

Comentarios de Películas / Film Reviews

***Diarios de motocicleta (The motorcycle diaries)*, Salles, Walter (dir.); Nozik, Michael; Tenenbaum, Edgard y Tenkhoff, Karen (prod.); Rivera, José (guión). Argentina, Brasil, Chile, Perú y EEUU, 2004, 128 min.: son., b/n y col.**

Por Jeremías Ramírez Vasillas
(Universidad de Guanajuato)

Ernesto Guevara de la Serna, mejor conocido como "El Che Guevara", es una figura mítica legendaria cuya imagen se enturbia en el romanticismo más fantástico -romanticismo de izquierda- que lo eleva a la altura de un superhombre y con la denostada imagen de un delincuente, labrada por los medios más costosos del imperio americano. Todavía recuerdo una edición de aniversario del *Life en español* de hace un par de décadas donde mostraban a un Che violento, bandolero, temible, un *out of law*.

Quien se aventura a querer retratar al Che objetivamente -en texto o en imágenes- tiene el reto -manteniendo un difícil equilibrio- de no dejarse engullir por estas dos turbulentas aguas. Lo contrario es mejor declararse, como los libros o filmes religiosos, vehículo de fe o enemigo virulento del Che.

Walter Salles, uno de los directores más sobresaliente del cine brasileño, asumió el reto -reto que no surge de sus propias inquietudes sino de un enamorado de Latinoamérica: Robert Redford, director del Sundance Festival- de crear una semblanza del Che en una de las etapas cruciales en vida del guerrillero -quizá la menos susceptible de caer en maniqueísmo, aunque no exenta de éste-, la etapa donde Guevara tiene un encuentro perturbador con el rostro duro, curtido, desolado, brutalmente sobajado y explotado del indígena americano; rostro que impacta y define el perfil del futuro líder político y guerrillero y siembra en él la decisión de luchar contra el poder despótico del capitalismo más feroz asentado en América, poder

responsable del sufrimiento de millones de seres fantasmales que se le cruzan en este viaje de aventuras.

Existe una crónica que Ernesto Guevara redactó con posterioridad a este viaje titulada *Entendámonos* en la que escribe: "El personaje que escribí estas notas murió al pisar de nuevo tierra argentina, el que las ordena y pule, yo, no soy yo; por lo menos no soy el mismo yo interior. Ese vagar sin rumbo por nuestra Mayúscula América me ha cambiado más de lo que creí"¹. Walter Salles quizá era el director con mayor posibilidad de elaborar un retrato lo más objetivo posible del Che. Películas como *Estación Central* muestran a un director sensible capaz de retratar sin endulcoramientos ni falsas sublimaciones el sufrimiento de los desprotegidos de América.

Sin embargo, -quizá porque era un proyecto de encargo- no logra sustraerse de la carga idealista del Che para construir una mirada objetiva sobre el Che e inevitablemente se inclina hacia el lado romántico, construyendo, si bien una sensible y emotiva película, pero presentando una imagen del Che bastante pulidita que contrasta con la información que se sabe de él. En la biografía que escribió Paco Ignacio Taibo II que tituló: *Ernesto Guevara también conocido como El Che*² -quien tampoco logra librarse del peso mítico del Che y da su brazo a torcer con el romanticismo- el Che de esa época era un joven impetuoso, atrabancado, que fácilmente entraba en conflicto, especialmente, con la policía. Y en ese viaje se caracteriza también por diversos enfrentamientos.

En la película de Salles, con un Gael García Bernal como El Che bastante cumplidor, solo se muestra una de las peleas que narra Taibo: la que se produce en Lautaro, Chile, cuando trata de llevarse a los oscuros a la esposa de uno de los mecánicos del taller particularmente amable quien -cuenta el propio Guevara en su Diario- "me pidió que bailara con la mujer porque a él le había sentado mal la mezcla, y la mujer estaba

calientita y palpitante y tenía vino chileno y la tomé de la mano para llevarla afuera... pero se dio cuenta que el marido la miraba y..." empezó le gresca. Aunque la escena en la película es poco diferente a lo que narra Guevara en su Diario.

La película inicia cuando Ernesto Guevara, un joven estudiante de medicina, y su amigo Alberto Granado (Rodrigo de la Serna) parten de Buenos Aires, montados en una motocicleta Norton de 500 cc del año 1939 -llamada "La poderosa"-, para hacer un recorrido por la América del Sur, yendo primero hacia el sur, a Chile, y luego por la costa subir hasta Bolivia, pasar al Perú, detenerse en el leproso de San Pablo en Perú y culminar su viaje en Venezuela.

Los intrépidos e inconscientes viajeros se internan por las agrestes parajes de la cordillera de los Andes, en un viaje lleno de accidentes, con una motocicleta que amenaza con desbaratarse a cada momento, soportando las terribles inclemencias del tiempo. Aun así, logran llegar a Chile, pasan por Temuco -el pueblo natal de Pablo Neruda-, y llegan finalmente a Valparaíso, ya sin la poderosa que fallece cuando Ernesto choca contra una vaca.

El resto del viaje -aproximadamente unos 8 mil kilómetros- los realizan a pie o pidiendo aventón. De esta forma recorrerán el lago territorio de Chile hacia el norte, llegan al Perú y se detienen en la majestuosa ciudad de Machu Pichu, y continúan su camino a Lima donde llegan a la casa del Dr. Hugo Pesce quien los atenderá primero, luego los embarcará al leproso de San Pablo donde ingresan como voluntarios.

Este leproso será para Ernesto la Escuela más ilustradora sobre el sufrimiento de los oprimidos. Y si alguien sufre en Latinoamérica la discriminación más feroz son los enfermos, especialmente los de lepra. En San Pablo, el leproso es atendido y controlado por unas monjas sumamente estrictas e insensibles, que usan en ocasiones los alimentos para promover la asistencia forzada de los enfermos a misa.

Ernesto, ya sensibilizado por los indígenas, rechaza el sistema de las monjas y de inmediato rompe las reglas, acto que le gana el favor de los enfermos y cuyo gesto permite que en el ánimo apagado de estos fantasmas vivientes se encienda una chispa de esperanza en la comprensión y aceptación humana.

El leproso está conformado por dos áreas: la de los médicos, enfermeros y personal administrativo y el de los enfermos, quienes viven en barracas que ellos mismos construyen. Ambas áreas están separadas por el ancho y profundo Amazonas, río que es símbolo de la discriminación, río que impide cualquier contacto entre sanos y enfermos.

Ernesto, sin los guantes de protección, saludará de mano a los enfermos, los abrazará, y compartirá con ellos juegos y alimentos sin el menor signo de rechazo o repulsión. Alberto seguirá su ejemplo un tanto forzado por las circunstancias. Pero el acto que ganará el corazón de los enfermos acontece el día de su cumpleaños 24. Ese día, 14 de junio de 1952, por la noche, doctores, enfermeras, cocineras y afanadoras celebrarán el cumpleaños de Ernesto bailando mambo y otros ritmos latinoamericanos que Ernesto no sabe bailar. Esa noche pronuncia su discurso panamericano, que encontramos registrado en su diario cuando pasa por Perú: "creemos, y después de este viaje más firmemente que antes, que la división de América en nacionalidades inciertas e ilusorias es completamente ficticia. Constituimos una sola raza mestiza que desde México hasta el estrecho de Magallanes presenta notables similitudes etnográficas. Por eso [...] brindo por Perú y por América Unida". Después del discurso sale a la orilla del río y desde allí contempla las apagadas y sombrías luces en las barracas de los enfermos. Entonces, de pronto, desea terminar de celebrar su cumpleaños con ellos, con los enfermos. Ante la negativa de Alberto de ayudarlo a conseguir una lancha, se lanza a nado a cruzar un río al que nadie se atrevió a cruzar de esa forma, ante la asustada mirada de su amigo y de médicos y enfermeros e impulsado por las porras de los enfermos que ven con agrado la proeza. Taibo dice en su libro que el Che cruza el río a nado tres días después de su cumpleaños.

Para filmar esta película Walter Salles empleó un año en su planeación. En primer lugar, realizó el mismo viaje de Ernesto encontrando -a más de 50 años de distancia-, la misma situación inalterada que en 1952 vio Ernesto; situación de injusticia, dolor y explotación, a pesar de las loas cantadas por los regímenes "democráticos" neoliberales que desde entonces han gobernado el sur de nuestro continente.

Cuando Walter Salles finalmente filma la película, esta visión sale a flote en un elocuente tono documental: allí aparecen en pantalla esos

rostros pétreos de los indígenas recorriendo montañas y desiertos, conservando intacta esa dignidad de seres tridimensionales, que toman las hojas de coca como objetos sagrados antes de incorporarla a su cuerpo y así afrontar las dificultades de las montañas, el hambre y la injusticia.

Definitivamente, a pesar de la solicitud de los productores anglosajones de crear un retrato romántico, Salles construye además un emotivo recorrido por los "Venas abiertas de América Latina", como diría el uruguayo Eduardo Galeano.

NOTAS

¹ Guevara, E., *Diarios de motocicleta. Notas de viaje por América Latina*. La Habana, Ocean Press, 2004, 25.

² Taibo, P.I., II, *Ernesto Guevara también conocido como El Che*. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1996.

***Fahrenheit 9/11*. Moore, Michael (dir.), Czarnecki, Jim; Glynn, Kathleen y Moore, Michael (prod.); Moore, Michael (guión). EEUU, 2003, 122 min: son., col.**

Por Jeremías Ramírez Vasillas
(Universidad de Guanajuato)

El cine como arma política no es un invento nuevo. Quizás el primer visionario fue Vladimir Ilich Lenin quien declaró: "De todas las artes, el cine es para nosotros la más importante"¹ e impulsó una vigorosa industria filmica dentro de la URSS. El 27 de agosto de 1919 ya había firmado el decreto de nacionalización de la industria cinematográfica, en virtud del cual esta actividad pasaba a depender del comisariado de Educación del Pueblo. Y al mes siguiente de dicha firma se creó en Moscú la Escuela Cinematográfica del Estado (GIK)². De este esfuerzo surgieron artistas tan importantes como Eisenstein, Kulechov, Pudovkin, Dziga Vertov.

La declaración de Lenin se entiende en virtud de que el cine es un poderoso instrumento movedor de conciencias. Y así lo han entendido los creadores e impulsores del cine militante, el cine político, allá en los '60 y '70. "Los artistas e intelectuales latinoamericanos -nos dice Julianne Burton- se han orientado al cine como el instrumento más prometedor... convencidos de que el cine (de Hollywood) era el vehículo

primario de la dominación cultural, y... el arma más importante, el medio cultural más apropiado para la transformación social"³.

Ahora bien, la capacidad del cine para mover conciencias es un hecho indudable, pero cabría preguntar ¿cuál es la dimensión de capacidad? La mayoría dirían que mucho. Michael Moore seguramente pensó lo mismo, quizá en parte a su experiencia personal como cineasta de películas de gran impacto social, aunque sus armas de lucha política no se han quedado sólo en el ámbito cinematográfico, pues lleva cuatro años luchando contra la administración Bush, -desde el fraude orquestado por los poderosos aliados de su padre-, con sus declaraciones, sus libros, y con su página de internet, pero confiaba que su arma más filosa sería su última producción:

Fahrenheit 9/11, título que tomó prestado a un famoso libro del escritor estadounidense de ciencia ficción Ray Bradbury. Moore creía que con esta cinta iba a despertar la furia en los ciudadanos, quizá como aquella que levantó Griffith con *El hombre de la tribu* (*The classman*) -que después tituló como *El nacimiento de una nación* (1915)-, cuya visión racista al colocar como héroes una agrupación desaparecida, el Ku Kux Klan, hizo que renaciera con tal fuerza que aún sigue vive y fortalecida, y provocó diversos disturbios en el sur de la unión americana.

Ahora cabe preguntarse, si el cine es una arma poderosa de movilización de conciencias por qué la película de Moore no logró su cometido, pese a la gran aceptación e impacto que tuvo en Estados Unidos.

Es probable que dos factores importantes hayan operado la pasada contienda electoral norteamericana y la película que Moore no consideró. En primer lugar podemos decir que Moore no consideró que el ser humano es más susceptible a la acción por motivaciones emocionales que racionales. Y Moore, con su documental, estableció un diálogo exponiendo razones para no votar por Bush pero en el clima psicológico que había generado el propio Bush de inseguridad por posibles ataques terroristas, el electorado norteamericano se dejó vencer por el miedo. De modo que podemos decir que en esta contienda ganó el miedo, lo que ya Moore seguramente ha descubierto. Y es que en cuestiones políticas sobre seguridad no entran razones, y dominados por el miedo la única razón que entienden los norteamericanos para su

defensa es el plomo, las balas, las bombas. Ni estadísticas ni comparaciones ni nada podrán contra la lógica del armamentismo, en ella han depositado su fe y su confianza el norteamericano. Su dios, no es un dios de madera, de barro, de oro o plata sino de plomo. En esta lógica no les importa que Bush sea un pusilánime, si a la hora de soltar el terror bélico no se pone barreras.

El segundo factor ya de carácter propiamente filmico que entró en acción tiene que ver con la propuesta filmica de *Fahrenheit 9/11*. Michael Moore filmó su primer película en su natal Flint en pleno decaimiento de esta ciudad como centro industrial de fabricación de automóviles. El desempleo y la desesperación campeaba por una ciudad que se iba vistiendo de fantasma y olvido. Y encontró que una forma de defender su ciudad era con el cine y realizó un interesante e incluso divertido documental. Así surgió *Roger y yo* (1989), una película divertida, ácida, que revolvía las entrañas del poder económico de Flint, donde ponía de manifiesto su estilo sardónico. Luego realizó *Big One* (1997). Y hasta allí nada había sucedido. Fue con *Masacre en Columbine*⁴ (2002) que finalmente Moore encontró la llave mágica y no sólo recaudó bastantes millones de dólares sino logró adjudicarse el Oscar al Mejor documental en el 2003.

Moore a la par que otros documentalistas como Jaques-Ives Costeau con *El mundo del silencio* (1955), Nuridsany con *Microcosmos* (1996), Jaques Perrin con *Alas de sobrevivencia* (2001), Nicolas Philibert con *Ser y tener* o Wim Wenders con *Buena Vista Social Club* (1999), encontraron que el documental podía ser una actividad rentable, gracias al gran impacto que lograban en el público.

Masacre en Columbine "creó muchas olas, de las cuales una de las más grandes fue la del dinero -afirma Elizabeth Blozan-; la película se convirtió en el documental de formato regular más taquillero de todos los tiempos (ganando 40 millones de dólares en todo el mundo). Esa ola monetaria inspiró a Miramax a comprometerse con el proyecto de Moore *Fahrenheit 9/11*"⁵.

Estas olas fueron parte de la confianza que Moore tenía en su película para cambiar la opinión de los estadounidenses pues *Fahrenheit 9/11* prometía repetir la misma fórmula de *Masacre en Columbine* -y de sus películas anteriores- en la que el protagonismo de Moore

luciría como provocador los hechos sacando a la luz elocuentemente el lado oscuro del poder. Y todo parecía miel sobre hojuelas. En el Festival de Cannes obtiene la Palma de Oro en el Festival de Cannes.

Su estreno en Estados Unidos ciertamente causó conmoción y largas filas se formaban para ver esta película que prometía desenmascarar al impostor de la Casa Blanca. *Fahrenheit 9/11*, como en *Masacre en Columbine*, tiene una escena del inicio interesante aunque poco novedosa: el fraude de Bush en los comicios del 2000, cuando le arrebató el triunfo a Al Gore que ya era información conocida. A medida que avanzaba la película, el encanto se fue desinflando: poco a poco el documental se fue convirtiendo en un largo, cansado y repetitivo discurso, con muy poca presencia de Moore provocando los hechos. Quizá, como dice Javier Betancourt: "... para cualquiera que se halle medianamente informado, el material mostrado y los temas tratados por Moore no aportan gran cosa. Si acaso sacude verlo todo junto"⁶, porque de alguna manera esta información ya es de alguna forma conocida -aunque Moore diga que no-, y el pietaje totalmente nuevo realmente es muy poco.

También decepciona un poco que la mitad del material mostrado es de stock -si bien esto no invalida lo valioso y revelador de su contenido- de modo que el trabajo de Michael Moore se reduce solamente a conjuntarlo. Es cierto que hay muchos documentales de excelente factura que se realizan a partir de material de stock -como esa magnífica serie *Lo desconocido de Chaplin*, donde pudimos ver imágenes poco o nada conocidas del genial Charlot- el caso concreto de *Fahrenheit 9/11* -cuyo el material era de una u otra forma ya era conocido- Moore tomó imágenes de programas de entrevistas en televisión, reportajes de noticiarios, y algún pietaje en vídeo de camarógrafos improvisados o independientes e incluso -sospechamos- de fuentes gubernamentales, y muchas de estas imágenes, de una u otra forma, ya habían llegado al espectador.

El material realmente valioso y revelador es aquel desconocido, donde reconocemos la habilidad de Moore y su equipo por conseguir estas imágenes. Una de las más elocuentes y que desquitan el costo del boleto al cine es aquella donde se ve a George Bush, justo en el momento del ataque a las Torres Gemelas, de visita en una escuela primaria. En esas imágenes vemos como

uno de sus guardaespaldas se acerca y le susurra al oído -dice Michael Moore, a los espectadores no nos consta porque solo vemos a un hombre de traje negro que se acerca al oído de Bush- que en ese momento Estados Unidos estaba siendo atacado. Bush, a diferencia de cualquier ser humano en sus cabales que reaccionaría como si le hubieses puesto una chinampina en las nalgas para salir disparado a investigar qué está sucediendo, él se queda quieto, con la mirada perdida, como si se tratara de un retrasado mental.

Y el impacto de estas imágenes en el espectador es aun más grande que el soldado norteamericano linchado a fuego cuyo cuerpo carbonizado es arrastrado y colgado en una calle, para escarnio y descarga de odio de quienes lo apalean y observan como esa piltrafa ya nada les puede hacer. Y es mayor por una cuestión elemental: el hombre que se supone penden las vidas de millones de ciudadanos del país más poderoso del mundo, no acierta a dar con una tibia idea que lo mueva a la acción, al menos que tenga el interés de ver que está pasando o bien verlo reaccionar de inmediato para contrarrestar el ataque, tal y como los cineastas del cine gringo han retratado a los jérfarcas de ficción en películas catastróficas como *El día de la Independencia*, *Armagedon* o *Impacto profundo*, donde el presidente enérgico y decidido dirige a sus tropas desde un centro de operaciones, lleno de monitores e imágenes de radar. ¿Ante estas larguísimos momentos angustiosos en el que vemos a Bush bailar la mirada incierta sin encontrar un punto fijo, revelándonos el vacío de su cerebro, nos lleva a preguntarnos si el mote que le puso Michael Moore cuando recibió el Oscar de "Presidente ficticio" se quedó corto? Porque los presidentes del cine de ficción (los realmente ficticios) actúan, sufren, sudan, deciden, pero Bush ni eso puede hacer, ¿es entonces Bush un presidente de fantasía más que de ficción?

El valor que puede tener esta película es dotar de información al espectador despistado que nunca supo qué pasaba en su país y con su presidente, y ahora en escasas dos horas puede tener una semblanza demoledora. Quizá a este espectador apelaba Moore, un espectador que probablemente sería un votante indeciso, iluso o indiferente, al que de pronto se le corre una reveladora cortina y tendrá la fuerza suficiente para inclinar la balanza a favor de Kerry u otro mejor.

Hoy sabemos que las intenciones políticas de la película de Moore no fueron suficientemente impresas en el filme y éste no tuvo el vuelo necesario para inclinar la balanza del cambio político en su país. La razón: su documental no es tan elocuente, ni desnuda del todo a Bush y no logra indignar al espectador ni mucho menos romper el miedo contra el terrorismo, que Bush promete exorcizar.

NOTAS

¹ Gubert, Roman, *Historia del cine*. Barcelona, Lumen, 1981, 146.

² Ibid.

³ Burton, Julianne, *Cine y cambio social en América Latina*. México, Diana, 1991, 11, en el que entrevista a los directores más importantes del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, el cine denominado por su militancia política de izquierda en el que se encuentran directores como Fernando Birri, Jorge Sanjinés, Glauber Rocha, Tomás Gutiérrez Alea, Carlos Diegues, entre muchos otros.

⁴ Título original: *Bowling for Columbine*.

⁵ Blozan, Elizabeth, "No temas a la salas de arte". *Estudios cinematográficos*, 24 (diciembre 2003- febrero 2004), 36.

⁶ Betancourt, Javier, "Fahrenheit 9/11". *Proceso*, 1458 (18 de octubre de 2004), 81-82.