

PALABRAS CLAVE

cine / identidad latinoamericana / antiimperialismo / proyecto neoliberal / sujeto fragmentado / recuperación de la memoria

SUMILLA

Para el cine subalterno, tratar la marginalidad es desarrollar una producción discursiva que pone en evidencia los mecanismos de exclusión. El cine latinoamericano ha realizado desde la década del 60 diversas aproximaciones subalternas, desde el período redentorista que surge con el Nuevo Cine hasta llegar al período neoliberal que nos caracteriza. El cine latinoamericano pasa así de un sujeto de cambio a otro sujeto marginalizado; de la pérdida de identidad a los nuevos sujetos que utilizarán la violencia como forma de sobrevivencia, llegando finalmente a un cine que trata aquellos sujetos que se encuentran fragmentados como hoy conocemos.

CINE SUBALTERNO LATINOAMERICANO: DE LA CONCEPCIÓN REDENTORA A LA FRAGMENTACIÓN CONSERVADORA

SERGIO NAVARRO



Cineasta por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Magister en Filosofía y profesor titular de la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso, de la cual fue fundador y director (2003-2012). Investigador del Laboratorio Interdisciplinario de investigaciones en torno a las Nuevas Tecnologías. Sus estudios se centran en la imagen y el arte cinematográfico. Ha publicado *El Chacal de Nahueltoro, emergencia de un nuevo cine chileno* (coordinador, Santiago: Uqbar Editores, 2009); *Acerca del cine como medio expresivo* (Santiago: Universidad de Valparaíso, 2011) y *La poética de las imágenes del cine* (Santiago: Metales Pesados, 2014).

El propósito declarado de los estudios subalternos es producir un análisis histórico en el que los grupos subalternos sean vistos como sujeto de la(s) historia(s). Para Ranajit Guha (2002) es imprescindible que la narración histórica no deje afuera a las minorías que combaten por su liberación. El término subalterno se refiere específicamente a los grupos oprimidos y sin voz, al proletariado, las mujeres, los niños, los campesinos, las minorías sociales, y en general a los sujetos al margen de la hegemonía ejercida por los sectores dominantes de la sociedad. Para Gayatri Spivak (1998), el sujeto subalterno es el que no puede hablar porque no tiene un lugar de enunciación que lo permita. La clase dominante siempre hablará por los subalternos y detendrá el dominio del relato público.

Se debe a Antonio Gramsci la reflexión sobre “las clases subalternas”. Preocupado por el papel del intelectual en los movimientos culturales y políticos, advierte campos de hegemonía en disputa entre dominantes y subalternos. Ahora el rol de las clases subalternas es el de impugnar la hegemonía de los sectores dominantes de la sociedad. Pero no en la forma en que operan estas fuerzas fácticas, sino usando sus propias posibilidades hegemónicas en el terreno popular y cultural. Una impugnación que no es fácil. En este camino, las posibilidades de obtener

hegemonía sufren las manipulaciones por parte del proyecto imperialista, como señala Spivak, por medio de interferencias epistémicas, y de definiciones legales y científicas que acompañan dicho proyecto. Es el caso de la mujer dependiente, donde la “posibilidad de sentimiento de colectividad aparece persistentemente ocluida a causa de manipulaciones del agenciamiento femenino” (Spivak 1998: 16).

La condición subalterna que caracteriza al cine latinoamericano no reside en su carácter comprometido o revolucionario. La situación subalterna de cierto cine latinoamericano nace de la conciencia de pertenecer a un tipo de capitalismo periférico que ha llegado tarde a la constitución del cine como industria. La constitución del cine como industria responde a necesidades presentes en sociedades centrales. El capitalismo avanzado construye al cine a su imagen y semejanza. Así, la constitución del género cinematográfico contribuye a confirmar la ideología de Norteamérica, que se ve como una sociedad que defiende al resto del mundo porque se ve como una sociedad superior. El cine latinoamericano se encontrará siempre frente a este paradigma dominante levantado por el cine norteamericano. Nuestro cine siempre será un cine periférico porque afirma su vocación en pugna con un paradigma que lo condiciona. El cine latinoamericano entonces se erigirá subalterno respecto al paradigma hollywoodense. El paradigma del cine latinoamericano surge de una doble realidad: la conciencia de no estar en el Primer Mundo y la conciencia de que una industria entrega lógicas que se corresponden con necesidades propias de las sociedades centrales que la vieron nacer. Un cine que tiene sus propias formas de disputar hegemonías, lo cual no se confunde con la idea de un cine independiente latinoamericano.

El cine independiente norteamericano, por muy independiente que se proclame, lo será respecto a la industria del entretenimiento hollywoodense, a la cual no renuncia. En su pretendida independencia se cuele la ideología sustentada por una nación que se sigue considerando la primera potencia mundial y que alimenta la concepción del neoliberalismo internacional. Los cineastas norteamericanos no abandonan el escenario que los sustenta. Así, el Martin Scorsese de *Taxi Driver* apuesta a sostener a los emprendedores en su última película *El Lobo*. Sin decirlo explícitamente, Scorsese disculpa al Lobo por ser un depredador, amparado en una inocencia inicial y en una aprobación general de su comportamiento. Es el sistema, no soy yo, proclama el Lobo.

El carácter subalterno que manifiesta el cine es múltiple y variado. Expresa a aquellos sectores marginados que no tienen espacio en los relatos públicos que copan toda la visibilidad social. Puede tratarse de marginados que también son olvidados y relegados, como lo revela Christian León:

El cine de la marginalidad producido en América Latina nos permite una aproximación a ese remanente intraducible que se desplaza en el interior de los sistemas simbólicos desafiando la lógica identitaria de la cultura hegemónica del occidente. De ahí que encontremos una correspondencia entre esta labor deconstruccionista presente en el texto fílmico y el pensamiento poscolonial que define al sujeto subalterno a partir de su indecibilidad (León 2005: 10).

Habría que leer a los sujetos de este cine como aquellos que trasgreden polaridades vigentes, familia/pandilla, ciudadano/delincuente, privado/público, lo incluido/lo excluido.

La subalternidad le ha permitido al cine latinoamericano huir permanentemente del cliché imperante y de los cánones de un cine comercial. En vez de cine subalterno, como lo llamaremos aquí, se le denomina nuevo cine, cine social, cine independiente. Todas las denominaciones no coinciden semánticamente, puesto que existen enfoques más políticos, otros más militantes, y también aquellos históricos. Solo por razones discursivas, estableceré diversos momentos en que han aparecido énfasis particulares de subalternidad. Estos énfasis pueden ser entendidos a la luz del concepto de “formaciones discursivas” desarrollado por Michel Foucault (1970), en *La arqueología del saber*. Se debe advertir que siempre el análisis de la cinematografía de una región será parcial y sumaria, pero es un análisis que descubre tendencias. La tendencia se encontrará en un área cultural circunscrita a más de un país. En la pluralidad conseguida se puede hablar de un conjunto afín de cinematografías.

EL MOMENTO REDENTOR

En las décadas de los 60 y 70, encontramos en los cines realizados en Cuba, Brasil, Chile, Argentina y Bolivia un énfasis que se puede llamar “redentor”, puesto que sostenía un discurso inserto en el horizonte de un proyecto liberador.

Encabalgado en los movimientos de liberación que surgen en los países de América Latina, junto a la Revolución cubana, aparece un cine antiimperialista que denuncia directamente a la causa eficiente y busca contrarrestarla. Como objetivo discursivo emerge un metarrelato de la nación y de la identidad latinoamericana. La década del 60 también es considerada como la década del Nuevo cine latinoamericano. Se considera como momento fundador del Nuevo cine latinoamericano los films y los cineastas que se encontraron en 1969 en el Segundo Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar.¹

El Nuevo cine latinoamericano de los años 60 y 70 ha sido ampliamente cubierto por estudiosos como Isaac León Frías, Jorge Ruffinelli, Eduardo Russo, Glauber Rocha, Carlos Monsivais, Luis Duno-Gottberg, entre otros. Representa el surgimiento de un cine que hace del anticolonialismo norteamericano una forma de cine de la subalternidad. Ya no se conforma con denunciar los olvidos de ciertos sujetos. El referente imperialista para el cine latinoamericano será sin duda el imperialismo norteamericano, el más cercano e influyente para los pueblos al sur del Río Grande. La corriente antiimperialista en América Latina se hace fuerte después de la Segunda Guerra y en particular con la irrupción de la Revolución cubana y los movimientos guerrilleros de liberación nacional. Por ello, el cine subalterno que investigo se hace a partir de los años 60, años en los que se dio el ascenso de nuevas fuerzas sociales de carácter revolucionario en el panorama latinoamericano. En el aspecto cultural se presencia la búsqueda de una identidad nacional y latinoamericana como rasgo característico de la época, que después se aminorará. El actor social que este cine descubre es *el sujeto de cambio revolucionario* encarnado en los pobres del campo y la ciudad que han adquirido la dignidad de ciudadanos. Los proletariados ahora están unidos tras sus reivindicaciones y hacen valer sus derechos.

CINE DE LA MARGINALIDAD

En los 80, el énfasis del cine ya no posee ese aire redentor. En esos años se produce un repliegue de los movimientos de liberación y el predominio de la marginalidad social. Surgen regímenes dictatoriales en diversos países que se habían distanciado de la hegemonía norteamericana. Es un período de reflujos de los movimientos sociales. La implantación de estos regímenes trae como consecuencia un desarrollo extensivo de la marginalidad social. Grandes sectores de la población no solo aparecen empobrecidos sino también son discrimi-

¹ Véase al respecto, Francia (2003).

dados por las nuevas autoridades. Estamos frente al colapso de un horizonte de realización histórica hacia el cual la humanidad se encaminaba en la confianza de un progreso continuo. Ahora se le entrega al individuo lo que antes correspondía a la comunidad responsable organizada en torno al Estado. Aparecen las tribus, una reunión de emergencia entre jóvenes que ya no confían en nadie sino en su pequeño grupo de referencia. Son los mismos que patean piedras. Frente a este abandono gubernamental, aparece un cine subalterno que busca reflejar el fenómeno de la marginalidad, constituir un cine de la marginalidad. Cine que refleja actores sociales disociados del quehacer del Estado, que carecen de proyectos colectivos.

El escaso cine realizado en los países latinoamericanos en la época refleja aún una nostalgia por la continuidad de los proyectos redentores. Hoy día la leemos como una producción que hace parte de un cine de la transición a la recuperación democrática. El cine chileno se vuelca a expresar la cara amarga de la marginalidad, de aquellos botados a la playa por la fuerza de un proyecto hegemónico, como lo encontramos en *Caluga o Menta*, el film de Gonzalo Justiniano de 1990. El régimen ha pasado literalmente la aplanadora sobre los pobladores insertos en los sectores altos y los ha relegado a la periferia de la ciudad, allí donde no molestan. Los ha sacado de la luz pública, los ha hecho invisibles, para construir la nueva sociedad sin ellos. *Caluga o Menta* se aleja de la tradición de testimonio y redención social del cine chileno para entrar en el mundo de adivinar el devenir. “¿Caluga o menta?”, pregunta Manuela. No hay muchas opciones. La escena se cierra sofocantemente sobre los cuatro amigos plantados en un sitio eriazo donde sobreviven. Una circularidad que niega la idea de progreso, clausurada para ellos. Se ha acabado toda noción de redención social en el cine chileno, reemplazada por la más completa incapacidad de salir del hoyo en que están los personajes. Vaciado de lo social, el cine deambula por los caminos de la ironía: Niki: “Antes venían a meternos palos y ahora vienen a ponernos pasto, ¿cómo está?”. Rorro: “La democracia loco, llegó la democracia”. Funcionario: “Vamos a poner áreas verdes en este sector y juegos”. Toño: “Tuvieron tanto tiempo y ahora recién se acuerdan de los locos, ahora que nos volvimos locos”. Los personajes ya no se definen por una situación de injusticia, de la cual podrían salir, sino por un nihilismo congelante que les impide reaccionar. Han sido acorralados en un lugar sin salida. Toño lo expresa así: “Adentro la gente tiene otra mentalidad, loco. Son todos ganadores. Aquí desde que nacimos estamos sobrando”. Es el baile de los que sobran, como lo declara el grupo de rock Los Prisioneros.

“¿Por qué deambulan, errantes, sin destino, tantos personajes del cine chileno de los 90? ¿Cómo es que se ha reunido, en una sola década, tal colección de víctimas pasivas, de voluntades secas, de conciencias azoradas? ¿Qué es lo que ha originado tantos extravíos?”, se pregunta Ascanio Cavallo (Cavallo, Douzet, Rodríguez 1999). Qué lejos estamos del redentorismo de los 60. Todos los personajes convertidos en sujetos marginales, ya no en guerrilleros. Entregados a las fuerzas oscuras del desarrollo forzado. Esta pérdida de horizontes también se comprueba en *Gringuito*, el film de Sergio Castilla. El chico que debiera quedarse con su padre, que ha venido del exilio a buscarlo, prefiere deambular por las calles acompañando a un feriante que tira de una carreta. Este hecho es altamente significativo puesto que en los 60 Patricio Kaulen había realizado el film *Largo viaje*, que también retrataba el periplo de un niño por la ciudad. Pero en Kaulen su retrato es descarnado, crudo, neorrealista, mientras que en Castilla la solución alcanzada treinta años más tarde sitúa al niño en un paseo sentimental, revanchista, caprichoso. Si *Largo viaje* expresaba un nivel de injusticia y se tornaba un film subalterno, *Gringuito* se inclinará por una salida gentil que se explica por un estado de ánimo de reencuentro que anima al cineasta de vuelta al país. Hace del encuentro entre dos clases un asunto de reencuentro nacional. *Gringuito* no trasgrede el orden social, ni lo denuncia, ni lo impugna: lo ignora. Es del estar y no estar ahí, como señala Homi Bahba (2003), el sujeto de en medio, puesto que el reencuentro nunca se produce.

EMERGENCIA DE UN REALISMO SUCIO

Los 90, con el retorno de la democracia en diversos países que han vivido dictaduras, ven aparecer dos corrientes cinematográficas en América Latina. Por una parte, un cine del realismo sucio y la violencia urbana, particularmente en México, Colombia, Perú y Argentina; por otra parte, un cine que refleja el trauma de la falta de paternidad y de referentes claros, que es el caso del cine chileno. Aún es un cine de carácter social, pero sin proyecto identitario.

Christian León se ha dedicado a analizar una serie de films representativos del realismo sucio. Films como *La vendedora de rosa* (Víctor Gaviria), *Pizza, birra y faso* (Adrián Caetano) y *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu), que muestran seres que actúan por fuera de códigos moralistas, plantean que la exclusión social no solo es socio-económica sino que opera en todas las prácticas simbólicas. *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles) se apoya en una visualidad que pone en evidencia los mecanismos de exclusión a partir de los cuales se

estructura la interioridad de las instituciones sociales. *La boca del lobo* es una película peruana de Francisco Lombardi estrenada en el año 1988 que causó gran impresión y tuvo acogida del público. La película se basa en hechos reales sucedidos entre los años 1980 y 1983, durante la guerra interna entre el ejército peruano y el grupo Sendero Luminoso en su apogeo. Esta película presenta escenas muy reales de este conflicto armado, las formas sucias que costaron tantas vidas humanas.

El metarrelato de la identidad nacional, fuente legitimadora del cine moderno latinoamericano, altera el horizonte de la discursividad y la visualidad que daban sentido a los mensajes filmicos. Por un lado, el aparato de Estado se desmantela por la ofensiva liberal y el horizonte utópico abierto por el socialismo se desvanece. Por otro, la globalización resta credibilidad al gran relato de la identidad nacional. Finalmente la proliferación de imágenes y lenguajes impulsados por los medios masivos de comunicación tornan obsoletos los presupuestos críticos de la modernidad cinematográfica. En este nuevo contexto, el nuevo cine latinoamericano entra en crisis. (León 2005: 20)

Aquí la subalternidad se hace patente en el carácter que adquiere la violencia. Como dice Homi Bhabha, frente a la nueva situación surge un nuevo sujeto social, que denomina el “entre-medio” (“in-between”). “Esta cultura «en parte», esta cultura parcial, es el tejido contaminado pero conectivo entre culturas: a la vez imposibilidad de la inclusividad de la cultura y límite entre ellas. Se trata de algo así como el «entre-medio» de la cultura, desconcertantemente parecido y diferente” (Bhabha 2003: 96). Se produce un desplazamiento en el sujeto que transita en medios que no le pertenecen, como sucede en el film de Castilla. Los chicos delincuentes de los films de Gaviria transitan entre medios sociales altos y medios sociales bajos, sin solución de continuidad; chicos que se codean con consumidores de drogas de altos ingresos.

Cabe señalar que el neoliberalismo que aterrizó en nuestros países no se asocia al fenómeno de la marginación (asociada a la típica discriminación social de nuestras sociedades hispánicas) sino a la desigualdad social, su causa directa. Un sector que se enriquece rápidamente y en demasía, ofrece alternativas de emprendimiento como solución al empobrecimiento. Este discurso genera el

desapego de los pobres y marginados respecto a la ayuda que ofrecen las políticas del gobierno, al que acusan de abandono.

MOMENTO DE PÉRDIDA DE IDENTIDAD

Como sostiene Ascanio Cavallo (Cavallo, Douzet, Rodríguez 1999), producto de la emergencia del neoliberalismo en nuestros países aparece un cine que refleja el trauma de una falta de paternidad y de referentes claros, como es el caso del cine chileno: “La impresionante acumulación de conflictos con el padre, y el subsecuente predominio del motivo de la orfandad en estas películas” (30). Aún es un cine de carácter social, pero sin proyecto identitario alguno.

Casi nada queda del metarrelato de la nación y la identidad latinoamericanista que promoviera como horizonte redentor. “El elemento que parecía ordenar y jerarquizar los enunciados visuales desaparece, generando una crisis simbólica. En adelante el cine latinoamericano va a hacer de esta ausencia uno de sus temas: la pérdida del sentido y del vínculo social, la imposibilidad de futuro” (León 2005: 21).

“Aunque no se pueda decir que *La luna en el espejo* inauguró la investigación en las relaciones padre-hijo dentro del cine chileno, es seguro que abrió un ciclo temático en el cual confluían, en los años siguientes, numerosos cineastas y películas, hasta convertirlo en el motivo más visitado de los años 90” (Cavallo, Douzet, Rodríguez 1999: 36)

La luna en el espejo de Silvio Caoizzi (1990) representa a un padre castrador que retiene al hijo bien adulto que vive en un penoso departamento en un cerro de Valparaíso. Caoizzi inaugura la temática del padre autoritario y oligárquico en *Julio comienza en Julio* (1975), un film que seguía el mundo claustrofóbico que instaura el escritor José Donoso. Es la lucha del hijo contra una opresión paterna que lo asfixia, situación que se asociará inmediatamente con el régimen militar vigente en la época. Todo parece contenido, reprimido y sin salida. El film teje una compleja red de ambigüedades en las imágenes.

LA TEMÁTICA FEMENINA EN SU CARÁCTER SUBALTERNO

La subalternidad adopta también la situación femenina como una situación a tratar. Romper con los estereotipos femeninos de madres abnegadas, de mujeres sumisas. Así, estudios como los que recoge Luis Duno-Gottberg (2008),

en particular el estudio de Nora Erro-Peralta, nos sirve para adentrarnos en el carácter subalterno que refleja este cine.

María Novaro realiza el film *Danzón* (1991), que presenta a una mujer víctima de circunstancias masculinas y que decide darle un vuelco a su vida, temática que retomará el reciente film chileno *Gloria* de Sebastián Lelio. La acción de *Danzón* se sitúa en las experiencias y aventuras de Julia Solórzano, una madre soltera con una joven hija que trabaja como telefonista en ciudad de México y cuyo pasatiempo favorito es bailar el tradicional danzón mexicano. Su *partenaire* es un joven llamado Carmelo Benítez, que un día desaparece de la sala de baile y de la vida de Julia. Y en esta segunda parte del film viene el descubrimiento de otra mujer que Julia desconocía. Su objetivo es buscar a Carmelo en bares, plazas y muelles. Vestida de rojo y con una flor en el pelo, visita un muelle. Cuando camina por él tiene conciencia de su atractivo. Ha cambiado, siente renacer. Los marineros se detienen a contemplarla. Julia da por concluida su búsqueda y regresa a Ciudad de México sabiendo que aún puede despertar pasiones y abandonando el estado de dependencia en el que había vivido.

Nora Erro-Peralta cita una entrevista de María Novaro: “El juego con el danzón, que es un baile que escogimos como marca de historia, porque es un baile gozoso, sensual, al mismo tiempo recatado, como es la sensualidad de los mexicanos. Un baile muy tradicional en el cual el hombre tiene que comportarse como hombre y la mujer tiene que comportarse como mujer. Siempre con reglas que no hay que romper. El que manda es el hombre, la mujer obedece; el que piensa el baile es el hombre, la mujer luce. Todo eso me pareció perfecto para usarlo como marco y, a media película, ¡zaz! Darle vuelta. Creo que funcionó y la gente lo decía en las críticas” (Duno-Gottberg 2008: 82). Es evidente entonces, por boca de su realizadora, que hubo una clara reversión, dos películas, dos protagonistas, dos tiempos, opresión y liberación, que marcan una estrategia de entregar a Julia los medios para su propia liberación.

El reciente film *Gloria* (2013) del realizador chileno Sebastián Lelio también reproduce esta estrategia liberadora. Su protagonista, Paulina García, ganó un Oso de Plata en el Festival de Cine de Berlín por su interpretación. El film relata la vida íntima de una mujer de 58 años que decide buscar una nueva forma de vivir tras su traumática separación. Esta frágil felicidad en la que vive se altera cuando conoce a Rodolfo (Sergio Hernández), un hombre de 65 años

recientemente separado que se obsesiona con ella. Gloria comienza un romance, pero este se complica por la enfermiza dependencia de Rodolfo hacia sus hijos y su exmujer. Gloria toma conciencia de que una vez más ha comenzado a depender de un hombre que la manipula y le hace creer en la felicidad. El film refleja la debilidad del sexo masculino. Su exesposo nunca reconocerá su responsabilidad en el fracaso matrimonial. Su hijo es una persona muy débil, también separado, que no sabe qué hacer con su hijo. En cambio, la hija adopta un aire más independiente frente a la vida. Cuando Rodolfo intenta volver y el espectador piensa que Gloria puede recaer, ella recapacita y lo repudia. Aún queda su propia vida independiente, aquella que ella no quiere perder.

He querido comentar este film no solo por su gran impacto en el público, sino por el paralelismo con el film *Danzón* que antes hemos analizado. Ambos films, uno de México y otro de Chile, hablan de mujeres maduras, con hijos, separadas, envueltas en dependencias masculinas de las cuales no pueden despegarse. Ambas aman bailar. Pero en *Gloria* ya no hay una realizadora, es un joven director quien toma el relevo veinte años más tarde. Y que habla de cómo la liberación de la mujer de lazos afectivos ha hecho camino. Y de qué manera se abre una segunda vida. En *Gloria* se trata de una doble liberación de una doble opresión. En primer lugar, liberación de la edad, una mujer de 58 años todavía tiene una vida por delante. Se inscribe entonces en el cine generacional, una segunda vida para la tercera edad. Pero también existe la segunda liberación, la que le da el carácter subalterno, la liberación del hombre que la ata afectivamente y que le impide ser independiente.

Sebastián Lelio expresa claramente su diferencia con el cine dominante, reconoce así el carácter subalterno de su film. Confirma de esta manera la tesis inicial del trabajo. El film *Gloria* se inscribe, en boca de su realizador, en una apuesta que rechaza los patrones típicos del film industrial hecho en Hollywood. Si esta fuera una película americana, la situación de una mujer de mediana edad que se niega a ceder frente a la soledad probablemente se transformaría en una comedia con una gran actriz. Lelio no cede ante los estereotipos y construye un tipo de mujer con una sexualidad real, con las contradicciones que entrega solo la edad. Esta naturalidad es la que le ganó el apoyo del público.

UN CINE DE LA FRAGMENTACIÓN

A inicios del nuevo siglo aparece un cine de la fragmentación resultado de la erosión social producida por las políticas neoliberales en los países latinoame-

ricanos. El impacto del neoliberalismo ha alcanzado a todas las capas sociales. Ya no se trata de la desigualdad sino de la atomización de los individuos considerados como objetos de consumo. Los jóvenes, que no han conocido aquellas sociedades que postulaban proyectos colectivos y ofrecían redención social, se aferran a una nueva sociedad que les satisface sus necesidades de consumo en lo inmediato. Esto se ve claro en el caso chileno, que lleva el experimento neoliberal a su extremo. Los nuevos cineastas chilenos no reconocen continuidad alguna con los años 60. Se ha perdido toda identidad social y nacional, pero los jóvenes ya no están ni huérfanos ni perdidos. Cuesta reconocer en ellos una comunidad de motivos que configure un imaginario para el principio de siglo. Este cine es un fenómeno que podemos reconocer en casi todos los países latinoamericanos, dado que la influencia del neoliberalismo llegó a toda la región. Podríamos sostener que es un cine que representa una nueva forma de subalternidad. Ya no doliente ni propositiva, pero sí provista de un sello de independencia frente a todo lo recibido. De fuerte carácter crítico, lo que se critica ya no es a un gobierno ni un proyecto social redentor sino, más bien, las situaciones de hecho en que se encuentran. El marco crítico en que se desenvuelven lo representan las demandas colectivas que motivan las grandes movilizaciones estudiantiles de los últimos tiempos, reclamos que se asemejan a la revolución del 68 europeo.

Estamos frente a una crisis de significantes tras el desvanecimiento de las certezas revolucionarias, como sostiene Christian León (2005). La nación ha dejado de representar un lazo cultural y político que al unir en una única comunidad política permita compartir una misma cultura y un suelo patrio común. Estamos frente a la suspensión de todo mito que aparezca como estructura mediadora entre individuos y colectividad. Descartada la eventual preeminencia de este imaginario mítico, surgen variadas respuestas, discursos dispersos que ya no representan una totalidad (Calabrese 1999).

Tomaré el caso de dos óperas primas del cine chileno en los 2000, en el entendido de que este país se ha convertido en un laboratorio de la implantación del régimen neoliberal en su forma más cruda y radical. Anterior a éstas, el film *Machuca* actúa de transición. Me apoyaré en un estudio que realizara Roberto Brodsky (2008) sobre este cine.

Machuca (2004) es un film del realizador chileno Andrés Wood. La historia transcurre en Santiago de Chile en 1973, durante los últimos días del gobierno

de Salvador Allende, y tiene como base un experimento real hecho en la época del gobierno socialista de la Unidad Popular en un colegio católico de la orden Holly Cross. El director del colegio es el padre McEnroe, donde estudian niños provenientes de las clases medias y altas de Santiago. El padre McEnroe trae al colegio a un nuevo grupo de niños, todos ellos de clase baja, con el fin de educarlos sin discriminación y para que aprendan a respetarse mutuamente. Gonzalo es un niño de clase alta, mientras su amigo Machuca es de clase baja y parte del objeto del experimento. *Machuca* narra el nacimiento de una amistad que se teje a través de las divisiones sociales. Ambos niños visitan sus respectivas casas en diferentes ocasiones, y conocen a sus respectivas familias y el abismo que se cierne entre ambas realidades, pero el enfrentamiento social en aquella época hace imposible el éxito del experimento. De telón de fondo se observa el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, que derrocara al gobierno de la Unidad Popular.

La violencia existente, producto de un fuerte encono social, llega al interior del colegio. Los niños ven a un soldado matar a una amiga en la población. Otros soldados aparecen cortando el pelo a los alumnos del colegio a pesar de la protesta del padre McEnroe. El film refleja los fuertes conflictos que se dieron en la época.

El film plantea una desintegración de la realidad nacional y su fraccionamiento dramático que termina con la aspiración de una identidad nacional única. Señala que el sujeto Machuca vuelve a ser un sujeto fragmentado como era antes de la experiencia social escolar, que la búsqueda de otro sujeto que dé cuenta de una sociedad integrada no tiene cabida en el Chile en tiempos del golpe militar. Insinúa que el golpe mismo es un revés a la integración de la sociedad, su regreso a la fragmentación social.

Dos óperas primas —*En la cama* (Matías Bize) y *Play* (Alicia Scherson)— estrenadas en el 2005 retratan esta condición de sujetos fragmentados en que ha derivado la temática del novísimo cine en el nuevo siglo. Dos films que reproducen aquella “singular existencia que sale a la luz en lo que dice, y en ninguna otra parte”, como sostiene Foucault (1970). Es el fin del metarrelato de la nación como eje articulador y la emergencia de la privatización de los individuos. La desaparición de los grupos de referencia y el advenimiento de la construcción individual. La protagonista de *Play* transita por la ciudad como

una súper héroe de cómic. No quiere volver al sur, de donde procede pues es de origen mapuche, “porque llueve y llueve y no puedes salir y los árboles te aplastan”. Los protagonistas de *En la cama* llegan a un motel sin haberse conocido: “No me interesa saber cómo llegaron al motel, qué piden para tomar, cómo se van o qué pasa al día siguiente”, nos dice Matías Bize, su director. Estamos frente al alejamiento del sujeto con respecto al mundo que lo rodea, a las cosas que conducen de una a la otra. El mundo se hace extraño, indiferente, ya no se cuenta con ello. Tampoco resimbolizar situaciones ni procesar significados que se desprendan de ellas. El sujeto fragmentado que de aquí resulta, es fragmentado respecto a un todo al cual ya no reacciona. Ya no espera contar con un marco de referencia sobre el cual reaccionar. Ha dejado de ser sujeto de cambio. El sujeto fragmentado reacciona solo a discursos fragmentados y su gusto se pronuncia por la fragmentación. Los nuevos medios constituyen una buena salvaguarda de la privacidad a la que aspira. Si su referente son aquellos nuevos medios, este sujeto ya no se considerará marginal. De ahí que su identidad, si la tiene, lo lleva a reconocerse como sujeto fragmentado.

CINE DE LA MEMORIA

Hay recuerdos que ya no sé si son ficción, hay cosas que creo acordarme pero no sé si las viví o si las construí a partir de esta ausencia tan espesa y dolorosa.
(Albertina Carri)

Albertina Carri organiza el documental *Los rubios* (2003) como forma de recuperar los mecanismos de la memoria reciente. Asumiendo el rol de relatora se inserta en los lugares y circunstancias en que fueron secuestrados sus padres, con una mirada de registro, pero acudiendo a múltiples recursos como la reconstrucción actoral de las vivencias, mostrando la enunciación de los registros, jugando con la animación, presentando los obstáculos y censuras a la filmación, el temor vigente de los testigos, las fotos como evidencias últimas de memoria.

Las dificultades que encuentra la realización del film ponen de manifiesto lo sensible del tema. Carri debe lidiar con un doble punto de vista que no siempre se corresponde. Con el punto de vista que le presenta el discurso fílmico frente al punto de vista de una lectura política. Recurrirá entonces a intermediaciones que logren sortear la afirmación inmediata de los hechos. Para empezar, se dota de un alter ego que interpreta a Albertina en la tarea de indagar el pasado. Una

actriz joven que recorre y reconoce lugares en los que sucedieron los hechos. Albertina así puede reconstruir vivencias que ya no son su historia familiar sino una ficción que la viene a reemplazar. Esta opción por la puesta en escena buscará neutralizarla mostrando la enunciación del registro. Juega entonces entre la documentación y su ficcionalización. Como cuando se describen los lugares reales en donde se produjo el secuestro de sus padres. Ellos eran los rubios que desaparecen en 1977. Descubrimos el temor de los testigos, que aún hoy eluden el compromiso con los hechos. Albertina tenía tres años cuando fue entregada a otra familia, pero es el secuestro de los padres el que concita su interés. Escuchamos decir a Albertina: “Ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes”.

La documentación que no abandona seguirá dos caminos. Por una parte, la indagación testimonial a quienes militaron con sus padres. No es mucho lo que espera de ello. Entonces se vuelca al recuerdo. Albertina mira fotos de niños entre los que pueda estar ella misma. La doble cara de la memoria que el cine descubre.

No solo debe lidiar con los recuerdos. La propia realización del film es impugnada por el instituto del cine de su país, que prefiere no precalificar esta producción. Se muestra un *making off* que revela las dificultades de filmar en esas condiciones. Albertina entiende que la necesidad de construir su propia identidad se encuentra con obstáculos de todo orden, como cuando pronunciar su propio apellido se siente ya como una amenaza. Su apellido provoca distancia, desconcierto, si no piedad: “Construirse a sí mismo esa figura que dio comienzo a la propia existencia se convierte en una obsesión no siempre acorde con la propia cotidianidad, no siempre muy alentadora ya que la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria”.

Las múltiples voces que emergen del film son voces dispersas y no explican el proceso de desaparición de sus padres ni el secuestro de las hermanas. La desaparición de los padres aparece entonces separada del secuestro de Albertina y su hermana. La imagen de los padres permanece en la opinión pública en calidad heroica. ¿Quién más puede hablar del secuestro que la hermana mayor que estuvo en mejor condición de entender la situación? La hermana se niega a hablar ante cámara. La memoria del secuestro permanece evanescente y mezcla la realidad con lo imaginado. A estas voces se une la mitología urbana, de los chicos que cuentan hoy la historia hecha propia por el barrio. Son imágenes cotidianas

y no heroicas. Lo que han escuchado los chicos es un rebote de la historia que cuentan los vecinos, la memoria oficial de los rubios como gente buena.

Lo que el film revela es la opacidad de la memoria. Para romperla, Carri debe acudir a nuevos registros. En un relato en abismo, la Albertina personaje es entrevistada acerca del lugar de detención. Se muestra un dibujo que conserva y que señala el sitio. Luego el relato de su vida en el campo. La familia llegaba allí en caballo o en colectivo. El campo fue el lugar donde sus padres se refugiaban, donde se hacían los panfletos. Aún se conserva la máquina de escribir del padre. Pero los vecinos se niegan a entrar en detalles, aunque todos conocían a los Carri. Ven como anécdota cuando un juez se lleva a las chicas. ¿Por qué la mamá que no estaba implicada no se fue del país? El padre se hubiera negado en razón de su militancia. La falta de respuestas opera como un forado en el discurso. En el auto, el equipo de producción comenta el temor de la vecina entrevistada. La fuerza del discurso reside en la resistencia de la memoria más que en la exactitud informativa que nunca se alcanzará. ¿Qué importa si los testimonios se escuchen mal?

El documental se vuelve visual, recoge imágenes sin explicar nada. La incertidumbre se aloja en el relato. Las imágenes mostradas son de piel, de una sensibilidad pura, que expresa sin mencionar culpables ni castigos. De esta forma, sin dirigirse a los asesinos, se transforma en una oda en memoria de los padres. Una celebración de un reencuentro necesario, donde el equipo de producción asume la dimensión familiar. Ahora todos los miembros del equipo están con pelucas rubias, se abrazan mientras la música los envuelve, y así se alejan del campo que hemos visto. El recorrido ha terminado, Albertina no quedará atrapada en el pasado.

MATRIZ DE INVESTIGACIÓN

Finalmente, presento una matriz de investigación que puede dar cuenta de la dificultad de delimitar un análisis de algo tan plural como es el cine latinoamericano en todos los tiempos. Vale la pena intentarlo. Para un análisis conceptual del sujeto aquí utilizado, consúltese *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer (2009).

Momentos seguidos por el cine latinoamericano 1960-2010

Proceso político	Década	Momentos del cine	Sujeto en el cine
Liberador	60-75	Cine redentor	Sujeto de cambio
Quiebre	73-80	Repliegue	
Neoliberal	85-90	Cine de la marginalidad	Sujeto marginalizado / en desigualdad
Neoliberal	Los 90	Realismo sucio	Sujeto sucio
Neoliberal	Los 90	Cine pérdida identidad	Sujeto en crisis de identidad
Neoliberal	80-2000	Cine de la mujer	En recuperación de identidad
Posneoliberal	2000	Cine de la fragmentación	Sujeto fragmentado
Posneoliberal	2000	Cine de la memoria	Sujeto vinculado con la memoria

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor y Max Horkheimer

2009. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.

Bhabha, Homi K.

2003. “El entre-medio de la cultura”. En: Stuart Hall y Paul du Gay, compiladores. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrurtu, pp. 94-106.

Brodsky, Roberto

2008. ¿Qué estamos contando? Storytelling del cine chileno en el nuevo siglo. Tesis. Valparaíso: Escuela de Cine Universidad de Valparaíso.

Calabrese, Omar

1999. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

Cavallo, Ascanio, Pablo Douzet, Cecilia Rodríguez

1999. *Huérfanos y perdidos: el cine chileno de la transición*. Santiago: Grijalbo.

Duno-Gottberg, Luis (editor)

2008. *Miradas al margen, cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Foucault, Michel

1970. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores.

Francia, Aldo

2003. *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.

Guha, Ranahit

2002. *Las voces de la Historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Editorial Crítica.

León, Christian

2005. *El cine de la marginalidad, realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Abya Yala, Universidad Andina Simón Bolívar.

Spivak, Gayatri

1998. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. *Orbis Tertius*, año III, n.º 6, Universidad Nacional de la Plata.