

# María llena eres de gracia: ¿una propaganda fílmica ?

La posición, posiblemente incómoda, que puede llegar a ocupar una crítica entre los lectores se debe usualmente a dos motivos: exalta algo cuestionado o desvalorizado o desmitifica lo que ha sido tenido por sagrado y precioso. Al respecto, dicho sentimiento de desacuerdo ante la crítica está presente en el espectador genérico, aquella gran masa amorfa que va desde los snobs hasta el público "culto". No hay situación más molesta (excepto su contrapartida la mitificación de lo deplorado, aunque tal vez un poco menos) para ese animal adorador que es el hombre que la profanación de sus mitos, sus vedettes, sus héroes de cabecera o, dicho de modo general, de sus invenciones mesiánicas. Cada uno de ellos dado a luz en la mente de los hombres como reemplazo de la anterior *star* ya descompuesta: un sueño da paso a otro y así sucesivamente. Y aunque, desde luego, esta perspectiva se haya hecho patente con el fenómeno del *American Dream of Life* y, en general, con los propios del resto de los países desarrollados, hoy por hoy, dicha perspectiva se ha venido desencadenando de una forma cada vez más cruda (claro está en una dimensión social diferente) en el llamado "tercer mundo". En una palabra, se trata de la frenética búsqueda imaginaria de un salvador humanizado que no sólo dé salida a la descomposición socio-económica de nuestros países, sino también que redima todas nuestras culpas civiles. Lo que se necesita son nuevas figuras míticas que llenen nuestros vacíos personales, o que signifiquen la solución milagrosa de nuestros inconformismos políticos. Aquí progresivamente se rinde culto a lo que sea, todo se vuelve fetiche, bien sea una figura política, un actor de la telenovela de moda, el libro comercializado en el semáforo, una película afamada, la bella mercancía que adorna femeninamente nuestros cuadernos...



Juan Felipe Barreto Salazar  
Licenciado en Filosofía  
Profesor en el Programa de Cine y Televisión  
Corporación Universitaria Unitec

*María, llena eres de gracia* (en adelante me referiré al filme sólo como *María*) llegó también llena de premios; sus bendiciones le fueron dadas en Cartagena, en el Sundance Festival y en Berlín. Y ahora el Oscar. Mejor opera prima, mejor actriz y otras tantas cosas... Tal vez la actriz Catalina Sandino haya representado bien el papel que le fue designado (además, siendo su primera película entre 800 actrices ahora se codea con Anette Bening), o que la factura del filme sea un poco mejor que la de otros realizados completamente "aquí mismo", pero de allí a que a *María* se le haya venido rindiendo tributo por su supuesto valor antropológico (valor del que habla el director Joshua Marston), o por su valor social que fértilmente permite nuestra reflexión y el reconocimiento extranjero de una realidad que acontece en nuestro medio, pretendiendo con ello que se aprecie el lado humano de quien vive tal situación a partir de su mundo interior (apreciación que comenta la actriz), es un total engaño. Y peor aún (lo cual coincide con lo anterior) sería ver en tal película, una posibilidad efectiva de cambio en nosotros a través de la puesta en escena de nuestros conflictos internos. Se ha vuelto aquí una moda considerar que las películas que despliegan la realidad nacional, y en esto han coincidido las opiniones de la



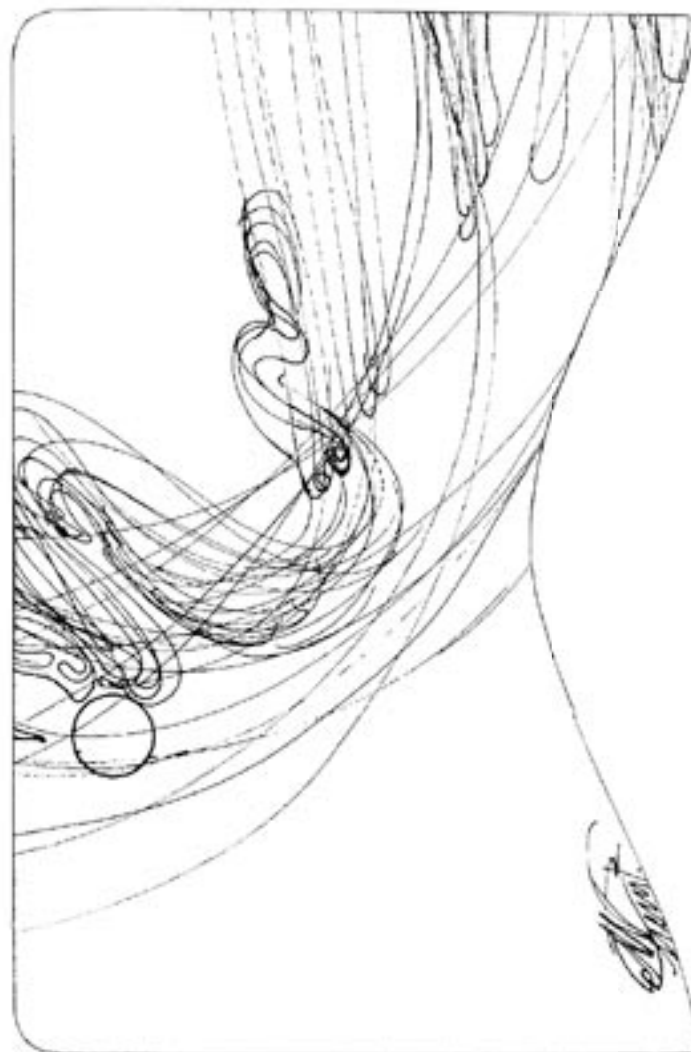
mayoría de los realizadores, generarán un resultado positivo en la masa al permitirnos reflexionar sobre nuestro entorno y consecuentemente invitarnos a crear transformaciones sociales de fondo. De modo histórico, se ha mostrado que pueden llegar a ser muchísimo más eficaces ideológicamente las películas de dibujos animados (desde el *yankie* Mickey Mouse, el homosexual Batman y el morboso Gato Fritz, hasta –como diría Barbáchano– la nixoniana *Love Story* y los eternos Simpson– y las comedias rosa pretendidamente inocentes al estilo cantinflesco. Y como lo sustentaría el escultor y pintor Fernando Botero, ni sus pinturas ni las de Goya, ni el Guernica de Picasso, han contribuido en su tiempo o en el de ahora al cambio ideológico de una sociedad, al encuentro de una situación más justa para todos.

La realidad que ha cautivado a los realizadores, endulzándolos en una especie de estética acaramelada de lo perverso y violento, es la de la putrefacción de nuestra sociedad. El realismo llevado a una alta dosis de sus consecuencias, la crudeza, la pornomiseria, el

intimismo y la suprema naturalidad como mecanismos con los que se ha decidido asaetear los eslabones de nuestra dolorosa crisis, se han constituido en el estandarte de una estilística filmica que se saborea con lo descompuesto, lo grotesco y lo nauseabundo. Nuestro ejemplo más puntual: el neorrealismo paísa. Semejante estilística se ha revelado como el patrón de varios filmes a los que hemos venido acudiendo, *La Virgen*, *Rodrigo*, *La Vendedora*, *La Nave* y ahora *María...* Con esto no se pretende indicar que nuestra crisis sea lo último o lo menos importante sobre lo que se ha de tematizar, algo para dejar en manos de la amnesia o de la falta de compromiso; sino más bien que el cine no es ni será nunca, por más realista que sea su estructura formal estética, el locus privilegiado de los cambios sociales. Tales realizadores –y muchos otros también, en sus múltiples perspectivas– han equivocado el camino del cine al pensar –explícita o implícitamente– una función difusora y transmisora de este aparato, confundiéndolo con los noticieros televisivos, con el periódico y la radio nacional como si se tratase de un reportador instantáneo destinado a la transmisión de un evento o incidente. Si no existiese un denominador común para estas películas más que el de pésimo cine inmediateista casi podríamos llamarlo cine en vivo y en directo. De eso es que se trata; cine de polizontes, de sicarios, de corruptos, de desempleados, etc. De otro lado, ¿quién le dijo a estos realizadores, colombianos o no, que las temáticas que exponen son novedosas e interesantes? Ni son novedosas por ser interesantes, ni interesantes por ser novedosas; y ello, porque simplemente no son ni lo uno ni lo otro. Es más llamativo e impactante el despliegue técnico de un noticiero para cubrir aquellos hechos vueltos argumento por el cine, que la supuesta estética de esos filmes. En esto se ha basado el fracaso en el mundo de una gran cantidad de filmes de corte inmediateista; como es el caso de *Amaneció de Golpe* del venezolano Azpurúa, el cual coincidió prácticamente de modo sincrónico con el intento de toma del poder en Venezuela.

Respecto a todo lo dicho, y como excepción, un filme como *El Rey* de Antonio Dorado, resultó ser de muy buena calidad estética al lograr situar al espectador a una considerable distancia histórica y crítica de un hecho, y permitirle al tiempo el goce estético. Se pregunta: ¿si el fenómeno de las mulas se hubiera terminado habría tenido sentido para el guionista y el director desarrollar tal película? ¿Y en esta medida, se hubiera más bien arriesgado con un producto histórico? ¿O la gracia consiste en hacerlo en su vigencia, como la mercancía que ha de venderse en el furor de una moda? Igualmente podría acotarse, ¿qué interés tendría un noticiero o diario que transmite noticias caducas? No nos engañemos, el valor de María no radica más que en el de una propaganda fílmica, comprometida con el sistema, que narra en casi dos horas la información que se gasta el comercial de televisión en menos de un minuto: *Mary, don't be mule*.

Este filme que además de ser una intrínseca propaganda “política” en contra de las mulas ha sido suficientemente comercializado como para que ya el espectador medio sepa qué es lo que va a ver-disfrutar-comprender. Pensando en el filósofo del lenguaje Walter Benjamin, diríamos que él asiste conscientemente a una situación de choque<sup>1</sup> que ha elegido gustosamente con el fin de que le salga al encuentro una situación de contrapelo, que se estrelle como un proyectil contra su vida particular. Es decir, que el cine es buscado precisamente porque nos sitúa en una posición estrellada. Para semejante encuentro, cabe no olvidarlo, el espectador puede acompañar su experiencia de choque con un momento placentero, pues al igual que los noticiarios le salen al encuentro en sus horas de merienda, también puede hacerlo en el cine abasteciéndose de unos cuantos *snacks* antes de disfrutar la película. Dicho en otras palabras (y pensando en el cine aquí cuestionado), la penosa realidad presenciada por el espectador, ya sea en la casa o en el cine, puede amortiguarse con la alimentación, algo así como el goce estético de lo violento circunscrito en el marco de la realidad-real. De forma general, ha de decirse que la experiencia de choque –y aquí ya no se sigue a Benjamin– aparece



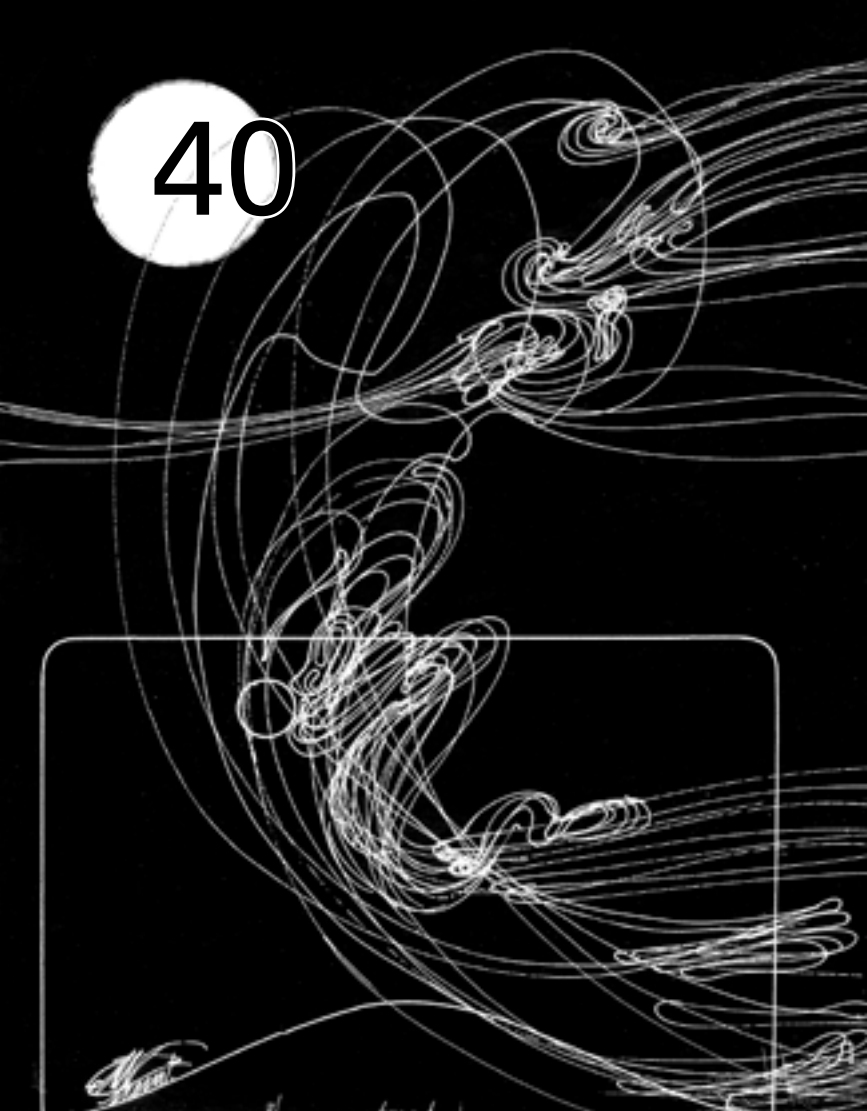
bajo el tinte de una del orden estético; no importa en calidad de qué vaya el espectador (por *snob*, por intelectualismo, por evasión, por identificación o por el espectáculo –el circo–) su encuentro es una comunicación entre productor y receptor. En el cine se sufre, se divierte, se analiza, se identifica o se olvida (cualquiera puede ser visto como un paréntesis furtivo); pero al encenderse las luces se da fin a todo ello, posiblemente el espectador continúe pensando y comentando lo visto, a lo mejor se logre una transformación al nivel de su mundo privado, pero todo ello no es suficiente para esto a raíz de pronosticar un certero y efectivo cambio al interior de las mentalidades de una sociedad. Apostarle al cine (dígase el arte en general) el mejoramiento moral de los hombres, es arriesgar demasiado. Es evidente que el espacio de las prácticas artísticas



en una comunidad llega a determinar el cambio o la afirmación de muchos factores al interior del arte y de la estética, pero no el de las prácticas morales mismas de los hombres. Así mismo, un filme puede expresar ilustrativamente valores morales, conductas sociales e ideologías y aquí podrían coincidir, en cierto modo, Kant y Tarkovsky<sup>2</sup>, pero con ello no se educaría jamás a una sociedad; tal vez se coloque en jaque a uno que otro ciudadano, pero esto, la mayoría de las veces, será tan sólo temporal y de carácter evanescente.

Lo que hay que entender es que el cine, en líneas generales, ha de evolucionar respecto a lo que le es constitutivo, encontrar el camino hacia su esencia y ello no es precisamente lo incidental o lo anecdótico, sino la imagen y todo lo que apunte a la estructuración

de ésta. Lo temático puede ser la infinidad de elementos surgidos a expensas de la plasticidad de las imágenes (pensando en el realizador de cine Greenaway) y de la inmensa gama de lo que ellas pueden proporcionar estéticamente. Lejos de esto se hallan una gran cantidad de películas nacionales, a las cuales se les unirían otras tantas que se preparan para su proyección. Repitamos lo dicho más arriba pero con algunos matices: dado que la recreación de la descomposición social se ha constituido en el tormento de muchos cineastas, ha sido tomada como la excusa para perpetrar los peores productos fílmicos haciendo exhibir al cine como noticieros y periódicos fílmicos, o como telenovelas llevadas a la pantalla grande. Se ha dicho infinidad de veces, y en esto creo que es fundamental Schleiermacher, lo que ha de interesar en el arte ha de ser el cómo y no el qué. La estructura formal logra la determinación de la obra, precisamente porque la instala en un horizonte que, pese a haber surgido a raíz de la realidad, la sitúa más allá de ella. Así, donde ha de afinar su tarea el cineasta o el guionista (o cualquier otro en el rodaje) es en la investigación de las posibilidades técnicas de la imagen. Digámoslo entonces, María es otra recreación contada en un texto-periódico ilustrado (con fotos a todo color y en movimiento) de otro drama colombiano, o una telenovela llevada al cine, ensañada, una vez más, con la crisis y la descomposición de lo social, como si no hubieran más cosas que “contar”. E insisto, sería más acertado, subrayar su valor propagandístico, en vez de afirmar un valor social y antropológico que cale en la mente de los colombianos y del mundo extranjero, pretendiendo con ello una renovada postura respecto a nosotros por parte de aquel mundo foráneo y un cambio efectivo de nuestras conductas sociales. Posiblemente el cine en otros tiempos haya fundado su empresa en la transmisión de la propaganda o de los noticieros, pero eso fue hace ya bastante tiempo, y él ya debía, a la fecha, haber encontrado la vía hacia su verdadera tarea; ya debía de haber madurado. Ha de haberse entendido ya que, el cine como tal, no realiza en realidad las transformaciones sociales (exceptuando la enorme ayuda de los filmes documentales que logran bastante en la escuela, la universidad, el hogar



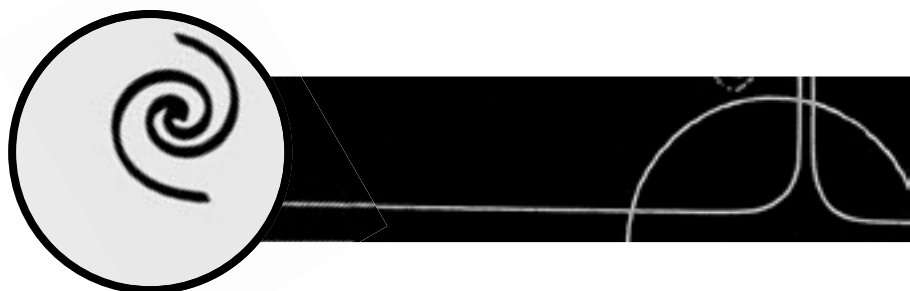
y el trabajo) sólo es un mecanismo a través del cual se puede expresar y percibir dichas transformaciones, un aparato que las vuelve públicas; lo que hace es llevar al plano estético los cambios ya originados al interior de la sociedad y por eso es allí, en la realidad, donde han de impulsarse las revoluciones del orden social. La educación y el didactismo están en otra parte (en el hogar, en la escuela, en la iglesia...) y no en el cine. Volviendo a María; ni siquiera el slogan de cine político habría conseguido restituirla, porque aunque parezca eficaz su tarea propagandística a favor del sistema en lo referente al tema de las mulas, se centra en lo particular y didáctico: "El cine debe ser político. Debe serlo, en particular, en un país subdesarrollado. Un cine político es aquel que interpreta una realidad de clase con una objetividad "absoluta", con el fin de provocarla, y esto lo hace eliminando de esa realidad todos los aspectos que no se refieran a una condición social, sino que permanecen irremisiblemente particulares, y con un estilo que facilite la comprensión universal y que, a la vez, salve a esta interpretación del simple didactismo".<sup>3</sup>

Tampoco se le puede restituir algún valor por el mecanismo de la teoría de los efectos; sería muy facilista y demasiado subjetivo calificar exitosamente (arrastrando con el juicio todo lo que constituye a una película) un filme a raíz de los sentimientos que despierta en el espectador (aunque reconociendo que este sea el punto de partida para la mayoría de los tests de los espectadores). Entristecerse, alegrarse, sentir compasión o temor, etc., no pueden ser las líneas directrices para desacreditar o evaluar meritoriamente un producto artístico; Benjamin ha sido rotundo en esto: "...el hecho de que una forma artística nunca puede ser determinada en función de los efectos que produce".<sup>4</sup> Tal vez, más bien, María se inscriba en el cuadro dibujado por Carlos Barbáchano respecto al cine pseudo-político: "Por desgracia la mayoría de estas producciones "políticas" son convencionales, policíacas o de simples aventuras, que esgrimen temas políticos –muchas veces inspirados en hechos reales– sin someterlos a ningún tipo de análisis ni estudiarlos desde una posición política concreta".<sup>5</sup>

María es una aventura, pero la aventura de María Álvarez es precisamente la que nos deja mal situados frente a los mercados internacionales para los que fue confeccionada comercialmente. Es bastante difícil creer en un notable cambio de la óptica que se tiene de nosotros en el extranjero cuando se realizan filmes de este tipo que sólo consiguen enturbiar más nuestra imagen para un público mucho más grande; sería más provechoso la proyección de esta clase de filmes dentro de nuestro propio circuito, y así la falta de credibilidad en nosotros no tendría porque hacerse tan pública y famosa. Tal vez lo que se consiga con exhibiciones públicas de este orden (sea María o La vendedora) en el extranjero, sea la popularización más amplia de un estigma que antes era poco conocido o simplemente no lo era: es preferible que gocemos del anonimato a que se nos descubra por primera vez de esta forma. En este mismo sentido, centrándonos ya en la trama, el argumento de María no ayuda para nada con la justificación de las actitudes de sus personajes; dibuja una idiosincrasia que nos sitúa bastante mal ante los ojos foráneos.

Si de lo que se trata es de acercarse mucho a una situación real, lo menos que debe hacerse es conseguir fundamentos posibles, reales.<sup>6</sup> La aventura de María no se halla fuertemente sostenida por un poderoso andamiaje que sustente estéticamente las resoluciones de la protagonista y sus compañeras. Los móviles de todas ellas son estériles y bastante débiles e, incluso, invisibles. Los de sus compañeras (Lucy y Blanca) surgen de la nada y sobre ellos construyen las decisiones que guiarán sus conductas a lo largo del filme. Sus elecciones delictivas son deliberadamente inmaduras y, además, son tomadas sin que el espectador logre visualizar los motivos inspiradores. En lo concerniente a María, las excusas son el abandono de un empleo en el que supuestamente se le maltrataba, las riñas con su hermana, el hecho del aporte económico al hogar y el llevar un niño en sus entrañas de un hombre a quien ella no amaba. Nada explica poderosamente su decisión de llevar droga fuera del país; hasta el novio, que tampoco la amaba, le propuso matrimonio, planteando la contra del modelo tradicional que inscribe la inseguridad del género masculino. En definitiva, si de lo que se trata es hacer de cualquier infortunada eventualidad cotidiana un dispositivo que inicialice una conducta amoral y delictiva, ha de aceptarse que es bastante fácil convencer a los espectadores de un festival que el colombiano es harto proclive a la delincuencia. Siendo más precisos, la panorámica que se puede hacer de María tanto el espectador entrenado como el desapercibido, tanto el foráneo como el nacional, es la de una mujer que, situada en la adolescencia (17 años), irresponsablemente decide de modo deliberado poner en juego la fortuna de ella y de su familia en una aventura ridícula y sin fundamento, por el simple capricho individual de contestarle a las pequeñas situaciones domésticas que la tienen abrumada. Y si no es esto, no se sabe nunca en este filme qué otro tipo de motivos pudieron haberla impulsado a tomar tales decisiones. La inmadurez de María que no prevee las consecuencias y que no es más que la expresión de un inconformismo reprimido o de una insípida falta de motivos, la proyecta en el filme como una muñeca silente que, aunque escasamente juega con las órbitas de sus ojos y nos devela su belleza suavemente, se pone en peligro y hace peligrar a los demás.

Se pregunta finalmente: ¿y los premios, el Oso, el Oscar...? Simple: lo que para nosotros es la realidad cotidiana, para ellos, la crítica europea y americana, es el espectáculo de sus vidas; nosotros asistimos a un noticiero filmado (no un documental), ellos al circo (y qué decir cuando la expresión de una realidad puede ayudar, de un modo u otro, a reafirmar el establecimiento de las políticas de un sistema; en el caso de María el norteamericano). Igual que nosotros disfrutamos con la representación de sus propias crisis, de la descomposición de sus ciudades y el desmoronamiento de sus culturas, ellos lo hacen con la representación nuestras crisis: nosotros con la guerra de Vietnam, producto almibarado con el cual todavía, aunque ya menos, los norteamericanos se saborean; y ellos con la delincuencia de nuestros países, producto desgastado que aún seguimos retratando. Sólo que el matiz de sus filmes es altamente ficticio, el de los europeos, por decirlo de alguna manera, estético y conceptual, y el nuestro reiterativamente crudo y desvergonzadamente servil de sistemas foráneos; en definitiva, decadente.



## Notas

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus, 1989, p. 51-52.

<sup>2</sup> El concepto del realizador de cine soviético Tarkovsky, de que "Todo filme debería ser un acto moral purificador" se ve desarrollado teóricamente por el filósofo alemán Immanuel Kant en su texto *La crítica del juicio*, más exactamente en la sección de la Crítica del juicio estético (p. 136).

<sup>3</sup> Tomado de la referencia que hace Carlos Barbáchano del numeral de marzo de 1966 de la revista *Cahiers du cinéma*, en su texto "El cine arte e industria", Barcelona: Salvat, 1974, p. 135.

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990, p. 36.

<sup>5</sup> "Cine, arte e industria", *op. cit.* p. 132.

<sup>6</sup> *Cfr.* Aristóteles, *Poética*. New York: The Modern Library, 1984.

## Referencias

Aristóteles. *Poética*. New York: The Modern Library, 1984.

Barbáchano, C. *El cine, arte e industria*. Madrid: Salvat, 1974.

Benjamin, W. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos 1*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

Benjamin, W. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.

Jauss, H. R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1992.

Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: s.e., 1999.