

IMÁGENES PERIFÉRICAS EN EL CINE LATINOAMERICANO

Rita Diogo

Al establecer la relación entre eurocentrismo y globalización, Fernando Coronil (2000, p. 247) esclarece que la expansión planetaria del capitalismo tuvo sus orígenes alrededor del siglo XVI, cuando un modelo económico eminentemente excluyente dividió el mundo entre europeos y no-europeos, civilizados y bárbaros o, como se suele decir, entre desarrollados y subdesarrollados. Dicha dualidad pasará a ser representativa de las asimetrías que existen entre países centrales y periféricos, que se reflejan en varias esferas, entre ellas la que se refiere a las relaciones de poder. Estas relaciones, por su vez, que se sentirán siempre como desiguales, se reproducirán dentro de un mismo país, de modo que en Brasil, por ejemplo, aunque sea un país periférico frente a los países desarrollados, encontraremos realidades muy próximas a estos últimos, así como regiones que viven todas las experiencias inherentes a países dichos periféricos, sea respecto a la pobreza de la mayoría de la población o a la ausencia de servicios de saneamiento básico, salud y educación.

Así es que, como suele ocurrir con todos los intentos de clasificación, lo que llamamos periferia abarca una multiplicidad de vivencias y grupos sociales que la convierte en algo refractario a todo tipo de esfuerzo de encerrarla en torno a un concepto. En este sentido, menos que la geografía, lo que define la periferia es más bien la precariedad, la ausencia de asistencia y la falta de recursos. A pesar de la contribución inestimable de muchas ONGs¹ que vienen ofreciendo oportunidades de crecimiento personal para los que viven en la periferia, sabemos que muchas de estas iniciativas son puntuales y fragmentadas, ya que no consiguen romper con el problema que está por

¹ Organizaciones no gubernamentales sin fines de lucro.

detrás de la división del mundo entre centro y periferia, es decir, el modelo económico de desarrollo que sostiene la globalización o, como Coronil prefiere llamar, el globocentrismo (2000).

Teniendo en cuenta estas reflexiones, bien como los conceptos de "conciencia amena del atraso" y de "conciencia catastrófica del atraso", de Antonio Cândido (1995), proponemos en este trabajo el concepto de "conciencia desilusionada frente al subdesarrollo", desde el cual pretendemos demostrar como el cine latinoamericano actual da visibilidad a las periferias, a la vez que ponemos de manifiesto las transformaciones por las cuales pasó la postura del intelectual en nuestra sociedad. Para ello, tomamos como *corpus* de análisis dos películas: la brasileña *Santo forte* (1999), de Eduardo Coutinho, y *El baño del papa* (2007), de los uruguayos Enrique Fernández y César Charlone, a fin de verificar la postura que ambos cineastas asumen frente a imágenes periféricas, es decir, qué elementos condicionan la selección y el tipo de tratamiento que dan a las mismas. Según nuestra hipótesis, dichos elementos están directamente involucrados con lo que hemos llamado de "conciencia desilusionada frente al subdesarrollo", bien como con la opción ética de estos directores que pone de relieve los valores humanos sobre lo material.

En uno de los textos más bien logrados de diálogo entre las literaturas brasileña e hispanoamericana, Antônio Cândido (1995), al estructurar su análisis en el contexto social latinoamericano, propone dos conceptos clave para el entendimiento de nuestro quehacer literario. Desde los estudios de Mário Vieira de Mello, Cândido observa que hasta los años 30 predomina entre los intelectuales brasileños la noción de "país joven", lo que corresponde en la literatura, a la valoración de la exuberancia natural de nuestras tierras, a una visión más bien exótica que nos remite a la estética hiperbólica característica de las cartas de Colón acerca de América. Ahí están especialmente producciones como las del romanticismo, la *Canción del exilio*, de Gonçalves Dias, *Santos Vega*, de Rafael Obligado, y otras más (CÂNDIDO, 1995, p. 366). A partir de entonces, el optimismo que veía en la grandiosidad de la naturaleza las potencialidades infinitas y la promesa del país del futuro se convierte en

pesimismo, que marca el predominio de la noción de "país subdesarrollado", donde la idea de falta pasa a dar el tono a la construcción de las narrativas.

A estas dos nociones, la de "país joven" y la de "país subdesarrollado", Antônio Cândido responde respectivamente con dos conceptos, el de "conciencia amena del atraso" y el de "conciencia catastrófica del atraso" (1995, p.368). Para el crítico brasileño, la primera noción trasparece como una postura pasiva ante la dependencia, donde el gigantismo del paisaje funciona como una ilusión que sublima la realidad del desfase frente a los países desarrollados, la cual la generación posterior se empeñará en denunciar. En este sentido, Cândido habla del regionalismo latinoamericano como un precursor de la conciencia del subdesarrollo y cita a autores como Miguel Ángel Asturias, Ciro Alegría, Jorge Icaza, Jorge Amado y Graciliano Ramos (1995, p. 390).

Esta misma conciencia que da visibilidad al subdesarrollo explota en el cine brasileño alrededor de los años 50 con las chanchadas de la Atlântida, con *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, tornándose cada vez más compleja hasta alcanzar su cumbre con el Cinema Novo, reflejándose teórica y estéticamente en obras como *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha o *Vidas Secas*, nuevamente de N. P. dos Santos. Un movimiento cinematográfico que atravesará las fronteras de Brasil y dialogará con otros países de América Latina, con importantes grupos de cineastas igualmente empeñados en la lucha contra el neoimperialismo, tales como el grupo Cine Liberación en Argentina o el Cine Imperfecto teorizado por Espinoza en Cuba, o aún el cine chileno durante la Unidad Popular.

En este momento, hay una creencia generalizada entre los intelectuales de América Latina que relaciona subdesarrollo e imperialismo, de modo que todas las fuerzas creativas son direccionadas contra este último, en una actitud desesperada por superar la pobreza y el atraso. En Brasil, como suele ocurrir con las trasplantaciones teóricas en suelos periféricos, la interpretación amena del marxismo por parte del Partido Comunista era ideológicamente antiimperialista sin dejar de ser totalmente capitalista (SCHWARZ, 2008, p.75) subvirtiendo así la base misma de la doctrina marxista al establecer una suerte

de complicidad con los sectores burgueses y al silenciar la revolución como un camino de mudanza. En efecto, el golpe militar de 1964 reveló el carácter efímero y transitorio del comprometimiento de la burguesía nacional, que pronto volvió la espalda a la alianza con las clases subordinadas (OLIVEIRA, 2003, p. 131-2), a la vez que cerraba definitivamente las esperanzas de un cambio más profundo en la sociedad brasileña, tal como el que se conquistaría con la reforma agraria, por ejemplo.

Es así como proponemos que de la noción de "conciencia catastrófica del atraso" pasamos a la de "conciencia desilusionada frente al atraso", ya que actualmente, viviendo de lleno la Tercera Revolución Industrial, la ilusión de ponerse al día con los países desarrollados sólo puede sostenerse bajo una dosis incrementada de mitificación de naturaleza neoliberal. Para ello, están ahí los media que se encargan de divulgar un mundo geográficamente nuevo, ya que sin fronteras, aunque geopolíticamente viejo, ahora dividido entre los propietarios de las patentes y los consumidores de sus productos tecnológicos, es decir, nosotros, los antes subdesarrollados y ahora en desarrollo.

Según Francisco de Oliveira (2003, p. 138-42), en la Segunda Revolución Industrial el conocimiento era todavía universal y difuso, posibilitando rupturas sin previa acumulación técnico-científica, permitiendo así a los países periféricos actuar por saltos, aunque como señala acertadamente Schwarz (1992), nuestro atraso nos impidiera de madurar dichas ideas y conocimientos. Por otro lado, el nuevo conocimiento científico está cerrado en las patentes, además de ser descartable y efímero, relegando nuestro continente a una "eterna corrida contra el reloj" (OLIVEIRA, 2003, p. 139). Es decir, en un contexto como éste, el concepto de subdesarrollo como una etapa a ser superada pierde todo sentido, a la vez que se nos desvela como pura ideología, como falsa conciencia.

En sustitución a este mito, el de la globalización quiere convencernos de que todos jugamos igualmente el mismo papel en la división internacional del trabajo capitalista, que no hay más desarrollados ni subdesarrollados, centro y periferia, cuando en verdad lo que asistimos es a la mundialización del capitalismo, la cumbre de un sistema estructuralmente excluyente.

Respecto especialmente a la producción audiovisual, la conciencia desilusionada frente al subdesarrollo al lado de las promesas seductoras de la globalización viene generando diferentes posturas entre intelectuales y/o artistas del mundo cinematográfico: hay los que aunque desilusionados siguen comprometidos con la tradición del arte crítico, frente a los que exactamente por dicha desilusión, o por simplemente nunca haber tenido ilusión alguna, se dejan llevar por las muchas posibilidades de la tecnología, cuyo deslumbramiento trasparece en sus filmes-espectáculo.

La conciencia desilusionada frente al subdesarrollo: la imagen entre ética y estética

Empecemos por decir que la relación entre arte y política plantea sobre todo cuestiones de carácter ético. En cuanto al cine, desde el guión hasta el momento del rodaje, la creación de una película conlleva una selección de imágenes, cuando entonces el director decide cuáles de éstas tendrán visibilidad en su film y cuales permanecerán invisibles. En dicha selección, por su vez, son muchos los factores que juegan un papel importante, entre ellos el objetivo del cineasta al crear su película, el público blanco que tiene en mente, el presupuesto que ha conseguido para llevar a cabo su proyecto, los medios tecnológicos que va a utilizar en el rodaje y hechura del film, etc.

Respecto a los filmes que giran alrededor de imágenes periféricas, hay ya una tradición cinematográfica que empieza en los años 50 y alcanza su cumbre en los 60, participando de lo que Cândido ha nombrado "conciencia catastrófica del subdesarrollo". En este período había un proyecto claramente político-ideológico como trasfondo de la realización de dichas películas. Como hemos visto, dar visibilidad a la pobreza era denunciar el neoimperialismo, responsable por mantener el continente Latinoamericano en un estado de permanente excepción, el cual había la sincera esperanza de un día poder superar.

Hoy día, la expansión mundial del capitalismo ha derrocado dicha esperanza y con ella los proyectos utópico-revolucionarios que la sostenía. En este sentido, las motivaciones que engendrarán las imágenes periféricas del cine actual también serán otras. Entre ellas están las relacionadas con el mundo académico, especialmente respecto a los Estudios Culturales, cuya valoración de lo marginal ha llegado a establecer un nuevo canon, que legitima discursos de lo ex-céntrico. La tele, por su vez, va a tener una gran responsabilidad en la vehiculación de lo periférico por parte del cine. El proceso de democratización a partir de los años 80 en América Latina permitirá el surgimiento de varios movimientos sociales, a los cuales la televisión pasará a dar visibilidad.

Así, de una cultura cinematográfica utópica en los 60 pasaremos, alrededor de los 90, a la era de la cultura de masa televisiva (BENTES, 1994, P. 44). Ya a partir de finales de los 80, temas como violencia urbana, miseria y exclusión ocuparán cada vez más la pantalla de nuestras teles. El cine, por supuesto, no podrá quedarse inmune a las transformaciones del mundo audiovisual, y mucho menos a la gran recepción de los telespectadores frente a dichas imágenes.

Ahora bien, ante este nuevo contexto, las posturas de los cineastas varían entre la asimilación de las formas de representación mediática y la distancia crítica de estas mismas formas. Es en este punto donde la cuestión ética juega un papel fundamental, pues más allá de la selección, del qué, se trata aquí de definir la manera por la cual uno va a tratar estas imágenes, es decir, de cómo, de qué modo va a darles visibilidad. Por otro lado, se puede decir que en esta definición, la relación que cada cineasta establece entre el arte y la vida es fundamental. Así, tenemos los que, herederos de la tradición del cine político, siguen llevando en serio dicha relación, concientes de que la frontera que divide la ficción de la realidad es en general bastante tenue. O sea, saben que la ficción muchas veces puede superar lo real en objetividad y realismo, y éste, por su vez, puede frustrarnos en falta de verosimilitud, sobrepasando los límites de la imaginación, especialmente cuando hablamos del continente latinoamericano. En este sentido, siguen apostando, tal vez no más que el arte tenga el poder de transformar la realidad, sino que ambos

permanecen en diálogo, de modo que uno puede afectar al otro. Aunque ubicándose en el extremo opuesto a una orientación más bien crítica, los media son una prueba actual de ello, pues al confundir vida y ficción, nos venden sueños encarnados en mercancías, en un constante intercambio de unos por otras.

El cine de Eduardo Coutinho es un ejemplo que ilustra perfectamente dicha creencia. Contemporáneo de muchos cineastas del Cinema Novo, ya en *Cabra marcado para morrer* (1964/1984), inaugura un nuevo modo de hacer documentales, que expresa un profundo respeto por el habla del otro, además de enfatizar el carácter ficticio del género documental, es decir, construido, pensado, proyectado. Para ello, una de sus estrategias era llevar dos cámaras, donde una filmaba los personajes, mientras la segunda trataba de registrar el hecho fílmico, transformándola a la cámara en un personaje más. Ponía en acción el quijotesco arte dentro del arte, problematizando los límites entre ficción y realidad.

En *Jogo de cena* (2007), Coutinho convierte dicha problematización en la temática misma de su película: sobre el palco escénico de un teatro, el director entrevista diferentes personajes que dan testimonio de su propia vida, nos cuentan hechos que marcaron su trayectoria, frente a la cámara que los encuadra teniendo como trasfondo butacas vacías. A cada personaje de la vida "real", el cineasta intercala la actuación de actrices consagradas del mundo artístico brasileño, Andréa Beltrão, Marília Pera, Fernanda Torres, que pasan a dramatizar aquellos mismos testimonios. Es entonces cuando somos sorprendidos, ya que muchas de estas dramatizaciones llegan a afectarnos más que los testigos de lo "real". Es decir, ¿quiénes de hecho representan en este palco?, ¿dónde está la frontera que separa el arte de la vida? Y por extensión, ¿cómo establecer los límites entre documental y ficción? Según nuestra hipótesis, la conciencia del intercambio entre el arte y la vida juega un papel fundamental en el trasfondo ideológico de películas, cuyos directores demuestran una preocupación ética en la selección y en el tratamiento que dan a las imágenes de la periferia.

Así, tanto en *Santo forte* (1999), del mismo cineasta, como *El baño del Papa* (2007), de Enrique Fernández, son ejemplos de esta preocupación ética, remitiendo al pensamiento de Paulo Freire, de la unión entre “decência y boniteza” (1996), es decir, entre ética y estética. En ambas películas, el argumento parte de hechos reales, la visita del Papa a América Latina, hecha, respectivamente, en 1997 a Río de Janeiro, y en 1988, a Melo, en la frontera de Uruguay con Brasil. Una visita con la cual ponen de relieve la relación entre religión y pobreza y cuyos resultados serán bastantes distintos entre un país y otro, demostrando el papel que juega la religión en la construcción de la identidad nacional (ORTIZ, 2001, p. 63).

Entre otras similitudes, no vemos más en ambos filmes el didactismo que nos enseñaba la religión como el opio del pueblo, sino como una fuerza que les ayuda a las personas a actuar sobre y a pesar de las difíciles circunstancias de la vida, aunque los intereses que movilizan a los brasileños no sean los mismos de los uruguayos. Es decir, en *Santo forte*, Coutinho pone de manifiesto el carácter heterogéneo de la fe en Brasil, cuya religión oficial, el catolicismo, se funde y confunde con otras manifestaciones religiosas de origen africana o con las neo-religiones de origen anglosajón.

En efecto, por medio de dicha película percibimos que en Brasil, la fe, más que propiamente la religión, actúa como un factor innegable de identidad nacional, que congrega a los brasileños por encima de la diversidad cultural que caracteriza a este pueblo, a la vez que demuestra la pervivencia de la memoria católica, es decir, del pasado colonial como parte de la conciencia colectiva, pues, según Ortiz:

As crenças religiosas, enquanto “consciências coletivas”, aglutinam o que se encontrava antes disperso. A memória é uma técnica coletiva de celebração das lembranças, aproxima o passado, soldando os indivíduos no seio de uma mesma comunidade. (2001, p. 65)

Por otro lado, *El baño del Papa* nos pone frente a la tradición laica de la historia de Uruguay, a la fuerte separación entre el Estado y la religión, especialmente la Iglesia Católica, que les lleva a convertir la visita del Papa a Melo en un negocio, de modo que Carmen, uno de los pocos personajes visiblemente católico, es el único que expresa el temor de que ello no sea correcto.

El hecho de que pongan el deseo frente a la ruda realidad latinoamericana les da a estas películas un sentido profundamente humano. De este modo, la presencia del Papa en Río moviliza la fe de las personas, que por su vez, les llena de esperanza de un día realizar sus sueños. En Uruguay, el anhelo de conquistar una vida más digna, que les permita ser integralmente hombres, satisfacer necesidades tanto materiales como ideales, les transforma en personajes de uno de los tantos hechos maravillosos que forman parte de las culturas de América Latina, es decir, al prepararse para recibir alrededor de 50.000 peregrinos en su ciudad, aquellos uruguayos convierten la visita del Papa en una hipérbole, figura característica de lo maravilloso. Se endeudan junto a los bancos, venden lo que tienen y compran una cantidad impensable de carne, panes, preparan pasteles, dulces, sándwiches, entre otras mercancías para venderles a los brasileños. Al final, la visita tan esperada dura tan sólo unos 20 minutos, los brasileños prácticamente no aparecen y de hecho sólo concurren 8.000 fieles.

El lado ficticio de dicha hipérbole está en el pequeño baño que Beto construye en el frente de su casa, a fin de alquilar el servicio a las gentes. En verdad, el drama de su familia, la mujer Carmen y la hija Silvia, representa, en sus aflicciones y esperanzas, a todas aquellas personas humildes que tenían en el contrabando una de las pocas oportunidades de ganarse la vida. Dicha construcción, por su vez, será responsable por el lado melodramático de la película, ya que los sacrificios que impone a esta familia, especialmente a Beto, se convierte en una hipérbole más de este filme.

El realismo de la fotografía de Cesar Charlone es un dato más en la construcción de un film tan profundamente humano, es como si en las imágenes de las caras de los personajes nos dejase entrever sus almas, sus

trayectorias de vida, y en ellas, la historia misma de pueblos marcada por la exploración y la pobreza. En efecto, tanto la película de Coutinho como la de Fernández son sobre todo fotografías del subdesarrollo que desvelan el lado humano y a la vez inhumano de las periferias de nuestro continente. Con ellas, nos dan a conocer que aunque la pobreza sea de todos, el sufrimiento es único, pues nadie puede hablar sobre y por el dolor del otro, sino uno mismo. De ahí las fotos de Charlone y los innumerables testimonios en *Santo forte*.

No obstante, más que el realismo, podemos decir que lo que les hace profundamente humanos a estos filmes es el juego entre ficción y documental, sueño y realidad, verdades y mentiras; remitiendo a Octavio Paz (1991), este diálogo entre el "cuerpo" y el "no-cuerpo", desde el cual nos convertimos en hombres y mujeres.

Bibliografía

BENTES, Ivana. Aquí agora: o cinema do submundo ou o tele-show da realidade. *Revista Imagens*. Campinas: UNICAMP, ago. 1994.

CÂNDIDO, Antônio. Literatura y subdesarrollo. In: *Ensayos y comentarios*. Trad. Rodolfo Mata Sandoval e María Teresa Celada. Campinas/São Paulo: UNICAMP/FCE, 1995. p. 365-393.

CORONIL, Fernando. Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo. In: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de 2000. p. 246.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista. O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

ORTIZ, Renato. Anotações sobre religião e globalização. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. V. 16, n. 47, outubro de 2001.

PAZ, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. Barcelona: Seix Barral, 1991.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

_____. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 4. Ed. São Paulo: Livraria duas cidades, 1992.

_____. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008. p. 70-110.

Filmografia:

Santo Forte: 1999; Brasil; director: Eduardo Coutinho; documentário; fotografia: Luis Felipe Sá e Fabian Silbert.

Jogo de cena: 2007; Brasil; director: Eduardo Coutinho; documentário; fotografia: Jacques Cheuiche.

Cabra marcado para morrer: 1964/84; Brasil; director: Eduardo Coutinho; documentário; fotografia: Edgar Moura, Fernando Duarte.

El baño del Papa: 2007; Uruguay, Brasil y Francia; directores: Enrique Fernández y César Charlone; guionista: Enrique Fernández; ficción; fotografía: César Charlone.