

Capítulo IV

---

**El otro excluido,  
exiliado,  
excomulgado**

*Lo más común, lo más barato, lo más cercano, lo más fácil, eso soy yo. Soy de los tontos no menos que de los sabios, indiferente a los otros, atento siempre a los otros, aprendiz de los más simples, maestro de los que saben más, soy de todas las razas y de todas las castas, de todos los linajes y de todas las religiones.*

Walt Whitman

La noción de alteridad se ha vinculado obstinada y justificadamente a toda la producción artística latinoamericana. Nuestras naciones y sus culturas representan "el otro absoluto" del racionalismo europeo, la gran síntesis de misterios, poesía, renovación, utopías y miserias inescrutables. Tal vez la característica dominante de esta comunidad de naciones, vista desde los centros del poder económico y político del mundo, sea la adscripción a la periferia, a situarse más allá del margen, en localización secularizada por largos períodos de colonización y vasallaje político, económico y cultural. Pero los calibanes de estas tierras aprendieron velozmente el lenguaje de los prósperos para mejor combatirlos, y así confirmar su existencia otra, igual de iluminada.

Los últimos 30 años del siglo XX aparecen marcados para el cine latinoamericano por el reconocimiento de su propia otredad, a partir en ocasiones de aquella misma estética de la violencia, cuyas principales premisas definiera Glauber Rocha.<sup>1</sup> Entre *Los olvidados* (1950), *Río, 40 grados* (1955) y *Los inundados* (1962), hasta *El callejón de los milagros* (1994), *Ciudad de Dios* (2002), *La ven-*

<sup>1</sup> Dice el cineasta y teórico en *La estética de la violencia*: "...nuestro equilibrio, en perspectiva, no puede surgir de un sistema orgánico, sino más bien de un esfuerzo titánico, autodestructor, para superar la impotencia. (...) El hambre del latinoamericano no es solamente un síntoma alarmante de pobreza social; es la ausencia de su sociedad. De ese modo, podemos definir nuestra cultura como una cultura del hambre. Ahí reside la trágica originalidad del Nuevo Cine con relación al cine mundial: nuestra originalidad es nuestra hambre, que es también nuestra mayor miseria, resentida pero no comprendida". (Revista *Cine cubano*. Números 42-43-44).

## Latitudes del margen

*dedora de rosas* (1998) o *Amores perros* (2000), afloran numerosas afinidades temáticas y conceptuales. En algunos casos, no ha variado lo que se cuenta, el sujeto, pero sí se registran transformaciones en el cómo, en las señas de enunciación, en la avidez comunicativa. De frente al tercer milenio, cuando muchos críticos juzgan al Nuevo Cine Latinoamericano como un proyecto pasado de moda, continúa vislumbrándose la fidelidad de numerosos autores nuevos a la estética del hambre y la violencia, tal como las enuncia Rocha, una violencia ahora filosófica, activa y transformadora, a veces benevolente, folclorista o contemplativa. No se trata ya de seguir apabullando al espectador con el inventario de calamidades, sino de informarlo y conmoverlo con la representación profesional del drama, penosamente actual, de la exclusión y la inercia social, de la niñez y la juventud desprotegidas, de la ignorancia y la indigencia rampantes y vegetativas.

También se impone reconocer que algunos de estos filmes recientes, enfocados sobre la marginalidad de grandes sectores poblacionales, se acercan a la tragedia social conciliando la visión denunciadora de sus hacedores con el apriorismo condescendiente de los "observadores" primermundistas, o se dejan imantar por ciertos resortes autoexotistas, inclinados a celebrar la pobreza cual crisol de virtudes e ingenuidades. Aunque no creemos que los ejemplos elegidos por el crítico Sergio Wolf sean los idóneos para ilustrar sus conclusiones, resulta en general bien válido su estudio sobre "El folclorismo de la indigencia", expuesto en el artículo "Una cierta tendencia del cine latinoamericano".<sup>2</sup>

Analicemos los títulos mencionados por el estudioso argentino para intentar dilucidar el modo en que se aproximan a las realidades sociales continentales: *Amores perros*, a diferencia de los filmes de Tarantino o de Robert Rodríguez, no espectaculariza la violencia ni la marginalidad. Todos sus personajes, incluidos la *top model*

<sup>2</sup> En el primer número de la revista cubana *Nuevo Cine Latinoamericano*, diciembre, 2000, Sergio Wolf enuncia la necesidad de un cambio de sensibilidad y de tono, que favorezca la comunicación con el público (cambio patente para el autor solo en unas pocas películas como *Mundo grúa* y *Cuestión de fe*), en vez de los filmes aferrados a lo que él llama *El folclorismo de la indigencia*, y cita como ejemplos de tal tendencia nada menos que a *Principio y fin*, *La vendedora de rosas* y *Orfeo*.

y los hombres de negocios, son víctimas por igual de un orden manifiestamente torcido, alienante y corrupto; *Principio y fin* apunta (1993) a la crisis de la familia como espejo de tanto despotismo y sórdido egoísmo; *La vendedora de rosas* retrata, sin ápice de complacencia o hálito morboso, las calles pobladas de adolescentes en los recibidores del infierno; *Orfeo* (1999) recompone un fresco de la marginalidad a partir de razones poéticas, musicales, sobre el drama de la exclusión y del afecto traicionado. Ninguno de estos filmes parece premeditar su estrategia narrativa, formal o temática en función de lo que esperan los grandes mercados del cine, y si así fuera, no deja de ser meritorio convencer a propios y a extraños; no vemos nada pernicioso u oportunista en tratar de ascender a lo universal desde la autenticidad identitaria más depurada.

Vale aclarar, de todas formas, que los años 90 contemplan la prosperidad de una suerte de posneorrealismo, o revalidación neorrealista, originada parcialmente por la reacción de algunos cineastas a las propuestas surreales latentes en lo real maravilloso cinematográfico, que dominaría estéticamente desde finales de los 70 y hasta bien entrados los 90 (*Doña Flor y sus dos maridos*, *El amuleto de Oggún*, *Cecilia*, *Alsino y el cóndor*, *Tangos*, *el exilio de Gardel*, *Hombre mirando al sudeste*, las numerosas adaptaciones a partir de García Márquez y muchos otros). También las aperturas democráticas, en buena parte de estos países, facilitó el acercamiento periodístico, "objetivo", a los submundos del marginalismo, el crimen y el delito, las drogas y la homosexualidad, la corrupción y la violencia social, temáticas que parecían urgidas de encontrar cronistas apegados a la pura y cruda realidad, observadores menos propensos al hermetismo, a lo histórico, a lo épico y a la imaginaria fantasiosa.

En Brasil, el segundo país del mundo en cuanto al número de habitantes negros, la representación filmica de esta raza trascendió los habituales arquetipos y caricaturas,<sup>3</sup> para adentrarse en un proceso de complejización, pues en los 80 y 90 ya se mixturaban varios arquetipos en la composición del personaje

<sup>3</sup> En *O negro brasileiro e o cinema*, de 1988, el ensayista Joao Ramos Rodrigues enumera algunos arquetipos: el negro viejo y sabio, el mártir de la esclavitud, el noble salvaje, el negro revoltoso, el negro de alma blanca (que oscila entre opresores y oprimidos), la musa negra, el macho fuerte (estos dos últimos de connotación sexual), la mulata seductora y el criollo bufón (una especie de arlequín de piel oscura).

## Latitudes del margen

negro (hasta borrar paulatinamente la extrema simplicidad primigenia y el paternalismo típicos de las primeras décadas del cine brasileño), o se le convertía en auténtico centro de las reflexiones y los cuestionamientos: *Domésticas-el filme*, *Ciudad de Dios*, *Madame Satá*. Pero había sido el cine de Carlos Diegues, en el que convergía el mayor desprejuicio temático con la más connotada elegía de lo negro, en tanto esencial estrato cultural de lo brasileño: *Ganga Zumba* (1964), *Xica da Silva* (1976), *Quilombo* (1983) y *Orfeo* (1998). Precedentes importantes también fueron: *Barravento* (1962) de Glauber Rocha; *Río zona norte* (1957), *El amuleto de Oggim* (1974) y *La tienda de los milagros* (1977), de Nelson Pereira Dos Santos, y *Chico Rei* (1985), de Walter Lima Junior. Sumados los filmes anteriores y los contemporáneos, todavía no puede decirse que el cine brasileño haya conseguido naturalizar su negritud, pues siguen siendo escasos los títulos a ese respecto, y escandalosamente pocos los directores, guionistas y profesionales del cine de esa raza, aptos para conferir un tratamiento dimensionado, competente y libre de las cadenas del arquetipo, del paternalismo, de la sátira racista y de la mirada víctima o contemplativa al *ghetto-favela*.