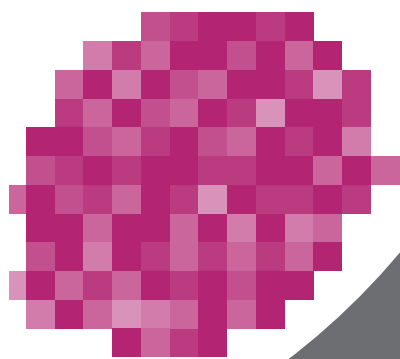


*Humanidades
digitales
y abiertas*



VII de Investigación y VI de Extensión

Jornadas 2017

Profesor Washington Benavídez

V Encuentro de Egresados y Estudiantes de Posgrado

Grupo de Trabajo 15

Cultura y política:

disputas, intersecciones, desafíos

LA MIRADA DE LOS OTROS: REFLEXIONES SOBRE CINE Y SUBALTERNIDAD EN EL RÍO DE LA PLATA¹

FEDERICO PRITSCH ARMESTO²

«El cine algún día deberá rendir cuentas por ser parte en esa imposición del silencio a las minorías.»

(César González)

RESUMEN

En esta ponencia propongo algunas reflexiones preliminares enmarcadas en mi proyecto de tesis «Cine y subalternidad en el Río de la Plata del nuevo milenio»³, sobre las relaciones entre la producción cinematográfica y los sujetos subalternos en Argentina y Uruguay.

¿Tiene voz o puede ser oído el sujeto subalterno, o está condenado a ser representado por otros? ¿Qué consecuencias políticas tiene esta condición? ¿Cómo se construye la voz del subalterno en el cine, qué implicancias tiene hablar *sobre*, hablar *por*, hablar *junto a* o hablar *desde* la subalternidad? ¿Logran los directores como mediadores transmitir la cosmovisión de los sujetos subalternos?

A partir de enfoques e ideas sobre el tema de autores como John Beverly, Ángel Rama, Cristian León y Marcos Tabarozzi, propongo acercarme a una taxonomía sobre el lugar que ocupa el subalterno en el discurso fílmico, como sujeto de representación y de enunciación.

INTRODUCCIÓN

Los medios de comunicación construyen sentidos que crean y reproducen formas de entender la sociedad, configurándose como espacios de disputa por instalar formas de pensar, sentir y actuar.

Antonio Gramsci fue uno de los autores que desarrolló el concepto de *hegemonía*, entendida como la cultura que un grupo consigue generalizar y que es recreada más allá de la existencia de ideas y creencias conscientes. La hegemonía no se da

1 Esta ponencia se basa en el artículo homónimo publicado en la revista El Ornitorrinco Tachado, disponible en <http://hemeroteca.uaemex.mx/index.php/ornitorrinco/article/view/4541>.

2 Docente Asistente del Departamento de Medios y Lenguajes de la Facultad de Información y Comunicación (Universidad de la República – Uruguay). Licenciado en Ciencias de la Comunicación y Maestrando en Ciencias Humanas- opción «Estudios Latinoamericanos»- en la Udelar. Correo electrónico: federico.pritsch@fic.edu.uy.

3 Proyecto de tesis del autor en el marco de la Maestría en Ciencias Humanas.

como forma de dominación directa, ni como estable y definitiva, sino que se mantiene recreándola y defendiéndola continuamente. Para Gramsci, el poder ejercido de una clase sobre otra está basado en la generación de consenso, esto es que la clase dominante no se impone necesariamente a través de la coerción, sino creando y reproduciendo poder simbólico (Gramsci, 1974).

El campo de la comunicación y la cultura es un ámbito privilegiado de construcción de hegemonía ya que tiene la capacidad de invisibilizar las relaciones de fuerza a partir de su fuerza simbólica con la que produce y transmite la ideología. Pierre Bourdieu concibe el poder simbólico como un poder de construcción de la realidad que tiende a hacer ver y hacer creer, a confirmar o transformar la visión del mundo, en una relación determinada por los que ejercen el poder y quienes lo sufren. La lucha simbólica implica la lucha de las clases sociales por imponer la definición del mundo social más conforme a sus intereses (Bourdieu, 2000).

Bourdieu desarrolla el concepto de *habitus* como "*proceso por el que lo social se interioriza en los individuos y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas*" (García-Canclini, 1990, p. 16) y considera que la acción ideológica más decisiva para constituir el poder simbólico "no se efectúa en la lucha por las ideas, en lo que puede hacerse presente a la conciencia de los sujetos, sino en esas relaciones de sentido, no conscientes, que se organizan en el *habitus* y solo podemos conocer a través de él." Por lo tanto la hegemonía se arraiga bajo formas inconscientes, "inscritas en el propio cuerpo, en el ordenamiento del tiempo y el espacio, en la conciencia de lo posible y de lo inalcanzable" (Ibid, p. 17).

Martín-Barbero se apropia de la categoría de "hegemonía" como herramienta para pensar el proceso de dominación social "ya no como imposición desde el exterior y sin sujetos, sino como un proceso en el que una clase hegemoniza en la medida en la que representa intereses que también reconocen de alguna manera como suyos las clases subalternas [...] se hace y deshace, se rehace permanentemente en un proceso vivido, hecho no solo de fuerza sino también de sentido, de apropiación del sentido por el poder, de seducción y de complicidad". (Ortiz, 1998, p. 65)

Los medios de comunicación se constituyen pues como canales de expresión de los valores ideológicos dominantes, aunque al mismo tiempo tienen la potencialidad de hacer emerger ideas contrahegemónicas, creando y difundiendo puntos de vista alternativos. Por lo tanto es posible considerar a la comunicación como un espacio de lucha simbólica, donde se disputa en el discurso la concepción del mundo y la interpretación de la realidad.

A lo largo de su historia, el cine ha sido una expresión artística y un producto de entretenimiento de masas, casi en su totalidad llevado adelante por grandes cadenas productoras y/o por artistas —con diferentes grados de independencia respecto a la industria- pertenecientes a clases privilegiadas, al menos con acceso a formación y medios para poder desarrollar una producción compleja y costosa. El lugar de los

sujetos subalternos en el cine se ha limitado al de consumidores/espectadores, o sujetos representados, y muy pocas veces han actuado como sujetos de enunciación, siendo sus concepciones del mundo, su voz, resignadas a la mirada de los otros, o al menos mediadas por otros.

¿Pueden los discursos de los sujetos subalternos establecerse como discursos que rebaten sentido a los valores de la cultura hegemónica? ¿De qué manera? ¿Qué lugar ocupan los sujetos subalternos en el cine, como sujetos representados y como sujetos de enunciación? A partir de estas preguntas disparadores, propongo a continuación pensar el vínculo entre los sujetos subalternos y el cine, centrándome en los casos de Argentina y Uruguay.

SUBALTERNIDAD Y CONTRAHEGEMONÍA

Las clases subalternas han sido definidas como atributo general de subordinación «*en términos de clase, casta, edad, género y oficio o de cualquier otra forma*» (Guha en Eljaiek-Rodríguez, 2013), como aquellas dominadas en una relación de poder basada en la hegemonía (Bhabha en Eljaiek-Rodríguez, 2013), como metáfora que señala un límite, una frontera, lo marginal, aquello irreductible a la representación (Asensi, 2009), o como aquellos grupos cuyo denominador es la imposibilidad de satisfacer unas necesidades vitales sin las que resulta en extremo difícil vivir la propia vida, *en sentido literal y simbólico* (Asensi, 2009).

En definitiva, el subalterno es difícil de delimitar, no es una sola cosa, se trata de *un sujeto* que de alguna manera se relaciona con la negación de alguno de los derechos humanos entendidos en sentido amplio.

En su célebre ensayo ¿Puede hablar el subalterno?, Gayatri Spivak responde negativamente a su propia pregunta disparadora, en el sentido de que el mensaje del subalterno no llega a destino, no es comprendido ni escuchado, fracasa en su intento por comunicarse (Spivak, 1998). Critica la concepción de Michel Foucault y Gilles Deleuze de que las masas saben perfectamente lo que quieren y cómo lo quieren, y que por lo tanto no necesitan a ningún intelectual que les represente; advierte que la posibilidad de hablar no hay que darla por sentada.

Spivak afirma que el subalterno no es ni soberano activo ni subordinado determinado por externos, sino agente de construcción de identidad que participa dentro de las relaciones de poder. Para las élites, el subalterno no está registrado como sujeto histórico capaz de acción hegemónica. Los discursos de los sujetos subalternos han sido sistemáticamente considerados como residuales, siendo absorbidos por los discursos dominantes como potenciales representaciones para sí, resignificándolos y anulando su poder de rebatir sentido.

En su análisis del lugar del subalterno en el arte, y más específicamente en el arte audiovisual, Marcos Tabarozzi sostiene que para ingresar a la cultura visible, aquella

legitimada por instituciones como la academia o el arte, lo popular necesita una mediación, aunque esta supone manifestaciones diferentes a las de las vanguardias políticas donde lo popular se puede ver deslegitimado o tratado desde un «paternalismo intelectual» (Tabarozzi, 2012).

Considera que el arte audiovisual solo puede definirse como popular cuando los medios y la organización se encuentran en manos de sujetos subalternos.

Hasta que lo popular no pueda, por sí mismo, construir (o apropiarse) de los medios expresivos que den cuenta de una imagen audiovisual irreductible a la cultura hegemónica, no habrá audiovisual popular, tan solo un proyecto afectivo o una cumbre estética dentro de la mecánica de la dominación. El cine y las artes audiovisuales serán, apenas y nada menos, el esfuerzo crítico, la promesa necesaria e incumplida de una ficción de los otros .» (Ibid, p. 79)

Este planteo resulta interesante para pensar el lugar del subalterno como sujeto de discursos contrahegemónicos. ¿Está condenado el subalterno a la mediación del intelectual/artista para constituirse como sujeto de discurso legitimado que puede disputar sentidos hegemónicos? ¿Es esa la propia condición que lo define? Siguiendo el planteo de Spivak, la propia definición de subalterno consiste en que no tiene valor dentro de los códigos socio-culturales dominantes, puede hablar, pero su mensaje no hace eco, no disputa sentidos, no molesta.

PUNTOS DE ENCUENTRO ENTRE CINE Y SUBALTERNIDAD

Si el lugar que ocupa el sujeto subalterno en la disputa de sentidos hegemónicos es residual por su propia condición de subalternidad, cabe preguntarse qué lugar ocupa más concretamente en el cine como medio de comunicación. ¿Cuáles son los puntos de encuentro entre el cine y la subalternidad, tanto en lo que respecta al cine como representación de los sujetos subalternos como al cine producido desde dicha condición? ¿Qué implicancias tiene hablar *sobre*, hablar *por*, hablar *junto a* o hablar *desde* la subalternidad?

En su análisis sobre el llamado *Nuevo Cine Argentino*, Gonzalo Eljaiek-Rodríguez se pregunta las implicaciones políticas que acarrea la escenificación de grupos subalternos en ese medio y la tensión entre representar/escenificar la realidad y hablar por los *otros*: los intelectuales/directores tratando de *hablar por* o de *darle voz* al subalterno, desde sus propias ideas y representaciones de estos grupos. Considera que si bien el cine sobre el subalterno ha estado vinculado muchas veces a vanguardias con una fuerte posición política de carácter emancipatorio (como en el caso del cine político latinoamericano de los '60), más que a algún tipo de emancipación, se contribuye a la reproducción de las condiciones de subalternidad (Eljaiek-Rodríguez, 2013). Parte de esta dificultad tiene que ver con el lugar de enunciación de los directores,

pertenecientes generalmente a las clases altas o medias, formados en escuelas de cine o facultades de arte, lugares que lejos están de lo subalterno.

Tabarozzi considera que la idea de la vanguardia culta que toma el lugar del pueblo puede matizarse en los casos en que los autores/intelectuales «*refractan la posición circunstancial de sectores afines que son o se autorepresentan como subalternos*» (Tabarozzi, 2012). Esta idea de *refracción* de lo subalterno en el discurso cinematográfico nos lleva a pensar en diferentes niveles de encuentro entre el cine y la subalternidad.

En lugar de pensar en categorías puras de un cine íntegramente realizado por el subalterno, contrapuesto a un cine realizado por autores/intelectuales que hablan *sobre o por* el subalterno, podemos pensar en diferentes niveles de mediación o puntos de encuentro entre ambos.

Se tornan interesantes las reflexiones de algunos autores sobre los puentes entre la cultura letrada y la popular⁴. El concepto de transculturación narrativa desarrollado por Ángel Rama entre finales de los setenta y comienzos de los ochenta, centrado en el estudio de la producción literaria, aporta elementos interesantes para pensar el rol del realizador como posible agente de contacto, mediador, tejedor, compilador, entre la cultura que producen los sectores subalternos y la obra artística.

En *Transculturación narrativa en América Latina*, Rama se refirió a la dialéctica entre productores directos (los creadores) y productores indirectos (el público), comprendiendo a la obra como un ejercicio creativo individual y al mismo tiempo una labor social y colectiva (Rama, 1982).

De alguna manera, Rama encuentra en el modelo transculturador una posible solución al dilema entre pueblo y público, y una forma de acercar las distancias existentes entre este y los autores. Comprende al escritor transculturador al mismo tiempo como un creador original y un compilador, concibiendo a la novela como un espacio discursivo de producción cultural «que resulta tanto del genio del creador como de su capacidad para procesar formas culturales que el pueblo elabora y propone» (Poblete, 2002, p. 244).

El modelo transculturador de Rama propone recuperar los valores y rasgos culturales de una región. La transculturación no es ni lo autóctono ni lo copiado, sino algo esencialmente distinto a los polos que lo conforman. El transculturador *selecciona* qué parte tomar de lo propio y qué parte tomar de lo ajeno. La transculturación supone un agente cultural situado en algún lugar pero habitante de otras zonas (Manzanilla, 2015). No son transculturados para el autor quienes imitan desde afuera, quienes representan a sujetos locales separados de su lenguaje propio, adjudicándoles el lenguaje de la modernización.

4 Sin la intención de entrar en los matices y debates conceptuales sobre los términos «popular» y «subalterno» en el presente trabajo, los tomaremos en este caso como sinónimos.

Por su parte, en su ensayo «Los últimos serán los primeros», Beverly identifica un tipo de cine que tiene en común su apuesta a un discurso cinematográfico *desde* la posición de subalternidad y no *sobre* ella. Menciona como ejemplos el cine de Víctor Gaviria o el de Lars Von Trier y su movimiento *Dogma 95*, que según él permiten al subalterno «hablar», le confieren un rol protagónico para repetir algo ya dicho desde su subalternidad, diferente al enfoque del «hablar por los otros» característico del intelectual progresista (Beverly, 2011).

Beverly sostiene que el *Neorrealismo italiano* tenía esa misma intencionalidad, separándose tanto del formalismo técnico hollywoodense como del cine de arte o vanguardia, aunque a partir de cierto paternalismo hacia los sectores subalternos representados. Lo mismo podríamos decir del cine político latinoamericano de los años sesenta, identificado a grandes rasgos como *Nuevo Cine Latinoamericano*. Tabarozzi define a este cine político como potencial refugio de lo subalterno despegado del espectáculo y de la institución artística, pero considera que a pesar de sus nuevos métodos, no logró superar las mediaciones intelectuales de la imagen/voz subordinada (Tabarozzi, 2012).

Tabarozzi identifica a la llamada «generación del '90» como «tercera vía», separada de las «intransigencias artísticas» y la «vía populista», que evita el tono prescriptivo y ficcionaliza funcionamientos sociales, evitando la sanción o complacencia con el espectador. A diferencia del Nuevo Cine Latinoamericano que prefería las totalidades sociales, los grandes colectivos, esta generación prefiere las microestructuras políticas, la ficcionalización de pequeños mecanismos de dominación naturalizada. Considera que esa diferencia entre la apuesta a las totalidades o a las «células familiares» es lo que algunos críticos han advertido como una crisis en la politización del arte. Pero sostiene que hay una gran potencialidad política en la perspectiva no prescriptiva (Ibid).

En convergencia con esa visión, Cristian León desarrolla el concepto de *Cine de la Marginalidad*, al que vincula con la nueva generación de cineastas latinoamericanos que irrumpió en los '90 a partir de la crisis y el agotamiento del discurso de la modernidad en la enunciación cinematográfica (León, 2005). Esta generación desarrolló nuevas formas de enunciación que retratan al subalterno *cómo es* y no *cómo debería ser* desde la mirada de la intelectualidad. A partir de los dos sentidos etimológicos de la palabra «representar» advertidos por Spivak, en el Cine de la Marginalidad la representación está más en el sentido de *retratar* que en su sentido político de *hablar por* (Ibid, p. 81).

Mientras que en el Nuevo Cine Latinoamericano la subalternidad era tratada con un discurso propio de la modernidad, a través de personajes que descubren su identidad, alcanzan conciencia de clase y se convierten sujetos históricos, el Cine de la Marginalidad «*retrata gente sin ciudadanía ni futuro para la cual la racionalidad y el progreso son algo imposible*» (Ibid, p. 31). Hay una construcción del universo

dramático de los personajes a partir de la disociación de sus intenciones y sus acciones. Viven en un estado de pura inmanencia, «desprovistos de un proyecto social y cultural que dote de sentido trascendente a sus vidas» (Ibid, p. 50).

León ejemplifica como paradigma de este tipo de cine al colombiano Víctor Gaviria (*Rodrigo D, La vendedora de rosas*). Para el director, «el autor de una película cuenta, ordena, y completa, pero la realidad también es una autora que aporta y da muchas cosas» (Ibid, p. 31). Este punto de vista parecería estar en concordancia con el concepto de transculturación de Rama. Para realizar sus películas, Gaviria parte de una larga etapa de pre-producción en la que realiza entrevistas en profundidad y talleres colectivos, herramientas que permiten incorporar historias y relatos de quienes serán sus personajes. Por otro lado, utiliza técnicas documentales para la filmación, con la mirada atenta a nuevas posibilidades que pudiesen surgir, y con la participación de los propios sujetos subalternos en calidad de actores naturales (Ibid, p. 35). El director considera que de esta manera la película deja de ser una expresión vertical de su autor para convertirse en una enunciación horizontal y colectiva a partir de los diferentes actores que operan en la realidad (Ibid, p. 64).

El Cine de la Marginalidad —señala León— no debe confundirse con el cine marginal o under, restringido a los circuitos contraculturales. Se trata de un cine abierto a circuitos masivos pero crítico respecto a la espectacularidad como medio de promoción (Ibid, p. 28). Según Ronald Melzer, la apertura de este cine a circuitos masivos se dio fundamentalmente por su apuesta a los códigos narrativos de los géneros cinematográficos y la reutilización, llevadas a la ficción, de técnicas del *Cinéma Verité* (Ibid, p. 30).

León sostiene que mientras el Nuevo Cine Latinoamericano de fines de los '60 tuvo como su principal influencia al Neorrealismo italiano y su carácter paternalista, el Cine de la Marginalidad tuvo la del *Cinéma Verité*, «disolvente y nihilista», así como su apuesta a la "estética del hambre", manifiesto cinematográfico del *Cinema Novo* acuñado por Glauber Rocha a fines de los '60 (Ibid, p. 69).

A pesar de que el posmodernismo comparte la crítica que hace el *Cinéma Vérité* al cine moderno, lo hace desde una tradición totalmente diferente, apropiándose de la retórica de los medios masivos de comunicación para construir una «estética de las superficies». Mientras el *Cinéma Verité* deconstruye la realidad, el Cine Posmoderno desnaturaliza y dispersa el discurso filmico a través de su estrategia intertextual (Ibid, pp. 69-70).

Tanto León como Beverly colocan a *Ciudad de Dios* dentro del Cine Posmoderno. Si bien comparte varios elementos del Cine de la Marginalidad, como la filmación en locaciones reales o la participación de actores no profesionales representando personajes muy parecidos a sus propias vidas, León sostiene que en *Ciudad de Dios* son utilizados como una simple textura (Ibid, p. 70). Para el autor, hay un correlato en el discurso posmoderno de *Ciudad de Dios* con el discurso inclusivo del

multiculturalismo. Por su parte, Beverly cuestiona la retórica de redención de la película, cuya forma está determinada por una mirada desde una posición externa a sus sujetos, por una posición no subalterna (Beverly, 2011).

El modelo de cine transculturado que propone el Cine de la Marginalidad podría entenderse como una modalidad donde el subalterno hasta cierto punto puede llegar a constituirse como sujeto de enunciación, aunque con las limitaciones que implica la mediación de un director/autor que no pertenece a su clase. Podríamos considerarlo como un cine a mitad de camino entre aquel donde el director se coloca en un lugar de enunciación que *habla por* los sujetos subalternos (Nuevo Cine Latinoamericano, Neorrealismo italiano) y un cine auténticamente realizado *desde* directores subalternos.

¿Pero existe un cine realizado directamente desde condiciones de subalternidad? Para Tabarozzi, existe pero restringido a un circuito marginal, a su difusión comunitaria o por internet, imposibilitado de ingresar a la «cultura visible» legitimada por las instituciones del arte (Tabarozzi, 2012).

En Argentina, podemos tomar como un caso paradigmático de cineasta subalterno a César González, *ex «pibe chorro» que fue preso a los 16 años y a partir de una propuesta de extensión universitaria dentro de la cárcel se interesó por la filosofía y la literatura, para convertirse luego en escritor (bajo el pseudónimo de Camilo Blajaquis) y también como director de cine que a la fecha realizó ya cuatro largometrajes⁵. Realiza sus películas de forma independiente, con magros apoyos que ha conseguido del Instituto Nacional del Cine y Audiovisual de Argentina (INCAA), y trabaja con técnicos y actores de la propia villa donde vive y filma.*

En su artículo «El fetichismo de la marginalidad en el cine y la televisión», critica los enfoques paternalistas sobre la marginalidad que sienten lástima por los pobres de forma muda, y se adhiere a la idea de Cine Pobre de Jean Louis Comolli, que propone que el equipo técnico no puede estar formado por más de tres personas (González, 2016).

El acceso a los medios de producción es una primera condición para que los subalternos puedan ser en cámara algo más que sujetos de representación, y en ese sentido las nuevas tecnologías de filmación digital han hecho mucho más accesible esa posibilidad, impensada décadas atrás. Pero González sostiene que no alcanza con acceder a los medios «si es para filmar lo que ya vimos como ya lo vimos». No alcanza tener los medios de producción si el sujeto subalterno no puede liberarse de la cultura hegemónica impuesta por la clase dominante.

5 Dirigió *Diagnóstico esperanza* (2013), *¿Qué puede un cuerpo?* (2015) y *Exomolegesis* (2016) y *Atenas* (2016), y es autor de los libros "La Venganza del Cordero atado" (2010), "Crónica de una libertad condicional" (2011) y "Retórica al suspiro de queja" (2014).

«Las minorías tienen que crear-denunciar-hacer catarsis según sus propios criterios estéticos, no calcando lo general del estilo masivo. En un acontecimiento el formalismo nunca puede quedar afuera. Pero simultáneamente a la forma debe brotar la conciencia de clase, origen de toda libertad.» (Ibid, 2016).

HACIA UNA TAXONOMÍA SOBRE CINE Y SUBALTERNIDAD

Queda claro que el lugar del subalterno en el cine ha sido mayoritariamente relegado a la condición de sujeto representado. A lo largo de la historia, algunas vanguardias han explorado diferentes enfoques a partir de su lugar de enunciación.

El cine independiente o de autor se ha posicionado fuertemente contra la despersonalización del cine industrial, pero por la propia posición social y cultural de los realizadores, se ha incurrido muchas veces en la representación como *hablar por* los sujetos subalternos.

Mientras el cine realizado directamente desde la subalternidad se hace más factible debido a una mayor accesibilidad a los medios de producción materiales, este sigue teniendo los mismos obstáculos por su propia condición, que lo colocan al margen de las instituciones culturales de la sociedad hegemónica. Queda abierta la interrogante de cuáles podrían ser las condiciones históricas, políticas y sociales que posibiliten otra emergencia y visibilidad de este tipo de cine, no como un cine restringido a circuitos marginales o comunitarios, sino disputando hegemonía.

Por el momento, aquel cine capaz de generar cierta visibilidad del subalterno como sujeto de enunciación parecería ser el Cine de la Marginalidad definido por León, o *cine transculturado* (tomando la noción de transculturación de Rama). Si bien este cine no surge *desde condiciones directas* de subalternidad, implica una mediación que brinda al subalterno espacios de participación en una construcción de la obra con cierto nivel de enunciación colectiva.

De esta forma, podríamos pensar los puntos de encuentro entre cine subalternidad a partir de los diferentes niveles de mediación y el lugar del subalterno como sujeto de enunciación y/o representación. Propongo a modo de taxonomía aún en una fase aproximativa, los siguientes niveles:

CINE INDUSTRIAL «SOBRE»

Entra en esta categoría el cine industrial/comercial que centra sus historias en personajes subalternos desde una considerable distancia y exterioridad, a partir de estereotipos y con una mirada superficial sobre sus problemáticas.

Algunos ejemplos: *The Blind Side* (John Lee Hancock, 2009), *Trash* (Stephen Daldry, 2014), *En busca de la felicidad* (Gabriele Muccino, 2006).

CINE INDEPENDIENTE O DE AUTOR «SOBRE»

En este caso, se trata de películas que proponen historias y personajes subalternos desde un lenguaje hegemónico (aunque con diferentes grados de innovación respecto al cine industrial) con cierto nivel de exterioridad (menos estereotipado que en el cine industrial) desde un lugar de enunciación focalizado en el director/autor.

No hay en este nivel una apuesta a cierta enunciación colectiva entre los directores y los sujetos subalternos representados, a generar procesos desde las propias técnicas de realización que apunten a colocar la mirada de estos sujetos como parte de la enunciación.

Lo diferencia del nivel anterior su tendencia a proponer narrativas que abordan a los personajes desde una mayor complejidad, evitando la construcción de estereotipos y miradas superficiales sobre las condiciones de subalternidad.

Algunos ejemplos: *Elefante Blanco* (Pablo Trapero, 2012), *Aparte* (Mario Handler, 2002), *American Honey* (Andrea Arnold, 2016), *El baño del Papa* (Enrique Fernández y César Charlone, 2007).

CINE POLÍTICO/PATERNALISTA

Se trata de un tipo de cine que se afirma desde un proyecto emancipatorio de sociedad como pretendido portavoz del pueblo, que habla por el subalterno. Aunque en algunos casos puede compartir elementos del cine transculturado, se posiciona desde la idea de progreso del sujeto moderno, lugar que le da por momentos un tono paternalista respecto a los sujetos representados. El lugar de enunciación no es el del sujeto subalterno, sino el del intelectual/revolucionario/progresista. Cine como pretendido portavoz del pueblo, que habla por el subalterno.

La diferencia con el nivel anterior es la intencionalidad política más explícita de su propuesta, y una identidad centrada más bien desde una posición colectiva (grupos sociales con proyecto de sociedad emancipatoria) a diferencia de aquel centrado más en la figura individual de artista/autor.

Algunos ejemplos: *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *Actas de Marusia* (Miguel Littín, 1975), *Roger and Me* (Michael Moore, 1989).

CINE TRANSCULTURADO

Lo podemos relacionar con el concepto de Cine de la Marginalidad desarrollado por León, retomando la noción de transculturación de Rama. También con varios rasgos del *Cinéma Verité* o según taxonomía de Bill Nichols, *el modo participativo*⁶ del cine documental (Nichols, 2013).

6 Nichols lo caracteriza por la interacción del cineasta con sus sujetos, ya sea a través de entrevistas, conversaciones, de su confrontación o colaboración. Asociado generalmente al cine verité, el documentalista se hace un actor social «casi» como cualquier otro, ya que en definitiva sigue teniendo

Es un cine que asume la mirada del subalterno, se coloca desde dicha posición, aunque el realizador no necesariamente se encuentre en dicha condición. El subalterno hasta cierto punto puede llegar a constituirse como sujeto de enunciación, aunque con las limitaciones que implica la mediación de un director/autor que no pertenece a su clase.

Algunos ejemplos: *Bolivia* (Adrián Cateano, 2001), *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), *El casamiento* (Aldo Garay, 2011), *Desde adentro* (Vasco Elola, 2013), **ESTRELLAS (FEDERICO LEÓN Y CARLOS MARTÍNEZ, 2007)**, *Rodrigo D* (Víctor Gaviria, 1990), *La jaula de oro* (Diego Quemada-Díez, 2013), *Las tortugas también vuelan* (Bahman Ghobadi, 2004), *Rosetta* (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 1999), *Entre los muros* (Laurent Cantet, 2008), *Kids* (Harmony Korine, 1995).

CINE SUBALTERNO

Aquel realizado directamente desde sujetos subalternos. En este caso, los propios realizadores se constituyen como sujetos de enunciación desde la subalternidad. Claro que la condición de subalternidad no obedece únicamente a la cuestión de clase (aunque sea probablemente el factor principal) sino también a factores como la raza o el género. Por lo tanto, en esta categoría podríamos considerar también al cine de las minorías étnicas, de personas LGTB, o realizado por mujeres en evidentes condiciones de subalternidad.

Algunos ejemplos: *¿Qué puede un cuerpo?* (César González, 2015), *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003), *5 cámaras rotas* (Emad Burnat y Guy Davidi, 2011).

un lugar de poder y control de la mirada (Nichols, p. 209). Este modo se posiciona políticamente desde un lugar que pretende hacer emerger la voz/mirada del sujeto, y que por lo tanto abarca una enunciación que lo incluye.

- 7 En este caso podríamos ubicarla en un borde entre subalterno y transculturado, debido justamente a la co-autoría entre un sujeto que podemos ubicar en la pura subalternidad (Emad Burnat, palestino, campesino, camarógrafo aficionado y protagonista del documental) y otro fuera de dicha condición (Guy Davidi, israelí, documentalista y periodista).

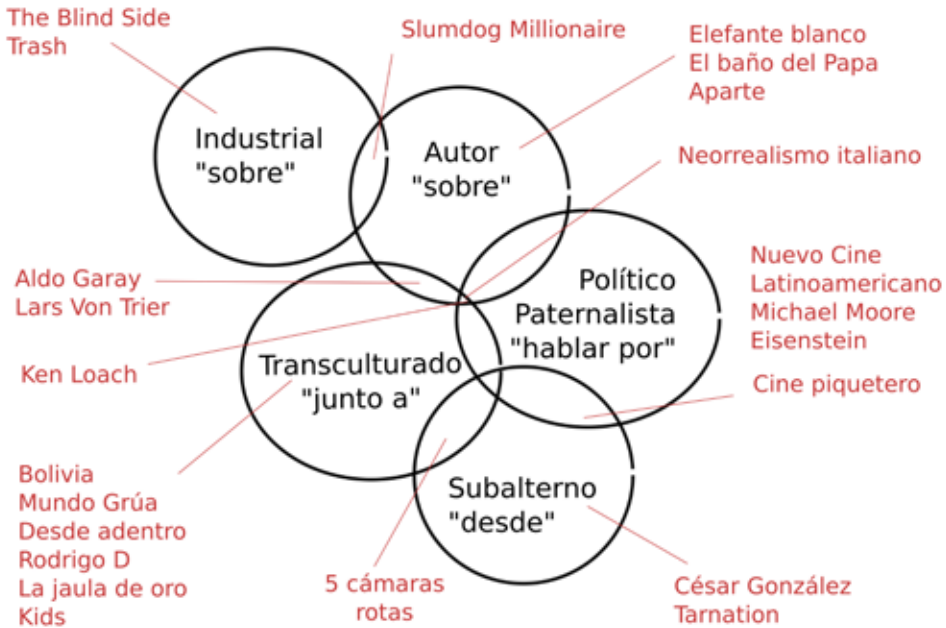


Gráfico 1. Niveles de enunciación del sujeto subalterno en el cine. Elaboración propia del autor.

Estas categorías son una forma de clasificación que permite visualizar diferentes dimensiones del cine vinculado a la subalternidad según su lugar de enunciación y/o representación, pero está claro que muchas películas son difíciles de encasillar en uno de estos niveles. Por esto se torna interesante pensar en los bordes entre estas categorías, como muestra la gráfica. Por ejemplo, en algunos casos el cine de Aldo Garay podría ubicarse en una frontera entre un *cine de autor sobre* y un *cine transculturado*⁸. Podemos encontrar otros bordes entre el *cine industrial* y el *independiente*, e incluso entre este y el *político del hablar por*. Cabe aclarar que se trata de un primer acercamiento hacia una taxonomía en este sentido, por lo que no está exenta de cierta arbitrariedad (aunque tal vez ninguna clasificación —y menos en este campo— lo esté) que implicará un mayor desarrollo.

Sería interesante pensar también esta clasificación sobre el lugar de enunciación del subalterno en el cine en relación a su lugar como público. ¿Es el cine auténticamente subalterno visto por estos mismos grupos sociales? ¿Cómo se relacionan con

8 Cabe hacerse la pregunta si el documental en sí como forma cinematográfica no ameritaría un análisis mayor para pensar las implicancias sobre el lugar de enunciación.

este cine desde la recepción? ¿Será que el cine como «máquina de sueños» en su concepción hegemónica no permite que el subalterno lo valore como medio que muestra, retrata y reflexiona sobre su propia realidad? En este punto se torna importante retomar debates sobre la distinción entre lo masivo y lo popular, así como recuperar el concepto de hegemonía cultural como eje transversal en este fenómeno.

De cara a una profundización de este trabajo, sería interesante reflexionar acerca del método de realización del *cine transculturado* como posible puente entre la subalternidad y el cine con cierta visibilidad capaz de disputar hegemonía. ¿Cuál es el lugar del director transculturado en la construcción colectiva de la obra? ¿Qué niveles de enunciación pueden llegar a tener los sujetos subalternos en ese proceso? ¿Qué implicancias tiene sobre este punto la realización documental y sus particulares métodos de realización a diferencia de la ficción?

Queda pendiente también indagar en otros tipos de subalternidades transversales a las clases sociales. ¿Qué pasa con el cine de las minorías étnicas, o el cine LGTB, o desde el feminismo? O como plantea Tabarozzi, cuando las clases medias «caen en las grietas» de lo subalterno, ya sea por la instalación de Estados totalitarios o por el atravesamiento de crisis económicas (Tabarozzi, 2012).

Pensar el lugar que han tenido los sujetos subalternos en el cine constituye un desafío para proyectar sus potencialidades como sujetos de enunciación, capaces de disputar hegemonía, de escribir otra historia, desde abajo.

BIBLIOGRAFÍA

- ASENSI, Manuel (2009) «La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos», disponible en: http://www.macba.cat/PDFs/spivak_manuel_asensi_cas.pdf.
- BOURDIEU, Pierre, (2000) «Sobre el poder simbólico», en *Intelectuales, política y poder*, traducción de Alicia Gutiérrez, Buenos Aires, UBA/ Eudeba.
- BEVERLEY, John (2011) «Los últimos serán los primeros», laFuga, n.º 12, disponible en: <http://www.lafuga.cl/los-ultimos-seran-los-primeros/440>.
- ELJAIK-RODRÍGUEZ, Gabriel (2013) «Mira quién habla: Subalternos en tres películas del Nuevo Cine», Revista Imagofagia (nº 8), Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.
- GARCÍA-CANCLINI, Néstor (1990) «La sociología de la cultura», Introducción al libro *Sociología y cultura de Pierre Bourdieu*. México, Grijalbo.
- GONZÁLEZ, César (2016) «El fetichismo de la marginalidad en el cine y la televisión», disponible en <https://camiloblajaquis.blogspot.com.uy/2016/09/el-fetichismo-de-la-marginalidad-en-el-21.html>.
- GRAMSCI, Antonio (1974) *Cuadernos de la cárcel. Tomo 2*, nº 4. México, Editorial ERA.
- LEÓN, Cristian (2005) *El cine de la marginalidad, realismo sucio y violencia urbana*, Quito: Abya Yala, Universidad Andina Simón Bolívar.
- MANZANILLA, Silvia (2015) «Sobre Rama y la transculturación narrativa», Asociación de Estudios Literarios y de Cultura, A. C., disponible en <https://adelycac.wordpress.com/2015/04/23/sobre-rama-y-la-transculturacion-narrativa/>.
- NICHOLS, Bill (2013) *Introducción al documental*, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

- ORTIZ, Quinche (1998) "De los medios a las mediaciones o las preguntas por el sentido", Revista Iconos, p. 62-67.
- POBLETE, Juan (2002) «Trayectoria crítica de Angel Rama: La dialéctica de la producción cultural entre autores y públicos», en MATO, Daniel (coord.), *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, Caracas, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.
- RAMA, Ángel (1982)** *Transculturación Narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI.
- SPIVAK, Gayatri (1998) *¿Puede hablar el sujeto subalterno?*, Orbis Tertius, 3 (6), 175-235. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/p.r.2732.pdf.
- TABAROZZI, Marcos (2012) «La cuestión de lo popular en el cine», Revista Arkadin; año 6 n.º 4, p. 79, disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/42899/Documento_completo.pdf?sequence=1.
- WILLIAMS, Raymond (2000) *Marxismo y literatura*. 2ª ed. Barcelona: Península-Biblos.