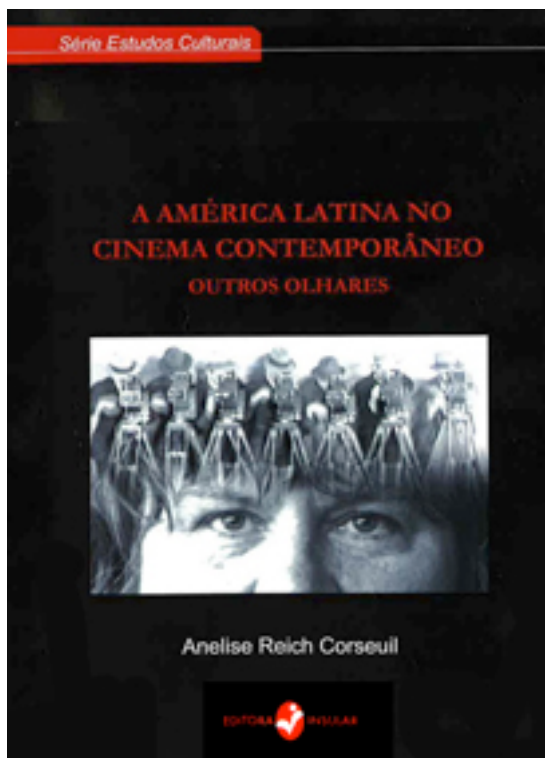


**Sobre Corseuil, Anelise Reich. *A América Latina no cinema contemporâneo. Outros olhares*. Florianópolis: Insular, 2012. 160pp. ISBN: 978-85-7474-564-0.**

por Diana Paola Gómez Mateus\*



Anelise Reich Corseuil estudia un tema ampliamente discutido en los ámbitos de los estudios sobre cine y los de las ciencias sociales, a saber, la representación del otro (marginal a las economías dominantes) por estéticas y discursos hegemónicos. La autora observa el momento contemporáneo de circulación, coproducción y mezcla de géneros cinematográficos que hacen surgir nuevos significados. Así, reúne un corpus de doce filmes, producciones transnacionales (Estados Unidos, Canadá y países de América Latina)

que ponen en escena algún tema latinoamericano. Es decir, filmes que se interesan por luchas, personajes o eventos acontecidos en la región elaborados dentro de esquemas de producción amplios que, según Corseuil, tienen la capacidad de subvertir historias oficiales o estereotipos de la cultura y sociedad latinoamericana.

Las categorías que estructuran este análisis son variadas, no existe aquí una línea que determine todo el trabajo. La preferencia por seguir estrategias analíticas de los Estudios Culturales no le cierra las posibilidades de investigación puesto que se trata de elaborar formas transdisciplinares de estudio que darían cuenta de la producción cultural actual. Tal abertura del

trabajo enriquece la visión de la investigadora sobre los filmes y los problemas que ella estudia, sin por esto evitar caer en afirmaciones conclusivas que cierran temas pudiendo ser mejor discutidos. Categorías como “memoria postiza”, “colectividad globalizada”, “producción cultural”, “cine transnacional”, “hibridación cultural” y el concepto de “representación” (definido como un “discurso capaz de definir identidades y visiones que, aún siendo contingentes a ciertos momentos históricos y culturales, pueden no solamente ayudar a moldear ciertas perspectivas sobre grupos étnicos y nacionalidades, pero, principalmente, revelar el lugar de quien habla o articula la narrativa”, p.30, traducción mía) describen la perspectiva aquí adoptada e indica a los lectores tanto el lugar de los filmes como el interés por algo más allá de lo propiamente estético, o sea, lo narrativo y la circulación de estas (particulares) obras de arte.

Vale la pena retomar ahora el corpus de filmes que la autora utiliza para elaborar su argumento. Son obras que se encajan dentro del género de “filmes históricos”, es decir, producciones que ponen en escena algún evento histórico, conocido o no, que aún sin ser documentales, demuestran un ejercicio de investigación previa para la elaboración de los personajes, el argumento y el espacio. En este caso, el interés es por eventos conocidos: misiones jesuitas (*The misión*, Ronald Joffé, 1986), guerra civil en el Salvador (*Salvador*, Oliver Stone, 1986), acuerdos de paz entre sandinistas y contras (*Nicaragua*, Jim Munro y Peter Raymond, 1988), Ernesto Che Guevara (*Diarios de motocicleta* (Walter Salles, 2004 y *Che: investigating a legend*, Maurice Dugowson y Anibal di Salvo, 1997), relación norte-sur (*Favela rising*, Jeff Zimbalist y Matt Mochary, 2005), relación guerrilla-estado (*Men with guns*, John Sayles, 1997), Chiapas y los zapatistas (*A place called Chiapas*, Nettie Wild, 1998), el golpe chileno (*Chile, la memoria obstinada*, Patricio Guzmán, 1997), pobreza en el nordeste brasileiro (*Hanging on*, Germán Gutierrez, 1993), frontera mexicana con Estados Unidos y chicanos (*Lone star*, John Sayles, 1996 y *Frontierland*, Jesse Lerner y Rubén Ortiz-Torres, 1995), William Walker en Nicaragua (*Walker*,

Alex Cox, 1987) y un montaje que critica filmes estadounidenses sobre Latinoamérica (*Gringo in Mañanaland*, Dee Dee Halleck, 1995).

Estos filmes no sólo serían obras que representan eventos que marcaron la historia de la región, sino obras que “presentan una estética que se opondría a los *blockbusters*, problematizando estereotipos y representaciones homogéneas de América Latina. Producciones canadienses (y estadounidenses) sobre la historia y el pueblo de América Latina no solamente documentan hechos históricos, pero también hacen una crítica a las formas de representación de conflictos geopolíticos que involucran a América Latina y países del primer mundo” (p. 55, traducción mía). Lo que indica un cierto cambio en la forma como el “primer mundo” ve a América Latina y no una autodefinición estética y narrativa de la cual autores y autoras del “tercer mundo” son agentes. Es decir, son otras formas de representar temas ya tradicionales en la cinematografía sobre la región: indígenas, guerrillas y líderes políticos de izquierda.

Para la autora esta estrategia de coproducción que obliga a países y personas a negociar estéticas y narrativas en función de porcentajes de inversión, y márgenes de ganancias y pérdidas es una muestra de la creciente globalización cultural que resulta en la creación de obras de arte transnacionales. Es decir, filmes capaces de circular libremente por el espacio audiovisual sin fronteras de interpretación, susceptibles de ser vistos en cualquier momento y casi por cualquier público. Capaces también de discutir la afirmación de F. Jameson, según la cual las “producciones culturales del tercer mundo son ‘nacionalistas’ y ‘alegóricas’, porque la trayectoria de los protagonistas refleja el contexto político nacional en el que están insertas” (p.39, traducción mía). Esto porque lo que estaríamos viendo en las pantallas serían filmes realizados por el “primer mundo” – o con una importante participación de este – que representan las relaciones de interdependencia entre América Latina y Estados Unidos, donde la jerarquía y los costos

sociales, políticos y económicos, son mostrados explícitamente en estos filmes como forma de crítica a la postura y la posición de Norteamérica en el sur a través de las historias de los protagonistas. Es decir que el uso de la alegoría no estaría limitada a las producciones culturales del “tercer mundo” ya que es hoy una forma utilizada también por el cine del “primer mundo”, y esto, de forma crítica.

Corseuil afirma que “(s)e podría afirmar que la producción artística posmoderna está transformando la condición nacionalista asociada a la alegoría en un fenómeno transnacional, que involucra el pasado, el presente y el futuro de varias naciones simultáneamente” (p. 40, traducción mía). En otras palabras, los esquemas de coproducción llevan a negociaciones económicas y narrativas que incluyen un desplazamiento de tropos “desarraigándolos” de sus “contextos”. No obstante, lo que está en juego para Jameson (1986) no es propiamente la exclusividad del uso, sino la dimensión política de la alegoría nacionalista tal como era utilizada en producciones culturales del tercer mundo (término que Jameson utiliza con precaución para agrupar los países que sufrieron la experiencia de la colonia y del imperialismo y para diferenciarlos de los bloques capitalista y socialista). Se trata entonces de una forma de nacionalismo específica del tercer mundo, donde el intelectual ocupa un lugar político como artista, cuyas formas estéticas surgen del interior y no como usos de propuestas ajenas, - digamos, brechtianas - y donde el individuo se refiere a la colectividad sin caer en un psicologismo para el que la cultura no es más que una proyección de la subjetividad.

Desafortunadamente los filmes citados por la autora no son presentados suficientemente, sinopsis vagas y ausencia de una descripción detallada tanto del contexto de producción como el de recepción (que puede ser por la crítica especializada, no se refiere necesariamente a las formas como cada comunidad ve y entiende un contenido audiovisual) no permiten validar o refutar las conclusiones a las que llega. Jameson se pregunta por el uso de la

alegoría, pues si mecanismos de autoreferencia son usados por el tercer mundo no puede ser esta una situación entendida como un simple uso de lo mismo en un contexto estructuralmente diferente pues lo que está en cuestión es el propio mecanismo (Jameson, 1986: 85). En este sentido, me pregunto por la naturaleza del cambio que Corseuil nota en los filmes, pues por un lado los esquemas de coproducción son resultado de las presiones económicas de Estados Unidos sobre América Latina, no estamos aquí delante de un acuerdo al que realizadores latinoamericanos hayan llegado por su propia voluntad o como lugar donde podrían explorar mejor sus capacidades artísticas o enunciados políticos.

Por otro lado, vemos en filmes como *The mission* que Latinoamérica, su historia y su pueblo son decorativos: la exuberancia de la selva, la violencia de las cataratas, indígenas primero salvajes y después bondadosos son elementos que sirven al desarrollo de los personajes: Rodrigo Mendoza (Robert De Niro), un ser arrepentido que encuentra en las misiones jesuitas un lugar donde expiar culpas y el Padre Gabriel (Jeremy Irons), un hombre convencido de las ideas religiosas y de la necesidad de enseñarlas a los indígenas. Los indígenas, claro, continúan siendo infantes, bondadosos, ignorantes, buenos aprendices de canto, trabajos manuales, oraciones y ritos religiosos, pero no son artífices de su historia. Su “versión” no hace parte del argumento, no lo son sus cuerpos ni sus experiencias, mucho menos su voz o expresiones. La selva no es más que el lugar donde acontecen los hechos; la construcción del espacio como peligroso y las ideas a este asociadas son reproducidas sin discutir el proceso histórico, político y económico que las animó y sostiene en el tiempo. Vemos entonces un cambio de protagonistas – no son crueles españoles sino benevolentes jesuitas, en todo caso blancos, hombres, del primer mundo – no un cambio en las políticas de representación.

Pero el corpus de Corseuil es variado y también encontramos filmes como *Gringo in Mañanaland* (Dee Dee Halleck, 1995), en el cual la directora optó por

un montaje de filmes estadounidenses para criticarlos. El montaje como estrategia de articular lo que estaba separado y revelar significados y un filme realizado por una reconocida activista aportan elementos a la discusión del libro. No es un filme sobre América Latina, es un filme sobre la mirada que Estados Unidos dirige a esta región. Según la descripción que la autora nos ofrece, estrategias de repetición, contradicción, saturación, intertextualidad y distanciamiento son utilizadas para revelar lo que es obvio: el estereotipo, pero lo descontextualiza y lo desnaturaliza. Otro filme que vale la pena citar aquí es *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997), pues el director discute la memoria del golpe chileno por medio de las imágenes 23 años después. Aquí el recurso de la voz y la trayectoria del director chileno (el filme es incluido por tener financiación de capitales franceses y canadienses) apuntan a otra discusión, a saber, la dificultad de narrar un hecho doloroso, no existe posibilidad de continuidad, objetividad, subjetividad o historiografía que esté libre de cuestionamientos sobre el propio hecho de contar. Este filme es una puesta en escena de la pregunta de Guzmán por la memoria. Sin embargo este punto no es apreciado y el documental se torna solamente un ejemplo de una estrategia metadiscursiva y reflexiva.

No comentaré otros filmes de la lista, pues no cabría en este espacio, sin embargo, la lectura del libro de Corseuil llama la atención sobre esta producción fílmica y apunta algunos asuntos interesantes para ser discutidos.

Al lector le resta un trabajo de búsqueda y visualización de tales filmes para lograr entender y criticar las afirmaciones aquí contenidas. La autora tiene el mérito de apuntar problemas que deben ser discutidos en detalle: globalización de la cultura, reformulación de las relaciones norte-sur, la transnacionalización de capitales, ideas y estéticas, políticas de representación y propuestas fílmicas novedosas en función de los cambios contemporáneos. Habría necesidad de discutir mejor las presiones económicas y políticas que acompañan estos cambios en los campos artísticos y disciplinarios y falta más

espacio a las trayectorias de algunos directores, pues si bien las obras pueden ser consideradas independientemente de su autor, algunas de estas sí surgen de cuestionamientos, elaboraciones a lo largo de una carrera, vueltas sobre los mismos pasos, avances y retrocesos que construyen el significado de cada obra presente. Es casi como si el pasado de la obra estuviera contenido en cada cuadro. Tanto cuanto cada filme histórico discute el presente, no podemos pensar el presente o sus expresiones de forma aislada y descontextualizada de su tiempo y de su espacio. Esto a pesar de que las formas transnacionales de producción artística sobrepasan fronteras, tal circulación, apreciación y esta discusión no sería posible ni pertinente si no se refiriese a significados locales, contruidos en la historia y en la geografía, por sujetos y para sujetos ubicados en espacios y tiempos colectivos.

## Referencias bibliográficas

JAMESON, Fredric (1986). "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social text*, n.15 (otoño, 1986), pp. 55-88. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/466493>.

---

\* Diana Paola Gómez Mateus es investigadora colombiana, con pregrado en Antropología Social de la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia) y maestría en Antropología Social de la Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil). Junto a la Corporación Cultural El Barco desarrolló en Colombia proyectos de formación de públicos en cine y de producción de cortometrajes. Actualmente desarrolla junto al Grupo de Antropología Visual (GRAVI) de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas (FFLCH-USP) una investigación sobre la memoria audiovisual del conflicto colombiano.