

Un cine que politiza: estrategias “fronterizas” en una tendencia del cine latinoamericano actual*

Cinema and Politics: “border” strategies in a
current Latin American trend

DARCIE DOLL C.**

Resumen

Un sector de la cinematografía latinoamericana producido en las últimas dos décadas ha impulsado a poner nuevamente en el escenario la pregunta por la relación de las prácticas cinematográficas con la realidad o la sociedad. El artículo propone que entre esta filmografía heterogénea es posible identificar un conjunto de

* Este artículo se realiza en el marco del proyecto de investigación SOC10/04-2 “¿Hacia un ‘nuevo realismo’? Representación de la marginalidad y lo urbano en un sector del cine y la narrativa latinoamericana 1990-2008” (2011-2012), financiado por la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

** Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. *E-mail*: darciedoll.cecla@gmail.com. Avda. Capitán Ignacio Carrera Pinto, N°1025 Ñuñoa, Santiago de Chile.

filmes que, por un lado, comparten un juego de rupturas y diálogos entre el registro documental y la puesta en escena ficcional, construyendo una inscripción “fronteriza” que permite leerlos como un nuevo modo de construcción de lo real, y por otro, configuran a los sujetos (personajes) como “no-ciudadanos”. A partir de estas modalidades este cine exhibe la cotidianeidad radical de personajes marginales que no tienen proyecto, pero que son proyectados a lo político por un cine profundamente crítico.

Palabras clave: cine latinoamericano, géneros cinematográficos, sujetos marginales, realismos.

Abstract

A branch of Latin American cinematography born in the last two decades has shown, once again, its concern about the connection between cinematographic practices and society or reality. This article suggests that, within this heterogeneous filmography, it is possible to identify a set of films with “border” strategies. On one hand, these share ruptures and dialogs between documentaries and fictional staging, creating a “border” line that allows them to be interpreted as a new way of building reality. On the other hand, they create subjects (characters) as “non-citizens”. From these perspectives, this kind of cinema exhibits the extreme everyday lives of marginal characters who have no projects, but who are projected towards political issues through a deeply critical cinema.

Key words: Latin-American cinema, cinematographic genres, marginal subjects, realisms.

Introducción

En las últimas décadas, un sector de la cinematografía latinoamericana ha impulsado nuevamente en el escenario la pregunta por la relación de las prácticas cinematográficas con la realidad, lo real, el referente o la sociedad. Filmes realizados con posterioridad al período de dictaduras militares en Latinoamérica y en el contexto de globalización, estos discursos cinematográficos han puesto en crisis y cuestionado los conceptos de nación, pueblo, revolución, desarrollo, modernidad e identidad/es. Filmes que recrean la vida marginal en las ciudades, el narcotráfico y la violencia o se instalan en una especie de cotidianeidad radical, apartada de la heroicidad y al mismo tiempo del intimismo. Han sido llamados “cine de la marginalidad”, “realismo callejero o urbano”, “realismo sucio”, “nuevos realismos”.¹ No constituyen un movimiento ni contienen un programa predeterminado, sino más bien se rigen por una gran heterogeneidad.

Algunos de los filmes posibles de incluir en este corpus, son, desde Argentina, *Pizza, birra y fasso* (1997) de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano; *Mundo grúa* (1999), *El bonaerense* (2002) y *Leonera* (2008) de Pablo Trapero. *Rapado* (1991), *Silvia Prieto* (1998) de Martín Rejtman; *La Libertad* (2001) y *Los muertos* (2004) de Lisandro Alonso; desde Colombia, *La vendedora de rosas* (1998) y *Rodrigo D no futuro* (1994) de Víctor Gaviria; *La*

sombra del caminante (2004) de Ciro Guerra; *El Colombiano dream* (2006) de Felipe Ajure; *La virgen de los sicarios* (2000) de Barbet Schroeder; desde Ecuador, *Ratas, ratones y rateros* (2000) de Sebastián Cordero; desde México, *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu; desde Brasil, el filme de Fernando Meirelles *Ciudad de Dios* (Brasil, 2002); y desde Chile, *B-happy* (2003), de Gonzalo Justiniano, *Tony Manero* (2008) de Pablo Larraín y *El pejesapo* (2007) de José Luis Sepúlveda.

Entre los variados temas y problemas que ha suscitado esta nueva filmografía, se ha abierto debate sobre la diferencia de estos filmes con el cine de los años ochenta y las posibles afinidades con el “Nuevo Cine Latinoamericano” de la década de los setenta. En este contexto, ha cobrado especial relevancia el problema de la comparación con los rasgos considerados como propios de los movimientos y proyectos estéticos realistas o tendientes a modelos realistas y las características que asume en el dispositivo cinematográfico (ver Osorio 2010; Suárez 2010, 2009; Aguilar 2006; León 2005). El debate se vuelve más actual aún a raíz de la poderosa influencia de los discursos televisivos y del registro directo que inunda las pantallas con la ilusión de inmediatez y verdad automática, nuevo espacio en el que estos textos emergen (Follain de Figueiredo 2010).

El componente profundo y a menudo implícito que subyace a estas discusiones es la pregunta que ha recorrido la modernidad y que insiste, dicho en términos simples, en el modo de relación de las artes con la realidad social y cultural. Las teorías críticas a través del tiempo han respondido de variadas formas a esta pregunta de fondo; en sus extremos, las relaciones tienden a concebirse en forma mecánica y se debilita la

¹ Destaca la coexistencia de una corriente actual de la literatura latinoamericana que, así como esta cinematografía, ha sido llamada también “realismo sucio” o “narconovela”. Algunas de las novelas más difundidas han sido adaptadas con éxito, entre ellas, *La virgen de los Sicarios* de Fernando Vallejo (1994) y *Ciudad de Dios* de Paulo Lins (1997), llevadas al cine por Barbet Schroeder y Fernando Meirelles respectivamente.

existencia de las múltiples mediaciones entre las prácticas y la realidad social, hasta disolver mecánicamente los discursos en una unidad causal. En el otro extremo, hacen desaparecer, en nombre de la autonomía del arte o del texto o mediante el excesivo privilegio de uno de sus componentes, aquello que se ha considerado “referente” o “contexto”. Por supuesto, este comentario simplificado probablemente no haga justicia a la extrema sofisticación de los paradigmas y conceptos de las teorías de los últimos cincuenta años, pero nuestro objetivo aquí es simplemente explicitar y dar visibilidad a la compleja discusión y las decisiones políticas que implica. En términos de J. Ranciére (2011), es la pregunta actual sobre los “modelos de eficacia” a que debieran de obedecer las “expectativas y juicios en materia política del arte” (55).

Es fácil observar que en los últimos tiempos se ha producido una suerte de resistencia traumática a poner siquiera en perspectiva esta problemática, la que suele ser motejada como retroceso o anacronismo, marco en el cual la reacción más riesgosa puede ser el forzamiento de las apreciaciones críticas y el tratamiento de ciertas prácticas cinematográficas artísticas como documentos antropológicos y su consecuente envío en otra dirección. En este contexto, aunque no es nuestro objetivo específico aquí, resulta casi inevitable situarse en un camino de apertura al examen de estas relaciones y sus consecuencias para la teoría y la crítica, realizando un ejercicio de reflexión y de des-aprendizaje. Ello implica al menos tres movimientos: primero, una re-visita a las concepciones que han sido canceladas especialmente a partir del auge de ciertas perspectivas postmodernas;² en segundo lugar, la revisión crítica de los supuestos, especialmente de los diagnósticos contenidos

en ciertas líneas que se incluyen en las tendencias postmodernas; y, finalmente, de modo central, seguir la trayectoria y abordar las prácticas cinematográficas actuales que han convocado con gran potencia el debate y que no son elementos “residuales”, de acuerdo al concepto de R. Williams (1980), ni repeticiones ocasionales de viejos temas.

El alcance amplio de esta discusión nos permite poner en relieve ciertos rasgos y tendencias que subyacen a este tipo de filmes que no son, desde ya, realistas en sentido clásico y no corresponden, tampoco, a una unidad homogénea. Lo que nos interesa particularmente es que la revisión de algunos elementos asociados a los modelos realistas resulta interesante para poner en debate y perspectiva los aspectos que tienen que ver con la tradición latinoamericana de cine político y/o comprometido con la realidad social y la cultura del continente, ahora en un marco en que rige, con excepciones, la lógica del neoliberalismo y el capitalismo salvaje.

Entre esta filmografía que comparte en mayor o menor medida una serie de rasgos, y que opera desde estéticas y propuestas diferentes, podemos identificar un conjunto de filmes que comparten un juego de rupturas y diálogos que construye o propone un “nuevo contacto con lo real”, posible de leer como otra forma de relación con lo social.

Dos son los aspectos de los que nos ocuparemos en este texto: la puesta en crisis

² Nos referimos especialmente a líneas de reflexión especialmente influidas por F. Lyotard, en alguna medida F. Jameson y a líneas más cercanas al postestructuralismo deconstruccionista de J. Derridá. En el ámbito específico de la teoría cinematográfica, J. Deleuze figura como un interesante representante.

o inscripción “fronteriza” entre el registro documental y la puesta en escena ficcional; y la construcción de sujetos (personajes) y la inscripción del Otro como un “no-ciudadano”.

El carácter “fronterizo” entre géneros y registros

Uno de los ejes centrales o rasgos sobresalientes en un grupo particular de los filmes de los que se ocupa esta investigación, es el modo de construcción que transgrede, deforma, contamina o excede la división hegemónica entre el registro documental y la puesta en escena ficcional. Para la tradición cinematográfica, son los géneros los que se han encargado de codificar lo visible, es decir, proponer, en sentido fuerte, lo que se “puede” ver (o es factible de ser asimilado como parte de) e inscribir la verosimilitud en el campo. En el estudio de C. Metz (1971), el primer modo de verosímil, de origen aristotélico, consiste en el conjunto de lo que es posible para la opinión general, (opuesta a los que es posible para las personas cultas). Suponiendo que el “posible” se ha de identificar completamente con lo posible verdadero, lo posible real. Es lo que Metz asocia con la “censura ideológica”, origen de la exclusión de muchos temas y muchas formas de tratar esos temas, que las censuras institucionales no habrían reprimido. Es decir, de una restricción de los posibles fílmicos. En el segundo modo, la operación de *verosimilización* funciona en la confluencia de las reglas de un género preestablecido y la opinión general es definida entonces respecto de los discursos, específicamente de los discursos ya pronunciados. Lo verosímil, como efecto de corpus, es una “reducción de lo posible, representa una restricción cultural y arbitraria entre los posibles reales, es inmediatamente

censura. Entre todos los posibles de la ficción figurativa, “pasarán” solamente los autorizados por los discursos precedentes” (Metz 1971: 46).

Siguiendo este razonamiento, la censura basada en lo verosímil afectaría a la forma del contenido, a la manera en que el filme habla de lo que habla, es decir, lo que dice. Respondería, entonces, a una codificación epocal. Pero ello no ocurre solo al interior del sistema fílmico, sino que se trata de convenciones históricas y situadas. En este sentido, es un conjunto de prácticas relativamente estables que tienen rasgos importantes en común, constituyen un sistema histórico de regulación de las relaciones entre las prácticas y definirían los límites, para nuestro caso, entre documental y ficción, como prácticas modernas.

Si a lo dicho agregamos que “los géneros definen los límites entre las ideologías sociales, la experiencia, la subjetividad y sus representaciones “artísticas”, como señala Medvedev (Altamirano y Sarlo 1983: 24), los géneros existen, entonces, en relación con la trayectoria histórica de las prácticas y los límites entre representación y lo social (o realidad). Es decir, más allá de cualquier naturalización que se produce en las prácticas concretas, “el problema de todo dominio de la cultura puede ser entendido, en su conjunto, como el problema de las fronteras de ese dominio. En términos de Bajtín, “el dominio cultural no tiene territorio interior: está situado en las fronteras” (1989: 30). Por lo tanto, se traduce en el dinamismo de las prácticas en la cultura y en la sociedad, que funcionan de acuerdo a las transformaciones en los distintos niveles, sea al interior de un sistema o de un campo, en los nexos entre la recepción y la producción, en la intervención o juego entre sistemas y discursos, y en la relación de ida y

vuelta entre la cultura, la sociedad y la obra. De allí que la separación radical entre géneros producida por la institución sea una operación que permite y pretende mantener el *status quo* del filme como producto final, incluyendo su clasificación en festivales, premiaciones y la circulación por diferentes circuitos.

De acuerdo a lo anterior, la dicotomía entre registro documental o directo y puesta en escena ficcional, ha de observarse desde la dinámica de las prácticas puestas en situación, una situación que tiene que ver tanto con el ámbito de la producción/recepción cinematográfica y con la multiplicidad de relaciones en la cultura y en la sociedad. En este sentido es que me interesa proponer que la productividad de este conjunto de filmes que nos ocupan, se juega en la necesidad de conservar “visible”, para apreciar su productividad de sentido, el carácter fronterizo entre registros, entre circuitos de circulación, entre lo nuevo y lo antiguo, entre el arte y el discurso televisivo, entre la verosimilitud y “la verdad de la imagen” (no “la imagen verdadera”). Es el caso de *La libertad*, de Lisandro Alonso, *La vendedora de Rosas*, Rodrigo D, *No futuro*, de Víctor Gaviria, *Mundo grúa* de Pablo Trapero, o *El pejesapo* de José Luis Sepúlveda, entre otras. En estas películas, uno de los componentes más interesantes se expresa en este cruce de elementos documentales y ficción a través de la contaminación y la hibridez entre factores que tienen que ver con la ficcionalización de elementos biográficos que pertenecen a actores naturales, actores no profesionales que al mismo tiempo son personajes, y que se introducen en la historia ficcional permaneciendo en el límite de lo documental; accesibles a través de la operación de recepción del espectador, es decir, excediendo el texto en sentido

restringido o, en otros términos, movilizand o la información extrafílmica.

En *Mundo grúa*, de Pablo Trapero, Luis Margani, un actor no profesional, hace de “Rulo”, el personaje central, cesante que se propone aprender a manejar una grúa para obtener trabajo, no lo consigue y decide irse a trabajar a regiones. No tiene mayor éxito y finalmente regresa a Buenos Aires. El filme evidencia la mezcla fronteriza al incorporar como un elemento importante de la historia del filme parte de la propia historia de Luis Margani, por ejemplo, su participación como bajista de un grupo musical llamado *Séptimo regimiento*, famoso en su tiempo por el disco *Paco Camorra*, hecho real. Posteriormente, Margani siguió actuando en comerciales y en el filme chileno *La Fiebre del loco*, de Andrés Wood.

En *La libertad*, el actor natural/no profesional Misael Saavedra, un hachero argentino, actúa de sí mismo. En la película se narra y describe un día de trabajo ficcionalizado. Christian Gundermann analiza en detalle el “quiebre con el modelo biográfico del hachero” (perceptible a nivel de la historia narrada), en que el sujeto histórico percibe un sueldo por su trabajo, y en cambio, en el filme vende su producto en forma independiente, hecho que permite extraer interesantes lecturas sobre la pérdida de empleo en Argentina y la crisis de los años noventa.

En *El Pejesapo*, del chileno José Luis Sepúlveda, Héctor Silva, que actúa como el personaje principal del filme, es un actor, pero que se ha formado en el teatro en talleres realizados durante su encierro carcelario, por asalto a un taxista. Con excepción de uno o dos, los demás son actores naturales. Lo interesante es la construcción de una ficción armada en

gran medida con los retazos o residuos que emergen a partir de la experiencia real de los actores naturales que devienen personajes, a medio camino entre un relato construido a partir de esta experiencia y la construcción ficticia de la historia narrada.

En los filmes de Víctor Gaviria, *Rodrigo D no futuro* y *La vendedora de rosas*, los personajes se construyen a partir de actores naturales, los llamados “pistolocos”, niños de la calle. Sujetos producto de la historia de la “nueva violencia” en Colombia, propiciada por el imperio del narcotráfico, la corrupción generalizada y la imposibilidad de las instituciones de contener y proponer otras lógicas económicas, que se dio especialmente en las décadas de los ochenta y noventa. La base de los guiones de Gaviria son los testimonios de los sujetos reales que han vivido experiencias relacionadas o análogas con la historia que se contará. Se trata de “narrativas plenamente localizadas que se caracterizan por un diálogo con varias voces en la búsqueda de una enunciación colectiva” (Suárez 2010: 81).

Existe un alto grado de improvisación; el director sabe lo que desea representar, señala Jorge Ruffinelli, pero el margen es grande, de allí que el propio Gaviria destaque el “carácter coautoral de sus películas, en la medida en que son los propios actores quienes colaboran determinando “lo que se dice, más que lo que debe decirse” ante una situación determinada. (Ruffinelli 2009: 25). El relato solo es posible a partir de la experiencia de aquellos que cuentan sus propias historias, con sus gestos, su lenguaje, sus silencios, imprimiendo polifonía a partir de los actores naturales (Suárez 2010).

Un segundo aspecto crucial es la utilización de un estilo de lenguaje que corresponde a los

sociolectos de los grupos marginales de cada país; léxico carcelario, del lumpen, o “parlache”, en el caso colombiano. “Se trataría siempre de romper con la naturalización, el costumbrismo y los códigos de reconocimiento implícitos en el cine anterior” (Cartoccio 2006: 2). Esta estrategia llega incluso a la imposibilidad de reconocer el léxico, evidenciando una suerte de incompetencia auditiva por parte del espectador, procedimientos que rompen la ilusión de realidad comprometida en los códigos que apuntan al deseo de naturalización del cine comercial. Gaviria se ha negado a subtítular los filmes en español estándar con la evidente intención de conservar el habla y abolir la lengua; se halla, nuevamente, en el límite *entre* lenguas “naturales” y la estilización artística de los lenguajes populares, característica de un relato ficcional.

Entre otros componentes interesantes de exponer a la luz de la situación en fronteras de esta cinematografía, figura la observación-descripción, como método que pone en segundo lugar la importancia de la acción como elemento dinamizador del relato y expone la cotidianeidad radical, como una suerte de quietismo y detención en el presente, marca de las fronteras de mundos permeados por los medios de comunicación masiva. El trabajo con el espacio es en algunos casos mostrado a través de la ciudad que se borra o aparece entre las sombras, como en *La vendedora de rosas*, siendo casi sustituido por el sonido. De este modo, destaca la importancia de lo auditivo frente a la escasa aparición de planos generales de la ciudad, en el entendido que uno de los trasfondos de esta cinematografía es el espacio de lo urbano y sus escenarios reales. Es un discurso visual que vuelve a visitar “la imperfección” en oposición a la perfección

posible gracias a las nuevas tecnologías y el discurso del turismo. “Se buscan los altos contrastes, el blanco y negro, la imagen granulada, la saturación cromática, aprovechan la inestabilidad de la cámara al hombro” (León 2005: 65). Dialogan con el cine imperfecto, alejado de las potencialidades de las técnicas de digitalización y con la improvisación y premura de ciertos cines documentales.

Si las cinematografías anteriores apostaban por la novedad en un avance radical, desplazando a las tradiciones, como herencia del sentido político de las vanguardias y de la modernidad, ahora estos filmes juegan a ponerse en el límite. Y más allá de remitir a la valoración sobre la cualidad del registro directo o registro documental versus la construcción o puesta en escena, más allá de la evidencia acerca de que ambas son construcciones discursivas en cuanto implican elecciones previas y posteriores, y también más allá de la novedad de esta estrategia, entendemos esta idea de frontera como ni lo uno ni lo otro, sino un tercero. El espectador es convocado a suspender las certezas de la división entre documental y ficción desde distintas estrategias, el pacto con el espectador requiere de una movilidad, una suerte de flexibilidad distinta de la ficción y distinta del documental que permite que se realice una recepción, que a diferencia de lo documental o testimonial – en la que el receptor debe aceptar lo narrado como una verdad y no como si fuera una verdad –, ahora debe aproximarse a visionar un discurso híbrido, ficcional, pero en otro modo de contacto con lo real y con lo social.

Este programa fronterizo impide la naturalización de los filmes en géneros instituidos, jugando entre el valor de verdadero

y el valor de auténtico. Lo auténtico no es el registro directo o documental, ni la ausencia de ficcionalización como proyecto, sino la mostración de un mundo anclado en la puesta en escena más que en las propiedades de la narración. Al respecto Aguilar señala que “el alejamiento del costumbrismo no radicó tanto en el rechazo de los códigos de representación como en la conciencia que tomaron los nuevos directores de las desemejanzas entre narración y puesta en escena. Porque si la nueva generación apostó por el realismo lo hizo, principalmente, en términos de la segunda” (Aguilar 2006: 36). Por lo tanto, es un modo de representación de lo social en la que se juega una suspensión –en estos casos relativa– de la “relación de los signos movilizados y configurados con su dimensión referencial o denotativa” (Perus 1989: 135), que se diferencia de gran parte del cine clásico de ficción, el cual “tiende a anular o eludir dicha relación para reforzar la ilusión de su propia autonomía, cuando no a fundar en ello su valor estético” (Perus 1989: 135).³

En este punto llegamos nuevamente a la pregunta central: cómo dar cuenta de las idas y vueltas de estas nuevas obras que transgreden la canónica separación entre imagen y realidad, entre signo y referente, la autonomía de la obra de arte del arte comprometido, y juegan con la mantención del entre. Filmes críticos, en el sentido que Rancière propone:

crítico es el arte que desplaza las líneas de separación, que introduce la separación en el tejido consensual de lo real, y, por eso mismo, altera las líneas de separación que configuran el campo consensual de lo dado (Rancière 2011: 78).

³ François Perus (1989) explicaba esta dicotomía respecto de testimonio y ficción literarias

Retomando lo que anotábamos antes, es la alteración de una de las formas de visibilidad modernas: la verosimilitud. Se produce una alteración de lo dado o lo visible, “la distinción en géneros que separa fácilmente dos tipos de humanidad: la que padece y la que actúa, la que es objeto y la que es sujeto” dice Ranciére, recordando la distinción señalada por Godard sobre palestinos e israelíes, donde la ficción es para los israelíes y el documental para los palestinos (79). Si se aplica a las producciones latinoamericanas, esta alteración o *estar* fronterizo fractura la antropologización del sujeto marginal, su representación “latina” o imaginario de exportación al situarse entre lo uno y lo otro y escamotear la fijación. Este cine puede provocar una fractura porque se detiene en el límite de una posible alegorización y rompe con el sistema de expectativas prefijadas; una fractura, no un borramiento. Aquí se configura un entramado estético-político que hace entrar a escena los efectos de las políticas neoliberales, la cesantía, el empobrecimiento de las capas juveniles de la población, el aumento y transformación de la delincuencia, el narcotráfico, la marginalización de los sujetos por parte de las instituciones, el ‘núcleo duro’ del presente, la crisis social. Se suma, entre otros factores, la disputa con la hegemonía de los discursos televisivos como constructores privilegiados de un “real” y la crítica al cine comercial y costumbrista. Estas prácticas fílmicas no pueden ser fijadas como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales o verosimilizantes. Quedan “afuera y adentro”, en las fronteras, pues estas películas, en mayor o menor medida, no son marginales, se incorporan al mercado (en su amplitud), tienen el formato de largometraje, participan en festivales, reciben premios, crítica y, en algunos casos, publicidad.

Pero lo que falta agregar es que estos filmes instalan una nueva discusión respecto a la relación con la sociedad y no sólo en el debate respecto de la representación “realista”.

Sujetos marginales y ciudadanía

En el cine latinoamericano de los años sesenta y setenta la tendencia hacia la representación de personajes paradigmáticos, particularmente como sujetos colectivos que respondían a la instalación de la denuncia y la crítica del sistema imperialista, estaba en directa correspondencia con el proyecto de compromiso con la cultura popular y la visibilización de una identidad nacional y latinoamericana. Avanzando en la década de los ochenta se produce una revisión de las diversas situaciones de violencia política del continente y los personajes cinematográficos enfatizan los elementos representativos o bien reaccionan buscando la novedad en versiones más intimistas, enfocadas en conflictos individuales, con mayor o menor suerte. Este aspecto es uno de los más recurrentes en la crítica que realizan los jóvenes creadores de los años noventa y de principios del siglo XXI al cine anterior, y es una base significativa de la propuesta diferenciadora que estos nuevos cineastas ensayan a través de sus prácticas en búsqueda de nuevas políticas estéticas.

En el llamado “nuevo cine”, la construcción de una galería de personajes asociados a mundos marginales pone en el debate la problemática respecto de las formas de representar al otro, formas que atañen a lo ético y a lo estético, a las relaciones de poder, a la autoconciencia de quien enuncia, a la relación entre el mundo de la alta cultura ahora globalizado y la constelación de ciudadanos “consumidores”.

La crítica fuerte se formula en torno a las formas paternalistas de representación de los márgenes, desde los códigos del “intelectual ilustrado” y el posible populismo como efecto de la exposición de mundos ajenos y se pone el acento en la práctica de subsumir lo particular en una generalidad ejemplar, construida por una enunciación hegemónica del relato.⁴ Esta estrategia revela un discurso de autor fuerte o enunciación privilegiada que dirige y minimiza la posibilidad de discrepancia en el discurso de los personajes y en la construcción misma del relato verbal o cinematográfico, en sus distintos niveles; autoría fuerte que impregna el discurso de una perspectiva ideológico-artística que puede tender al monologismo bajtiniano (1989). Si bien hay que tener presente la existencia de una variabilidad de perspectivas y el juego de múltiples voces y discursos, no es propiedad de una tendencia particular ni adjudicable en forma directa a unos proyectos estéticos determinados de antemano. Lo cierto es que cineastas argentinos que emergen en los noventa como Stagnaro, Caetano, Rejtman, Trapero y Alonso, y en Colombia, Gaviria, reniegan de las características más fosilizadas del realismo clásico y eligen distanciarse de los procedimientos alegóricos y del “costumbrismo y realismo convencionalizado en la expresión verbal y visual” señala Cartoccio (2006).

El problema de la representatividad de los personajes construidos en esta filmografía estaría marcado por el resultado de una percepción distinta tanto de los sujetos sociales, de los discursos, como de la misma posibilidad

de representar al otro, producto de la discusión epocal y de la experiencia que provee la tradición cinematográfica latinoamericana, pues estas nuevas prácticas se construyen en diálogo respecto de la valoración canónica del cine latinoamericano anterior. Los realizadores ensayan dar un paso al lado y apuestan a que los propios medios expresivos construyan dialógicamente a sus personajes, buscando la forma de no imponer una sola voz o una enunciación “autorizada”. No se pretende dirigir pedagógicamente un sentido único a través de la exaltación moral de los sujetos personajes, ni erigir modelos ideales de conducta.

La utilización de actores naturales y la propuesta de una nueva política actoral que persigue diferenciarse de los estilos de actuación especialmente del cine de los ochenta —que mencionábamos en el acápite anterior como propuesta fronteriza que intenta suspender la relación dicotómica entre documental y ficción—, es una de las modalidades utilizadas. A través de esta y otras estrategias se construye una crítica social profunda que no emerge simplemente de una intención distinta de la anterior, que, por lo demás, tiene similitudes con el cine de los setenta y la resignificación del neorrealismo italiano, sino que recoge y elabora artísticamente la presencia de profundas transformaciones en la sociedad y cultura latinoamericana, la que ahora ofrece y reclama otras posibilidades creativas, “a menos que se quiera pasar por alto, el problema del ‘conocimiento objetivo de las condiciones materiales de producción’” para emplear la expresión de Sandra Contreras, parafraseando a G. Lukács (1965).

Considerando las historias narradas y los personajes, estos filmes son divisibles en dos grandes líneas o subtendencias. La primera se

⁴ Una de las discusiones más conocidas viene del lado de cierta corriente de los estudios culturales, bien representada por Néstor García Canclini (1990) y respondida en su momento, entre otros, por Beatriz Sarlo (1994, 1997).

compone de historias narradas que funcionan en torno a personajes marginales que viven en un mundo de delincuencia, lumpen, narcotráfico y exclusión social. En la segunda tendencia la marginalidad de los personajes se configura en situaciones de cesantía, carencia de vínculos y exclusión del progreso, instalados en una cotidianidad sin excepcionalidad ni heroísmo, en el marco de una especie de orfandad social vivida sin dramatismo. Es una suerte de emplazamiento de los personajes en una especie de cotidianidad radical que escapa a los proyectos de futuro o a la construcción de soluciones de vida moralizante. Así ocurre en filmes como *Silvia Prieto*, *Mundo grúa* o *Bolivia*, obras en las que el proyecto no aspira a la utilización de la experiencia de los personajes como vía de conocimiento o soluciones paradigmáticas: son historias que se distancian del subjetivismo intimista y de la observación de individualidades excepcionales en su microcosmos, así como de la construcción de personajes representantes de una clase social y que funcionen como ejes de un discurso que proviene de un proyecto estético-político con causa, como fue el Nuevo Cine Latinoamericano de los años setenta. Esto, sea dicho, sin ejercer por nuestra parte un juicio negativo respecto de ellos.

En directa relación con la posibilidad de construcción de personajes “representantes” o representativos se sitúa la crisis de identidad de los sujetos en el marco de la modernidad tardía o “postmodernidad”. Un sector de la crítica postmoderna sostiene que las identidades modernas han sido “descentradas”, “dislocadas”, “fragmentadas”, destacando una especie de disolución festiva de las cargas de la identidad nacional ilusoria e imaginada. Esta versión celebratoria de las bondades de la globalización y su supuesta democratización

planetaria, impulsada por ciertas perspectivas de raíz postmodernista de ya hace al menos veinte años, se enfrenta con las realidades diversas de las naciones y comunidades, cuyo ejemplo más palpable es la discriminación en el acceso a las nuevas tecnologías. Frente a este panorama, la construcción de los personajes como sujetos sociales del nuevo cine no puede sino leerse como una exposición de los matices más oscuros de la globalización económica y la mundialización de la cultura, en el sentido enunciado por Renato Ortiz:

Formamos parte de una misma «civilización», poseemos un mismo imaginario social (trabajado por el cine, la televisión y la publicidad). El espacio de las sociedades latinoamericanas se torna así segmentado. Una parte pertenece de hecho a este «mundo», otra le escapa. Por eso la modernidad-mundo en los países «periféricos» es perversa, salvaje, pero real. La globalización provoca un tipo de desarraigo de los segmentos económicos y culturales respecto de las sociedades nacionales, integrándolos a una totalidad que los distancia de los grupos sociales más pobres, marginales al mercado de trabajo y de consumo (Ortiz 1995: 7).

En estas condiciones, la noción de ciudadano como “sujeto de derechos y obligaciones” se fractura frente a los sujetos excluidos del sistema, los que supuestamente tendrían derechos, pero sólo para resistir o defender los derechos perdidos. Frente a esta idea de ciudadanía resistente, los personajes que pueblan las películas que nos ocupan provienen de la exclusión de los sujetos de aquellos colectivos en los que se construye la ciudadanía, del margen de la pertenencia a la comunidad. Sus grados de integración social oscilan entre la vida “descolgada” del lumpen, de los jóvenes y los niños del narcotráfico y de la falsa apariencia de integración de sujetos nómades o sedentarios que asumen una cotidianidad

que se aparta de cualquier tipo de lucha por el reconocimiento y la inclusión. Los personajes permanecen al margen de la sociedad de los “consensos”; no ejecutan, como figuras, actos de disenso, como al parecer se esperaría de una lógica de denuncia. La politicidad de estos personajes funciona, paradójicamente, a través de la mostración del no-disenso, construyendo como resultado un discurso (el texto fílmico en su conjunto) que disiente al mostrar. Al respecto, Rancièrè señala

La ruptura estética ha instalado una singular forma de eficacia: la eficacia de una desconexión, de una ruptura de la relación entre las producciones de los saber-hacer artísticos y fines sociales definidos, entre formas sensibles, las significaciones que se pueden leer en ellas y los efectos que ellas pueden producir. Se le puede decir de otra manera: la eficacia de un disenso. Lo que yo entiendo por disenso no es el conflicto de las ideas o de los sentimientos. Es el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad. Es por ello que el arte, en el régimen de separación estética se encuentra tocando a la política. Pues el disenso está en el corazón de la política. (...) La política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes. Ella rompe la evidencia sensible del orden “natural” que destina a los individuos y los grupos al comando o la obediencia (2011: 61).

En el filme de Martín Rejtman, *Rapado*, “se presenta un mundo en el cual las acciones no implican reacciones inmediatas y donde los sujetos son más bien actuados que actores en él”, afirma el crítico Emilio Bernini (2008: 42). El personaje juvenil, Lucio, al que le han robado su motocicleta, asiste antes que como víctima, casi como un simple testigo del hecho. Aunque realiza posteriormente el robo de otra motocicleta que debía reemplazar la suya, no repone con este acto lo perdido, señala Bernini,

pues al final debe abandonarla: “sus actos son reacciones tardías, lentas consecuencias, que nunca están a la altura de aquello que las ha provocado, debidas a algo que como sujeto no puede manejar” (2008: 42).

Los personajes-sujetos no realizan estrategias de inserción o de resistencia, sino que se construyen a partir de una táctica, en el sentido señalado por Michel de Certeau (2007), como “cálculo que no puede contar con un lugar propio”, que no posee un límite claro que lo perfila como “una totalidad visible”. La táctica corresponde, en este sentido, solo al lugar de un otro que no es portador de un centro o base desde donde “capitalizar sus ventajas”, programar sus vías, plantearse con independencia o distancia de las circunstancias. Si “lo propio –explica De Certeau– es una victoria del lugar sobre el tiempo, en forma opuesta, debido a su no lugar, la táctica depende del tiempo y pervive atenta a coger al vuelo las posibilidades de provecho. Lo que gana, no lo conserva”, por ello, el modo de funcionar de la táctica es convertir los acontecimientos en “ocasiones” (2007: 43). En este sentido, el marginal/marginado saca provecho desde circunstancias ajenas y “su síntesis intelectual tiene como forma no un discurso, sino la decisión misma, acto y manera de ‘aprovechar’ la ocasión” (43). La táctica se opone a la estrategia entendida como

Cálculo de las relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y poder es susceptible de aislarse de un “ambiente”. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar propio y luego servir de base a un manejo de relaciones con una exterioridad distinta. La racionalidad política, económica o científica se construye de acuerdo con este modelo estratégico.

Los personajes se construyen a partir de tácticas de sobrevivencia en un espacio ajeno. Son enmarcados en la descripción fílmica que opera, por ejemplo, a partir de la observación. La descripción funciona como método que pone en segundo lugar la importancia de la acción como elemento dinamizador del relato.

Es el caso de *Mundo grúa* de Pablo Trapero, un filme que no requiere del pasado para explicar una actitud que se “manifiesta con la contundencia de las imágenes que, desde ya, hablan por sí solas”, en los términos de Gustavo Castagna (cit. en Cartoccio 2012: 3). La intención explícita de Trapero “era que *Mundo grúa* funcionase como una cámara oculta que robara pedazos de la realidad”, indica Claudia Acuña (cit. en Cartoccio 2012: 3). Es la “ocasión”: su no lugar que pretende “coger al vuelo los pedazos del presente, (que describía De Certeau) tanto del personaje que está instalado en la cotidianidad, en el hacer diario sin aventuras trascendentes, como en el discurso del filme, que se inicia con la descripción visual del movimiento del mundo de las grúas en medio de una ciudad metálica.

En *El pejesapo* del chileno José Luis Sepúlveda, la táctica funciona en la mostración de los rostros, primeros planos movedizos pero obsesivos en los rostros de los personajes, que los escudriñan y que revisa también la habitación en que dos personajes fuman “pasta base” y miran hacia afuera, detenidos por el momento en un lugar ajeno que ni siquiera es remarcado por la puesta en escena como un espacio claramente marginal.

Esta que llamamos no-ciudadanía sin resistencia, se observa también en *Silvia Prieto* de Martín Rejtman. En forma totalmente

opuesta a *El pejesapo*, será a partir de la recurrente práctica de omitir y evitar los primeros planos del rostro de Silvia, que se romperá “la identificación de los espectadores con la historia y sus protagonistas, porque esa omisión deliberada del plano del rostro lo impide y porque el tono neutro de la voz de Silvia Prieto no la induce” (Bernini 2008: 51). Pero los planos, “no solo omiten el rostro sino que en su recorte fragmentan hasta cierto punto el espacio y, en ello, aún el mundo pierde espesor. El recorte espacial tiene la función de dar un marco a las escenas, no de situarlas existencialmente ni, se diría incluso, temporalmente” (51).

Espacios ajenos, sujetos no-ciudadanos que se funden en una especie de colectividad fantasma que permanece como otra respecto de la identificación con el uno espectador. Distancia, entonces, de la representatividad. ¿En qué medida nos sirve pensar estos personajes en relación a las representaciones realistas? Bastante agua ha corrido bajo el puente desde la tipificación de personajes estáticos y simples productos. Sin embargo, es interesante dar una mirada menos reificadora a las antiguas concepciones Lukacsianas sobre el realismo. Si de hecho, Lukács propone una construcción de tipos sociales que se fundamentaría en “la justeza promedial”, en un personaje que exhibe la “medianía de todos los días”:

El tipo es tal no por su carácter medio y mucho menos sólo por su carácter individual [...] sino más bien por el hecho de que en él confluyen y se funden todos los momentos determinantes (...) de un período histórico; por el hecho de que presenta estos momentos en su máximo desenvolvimiento, en la plena realización de sus posibilidades inmanentes, en una extrema representación de los extremos que concreta tanto los vértices como los límites de la totalidad del hombre y de la época. (Lukács 1965: 13)

La extrema representación de los extremos, en el caso de estas películas, no acude a la heroicidad o a la construcción de la excepcionalidad de un personaje representante. Opera, al contrario, en un personaje sujeto-marginal, en el límite de una no-ciudadanía que se construye a partir de tácticas de supervivencia. Ese extremo funciona paradójicamente en un sujeto carente de lugar propio desde el cual instalar sus posibilidades. Ello también ocurre en el cine de Víctor Gaviria, calificado como un cine "que se acerca demasiado a la realidad e impide evadirla" (Suárez 2009: 100). David Wood señala que en Gaviria la imagen y la pantalla funcionan como mediadores de lo real y sus referentes, la estética del realizador "debilita una normalidad estéril, construida alrededor de regímenes transnacionales identitarios y de no-lugares, optando en cambio por buscar en aquellos abandonados por esta hipermodernidad excluyente" (cit. en Suárez 2009: 100).

Esa forma de inscribir y construir personajes se entiende si la re-situamos en ese 'núcleo duro' del presente": la situación de crisis social. En estos textos filmicos, la producción de sentidos opera a través de una instalación local y en esa cotidianeidad exacerbada para "fabricar presente" (Ludmer 2010: 149). Ello evidencia el viaje de vuelta del deseo de autonomía del cine,

y al mismo tiempo de vuelta también del deseo de representación totalizadora de la realidad, ejes que atraviesan y reformulan la categoría de realidad.

Conclusiones

Respecto a estos filmes no es posible plantear diferencias radicales respecto de la producción latinoamericana anterior, no obstante cumplen con marcar variaciones significativas que instalan un diálogo con la tradición. En ese sentido, es interesante situarlos e interrogarlos en el contexto de una trayectoria cinematográfica del continente, que, aunque en ocasiones haya sido injustamente homogeneizada, ha inscrito las preocupaciones sociales y culturales como una seña de identidad, en una operación estéticamente mediada respecto de la cultura y la sociedad, específicamente en estos casos, respecto de la marginalización de los sujetos y la crisis de ciudadanía en América Latina. Se puede concluir que es un cine que politiza, aunque no se instale como un proyecto político sistemático, sino más bien a través de la representación de la cotidianeidad radical de personajes marginales que no tienen proyecto pero que son proyectados a lo político por un cine profundamente crítico.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. 2006. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Bajtín, Mijail. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bernini, Emilio. 2008. *Estudio crítico sobre Silvia Prieto*. Buenos Aires: Picnic Editorial.
- Cartoccio, Eduardo. 2006. "Notas sobre el problema del realismo en la crítica del Nuevo cine Argentino". *Questión* 1(12). En línea disponible en: <http://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/289/226> (visitado el 12 de marzo de 2012).
- Contreras, Sandra. 2006. "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea". *Orbistertius* 12. En línea, disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/16-contreras.pdf> (visitado el 20 de febrero de 2012).
- De Certeau, Michel. 2007. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Follain de Figueiredo, Vera Lucía. 2009. "Nuevos realismos y el riesgo de la ficción." *Comunicação, mídia e consumo* 6(16): 29-43. En línea; disponible en: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/viewFile/204/166>. Consultado en marzo de 2012.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gundermann, Christian. 2005. "La libertad entre los escombros de la globalización". *Ciberletras* 13. En línea, disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/gunderman.htm> (visitado el 12 de marzo de 2012).
- León, Cristián. 2005. *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar-Ediciones Abya-Yala-Corporación Editora Nacional.
- Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Lukács, George. 1965. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- Osorio, Oswaldo. 2010. *Realidad y cine colombiano*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Ortiz, Renato. 1995. "Cultura, modernidad e identidades". *Nueva Sociedad* 137. En línea, disponible en http://www.nuso.org/upload/articulos/2417_1.pdf (visitado el 12 de marzo de 2012).
- Perus, Francois. 1989. "El 'otro' del testimonio". *Casa de las Américas* 174: 134-137.
- Ranciére, J. 2011. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Ruffinelli, Jorge. 2009. *Víctor Gaviria: los márgenes, al centro*. México: Universidad de Guadalajara.
- Sarlo, Beatriz. 1997. "Los Estudios y la crítica literaria en la encrucijada valorativa". *Revista de Crítica Cultural* 15: 32-38.
- _____. 1994. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Espasa Calpe/Ariel.
- Suárez, Juana. 2010. *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid: Iberoamericana.
- _____. 2009. *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Bogotá, Colombia: Editorial Universidad del Valle.
- Velleggia, Susana. 2009. *La máquina de la mirada*. Buenos Aires: Altamira.
- Williams, Raymond. 1980. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.