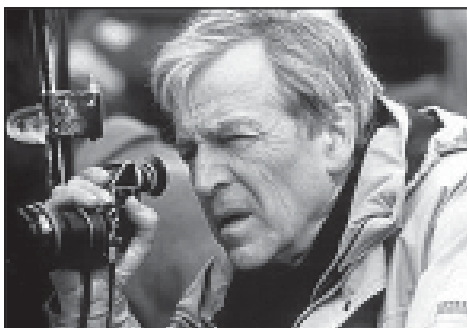




Cine



Costa Gavras

Estado de sitio: la democracia invisible

Luis Carlos Muñoz Sarmiento

Escritor, periodista, crítico de cine y de jazz

*A Valentina, mi hija, quien en una de tantas ocasiones
vio cine conmigo en esta sala,
estando su hermano ausente pero presente.*

Hoy, Valentina está presente, pero ausente en definitiva.

Quizás y paradójicamente una forma de presencia más eficaz...

*A Santiago, su admirable hermano, y a María del Rosario, su valiente mamá,
quienes me han infundido el coraje necesario para soportar esta orfandad.*

Y a Marthica, por lo mismo: por su infinita paciencia, denodada entrega, lealtad sin par.

Introducción

En el marco de los Cursos de Contexto, coordinados por Enrique Bautista, Director de Proyectos Especiales de la Universidad Central, iniciativa por demás loable, y en particular dentro del llamado «La Constitución Política de Colombia: un proyecto de Nación», el Dr. Guillermo Páramo dio la lección inaugural y, a continuación, quien escribe comentó la película *Estado de Sitio*, de Costa-Gavras, en el

Auditorio Jorge Enrique Molina M., el 29 de julio de 2006.

Así, sin otro ánimo que complementar la visión positiva que de la Constitución del 91 dio el Sr. Rector, va este texto sobre el cineasta greco-francés ya citado, sobre algunos aspectos relacionados con la Carta Magna y, por último, una reflexión sobre el filme en mención así como sobre el contexto histórico y político de la época en que se inscribe.

Costa-Gavras: un estilo de cine político propio

Nacido en Loutra-Iraias, un pequeño pueblo del Peloponeso, Grecia, y no en Atenas ni en Salónica, el 12 de febrero de 1933 (y no 32), Constantinos Costa-Gavras, es hijo de un burócrata del gobierno griego. La figura paterna es decisiva en su vida personal y en su carrera artística, no sólo por los principios éticos que de él aprendió, sino porque la actividad política de aquél lo empujaría indirectamente al «exilio»: funcionario del gobierno y héroe de la resistencia griega frente a la ocupación nazi en el Frente de Liberación Nacional (EAM), de tendencia mayoritaria de izquierda. Una vez finalizada la guerra y restablecida la monarquía en su país, fue acusado de comunista por el nuevo régimen y encarcelado. En un país arrasado por la ocupación y luego inmerso en una guerra civil, la situación familiar resultó insostenible. Así, a comienzos de 1950 su familia tiene que emigrar por motivos políticos y se diploma en literatura en la Sorbona, de París. Se instala allí en 1951, estudia dirección en el IDHEC y obtiene la nacionalidad francesa en 1968; es ayudante de dirección de Jean Renoir, René Clement, Jean Becker, Yves Allégret, René Clair, Jacques Demy y otros. Su primer trabajo se titula *Les rates* (1958), pero debuta como realizador con el policíaco *Compartiment tueurs* (1965), también conocido como *Los raíles del crimen* y dos años después rueda *Un homme de trop* o *Un hombre de más*, una historia sobre la Resistencia francesa. En *Z*, con base en la novela homónima de Vassilis Vassilikos, nacido en 1933 en Kavala, y quien desde 1967 se exilió en Francia, Costa-Gavras lleva al cine la obra más conocida de su coterráneo, aparecida un año antes, traducida a muchos idiomas y puesta en escena con guión de Jorge Semprún, reconocido escritor español y militante comunista de la época. La obra es una condena de las tácticas violentas de políticos y militares que propiciaron el golpe de los

coroneles en Grecia. *Z*, del griego *zei* que significa *él vive*, refiere el asesinato del diputado Gregorios Lambrakis, en Salónica, hecho que creó un héroe y su perenne presencia en el corazón del pueblo, así como dio lugar al ya citado golpe el 21 de abril de 1967, promovido por Georgios Papadopoulos.

Después de *Z* Costa-Gavras ha dirigido *La confesión* (*L'aveu*, 1970), sobre las purgas en el sistema comunista, *Estado de sitio* (*État de siège*, 1972), sobre la intervención de la CIA, bajo el eufemismo de la AID, en Uruguay, y *Sección especial* (1974), que describe la colaboración de jueces franceses bajo la ocupación alemana. Con la excepción de *Clair de femme* (1979) y *Consejo de familia* (1986), que abordan asuntos intimistas (la crisis existencial de una pareja y una reflexión pesimista sobre la muerte que termina con el suicidio de Lidia; y una curiosa comedia «familiar» basada en una novela policíaca de Michel Deville), siempre ha tratado temas históricos y políticos: Chile durante Allende en *Missing* (*Desaparecido*, 1982), Israel y Palestina en *Hanna K.* (1983), el racismo gringo en *Betrayed* (1988) o *Traicionados*, los antiguos nazis y su integración en la sociedad gringa tras la guerra en *Music Box* (1989) o *La caja de música*. Entre 1993 y 96 rodó *El pequeño Apocalipsis*, *A propósito de Niza* y *Lumière y compañía*, un homenaje a los 100 años del cine rodado por 40 directores con la cámara originaria de los pioneros franceses. En 1997 hizo *Mad City* o *El cuarto poder*, una película en la que, con mordacidad, critica la falta de ética de los medios de información gringos y cómo su presencia y avidez por cazar la noticia antes que la competencia puede llevar a la tragedia en directo; en 2002 estrenó *Amén*, un filme visto en Colombia el 2005 en el que aborda el tema de las relaciones entre el Vaticano y el partido nazi, tema documentado ya más recientemente en el libro *Una cofradía tenebrosa* (Editorial Sudamericana, 2003). En dicho texto, los jóvenes autores alemanes Oliver Schröm y

Andrea Röpke relatan la historia del periodista Peter Finkelgruen, quien regresa a Alemania decidido a llevar ante la justicia a Anton Malloth, el asesino de su abuelo y uno de los guardias más brutales del campo de concentración de Theresienstadt. Pero, al iniciar la investigación no hace más que encontrarse con trabas y talanqueras oficiales, las que poco a poco evidencian los nexos entre el legítimo gobierno alemán contemporáneo y la organización *Ayuda Silenciosa* que dice asistir a «presos políticos», cuando en realidad es la trama que oculta toda una red para proteger a nazis en fuga y que aún hoy coopera en la formación de jóvenes neo-nazis. En 2005 Costa estrenó *Le Couperet* o *Arcadia*, filme en el que aborda las vicisitudes de Bruno D., ejecutivo de una fábrica de papel que tras 15 años de fiel trabajo a su empresa es despedido de un día para otro, junto a cientos de compañeros, como consecuencia de la reestructuración económica de la misma: de lo que ha dado en llamarse «outsourcing». Temática por cierto parecida a la de *Recursos Humanos*, de Laurent Cantet, filme ya comentado en un curso de contexto.

Con *Z* (1969) Costa-Gavras pone de moda el cine como arma política; cine que novela episodios históricos recientes, es decir, recrea temas de actualidad mediante reconstrucciones que son, a la larga, una puesta al día de lo hecho por Méliès al rodar *L'Affaire Dreyfus* en 1899, la primera gran puesta en escena de la historia del cine y, tal vez, el primer caso de cine político. El que acabaría por ser uno de los tantos filones explotados por ese *oficio del siglo XX* que nació como espectáculo de barraca de feria y rápidamente se convirtió en emblema cultural de primer grado como fuente onírica (Fellini), atormentada indagación existencial (Bergman), expresión poética y experiencia vital (Bertolucci), crónica histórica (Rossi), en fin, como exploración de la capacidad del lenguaje y de la memoria (Resnais) o instrumento pedagógico (Lilienthal), arma de combate

ideológico (Pontecorvo), vehículo de resistencia cultural (Cassavettes). A grandes rasgos, la obra de Costa-Gavras se enmarca dentro de los cánones del *thriller* (tipo de filme que provoca en el espectador reacciones emotivas) político y del cine con alto contenido social. Costa sostiene que «*todo cine es político*», no reniega de su condición de «autor político» y sobre el cine político afirma: «*Como género ha existido siempre y no fui yo quien lo inventó. Lo que causó impacto fue que Z tratara sobre el poder, los militares, la justicia, el gobierno, la guerra y la paz a través de un personaje como Lambrakis, víctima de un crimen político*». El inventor del cine político, pues, podría ser Méliès con *El proceso Dreyfus*, autor coherente de principio a fin, en cuanto a no separarse jamás de la realidad, como se puede inferir de lo dicho por Sadoul: «*El proceso Dreyfus es también el primer filme comprometido con la realidad contemporánea, y una de sus últimas obras, La civilización a través de los siglos, constituye un panfleto contra la violencia, la guerra y la intolerancia*». Panfleto, aquí, significa folleto subversivo, pues no tiene la acepción peyorativa con la que ahora se descalifica a todo material disidente. Y eso fue *El proceso Dreyfus*, un asunto subversivo, hoy con una acepción...

A propósito de éste, en 2006 se conmemora el primer centenario del caso en el que los servicios militares franceses de inteligencia (Groucho Marx: «Inteligencia militar: contradicción de términos») condenaron a cadena perpetua al capitán judío Alfred Dreyfus, por traición, tras descubrirse una filtración de documentos hacia Alemania.

Dreyfus fue recluso en la prisión caribeña de la Isla del Diablo. Sin embargo, el diablo no era él, sino otro de *mayor* jerarquía. En efecto, dos años después del juicio, en 1896, el teniente coronel George Picquart, jefe de la inteligencia en esos momentos, descubrió pruebas que revelaban que el verdadero autor del *bordereau* (listado) sobre el que se articulaba la traición, atribuido a Dreyfus, era un oficial de infantería

francés, el mayor Marie Charles Esterházy. Los superiores de Picquart lo obligaron a guardar silencio y lo relevaron del servicio activo. Al mismo tiempo, familiares y amigos de Dreyfus descubrieron pruebas similares de la implicación del mayor citado. El ejército, a fin de evitar un escándalo, sometió a Esterházy al juicio de un tribunal militar, pero fue absuelto a principios de 1898. En agosto de ese año, el teniente coronel Hubert Joseph Henry confesó que, como sucesor de Picquart en inteligencia militar, falsificó documentos que implicaban a Dreyfus, tras lo cual fue arrestado y se suicidó en su celda. Esterházy fue expulsado del ejército y abandonó Francia.

No obstante, siendo traidor, el mayor Esterházy fue declarado inocente, huyó a Inglaterra y un año más tarde otra corte marcial que revisó el proceso Dreyfus ratificó la condena, aunque le rebajó la pena a diez años. El estadista Georges Clemenceau, quien alguna vez declaró que «*la justicia militar es a la justicia, lo que la música militar es a la música*», fundó en 1897 el diario *L'Aurore*, vehículo de sus campañas anticlericales, a través del cual se declaró abierto defensor de Dreyfus en su lucha contra el antisemitismo y la burocracia castrense. Su caso reveló el antisemitismo del Ejército y generó una fuerte controversia política, en la que los sectores liberales, intelectuales y progresistas del gobierno se enfrentaron a la Iglesia católica, al Ejército y al *establishment* político godo. A dicha controversia se sumó Emile Zola, cuya carta *J'accuse* fue el detonante que, a raíz de su publicación en *L'Aurore*, acabó de dividir a la sociedad francesa entre los reaccionarios, que atribuían el caso a maniobras judías antipatrióticas, y los izquierdistas liberales, que denunciaban el racismo y las luchas religiosas. Más tarde, el propio Zola fue llevado al banquillo de los acusados. La polémica favoreció la elección de un gobierno más liberal en 1899, el de Pierre Waldeck-Rousseau y con Émile Loubet como

presidente, propició el declive del poder, el (no bien ganado) prestigio del estamento militar y la separación entre Iglesia y Estado, que reafirmó su adhesión a los derechos humanos y frenó el poder de la justicia militar, que nada tiene que ver con la... En 1906 Dreyfus fue indultado, readmitido en el Ejército y condecorado con la Legión de Honor. Aunque ya antes, en 1899, presionado por la opinión pública, Loubet había otorgado el perdón a Dreyfus. Afortunadamente, diría éste, la justicia cojea pero llega... aunque casi nunca... Dreyfus sirvió en la I Guerra Mundial como teniente coronel. Sobre los demás implicados, puede decirse que a los malos funcionarios se les castiga con premios: Esterházy permaneció en Inglaterra y confesó haber sido un espía alemán a finales de 1899; Picquart, su acusador, restituido, ascendido a general y nombrado ministro de Guerra del gabinete presidido por Clemenceau, el otrora artífice de campañas anticlericales. Con lo cual se cierra el círculo de la corrupción. Por lo alto, como (no) debe ser...

Continuando con la historia del cine político, habría que decir que el primer western, *Asalto y robo del tren* (1903), de Edwin S. Porter, es el segundo gran filme político. También, las películas de Griffith, algunas del cine mudo alemán, que no necesariamente expresionista (como *Tragedia de prostitutas*, 1927, de Bruno Rahn), las de Eisenstein (*El acorazado Potiomkin*, *Octubre*, *La huelga*), algunas de la vanguardia francesa de finales de 1920 y otras del realismo poético de la década de 1930, *Tiempos Modernos* (1936), de Chaplin, las del neorrealismo italiano en 1940 y 50 (De Sica, Rossellini, Fellini, Visconti), de la Nueva Ola francesa, del *Free Cinema inglés*, el *Western* tipos Kennedy y Goldwater, el Cine Independiente gringo (Cassavettes, Perry, Anger), el llamado Nuevo Cine alemán, el Nuevo Cine iraní (Kiarostami, Majidi, Majmalbaf), el Cinema Nuovo brasilero (Glauber Rocha), el Cine argentino (Aristaraín, Getino, Solanas) y el cine colombiano, con



Costa Gavras

pocos ejemplos: *Pasado el meridiano*, *Cóndores no entierran todos los días*, *Carne de tu carne*, *Rodrigo D-No futuro*, *La gente de la Universal*.

Pero, en el sentido estricto del término cine político, y más que eso, militante, habría que decir que su producción se remonta al segundo lustro de 1960 y se realiza en 16 mm a cargo de colectivos. Entre ellos cabe citar al *Grupo SION*, nacido con la realización de *Lejos de Vietnam* (1967), animado por Godard, Ivens, W. Klein, Lelouch, Resnais, Varda y Marker y definido como «un instrumento de producción abierto a todas las búsquedas y que, si es necesario, les sirve de punto de encuentro y de reunión»; el *Grupo Dziga Vertov*, a cargo de Godard y de Gorin; el *Grupo Medvedkine* fundado en diciembre de 1967, en homenaje al realizador ruso del mismo apellido y miembro del Cuerpo de Caballería del Ejército Rojo que en 1932 organizó el llamado *Cine-Tren*: unidad de producción de filmes políticos que contó con la colaboración de Chris Marker, quien dio a conocer hacia 1971 su extraña «comedia bolchevique» *La felicidad*; el *Grupo Dynadia*, creado, como el *Dziga Vertov*,

a partir de las jornadas de Mayo del 68; y, por último, *Los Cineastas Revolucionarios Proletarios*, grupo surgido en las mismas circunstancias políticas y responsable de los filmes *Camaradas* y *Palestina vencida*. Los modos de producción de estos grupos tienden a negar los principios del llamado *cine de autor* (puesto de moda con la *Nueva Ola francesa*), considerado por ellos una forma burguesa y elitista de concebir la comunicación cinematográfica como acto de resistencia cultural y ante todo política.

Y es aquí, dentro de los cánones de la resistencia política y cultural que se inscriben las obras de Costa-Gavras. Algunas de las ya citadas han dado origen a modificaciones de distinto orden en el marco de la política griega, del mapa geo-político mundial: han trascendido el ámbito fílmico para recordar que, en efecto, «todo cine es político», como antes de Costa-Gavras lo dijera ya el actor Gian Maria Volonté. Unos pocos ejemplos: la popularidad que Z otorgó al imparcial juez Cristos Sartzetakis, lo catapultó a la presidencia de la república tras la caída de los Coroneles; la controversia por la denuncia de los métodos estalinistas en *La confesión* abrió el debate interno en los partidos comunistas occidentales; finalmente, en *Estado de Sitio* (1972), critica tanto el terrorismo y la lucha armada guerrillera, como los indecentes métodos de represión gringos en América Latina. Sin olvidar, desde luego, el impacto de *Missing* en el gringo medio, al poner en evidencia la intervención de la CIA (y de la ITT, pero de la que Costa no se ocupa) en el golpe de Pinochet (Baltasar Garzón llamó a declarar al cineasta en el proceso contra el déspota chileno) y, más recientemente, ante el silencio cómplice de Pío XII frente al genocidio, al exterminio y a la fuga de capitales, en *Amén*, la Iglesia Católica ha accedido, por primera vez, a abrir sus archivos secretos. Pero, no hay que confiarse: la Iglesia jamás ha perdido una batalla, mucho menos... Además, la ingenuidad no cabe en esa tierra de los negocios donde

habita la política y en la que la Iglesia se siente en casa.

No obstante todos estos avatares, para terminar, cabría recordar aquí lo consignado en la 48ª Semana Internacional del Cine de Valladolid, la célebre *Seminci*, en 2003, con ocasión del que tal vez sea el único homenaje que al cineasta greco-francés se le haya hecho en festival alguno, en toda la historia: «*repasar la filmografía de Costa-Gavras significa contemplar una de las obras más coherentes, variadas y enriquecedoras del cine contemporáneo. No sólo por lo que tiene de testimonio sobre momentos históricos y de compromiso ideológico ante ellos, sino por la sabiduría de este realizador para reflejar itinerarios personales y colectivos mediante los diversos elementos del lenguaje cinematográfico. Creador de algo tan difícil como un estilo propio, Costa-Gavras es un clásico de nuestro tiempo.*».

Sobre Estado & Constitución

Antes de ir con el asunto cinematográfico propiamente dicho en torno a *Estado de sitio*, habría que hacer una necesaria introducción a ciertos temas que tienen que ver con él: qué es Estado, Estado de Derecho, de excepción, democracia, Constitución, en fin, lo que ha sido la dominación y exclusión en la Constitución del 91, lo que Óscar Mejía Quintana llama «*la constitucionalización de la mentira*».

¿Qué es el Estado? Voz común, abstracción imaginaria que supone una fuerza cohesiva que reúne a un pueblo y dispone normas de convivencia mediante una constitución o unas leyes fundamentales; sus variaciones a lo largo de la historia y de la geografía, las distintas formas en que aparece y manifiesta, impiden una definición concreta, por lo cual se abunda en definiciones. Cabe aceptar que sea una mera abstracción, porque puede tratarse de una esencia que apenas informa la organización de una nación, de modo que para definir al estado haya que precisar su forma y su momento. Su etimología latina habla de situación, estación, aspecto, suerte, condición, circunstancia; el

diccionario lo define como «*la situación en que está una persona o cosa y en especial cada uno de los modos de ser de una persona o cosa sujeta a cambios que influyen en su condición*». La confusión aparece porque cada nuevo estado de cualquier parte se cree depositario de fuerzas inmanentes y eternas y su único definidor y desea aparecer como permanente y eterno; difícilmente se compadece la noción adversa de transitorio y permanente, la de situacional y eterno. La confusión crece cuando se compara Estado con otras nociones: gobierno, poder, sistema. ¿Lo engloba todo el Estado o son fuerzas distintas? ¿Son paralelas u opuestas? ¿A quiénes les sirven?

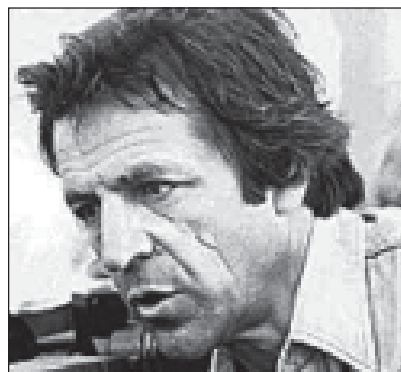
¿Qué es el Estado de Derecho? Aquel que se conforma y constituye con arreglo a normas jurídicas que lo preceden o que mantiene un poder judicial y un legislativo que, siendo independientes entre sí, lo son también del ejecutivo. En la práctica, una expresión enfática, simple sinónimo de Estado, puesto que la totalidad del mismo incorpora los tres poderes, sean o no independientes entre sí, y la adaptación de Estado y Derecho viene a resultar recíproca. Estando la legalidad en manos del poder, lo está también la escritura del derecho. Se habla mucho de estado social de derecho en presencia de estados antisociales de derecha. Cosa que se entiende apenas en tanto que el hombre sólo habla de sus carencias...

¿Qué es Estado de Sitio o de Excepción? Un temible estado, que no se le desea a ningún otro. La proclamación del Estado de Excepción es una invocación a la dictadura, que puede hacerse dentro de los márgenes de la Constitución, por el Jefe de Estado o de Gobierno (que no es lo mismo, aunque lo sea), pero también fuera de ellos. El Congreso queda disuelto o simplemente suspendido y se gobierna por decretos-leyes: generalmente, se suspenden las garantías ciudadanas (residencia, movilidad, prensa, etc., como se da, sin que en apariencia haya Estado de Sitio, desde el 2002 en algunas zonas del país: Arauca, Norte de Santander,

Putumayo). Cuando el Estado de Sitio se adopta dentro de leyes democráticas (si las hubiera...) se conservan ciertas formas: cuando no, como ocurre, equivale a un golpe de estado y puede temerse lo peor. En todo caso, el estado de excepción se considera antidemocrático: parte del poder se entrega a la fuerza militar o paramilitar (sobre todo a esta) para que vigile el orden, que se considera roto (únicamente) por los subversivos... entiéndase (sólo) guerrilleros.

¿Qué es democracia? Seriamente podría definirse como lo hacía Camilo Torres: «*Se ha constituido en un slogan que, a fuerza de ser empleado, ha venido a desvirtuarse. Todos los dirigentes políticos quieren ser los grandes patrocinadores de la democracia y por eso es importante penetrar un poco en el contenido de la idea de democracia, en su desarrollo social y económico, para saber a qué atenernos cuando se habla de democracia. La palabra misma tiene un origen griego que significa el gobierno del pueblo*»¹. Pero, también cabría definirla en forma jocosa: gobierno de todos a la letra, pero de uno o pocos en la práctica.

¿Qué es la Constitución? Un Estado se constituye en torno a unos principios fundamentales que todos han de respetar, no sólo los ciudadanos sino también el Poder: esta Constitución, generalmente escrita (aunque hay no escritas, como la de Gran Bretaña), es el origen de todas las leyes y disposiciones, que pueden ser rechazadas por anticonstitucionales si no se adaptan al espíritu y a la letra de la Carta. Representa una defensa contra el poder arbitrario y variable y figura en todas las reivindicaciones contra el poder absoluto. La Constitución, que se supone obra de todos, y que suele ser producto de un Congreso, un Parlamento o unas Cortes, está también por encima de todos. Esto no quiere decir que sea invulnerable: se puede modificar, según ciertos preceptos; en EE.UU, por ejemplo, las páginas sobre enmiendas rea-



Costa Gavras

lizadas durante los dos siglos largos de su entrada en vigor forman un cuerpo más extenso que el de la Constitución en sí: cualquier parecido con la de Colombia no es fruto del azar. Es voluntario. Desde 1991 a esta fecha, a la Constitución Nacional se le han hecho 22 remiendos... no propiamente para favorecer al pueblo, como debería ser, sino a la clase política.

Por último, ¿en qué consiste la «Dominación y exclusión en la Constitución de 1991», es decir, lo que Óscar Mejía llama «*la constitucionalización de la mentira*»? Cabría citarlo para entender el asunto. Dice Mejía en el primer párrafo de su ensayo:

La Constitución de 1991 se nos ha presentado, no sin justas razones, como una constitución progresista, antiformalista, origen del nuevo derecho, de textura abierta, garantista, vanguardista tanto por los derechos fundamentales que consagró, como por la figura del Estado social de derecho que los respalda y el esquema de democracia participativa que propiciaba. Todos estos elementos le han servido, sobre todo al espíritu jurídico, para defender la idea de una constitución altamente emancipatoria —los más optimistas incluso la definen como contra-

¹ TORRES, Camilo. *Cristianismo y revolución*. México: Era, 1972.

hegemónica—, sin duda el producto más acabado de la conciencia jurídica latinoamericana, a la que nuestros juristas, además, desprecian por considerar que Colombia es potencia jurídico-teórica en el continente.

Sin embargo, no es verdad tanta belleza. Pues lo que se considera un producto acabado, por algunos juristas, es en realidad un cúmulo de fisuras y contradicciones previas. En un país tan conservador respecto a su estructura jurídico-política, la Constitución del 91 le permitió a una nueva generación de científicos sociales, incluidos los abogados, y a los sectores progresistas, lograr un instrumento de «oposición democrática» no al margen sino dentro del sistema, para ampliar espacios y reivindicar expectativas económicas, sociales y políticas que el bipartidismo había cerrado desde su pacto excluyente de 1957: el llamado Pacto de Sitges, firmado por Lleras Camargo y Ospina Pérez en dicha población catalana, y más conocido como Frente Nacional, que les permitió a liberales y conservadores repartirse en adelante el poder cada cuatro años.

Pero, dice Mejía, el corazón y las ansias reprimidas de un país mejor impidieron a los sectores esperanzados en una salida no violenta, ver la trampa que se escondía tras la Carta del 91: las élites colombianas, de todo tipo, «una vez más, habían logrado constitucionalizar la mentira y disfrazar su esquema histórico de dominación hegemónica con los ropajes seductores de un Estado social de derecho y una democracia participativa». Y asevera que con esos anzuelos el país mordió la carnada de un ordenamiento que de facto era la constitucionalización política de la exclusión y que, en lo hondo de su texto, escondía la simiente de la guerra y la periferización y deslegitimación del conflicto. Para concluir que dicha Constitución no cumplió la principal expectativa para la que fue convocada: «el logro de la paz y —a través de ella— la garantía de la vida». Tampoco, concretar una auténtica y eficaz democracia participativa. Hechos que nos colocan

de nuevo, dice Mejía, «frente a la necesidad de replantear un proceso constituyente».

Estado de sitio: la democracia invisible

El título del filme de Costa-Gavras predispone al espectador a entrar en el terreno de lo políticamente incorrecto... Me explico: el estado de sitio es un estado de excepción aplicado, según la ley, en momentos de inminente amenaza de desorden público, insurrección armada, subversión. Sin embargo, en el Uruguay de la época en que se hizo *Estado de sitio*, según Costa mismo, «había un sistema democrático y por tanto libertad»... lo que no es cierto y se desmentirá luego. En el caso de Colombia, el estado de sitio no ha sido la excepción sino la norma.

Con guión de Franco Solinas —el mismo de *Monsieur Klein* (1976), de Losey— y del propio Costa-Gavras, con Yves Montand, como Philip M. Santore, y Renato Salvatore (*Rocco y sus hermanos*) es de nuevo la combinación ganadora de un fenómeno político de innegable vigencia (ya no el régimen corrupto de los militares en Grecia, ni las bárbaras purgas que obró el estalinismo, sino la modalidad de «guerrilla urbana» de los Tupamaros en Uruguay), de un caso, el de secuestro y ejecución del funcionario de la CIA, Dan Mitrione, en el que ese fenómeno accede a un grado neurálgico de dramatismo a través del método impactante del *thriller*, el que acude a la reacción emotiva del espectador para sacudirlo con sus argucias de montaje (alternos y yuxtaposiciones temporales), con sus efectismos sonoros y visuales (canciones sociales de la época brotan de parlantes que acuciosos policías intentan destruir aquí y allá; carteles y leyendas alusivas al momento histórico en muros y paredes), con sus manipulaciones narrativas destinadas a crear en el espectador una ilusión de entendimiento racional del problema y una real y efectiva respuesta emocional, capaz de exaltar al más

alletargado y hacer sentir «comprometido» al más indiferente.

Como entiendo la crítica, y en particular la de cine, como un acto de balancear, equilibrar, hay que decir que en *Estado de sitio*, al igual que en toda obra artística, se pueden hacer dos lecturas: una negativa y otra positiva. Entonces, aunque pueda parecer una película altamente discutible en cuanto a capacidad analítica y esclarecedora, su resultado artístico en términos de eficacia dramática es indiscutible en cuanto a la compleja estructura narrativa en la que, aun así, se puede seguir con facilidad la trama. Trama plagada de diálogos interesantes entre interrogador e interrogado que contribuyen a hacer aún más complejo un filme en el que lo maniqueo se da desde la forma, no desde el contenido. En efecto, el viejo recurso hollywoodense surge de manera deliberada, pero no como error sino como ironía: los Tupamaros y sus simpatizantes ofrecen una expresión confiable; los policías y derechistas generan desconfianza desde el físico y el talante. Lo discutible del filme quizás tenga su explicación en la manera como Brecht propugnaba plantear los impasses socio-políticos de tal modo que se percibiera nítidamente cómo fueron generados, a fin de que el espectador cobrara conciencia de una situación y de su mecanismo profundo. Para cierta crítica, el cine político de Costa-Gavras no cree en esos saludables deberes. No obstante, la validez ideológica del suyo, no se puede poner en cuestión al menos respecto a la primera época, v. gr. *Estado de sitio*, así se pueda argumentar que la modalidad de lucha puesta en práctica por los Tupamaros ha suscitado dictaduras de derecha más cavernícolas: esto es un problema de las dictaduras y no de quienes las combaten. Yendo más allá, resulta la justificación

perfecta para seguir las combatiendo. De ahí, puede decirse, el de *Estado de sitio* es el caso de una democracia invisible, uno de los tantos casos actuales de democracias invisibles... aquellas en las que a la letra las constituciones son perfectas, hechas para dioses, como diría Rousseau, pero inaplicables para hombres. Decía el autor de *El contrato social*: «Si hubiese un pueblo de dioses, se gobernaría democráticamente. Un gobierno así perfecto no es recomendable a los hombres»². De donde se infiere, la democracia es impracticable, inexistente: y es que no hay pueblos de dioses...

En *Estado de Sitio* Costa-Gavras parte otra vez de un hecho real, como en *Z* y en *La confesión*, los otros dos de esa primera trilogía de cine político: el secuestro y ejecución del agente de la CIA Dan Mitrione (en el filme toma el nombre del experto en comunicaciones Santore, cual si se tratara de otro italiano camuflado) el 10 de agosto de 1970 (de ahí el inicio del filme: *Agosto, mes de invierno en América Latina*). A partir de su caso, Costa rastrea la actuación de agencias como la AID en toda la región y su *modus operandi*. Aunque cierra una especie de tríptico contra los totalitarismos, hay que decir que en principio no se proponía denunciar las dictaduras sino seguir la pista de un peculiar embajador de Estados Unidos en Grecia —que ayudó a la victoria del conservador Konstandinos Karamanlis, 1907-1998—, de allí enviado a Guatemala. Por donde él pasaba se producía un golpe militar. Siguiendo su pista develó la manera gringa de intervenir en la política interna de los países a los que era enviado: «Descubrí que la técnica era ya otra, no tan directa como la que habían empleado antes, sino que los gringos utilizaban a los ‘consejeros’ de pequeñas agencias, como la AID y otras muchas. Y el nuevo ejemplo era Mitrione»³. Costa siguió el ejemplo

² Jean J. ROSSEAU, citado por COLLO Paolo y CESSI Frediano. *Diccionario de la Tolerancia*. Bogotá: Norma, 2001, p. 321.

³ Amor LOPEZ JIMENO. «Trayectoria cinematográfica de Costa-Gavras, contenido en www.escriboyleedito.com/cine14.htm

de Méliès: hacer cine sin separarse de la realidad...

El rodaje no se hizo en Uruguay sino en Chile, con numerosas dificultades que se solventaron gracias a Salvador Allende. La ubicación geográfica de la acción se apunta, no obstante, en detalles casi imperceptibles: las escalerillas de los aviones marcan los distintos destinos de cada uno de los *discretos* funcionarios gringos enviados a América Latina. Aunque en el montaje se dan los *flashbacks* ya aludidos, Costa propicia la tensión al tiempo que evita el *suspense* que pretende manipular, al ofrecer desde el inicio el hallazgo del cadáver y los funerales con los que acaba el filme. Los que cierran el círculo, otra vez de la corrupción, al que se suma esa suerte de destino trágico propiciado por presidentes dizque conscientes, no gobernantes (pues no gobiernan). Desde el inicio Costa evita la manipulación subliminal, centrándose en causas y argumentos de los secuestradores, para quienes es clara la función que cumple el «experto» Santore. La figura de un periodista independiente y respetado actúa, de nuevo, como hilo conductor de la trama: homenaje a Carlos Quijano, fundador del semanario uruguayo *Marcha*, del que han hecho parte entre otros Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Ángel Rama.

Como en un mosaico, los múltiples matices de la sociedad uruguaya se reflejan a través de un impecable manejo de la luz, en penumbra: desde la lucha clandestina dada en condiciones de extremas privaciones hasta las clases privilegiadas que viven en un mundo aparte, idílico y llevan a sus hijos a colegios gringos, pasando por las barriadas humildes y los trabajadores que acuden de madrugada a las fábricas en coches destartados, la trastienda del periódico, las agencias gringas de fachada, las damas de la alta sociedad, los distintos personajes de modestos empleos, los funerales en la catedral, en fin, el endeble Congreso, donde pese a todo aún se levantan voces críticas

y disidentes, como la del diputado Fabbri, cuyo discurso se ajusta a la denuncia real de la tortura que hizo el senador Erro, quien por ello debió buscar asilo político en el exterior.

Desde la óptica estrictamente cinematográfica, el de *Estado de sitio* es uno de los mejores trabajos de Costa, al lograr buenos climas de alteración social, adecuadas atmósferas de tensión y una intimidad sin mácula: la que se evidencia desde el inicio con los planos sobre el carro en el que, tras múltiples peripecias, aparecerá el cadáver de Santore; la que se refuerza con las escenas y secuencias en las que se muestra la violencia represiva de dictaduras disfrazadas de democracias; la que termina por reducir al espectador con la contundencia y persuasión con que justifica las acciones de los héroes, no maniqueos, que si pasan por tales es debido a la forma como el director se burla de viejos esquemas con los cuales hay que romper. A fin de mostrar que lo anterior es apenas una anécdota frente a lo trascendente, el fascismo en América Latina, Costa-Gavras desgrana cómo la CIA preparaba en secreto a la policía en países como Uruguay, Brasil, Guatemala y Costa Rica para la represión y la tortura, favoreciendo dictaduras extensivas luego a Chile y Argentina con los «buenos oficios» del *BM* y del *FMI*.

El filme le costó al cineasta una denuncia por antiamericanismo, aunque repruebe también el recurso a la violencia y al terrorismo (caso del chofer de uno de los vehículos «requeridos» para cierta tarea, en cuyo lugar parece ponerse el director: «tómelo, pero no estoy de acuerdo con sus métodos»), lo que no obstante podría sugerir: no hay otro método, tratándose de la época), que para el director ilegítima cualquier reivindicación, por más justa que *a priori* sea: «En Uruguay había un sistema democrático, y por tanto libertad; la decisión de pasar al terrorismo no estaba justificada. Existían otros métodos para hacerse oír. En un país en el que están garantizadas determinadas libertades, el

paso al terrorismo es autodestructivo»⁴. Contra esto, otro cineasta, Fassbinder, a propósito de su filme *La tercera generación*, sostiene que el terrorismo proviene de la orilla no convencional: «*En la actualidad es el capital el que produce el terrorismo, para que le sirva a él y al sistema de dominación*»⁵.

Sin embargo, Costa-Gavras no previó la *democracia* que se daría en Uruguay, justamente entre 1972, año en que realizó su filme y primero de gobierno de Bordaberry, y 1985, cuando el país retornaría a la democracia con Sanguinetti, tras la represión brutal del general Álvarez (1981-85). Sanguinetti daría por terminada la persecución desatada por Pacheco Areco (cuyo mandato reprimió las agitaciones sociales) entre 1967 y 71 contra los Tupamaros, otorgándoles una clamorosa amnistía, en diciembre del 86, confirmada por referéndum en el 89 que favorecía no sólo a la subversión: a todos los miembros de las FFAA acusados de violar los derechos humanos entre 1973 y 85; ese mismo noviembre se realizaron nuevas elecciones y fue elegido el blanco Lacalle. Entre 1972 y 82 Pacheco fue embajador en España, Suiza y EE.UU. El gobierno de Álvarez declaró

en 1972 la «guerra interna» a la organización y utilizó al ejército uruguayo para combatirla; 3.000 miembros fueron encarcelados y otros 300 asesinados, por parte de 35.000 efectivos de las FFAA, sabuesos de sus coterráneos. En 1985, los Tupamaros se convirtieron en un partido legal, tras la puesta en libertad de la mayoría de sus miembros. La amnistía permitió la de su máximo líder, Raúl Sendic, condenado a cadena perpetua y quien no obstante murió exiliado, en París, en 1989.

Un recordatorio final: «*Si hubiese un pueblo de dioses, se gobernaría democráticamente. Un gobierno así perfecto no es recomendable a los hombres*»⁶. Lo que para nada significa que todo lo referido se haya terminado ya en el continente. Soplan buenos vientos, pero la mar aún está embravecida. Tampoco quiere decir que se esté recomendando la dictadura o el estado de sitio como fórmulas alternas de democracias invisibles, las que por doquier se perciben... y tienen el guante de seda de los tiranos. Al parecer la salida posible es la única democracia practicable: el socialismo. Pero, de eso se hablará otro día y tal vez en otro lugar no muy lejos de aquí. **BU**

⁴ Op. cit., p.7.

⁵ Op.cit.

⁶ ROSSEAU. Op. cit..