

**YIRA, YIRA: 'NUEVO CINE ARGENTINO', VEINTE AÑOS DE VIAJE**

Carla Grosman  
The Auckland University of Technology

*Este artículo explora el rol performativo que juega el cine no-comercial argentino en un proceso de negociación social de valores éticos que, desde mediados de los años noventa, incita al rechazo del sistema de mercado como única opción de vida posible. Este cine recupera los medios estético-retóricos de la narración utópica expresada especialmente en el relato de viaje y el testimonio, como instrumentos para problematizar su crisis y, al mismo tiempo, reconstruir un tejido intercultural como proyecto de lo colectivo. Desarrollaré la idea de que tanto el cine de ficción no-comercial, amateur y comunitario, como las experiencias del documental independiente influyeron en el Nuevo Cine Argentino. Y esto porque estas miradas otras, vigorizadas en relaciones interculturales e introducidas en la dinámica hegemónica de comunicación de masas, interactuaron socio-simbólica e intersubjetivamente en la negociación colectiva de valores éticos hasta desafiar la naturalización del paradigma dominante.*

**Palabras clave:** Testimonio, cortometraje, relato de viaje, interculturalidad, Nuevo Cine Argentino

Si, como afirma Enrique Dussel, “antes de que fuera articulado el *ego cogito* cartesiano (el pienso luego soy), se produce el *ego conquiro* (conquistó luego soy)” (2000 48), la modernidad no consistiría solamente de una dinámica racional intra-moderna sino, “de los procesos de irracionalidad y violencia que supone su afirmación frente a la alteridad y sus víctimas” (48). Además de desplazar el punto de partida del proceso moderno a un siglo y medio antes, lo anterior implica también refutar la idea eurocéntrica de que tal fenómeno no requirió de procesos exógenos para explicar su emergencia. Después de todo, como afirman

Immanuel Wallerstein y Aníbal Quijano, “una economía mundo capitalista no hubiera tenido lugar sin la conquista de América” (1992 583). Esto me sirve para entender el libro *Utopía*, de 1516, como un texto a través del cual Thomas More funda las bases argumentativas para dar cuenta de una exterioridad a este mito de totalidad moderna, entendido como los principios universalistas y cientificistas a través de los cuales la modernidad intenta dar cuenta de toda experiencia y cuestionar todas las diferencias. Pensar en su exterioridad demanda develar a esta *épistémè* como la operación discursiva necesaria para justificar la empresa expansionista del capitalismo europeo. En este sentido, la obra de More se perfila, a mi entender, como alegoría de las tensiones desatadas por el surgimiento del sistema mundo moderno/colonial, porque logra representar la idea del Otro, esto es, el sujeto/mundo no moderno y no europeo, como interlocutor válido y ejemplar. Tal propuesta se hace potente porque interviene en las vías de reproducción de la epistemología hegemónica, reorientando el rol de la crónica mundonovista, de la justificación del proyecto moderno-colonial a la discusión de tal propósito. A partir de aquí el relato del viaje se constituye (en mi opinión), en alegoría de exterioridad, es decir, en el vehículo performativo de la tradición ética moderno-crítica para enfrentar los proyectos racionales de progreso y totalidad eurocéntrica con otras posibles formas de vida social en las que persista una ética del bienestar colectivo por encima de lo individual. Desde ese lugar, la utopía animará los nostálgicos relatos por la vida pre moderna, característicos del siglo XVI y XVII; las revoluciones jacobinas y los proyectos de comunidades utópicas del siglo XVIII; la utopía socialista; la afluencia de la narración romántica y la literatura científico-social del siglo XIX.

No obstante, una narración construida desde una conciencia identitaria latinoamericana significa *per se* el quiebre de aquella correspondencia simbólica del viaje con la alegoría de la exterioridad. Esto porque en América Latina los sujetos deben enfrentar un segundo desajuste ontológico, el cual va más allá de la nostalgia por la cosmogonía holística pre-moderna con la que el viaje moderno-crítico se justifica a sí mismo; se trata más bien de una problemática ética. De modo más preciso, tiene que ver con el despertar de una conciencia en la que el sujeto latinoamericano se ve a sí mismo definido como *un ser en función de otro*; como una entidad periférica resultante de la formación y permanencia de las empresas moderno/coloniales. Esto

explica que en América Latina no se escriban utopías (en un sentido moderno-crítico), sino maneras de relatar una propia crisis de representación.

Desde fines del siglo XIX los diarios de viaje de intelectuales revolucionarios tales como José Martí (1895), Juan Bautista Alberdi (1916) y, más tarde, Ernesto “Che” Guevara (1952), se ofrecieron como medio narrativo para articular aquel doble conflicto ontológico viabilizando un discurso geopolítico. Cuando en la segunda mitad del siglo XX este pensamiento se radicaliza en actividades revolucionarias antiimperialistas concretas, la literatura y el cine acompañarán epistemológicamente este proceso con relatos de viajes circulares que recorren el territorio latinoamericano explorando el problema de la subalternidad y la búsqueda identitaria. Este último tipo de producción, que confía en la representatividad del intelectual-artista para hablar por los asuntos del pueblo, pronto se revela como una aporía; porque sus autores harían uso de su propia hegemonía dentro de las dinámicas de la colonialidad del ser y del saber para discutir el modo en que tal proceso discursivo construye y reproduce subalternidad. Aníbal Quijano considera a este modo de hegemonía como expresión de la “colonialidad del poder”, por tratarse de relaciones de poder que continúan colonizando ontológica y epistemológicamente al sujeto y las dinámicas sociales, aunque se haya clausurado abiertamente su contrato administrativo-político en cuanto región colonial. En consecuencia, observo que en la era neoliberal, los artistas críticos parecen no sólo deslegitimar el sistema de mercado dominante, sino además cuestionar el proyecto político-ideológico-artístico latinoamericanista como uno que no logró deshacerse por entero de la retórica de la colonialidad del poder. Por eso arremeten directamente contra su dimensión icónica, esto es, contra el relato del viaje circular como exploración de la propia identidad continental y el protagonista viajero como sujeto centrado que es solamente traductor e intérprete de la realidad subalterna que ante él se testimonia.

Las películas argentinas en las cuales me detengo pertenecen a una década puente entre milenios y entre la ficción y la realidad. Responden a un proyecto poético que podríamos describir como de re-narración utópica, porque, en tanto pertenece a la esfera de lo simbólico, su propuesta estética trabaja no sólo como acto descriptivo-reflejo de sentidos éticos ya existentes, sino también como acto creativo-performativo de los mismos. Eso es lo que

diferencia a estas películas de las pertenecientes al proyecto utópico latinoamericano sesentista, pues para lograrlo se articulan por fuera de una retórica dialéctica; es decir, desde los bordes exteriores del discurso moderno eurocéntrico, lógica del lenguaje que expresa la tendencia hacia la totalidad histórica. El cine adhiere así a proyectos que, según Hermann Herlinghaus, se insubordinan desde la heterogeneidad confiando en el poder de las re-narraciones como vehículos de destotalización (2004).

Entiendo que esta propuesta involucra un desplazamiento enunciativo de la utopía desde una posición ontológica-ética (el discurso geopolítico latinoamericanista) hacia múltiples expresiones cuerpo-políticas donde la crisis de ese proyecto quedó inscrita en la vida concreta de sus sobrevivientes y descendientes. Tal traslado retórico de la cuestión utópica estaría siguiendo la idea de alegoría benjaminiana, la cual establece que la fractura del sintagma tiene a su vez una actitud creadora de sentido. Por eso considero que en estos films la exhibición de la crisis discursiva del proyecto utópico latinoamericano se expresa como “acto simbólico” (Jameson 1981) de una nueva utopía de lo pluridiverso y lo intercultural. Este proceso re-narrativo conllevaría dos pasos: uno de ruptura de los sintagmas moderno-críticos latinoamericanos y otro de re-contextualización en la escena hiperreal.

La primera ruptura es con el sintagma que utilizaba el relato del viaje como alegoría de la búsqueda de un espacio de completud. Como ya observamos, para el caso latinoamericano, esta indagación se pronunció siempre desde una crisis de referencialidad. Para lidiar con este conflicto, la narrativa literaria y cinematográfica del siglo XX produjo relatos de viaje que si bien conservaban una estructura lineal de la búsqueda (“centrífuga” o “centrípeta”, según Fernando Ainsa, 1977), no vinculaban su éxito al hallazgo del objeto de deseo. Es decir que destacaban el proceso por el cual el viajero, mediante esta búsqueda, se identificaba como resultante histórico de un discurso geopolítico dialéctico. En el caso del Nuevo Cine Argentino esta linealidad se rompe, ya no hay búsqueda porque ha desaparecido el referente de unidad identitaria; este es el momento de la melancolía. Por eso sus películas hacen colapsar las convenciones discursivas de los relatos de viajes del proyecto utópico latinoamericanista hacia dentro del discurso, sobre la materia del propio lenguaje. Los viajes recorrerán ahora

movimientos no rectilíneos; se presentan como círculos viciosos, viajes sin rumbo, frustrados, colisionados, superpuestos, involuntarios.

La segunda gran ruptura es con el ideologema intelectual/artista-pueblo como forma de producción del mensaje en la que el primero es traductor y transcriptor del segundo en tanto conoce y manipula las estrategias hegemónicas de representación simbólica. En este proceso, los personajes cinematográficos de los noventa pierden la condición prototípica característica del Nuevo Cine Latinoamericano (NLC). Por ejemplo, películas de viajes como *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968) o *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, 1969), documentaban la vida del “otro” como un síntoma cultural dónde interpretar fracturas socio-históricas. Aquel estatus prototípico de los personajes del NLC no era restrictivo a los personajes subalternos representados, también concernía a los narradores que guiaban la acción. Estos personajes contruidos como *alter ego* del director-autor hablaban desde las contradicciones de esos sujetos centrados con una vocación de altruismo que son los intelectuales latinoamericanos. En la narración de ficción, este es el caso de *Terra en transe* (Glauber Rocha, 1967) o *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968). En el documental, este prototipo se transfiere a la voz en off que estructura *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968) o la obra completa de Santiago Álvarez, por ejemplo.

Un intento de equilibrar esta tensión, creada por la crisis de representación del ideologema intelectual/artista-pueblo, quedó expresado en la introducción al escenario cinematográfico de la figura del hijo del intelectual, por ser un poco su *alter ego* pero también un poco su subalterno. Esta es la figura retórica con la cual los directores argentinos de comienzos de los años noventa intentaron redimirse. Pensemos en *El viaje* (1992) o *La nube* (1998), de Fernando Solanas, y *Un lugar en el mundo* (1992) o *Martin H* (1997), de Adolfo Aristarain (para un análisis de esta idea consultar Grosman 2015).

Tomando una distinción propuesta por Jorge Rufinelli para el cine cubano (2005), se podría afirmar que aquellos personajes del NCL eran “testimoniales”, es decir, importaban en cuanto al valor de lo que representaban a un nivel sociológico, mientras que los personajes del Nuevo Cine Argentino son “biográficos”. Esto significa que las historias de los que viven “la herida colonial” (Mignolo 2007) se relatan atendiendo a una anécdota singular de la vida de

individuos que quedaron aislados luego de la desaparición cultural del ideal identitario latinoamericanista.

*Pizza birra y faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997) y *Mala época* (Nicolás Saad et al, 1998) fueron las primeras películas en posicionarse en esta perspectiva. Ambas cuentan historias de sujetos marginales que al llegar al centro metropolitano en busca de mejores posibilidades laborales terminan involucrados en la criminalidad, como víctimas o victimarios, porque, fundamentalmente, en la era neoliberal no existe para ellos otra posibilidad. En 1999, Pablo Trapero representa la situación de viaje frustrado en *Mundo grúa*. En este film la imposibilidad de salir de la condición marginal viaja con el personaje donde quiera que él vaya. En 2002, Caetano estrena *Bolivia*, donde las relaciones de centro y periferia no se limitan solamente a un ordenamiento jerárquico geopolítico nacional, sino que da cuenta de la intolerancia ciudadana con las corrientes migratorias desde países vecinos empobrecidos que llegan a la metrópolis buscando solución a su indigencia. Ese mismo año, Trapero presenta *El bonaerense*. *El* esquema del viaje frustrado que en su proceso asimila al sujeto marginal a la vida criminal reaparece aquí echando luz sobre la corrupción del sistema policial. En *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002), los personajes han decidido vivir en los márgenes; la protagonista, una muchacha obesa que no logra insertarse en el frívolo mundo social de la juventud ciudadana, es secuestrada por dos lesbianas que la fuerzan a abandonar ese mundo y realizar con ellas un viaje sin rumbo. Este viaje, que en principio es involuntario, termina por revelar a la protagonista que la vida de los bordes de algún modo la satisface más. En *La cruz del sur* (Pablo Reyero, 2003) aparece un giro interesante sobre este diseño. Los personajes ya son parte del mundo de la delincuencia, pero pronto se revela que son también hijos de padres desaparecidos por la dictadura que no han accedido a los beneficios educativos y laborales que el sistema re-democrático prometió. Así, este viaje es simultáneamente un escape de las leyes de la democracia neoliberal y la búsqueda de la tumba innominada donde yacen sus padres, asesinados por la dictadura que implantó este modelo de hegemonía.

### ***Contribuciones del cine de ficción comunitario***

Para entender al rol performativo que en esta dinámica juega la producción-recepción del cine no-comercial, amateur y comunitario voy a presentar al caso paradigmático de “Cine con vecinos”. Este es un movimiento artístico comunitario surgido alrededor de 1997 en la ciudad de Saladillo, provincia de Buenos Aires, que se ha mantenido activo hasta la fecha realizando más de treinta películas escritas, producidas, dirigidas y actuadas por los vecinos del mismo pueblo. Esta forma de representación horizontal, donde la comunidad se organiza para poner en acto su propio imaginario colectivo, refleja las prácticas socio-culturales de cuidado comunitario derivadas de su forma de producción rural-cooperativo-agrícola. Por ello su posición periférica a la producción capitalista metropolitana generó un espacio donde la solidaridad es necesaria para la sobrevivencia. Así, las pequeñas ciudades del interior del país se convirtieron en áreas de oportunidad para producir este tipo de renarraciones. Subrayo la producción de Saladillo porque ésta plantea una forma “otra” de trabajo dónde la solidaridad es recurso “material” de producción. Esta refuerza los lazos comunitarios en una práctica productiva no subordinada a los intereses económicos, técnicos o estéticos de la industria cinematográfica. Tal proceso crea una nueva subjetividad comunitaria en la que la persona adquiere una conciencia ética comparable a la propuesta por Emmanuel Lévinas para salvarnos de la soledad de la existencia; la del “ser-con-el-otro”, como momento ético de respeto a la Alteridad (1947: 24). Esta ética se narrativiza hacia dentro del cuerpo de su lenguaje cinematográfico, como también a través de su dinámica (solidaria, horizontal, heterogénea y autogestora) de producción-recepción.

En cuanto a la forma de representación simbólica, importa destacar el cuestionamiento llevado a cabo por estos films sobre el sintagma moderno crítico latinoamericano; el ideologema intelectual/artista-pueblo. Porque se trata de grupos que logran intervenir, con su propia voz, en las lógicas transitivas y reproductoras de la legitimidad adoptando estrategias y vías discursivas que antes fueron dominio del intelectual orgánico [Gramsci 1929-35], hoy en buena parte desaparecido, exiliado, “quebrado” o asimilado a las huestes del sistema hegemónico. De este modo, sus historias singulares son representadas a través de una estética de “simulación testimonial” desprendida del puño del intelectual-transcriptor y traductor de

cultura hegemónica y subalterna. En estas obras hay “oralidad audiovisual” porque las mismas simulan, dentro de una ficción audiovisual, aquellos códigos de oralidad y verosimilitud propios del género testimonial que interpelan la empatía del lector. Funciona así como diálogo en dos planos: primero, conversa directamente con sujetos centrados (cultura hegemónica), tradicionales lectores de narraciones testimoniales. Segundo, llega a los sujetos subalternizados, pues el código audiovisual incluye grupos sin alfabetización. Esta es una contundente intervención en la dinámica de la colonialidad del ser y del saber, pues el sujeto subalterno se apropia de las vías de legitimación simbólica del poder y en ese proceso se asume ontológicamente por fuera del sistema de subalternización epistémica.

A partir de esta re-narración, se construye un nuevo contexto de interpretación del presente y el pasado. Primero, porque la historia contada es la recreación –dentro del contexto diegético ficcional– de una historia real; de una anécdota personal o colectiva de la vida cotidiana de la cual todos conocen sus referentes reales. Segundo, porque los personajes secundarios representados en la narración existen en la vida cotidiana del pueblo (el policía actúa de policía, el paramédico de paramédico, la maestra de maestra). Lo mismo sucede con los escenarios: se filma en escenarios reales, y su utilización en la diégesis respeta el uso cotidiano que ese espacio tiene en la realidad. Por último, porque su formato de ficción es la transcripción que cataliza conflictos comunitarios concretos en relatos personales y parciales. Es esa no-aspiración a la totalidad de la verdad lo que le deja sobrevivir entre las relaciones sociales pueblerinas, porque al narrarse como una de tantas perspectivas posibles asegura la convivencia armónica y cooperativa de sus habitantes, permitiendo el acceso a temas que quedarían, de otro modo, colectivamente vedados. Esta estrategia testimonial es persuasiva, pues logra la inclusión del espectador como parte de un drama que sucede allí mismo: en las mismas mesas, las mismas plazas, los mismos escenarios de su historia personal y colectiva.

Vale recalcar que su propósito no es sólo purgar los problemas comunitarios locales; su forma de producción involucra simultáneamente un trabajo de distanciamiento que es un modo performativo de lo social. Aquel guión escrito a partir del anecdotario de algún vecino moviliza a todos los miembros de la comunidad en el afán de llevarlo a la representación cinematográfica. En este proceso suceden dos cosas: el miembro de la comunidad que ha



compartido su historia debe distanciarse emocionalmente de ella para producirla. Al hacer pasar su memoria “individual” por un contexto de creación colectiva, la misma se convierte en memoria “ejemplar”, tomando las categorías de Tzvetan Todorov (1998 31). Además, la participación de los vecinos en esta producción implica la aceptación de una responsabilidad comunitaria sobre el problema personal del otro (el problema de uno es el problema de la comunidad toda). Esta renarración ética contribuye a reconquistar su condición de sujetos políticos, porque en su transcurso ha promovido una reparación colectiva de la concepción del individuo que, como consumidor y espectador, garantiza la ética individualista neoliberal.

Este proceso de re-narración ética se completa en el momento de la recepción en varios sentidos. Primeramente, porque sus filmes se proyectan en el tradicional cine del pueblo. Edificio que fue recuperado –a diferencia de muchos otros cines de ciudades pequeñas que durante este período fueron convertidos en estacionamientos, edificios de departamentos o multisalas de cine comercial– por las manos de los vecinos, quienes lo reclamaron como espacio histórico comunitario. La sede de exhibición es, así, espacio simbólico del carácter alternativo del proyecto ante la racionalidad del mercado. El segundo aspecto refiere al momento de la proyección frente a los vecinos, quienes asisten para contemplar el fruto de la puesta en marcha de sus lazos ciudadanos. En este sentido, la obra audiovisual se convierte en ícono de significación colectiva; el imago del grupo. Contexto en el cual, el espectador deja de ser consumidor individual para convertirse en miembro productor de una comunidad de sentido. En tercer término, aparece lo que concierne a la dinámica del Festival Nacional de Cine con Vecinos que se realiza en esta misma ciudad. Porque allí se convoca anualmente a otros grupos vecinales, realizadores de similares características radicados en otras localidades del interior del país. Esta instancia funciona como promoción del entendimiento intercultural y como celebración de sentimientos de empatía y solidaridad colectiva en el epicentro simbólico de Saladillo. Esta dinámica se ensancha cuando las películas destacadas se proyectan en festivales internacionales en categorías de “cine de bajo presupuesto” o “cine pobre”, foros en los cuales sus pioneros Julio Midú y Fabio Junco afirman que si bien éste es un cine de “bajo presupuesto”, también se trata de un cine de “altísimos recursos humanos”.

“Cine con vecinos” no es un cine político en un sentido estricto, pero desde su propio modo de producción-recepción se revela como una forma política de hacer cine. Esto es lo que refiere a su función poética, en cuanto utiliza el poder del lenguaje simbólico no sólo como acto descriptivo-crítico de sentidos éticos, sino a la vez como acto creativo-performativo de los mismos. Es en este sentido que sostengo que se trata de una renarración utópica, porque disputa con un nuevo sistema simbólico de dinámicas de lo colectivo las zonas del lenguaje y de la construcción de lo real que han sido afectadas en nuestro “inconsciente político” (Jameson 1981) por el relato mitológico individualista del capitalismo. Observo entonces que este formato incentiva una reinscripción de la experiencia individual en el relato heterogéneo de lo colectivo, una intervención performativa desde un nuevo marco epistemológico sobre la colonialidad del poder.

### ***Aportes desde las estrategias estético-narrativas del cine documental independiente***

Otro recorrido es verificar que el Nuevo Cine Argentino realizó un proceso de ruptura y reconstrucción de tipo benjaminiano sobre el ideograma moderno crítico latinoamericano, pues, aunque sus directores renegaran del fracaso de aquel proyecto, siguieron utilizando su retórica como plataforma referencial. Como sabemos, la Escuela Documental de Santa Fe –con Fernando Birri como adalid– y, en general, el Nuevo Cine Latinoamericano, tenían como premisa posicionar al realizador y su cámara como documentalistas del subdesarrollo. Aquello no significaba una narración carente de poética, sino de una estética al servicio de una ética. Ejemplos de este cine son Fernando Pino Solanas, Raymundo Gleyzer, Humberto Ríos y Octavio Getino, cuya obra junto al Grupo Cine Liberación fue desarticulada por la represión burguesa-militar de los setenta, que desapareció a Raymundo Gleyzer y exilió al resto. Una vez en los países europeos de adopción, la mirada de estos directores se volvió más compleja, en tanto intelectuales orgánicos dislocados, convertidos allí en sujetos subalternos. A su regreso, su cine ocupará un lugar diferente en la producción cinematográfica nacional, en especial en el caso de Solanas.

En este sentido, creo que la estética de ficción esgrimida por los nuevos autores argentinos no tiene una aspiración realista mimética, sino de simulación de aquella simulación

de lo real que fue el documental testimonial de los años sesenta. Se sigue de aquí que el hiperrealismo del Nuevo Cine Argentino no necesita ser directamente apelativo, ya que la incorporación de la estética del documental social es una referencia simbólica de aquel proyecto poético, proyecto que persiste en nuestra memoria colectiva como fiel testimonio de lo real social. En este sentido, la estética sucia, de imitación semi-profesional, es más verosímil, en cuanto remite a la premisa “una cámara en la mano y una idea en la cabeza” (Glauber Rocha 70), con la que el Nuevo Cine Latinoamericano se hubo posicionado frente a lo real urgente. Así, filmar en blanco y negro o con película de mucho grano, con alto contraste, sonido sucio y actores no profesionales, se perciben como marcas de un mayor realismo que si la película ostentara gran calidad de registro visual y sonoro, es decir, alta fidelidad icónica con lo real. Este es el discurso hiperrealista del cine de fines de siglo XX: un orden referencial que sólo reina sobre otro orden referencial (recordemos que el documental social fue también una construcción respecto a lo que es real). De esta manera el Nuevo Cine Argentino conserva la retórica de la verosimilitud del discurso testimonial de la modernidad crítica latinoamericana, pero transfiere las huellas de aquella oralidad de tipo foto-periodística a la audiovisualidad del texto de ficción, exaltando un ritmo de acción televisivo. De este modo logra penetrar aún más profundamente en el mundo que se espera retratar, pero de una manera menos invasiva. Esta estrategia de particularizar en la ficción la historia de muchos no está proponiendo al sujeto real como vocero de un colectivo ni está invadiendo la privacidad de nadie. Este es el verdadero paso de una posición geopolítica a una posición cuerpo-política de la representación de la historia y de la realidad. Para considerar el aporte ético-estético que la producción documental independiente hace al proceso de construcción de una “oralidad audiovisual” en el cine de ficción argentino de mediados y fines de los noventa, debemos detenernos brevemente en otro estadio de contribución a este formato.

Me refiero a una realización menos profesional, que surge a partir de la segunda mitad de los años noventa, focalizada en situaciones cotidianas que se desplazan del centro metropolitano y de la producción documental a gran escala para abordar formas de trabajo cooperativo con el grupo que se representa, para de este modo llevar a cabo conjuntamente un relato de auto-representación. El común denominador de estas producciones radica en que

gran parte de los jóvenes estudiantes de cine, periodismo y comunicación social comienzan a orientar sus investigaciones de grado a temáticas de carácter social. Esta era su manera de lidiar con la crisis económico-moral del país, aprovechando los recursos invertidos no solamente en la instancia de aprendizaje, sino como herramienta de comunicación de cuestiones urgentes. Este fenómeno se multiplica por la explosiva oferta de educación cinematográfica disponible en todo el país a partir de ese periodo. Estos jóvenes también están inspirados en aquella generación intelectual-artística de los años sesenta, pero como habitantes de los años noventa, exploran nuevas avenidas de representación y lectura de sus obras. Las mismas se podrían caracterizar por la tendencia a un trabajo que implica la hibridación genérica entre el documental y la ficción.

Me permito describir una vivencia personal para explorar los préstamos de la narración documental a la producción de ficción que estamos analizando. Se trata del ejercicio colectivo hecho al final de la carrera de cinematografía que intentó documentar la triste realidad de la infancia en las calles, problema que hacia 1996 se acrecentaba tanto en la ciudad de Córdoba como en otros importantes centros urbanos sudamericanos. Si bien nuestras fuentes fueron, en un principio, trabajos sociológicos, las mismas hallaron mayor convencimiento en la investigación de campo realizada por nosotros mismos con los niños y adolescentes *de y en la calle*.<sup>i</sup> Por un año nos relacionamos con ellos frecuentando sus variados puntos de encuentro callejero, legales y clandestinos. Aunque llegamos a crear importantes lazos de confianza, sería muy difícil retratar “en vivo” sus actividades cotidianas, puesto que eran de un carácter imprevisible. Por ello decidimos contar estas vivencias desde la ficción sin abandonar los espacios ni los personajes reales que habíamos conocido. Así surge el mediometraje *Subcielo* (Leandro Galetto, 1998), que relata el viaje como polizón que realiza un preadolescente cuando deja su barrio suburbano para buscar suerte en la capital cordobesa. Con este relato de viaje intentamos retratar el circuito social que transita un niño que escapa de su hogar, azotado por la violencia que el desempleo provoca, hasta involucrarse en la delincuencia juvenil de las calles.<sup>ii</sup> Por aquel entonces ya funcionaba la revista *La Luciérnaga*, en la cual estos niños escribían sus testimonios; de esas historias también se nutrió nuestra ficción.<sup>iii</sup>

En otras palabras, tanto la anécdota como la estética de nuestro medimetraje es fiel a la forma en que estos niños experimentaban y testimoniaban su vida. El tratamiento de montaje, de iluminación, de encuadre, de movimiento de cámara y de sonido, que se propuso para este film, derivó de la premura, la violencia y la aleatoriedad de su vida cotidiana. Los momentos del film que inadvertidamente pueden entenderse como “realismo mágico” son una representación audiovisual de su propia subjetividad juvenil distorsionada por la droga, la falta de sueño, el hambre y la enfermedad. En este sentido, también los escenarios son aquellos espacios en los que estos niños deambulan cotidianamente, más allá del uso simbólico que de ellos hace el film. Por ejemplo, la escena en que, travesando, deciden montarse en la estatua de los Jóvenes héroes de Malvinas (Plaza de la Independencia, Ciudad de Córdoba) puede surgir, a los ojos del espectador, como alegoría de la negligencia histórica de nuestro sistema social hacia la juventud. Recordemos que en 1982 la edad promedio de los muchachos enviados como soldados a luchar en la Guerra de Malvinas era de 14 años y su extracto social muy similar al de estos niños de los noventa. Conscriptos a quienes el Estado no proveyó de entrenamiento, armas, vestimenta y alimento adecuados para confrontar las duras circunstancias a las que se enfrentaban. Así, en la era neoliberal, y como resultado de las grandes privatizaciones que afectaron al sistema productivo, educativo y de salud, el Estado Nacional se desentiende una vez más de estos niños que deben enfrentarse a la intemperie de un sistema social feroz sin ninguna herramienta para su supervivencia. Tal como sucedió en la Guerra de 1982, a este Estado neoliberal le importa poco que estos jóvenes desamparados mueran a manos de la violencia del sistema carcelario juvenil o del “gatillo fácil” policíaco, víctimas de abusos físicos de los adultos o de enfermedades contraídas en su situación de indigencia. Curiosamente, el espacio de la estatua de los Jóvenes Héroes de Malvinas es uno de los puntos de encuentro favoritos de estos niños, aunque ellos desconozcan su valor simbólico.

Algo parecido puede decirse del trabajo temporal, si bien este es funcional a nuestros intereses narrativos: la narración en *flashback*, de estructura circular, es también interpretación estética de las formas en que los jóvenes organizan la memoria de sus aventuras para ser contadas. Todos estos elementos contribuyeron a formar un tipo de narración con la cual aquellos niños se identificaron a pesar de tratarse de una ficción. Un ejemplo de esta

aprobación ocurrió durante un encuentro de niños trabajadores de la calle a fines del año 1999, en el cual se exhibió el film frente a funcionarios públicos del Ministerio de Desarrollo Social. En esta ocasión, el grupo de niños y jóvenes allí reunidos, sobre el cual habíamos basado nuestro film, aceptó nuestra ficcionalización como retrato fidedigno de su propia historia. Así el film les sirvió para despertar sus propias reflexiones, tomar coraje y denunciar sus problemas a viva voz frente a oficiales del ministerio.

Me detuve en la descripción de esta experiencia para fundamentar la hipótesis de que el cine de ficción independiente que a continuación abordaremos, no solo simula la estética documental sino que constituye una *nueva* forma de la misma. Principalmente si es analizado no sólo en términos de lo técnico-retórico de su lenguaje narrativo sino en cuanto a los efectos socioculturales de su recepción y hasta en sus modos de producción. Quiero decir que este tipo de obra es documento no solo de las temáticas que aborda, sino también de la cosmovisión desde la que se engendra y decodifica; esto es, de una sociedad hiperreal donde el simulacro constituye lo real y vale como tal.

### ***Mala época: mapa de las estrategias re-narrativas del “Nuevo Cine Argentino”***

He seleccionado este film pues me permitirá abordar los cuatro ejes explorados en este artículo: relato de viaje, cine testimonial, cortometraje e interculturalidad. Siguiendo el modo en que estos aspectos se despliegan en el film, espero hacer evidente la importancia referencial de esta obra en el contexto creativo audiovisual argentino y latinoamericano. *Mala época* (1998) se estructura como ilustración simultánea de cuatro historias privadas que suceden al final de la década de los años noventa en el contexto del período de elecciones legislativas en la ciudad de Buenos Aires. Estas historias dan cuenta del ambiente de frustración que atraviesa la sociedad en su conjunto, cuando intenta sobrevivir en el sistema de democracia neoliberal. Los directores Mariano de Rosa, Rodrigo Moreno, Salvador Roselli y Nicolás Saad colaboran creativamente encargándose cada uno de un cortometraje dentro del film. “El deseo” (de Rosa) cuenta la historia de un joven campesino que viaja a la ciudad en busca de mejores condiciones de vida y que se encuentra envuelto en varias operaciones ilegales que resultan en la muerte de su vecino de habitación. El muchacho debe volver al campo para enterrar el cuerpo y su

fracaso. “Vida y trabajo” (Moreno) sigue a un grupo de albañiles inmigrantes paraguayos, mientras tratan de restablecer su sentido de dignidad cultural y comunitaria después de creer haberse encontrado con la Virgen María. “Tiempos difíciles” (Roselli) sigue la historia de un joven bonaerense de clase media-baja que trata de entablar una relación romántica con una joven de clase alta. “Compañeros” (Saad) cuenta la historia de un ingeniero de sonido contratado para cubrir la campaña electoral de un diputado corrupto. El protagonista termina envuelto en una relación amorosa con la amante de su cliente que le acarrea graves peligros.

En cuanto lo concerniente al relato de viaje, la primera historia, “El deseo”, nos lleva de la mano por las marcadas diferencias existentes entre el campo pobre y la ciudad corrupta. Este viaje de tipo centrífugo termina de la misma manera que la mayoría de este tipo de viajes, de un modo frustrado. El personaje no encuentra lo que busca y a cambio adquiere conciencia de su subalternidad frente a la metrópolis que le cierra sus puertas. Varias películas del Nuevo Cine Argentino siguen este esquema: quizás *El bonaerense* (Trapero) y *Pizza, birra, faso* (Caetano-Stagnaro) sean sus coetáneos más destacables. La segunda historia, “Vida y trabajo”, repite el esquema del viaje centrífugo para dar cuenta de relaciones geopolíticas de subalternización que sobrepasan los límites nacionales; en este sentido, ese cortometraje es referente directo del film *Bolivia* (Caetano). Pero en esta historia, aunque los personajes paraguayos son explotados y maltratados por sus superiores, conservan una identidad comunitaria que les permite resistir. Esta historia apela a la solidaridad colectiva como forma de salvación frente al individualismo de la gran ciudad. En contraste con la primera historia, los personajes de esta se salvan en plural, porque recuperan las particularidades culturales que les permiten resistir a la cultura hegemónica. En fin, es un llamado a una reconstrucción intercultural que luego ha sido retomado en la serie *Okupas* (Stagnaro), con el personaje colectivo de los trabajadores norteños, “Los Peralta”. El director de *Okupas* deja el origen de estos personajes incierto y con ello pone el énfasis sobre la idiosincrasia centralista de Buenos Aires, para la cual no es una diferencia sustancial si los mismos fueran originarios de las provincias del litoral o norteñas, paraguayos o bolivianos. “Los Peralta”, a su turno, devuelven la gentileza desafiando el sistema legal de arrendamiento y propiedad privada al ocupar de forma colectiva las casonas abandonadas de la zona céntrica de la ciudad.

En lo referente al tratamiento de simulación testimonial, esta película es rica en ejemplos, siendo quizás el más convincente el del albañil paraguayo que cree haber visto a la Virgen María y comienza a instar a sus compañeros a un cambio de vida que recupere sus raíces. El ángulo de toma a la altura de los ojos del espectador, el encuadre en plano medio, la mirada del actor directa al objetivo de la cámara es una efectiva forma de referenciar los documentales etnográficos de la década anterior e inclusive de sus precursores de la escuela documental de Santa Fe. Sin embargo, en este film se coloca a este sujeto que en la vida ciudadana es subalternizado por la colonialidad del poder (del saber y del ser) como poseedor y vocero de una sabiduría popular que apela con orgullo a una memoria colectiva de “quienes somos realmente”. Esta simulación del formato foto-periodístico ayuda a generar la verosimilitud del relato, que se refuerza en el uso del lenguaje vernáculo de estos hombres y en la atmósfera familiar puesta en escena durante los descansos, con sus tradiciones culinarias y musicales. Todo esto construye un convincente simulacro de testimonio y aporta así a la “oralidad audiovisual” del conjunto de la historia. Otro elemento de simulación testimonial clave para entender el código de este film dentro de una oralidad audiovisual, es la manera en que se emplazan las cuatro historias dentro de un momento sociopolítico concreto. El elemento visual que aglutina esta simultaneidad temporal y territorial es un cartel de propaganda política, del cual conocemos su origen certero pues la película comienza con el momento de composición y captura de la fotografía que en él se exhibe. De este modo los personajes conviven con los mismos carteles de propaganda política (fieles imitaciones de aquellos carteles que en época de elecciones inundan la ciudad en la vida real). Si bien uno de sus personajes es el político representado en los carteles, nótese que los otros personajes tarde o temprano utilizarán este aviso visual como escenario de su propia historia. El mismo sirve también como referente temporal, en cuanto se muestra como recién colocado o al momento de ser retirado.<sup>iv</sup> Con esta estrategia se consigue un préstamo de verosimilitudes entre historias y en el film como un todo: si lo que se presenta en la primera historia parece real, lo que se percibe en las demás adquiere la misma autenticidad.

Un tercer aspecto a considerar es su calidad de narración compuesta por cortometrajes unitarios, pues si bien comparten personajes, tiempo y espacio, relatan cuatro historias



diferentes. El formato de cortometraje logra así plasmar –desde su eficiencia descriptiva y su abreviación efectista– relatos singulares, anécdotas valiosas por derecho propio. En el cortometraje los personajes no tienen tiempo para desarrollarse profundamente; los mismos ya existen antes de entrar en la ficción y, del mismo modo, el relato termina mientras ellos parecen seguir su propio destino. Esto les otorga vida propia y por eso son sumamente creíbles. Este tipo de relato es, entonces, un único instante retratado, especie de fotografía polaroid que es similar a la temporalidad del cuento; allí se hizo visible el talento de cada director, la particularidad cultural de cada personaje y de sus microcosmos. Lo que importa destacar es la manera en que estos directores se encargan de entramar todas las historias en un marco de interculturalidad, es decir, como la reunión de estas historias se convierte en una obra colectiva en dos aspectos: porque contempla el aporte creativo de los equipos realizadores de todas las historias que aquí se entrelazan, y porque la película, de este modo organizada, deja ver cómo el accionar del personaje en la historia A modifica la suerte del personaje de la historia B y viceversa. Al igual que en la vida real, los actos de un personaje y una historia afectan la suerte o la desgracia de un personaje en otra historia. En este sentido, *Mala época* es narrativamente innovadora, en la línea de las películas mexicanas *Amores perros* (2000) y *Ciudades oscuras* (Fernando Sariñana, 2002) y la película argentina *Historias mínimas* (Juan Carlos Sorín, 2002), entre tantas otras que también se han dedicado a demostrar cómo la singularidad de cada individuo se ve imbricada en un marco colectivo.

En cuanto a la cuestión intercultural, este film resuelve esto de un modo muy depurado, al interconectar estas historias en un mapa de la ciudad más amplio y pluridiverso sin otro recurso que la intervención de la naturaleza misma. Pone así en contraste las miradas particulares de los narradores de cada corto con la mirada omnisciente de la película en su totalidad. El momento más revelador de esta estrategia es la secuencia de la lluvia, la cual afecta a los personajes de cada corto por igual. Esta mirada de punto cero que adopta el film, se acompaña con una música extra-diegética que sirve de plataforma emotiva y rítmica al montaje simultáneo que propone una atmósfera de unificación temática a pesar de tratarse de momentos que no se tocan directamente en la acción. Así, esta mirada por encima de las cuatro narraciones aparece como la voz de la interculturalidad, sin escribas ni traductores, la

simulación de una mirada que coloca a todos los personajes y sujeta todas las historias a un sistema de vida que ninguno desea vivir. Esta lluvia llega en el momento del clímax narrativo de las cuatro historias como forma de redención, de consuelo, de recordatorio de que todos pertenecemos a un mismo género humano sometido a las vicisitudes de la naturaleza. Esta escena es, a mí parecer, la alegoría que nos reconecta con un pensamiento analógico, con una memoria arcádica desde la cual apelar a un cambio ético ante la crisis de la utopía.

### ***A manera de cierre***

Los personajes representados y las historias narradas en *Mala época* son semejantes a las historias y los personajes que se construyen desde el cine amateur y comunitario, que espontáneamente se apropió del lugar de la producción del mensaje con una estética que se libera del puño paternalista del intelectual transcriptor. Aquí es donde comienza el estadio de reconstrucción, es decir, su parte propositiva, porque estos relatos individuales no serán ya presentados de un modo etnográfico, sino como momentos en la vida de sujetos diversos ligados por la película de viaje a un panorama mayor de interculturalidad. Tal entrecruzamiento de relatos rescata estas “historias otras” (Walsh 2007) de la periferia de la hegemonía del discurso del mercado, y las reinserta en una nueva dinámica intersubjetiva. La narración de historias aisladas y luego hilvanadas por la puntada zigzagueante de un viaje frustrado, se presenta como un proyecto que cuya intervención estética y ética consiste en otorgar la palabra directamente a los sectores subalternos. Lo primero se hace evidente en la manera en que estos largometrajes se alinean a las condiciones (estético-económicas) de producción y lectura de cortometrajes de cine independiente con los cuales distintos grupos subalternos contemporáneos han logrado viabilizar sus voces. Lo segundo, tiene lugar en cuanto esta adhesión estética es también deferencia para con las estrategias no tradicionales de reapropiación social de lo público-político empleadas por estos nuevos movimientos sociales. Es decir, se presentan como manifestación simbólica de lo que sucede en el ámbito de la cuestión pública cuando los nuevos movimientos sociales se apartan de las formas oficiales de gobernanza para llevar a cabo una democracia directa, callejera y comunitaria a contramano de las condiciones hegemónicas de organización de la producción.

Dicho de otro modo, la incorporación del formato de cortometraje alternativo como pieza que se articula estéticamente dentro del largometraje de autor es un verdadero viraje simbólico desde el discurso a la re-narración. Esto es, del discurso del intelectual-artista traductor del Otro a la re-narración ética impulsada desde las dinámicas de pluridiversidad, manifestaciones que son luego reconstruidas por el relato del intelectual-artista para *acompañar*, y no ya dirigir, dicha empresa desde los circuitos artísticos profesionales e internacionales.

### **Obras citadas**

- Alberdi, Juan Bautista. 1983 [1916] *Peregrinación de Luz del Día: viaje y aventuras de la Verdad en América*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Ainsa, Fernando. 1977 *Los buscadores de la utopía: la significación novelesca del espacio Latinoamericano*. Caracas: Monte Ávila.
- Benjamin, Walter. 1977 [1928] *The Origin of German Tragic Drama*. Trad. John Osborne. London: New Left Books.
- Dussel, Enrique. 2000 "Europa, modernidad y eurocentrismo" pp. 24 - 33 en En Edgardo Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Guevara, Ernesto. 2005 [1952] *Diarios de motocicleta. Notas de Un viaje por América Latina*. Buenos Aires: Planeta.
- Gramsci, Antonio. 1971 *Selections from the Prison Notebooks*. London: Lawrence and Wishart.
- Grosman, Carla. 2015 "Con un mar de por medio: exilio, memoria y neoliberalismo en el cine de Adolfo Aristarain" pp. 231-256 en José Colmeiro (ed.), *Encrucijadas globales, Redefinir España en el siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana.
- Herlinghaus, Hermann. 2004 *Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Jameson, Fredric. 1981 *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

- Levinas, Emmanuel. 2001 [1947] *Existence and existents*. Trans.by Alphonso Lingis. Pittsburgh, Pa.: Duquesne University Press.
- Martí, José. 1940 "Diario de José Martí" pp. 287-325 en *Diario de Campaña de Máximo Gómez*. Edición Homenaje. Habana: Centro Superior Tecnológico de Ceiba del Agua.
- Mignolo, Walter. 2007 *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- More, Thomas. 1992 [1516] *Utopia*. Robert M. Adams (ed.). New York: Norton.
- Quijano, Aníbal. 2000 "Colonialidad del poder y clasificación social" *Journal of World-System Research* 2: 342-386.
- & Immanuel Wallerstein. 1992 "La americanidad como concepto, o América en el moderno Sistema mundial" *Revista internacional de ciencias sociales* 134 (Diciembre) : 583-591.
- Rocha, Glauber. 1982 "An Esthetic of Hunger" pp. 68-71 en Randal Johnson (ed.) *Brazilian Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Ruffinelli, Jorge. 2005 "*Suite Habana.*" *Sueños de realidad. Fernando Pérez: tres décadas de cine* Madrid: Fundación Autor.
- Todorov, Tzvetan. 2000 *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Walsh, Catherine. 2007 "¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales." *Nómadas* 26: 102-113.

### **Filmografía**

- Amores perros*. Dir. Alejandro González Iñárritu. Altavista Films, 2001.
- Bolivia*. Dir. Israel Adrián Caetano. IACAM, 2002.
- Ciudades Oscuras*. Dir. Fernando Sariñana. IMCINE, 2002.
- El bonaerense*. Dir. Pablo Trapero. INCAA, 2002.
- El camino hacia la muerte del viejo Reales*. Dir. Gerardo Vallejo, Cine Liberación, 1971
- El chacal de Nahueltoro*. Dir. Miguel Littín, 1974
- El viaje*. Dir. Pino Solanas. Cinesur, 1992.
- Historias mínimas*. Dir. Carlos Sorin. Wanda Vision, 2002.
- Kamchatka*. Dir. Marcelo Piñeyro. Alquimia cinema , 2002. DVD.

*La cruz del sur.* Dir. Pablo Reyero. INCAA, 2003.

*La historia oficial.* Dir. Luis Puenzo. Progress communications, 1985.

*La hora de los hornos.* Dir. Pino Solanas, Octavio Getino. Cine Liberación, 1968

*La Nube.* Dir. Fernando Solanas, Cinesur, 1998

*Lugares comunes.* Dir. Adolfo Aristarain. INCAA, 2002.

*Mala época.* Dir. Nicolás Saad et all. Universidad del Cine, 1998.

*Martín (Hache).* Dir. Adolfo Aristarain. Tornasol films, 1997.

*Memorias del Subdesarrollo.* Dir Tomás Gutierrez Alea. ICAIC. 1968

*Mundo grúa.* Dir. Pablo Trapero. INCAA, 1999

*Now.* Dir. Santiago Alvarez. ICAIC. 1965. DVD.

*Okupas,* Miniseriess televisiva. Dir. Bruno Stagnaro, Ideas del Sur, 2000

*Pizza, birra, faso.* Dir. Bruno Stagnaro, Israel Adrián Caetano. INCAA, 1997

*Roma.* Dir. Adolfo Aristarain. Aristarain P.C , 2004.

*Subcielo.* Dir. Leandro Galeto. UNC, 1999.

*Sur.* Dir. Pino Solanas. Cinesur, 1987.

*Tan de repente.* Dir. Diego Lerman. Nylon Cine, 2002.

*Terra en trance.* Dir. Glauber Rocha. Mapa films, 1967.

*Trois couleurs: Blanc,* Dir. Krzysztof Kieślowski. MK2 Productions, 1994.

*Trois couleurs: Bleu* Dir. Krzysztof Kieślowski. MK2 Productions, 1993.

*Trois couleurs: Rouge.* Dir. Krzysztof Kieślowski. MK2 Productions, 1994.

*Un lugar en el mundo.* Dir. Adolfo Aristarain. Aristarain P.C., 1992.

### Notas

<sup>i</sup> Los especialistas hacen la distinción de niño *en la calle y de la calle*; el primero es aquel que está trabajando en la calle pero que se mantiene ligado a su familia, a su casa. El segundo es el que vive y trabaja en la calle.

<sup>ii</sup> *Subcielo* obtuvo el premio de cortometraje del festival de Córdoba Audiovisual de 1999, su proceso de investigación y producción comenzado en 1996 es contemporáneo a otros hitos capitalinos consagrados por la originalidad estético-retórica *Pizza, Birra y Faso*, (Caetano-Stagnaro, 1998), por ejemplo.

<sup>iii</sup> La revista *La Luciérnaga* es un proyecto comunitario nacido en 1995 y activo hasta el presente. Es impulsado por un grupo de trabajo social que tiene como objetivo que los niños trabajadores de la calle abandonen su lugar de explotados en la reventa de artículos varios y se conviertan en productores materiales y de sentido escribiendo sobre su vida cotidiana y vendiendo la revista para su manutención.

<sup>iv</sup> Véase cómo este recurso del cartel callejero como conexión témporo-espacial ya había sido utilizado por el director documental y de ficción polaco Krzysztof Kieślowski en su trilogía *Trois couleurs: Bleu* (1993), *Blanc* ( 1994) y *Rouge* (1994). Recurso utilizado, posteriormente, por la celebrada película mexicana, *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2001).