

Escapar de los géneros entrando en ellos. Una tendencia del cine latinoamericano actual¹

Escaping from the genders by entering in them. A current trend of the Latin American cinema

Darcie Doll C.

Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos
Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad de Chile
darciedoll@hotmail.com

Resumen

El artículo aborda una tendencia en el cine latinoamericano actual, que ha puesto en el centro del debate la discusión acerca de la representación de la realidad latinoamericana y un supuesto regreso a los modos de representación realistas. Uno de los componentes más destacados, y que es el núcleo del debate, es la relación entre registro documental y puesta en escena. Proponemos que esta oposición se articula en un buen número de estos filmes como situación fronteriza que permite un juego de rupturas y diálogos que construye un nuevo contacto con lo real, posible de leer como otra forma de relación con lo social. Ello, mediante una serie de estrategias que privilegian una ubicación en las fronteras de los géneros, rompiendo con convenciones naturalizadas.

Palabras clave: Cine latinoamericano, géneros discursivos, realismos.

Abstract

The article approaches an actual Latin-American cinema tendency that has put in the center of the debate the discussion about the way Latin-American reality is been represented and, a supposed return to the realistic ways of representation.

¹ Este artículo se realiza en el marco de mi proyecto de investigación: SOC10/04-2 “¿Hacia un ‘nuevo realismo’? Representación de la marginalidad y lo urbano en un sector del cine y la narrativa latinoamericana 1990-2008”. (2011-2012). Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile.

One of the most featured components, and the core of the debate, is the relation between documentary recording and staging. We propose that this antagonism is articulated in a large number of these films, as a borderline situation that allows a game of ruptures and dialogues that builds a new contact with what's "real", allowing us to read it as another way of relating with the social aspects. Thus, through a series of strategies that privileges a location in the genre frontiers, braking with the naturalized conventions.

Keywords: *Latin-American cinema, discursive genre, realisms.*

A partir de la década del noventa, surge una serie de filmes en algunos países latinoamericanos, especialmente en Argentina, Colombia, Brasil y México, que tienen como rasgo común una supuesta orientación hacia los modos de representación "realistas". Son filmes que evidencian una crítica radical a la exclusión social producida por las políticas neoliberales y evidencian la violencia y desamparo que afectan a sujetos marginales y marginados por las instituciones. Realizados con posterioridad al período de dictaduras militares en Latinoamérica y en el contexto de globalización, estos discursos ponen en crisis y cuestionan los conceptos de nación, pueblo, revolución, desarrollo, modernidad e identidad/es. Recrean la vida marginal en las ciudades, el narcotráfico y la violencia o se instalan en una especie de cotidianeidad radical, apartada de la heroicidad y al mismo tiempo del intimismo. Se apropian y resignifican géneros de la tradición literaria y cinematográfica: novela y cine negro, policial, cine de pandillas, etc. Han sido llamados "cine de la marginalidad", "realismo callejero o urbano", "realismo sucio", "nuevos realismos".

No se trata de la construcción de un "movimiento" homogéneo, sino de una tendencia, y un corpus diverso. Podemos nombrar filmes como: *Pizza, birra y fásso* (1996) de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano; *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano; *Mundo grúa* (1999), *El bonaerense* (2002) y *Leonera* (2008) de Pablo Trapero; *Silvia Prieto* (1998) de Martín Rejtman; *La Libertad* (2001) y *Los muertos* (2004) de Lisandro Alonso. En Colombia: *La vendedora de rosas* (1998), *Rodrigo D no futuro* (1994) de Víctor Gaviria; *La sombra del caminante* (2004) de Ciro Guerra; *El Colombian dream* (2006) de Felipe Ajure; *La virgen de los sicarios* (2000) de Barbet Schroeder. En Ecuador: *Ratas, ratones y rateros* (2000) de Sebastián Cordero. En México: *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu. También están *Ciudad de Dios* (2002) de Fernando Meireles (Brasil); *B-happy* (2003) (Chile-España-Venezuela), de Gonzalo Justiniano; *Tony Manero* (2008) de Pablo Larraín y *El pejesapo* (2007) de José Luis Sepúlveda.

Entre esta filmografía que comparte en mayor o menor medida las características señaladas antes, y que opera desde estéticas y propuestas diferentes, podemos identificar un conjunto de filmes que comparten un juego de rupturas y diálogos que

construye o propone un “nuevo contacto con lo real”, posible de leer como otra forma de relación con lo social. Ello, mediante una serie de estrategias que privilegian una ubicación en las fronteras de los géneros, rompiendo con convenciones naturalizadas.

En este texto me interesa apuntar algunas ideas acerca de la relación entre registro directo y/o género documental y puesta en escena ficcional, componente clave en un número importante de estos filmes.

De manera privilegiada, la discusión sobre esta cinematografía ha puesto en el escenario la pregunta por la relación de las prácticas cinematográficas con la realidad, con lo real, con el referente, con la sociedad y ha estado especialmente preocupada por la existencia de una virtual tendencia hacia el “realismo”, o mejor dicho, “los realismos”. Especialmente en Argentina, a través de la crítica cinematográfica en las revistas, se ha entablado una discusión anclada en la revisión del concepto y sus probables realizaciones. En Colombia, si bien el término realismo no es especialmente visitado, lo que ocupa el centro del debate es la forma de la representación del otro, de los sujetos marginales y el límite con la espectacularización de la marginalidad, la violencia o la miseria. En Chile, la pregunta comienza a cobrar sentido, especialmente frente a filmes como *La nana*, *Tony Manero* y *El pejesapo*, y se vuelve relevante para observar la filmografía nacional anterior.

En medio de esta discusión, que abarca aspectos diversos, un eje central es el modo de representación que transgrede, deforma, contamina y excede, la división hegemónica entre el registro documental y la puesta en escena ficcional. El primer aspecto a dejar fuera es la lectura ingenua de estos filmes desde un supuesto reflejo directo de la realidad, en el sentido simple del término.

Para la tradición cinematográfica los géneros han demarcado un segundo gran eje de lo verosímil, en términos de C. Metz (1971). El primer modo de verosímil, de origen aristotélico, consiste en el conjunto de lo que es posible para la opinión general, (opuesta a los que es posible para las personas cultas). Suponiendo que el “posible” se ha de identificar completamente con lo posible verdadero, lo *posible real*. Es lo que Metz asocia con la “censura ideológica”, origen de la exclusión de muchos temas, y *muchas formas de tratar esos temas*, que las censuras institucionales no habrían reprimido. Es decir, de una *restricción de los posibles filmicos*.

Desde una segunda perspectiva, la operación de verosimilización funciona en la confluencia de las reglas de un género preestablecido y la opinión general es definida entonces, respecto de los discursos y específicamente de los discursos ya pronunciados. Lo verosímil como efecto de corpus, “es reducción de lo posible, representa una restricción *cultural y arbitraria* entre los posibles reales, es inmediatamente censura: entre todos los posibles de la ficción figurativa, “pasarán” solamente los *autorizados* por los discursos precedentes” (Metz 1971, p. 46).

Siguiendo este razonamiento, la censura basada en lo verosímil afectaría a la forma del contenido, a la manera en que el filme habla de lo que habla, es decir, lo que

dice. Respondería, entonces, a una codificación epocal. Hasta aquí, Metz. Pero, esta respuesta epocal no ocurre solo al interior del sistema fílmico, sino que se trata de convenciones culturales e históricas situadas.

Los llamados “géneros”, que exceden a los géneros cinematográficos, si los consideramos como un conjunto de prácticas relativamente estables que tienen rasgos importantes en común, es decir, géneros de discurso, constituyen un sistema histórico, por un lado, de regulación de las relaciones entre las prácticas mismas, definen los límites, entre uno y otro. En nuestro caso, entre documental y ficción, si nos situamos en las prácticas modernas. Al mismo tiempo, señala Medvedev: “los géneros definen los límites entre las ideologías sociales, la experiencia, la subjetividad y sus representaciones ‘artísticas’” (Altamirano, Sarlo 1983, p. 124).

En otros términos, los géneros funcionan en relación con la trayectoria histórica de las prácticas y los límites entre representación y lo social (o realidad). Es decir, más allá de cualquier naturalización que se produce en las prácticas concretas, en términos de M. Bajtín: “El problema de todo dominio de la cultura puede ser entendido, en su conjunto, como el problema de las fronteras de ese dominio [...] El dominio cultural no tiene territorio interior: está situado en las fronteras” (1989, p. 30).

Es decir, toda especificidad es histórica (Bajtín 1989, p. 478), por lo tanto, se traduce en el dinamismo de las prácticas en la cultura y en la sociedad, las que funcionan de acuerdo a las transformaciones en los distintos niveles pesquisables, sea al interior de un sistema o de un campo, y en los nexos entre la recepción y la producción, la intervención o juego entre sistemas y discursos, y en la relación de ida y vuelta en la cultura, la sociedad y la obra.

La separación radical entre géneros es una operación que permite mantener el *status quo* de la práctica como producto, incluyendo la clasificación de la recepción en festivales, premios y diferentes circuitos de circulación.

Si observamos desde lo dicho la dicotomía entre registro documental o directo y puesta en escena ficcional, las diferencias han de observarse desde la dinámica de las prácticas puestas en situación, circunstancia que tiene que ver tanto con el ámbito de la producción/recepción cinematográfica y con la multiplicidad de relaciones en la cultura y en la sociedad. En este sentido es que me interesa destacar que la productividad de este conjunto de filmes que nos ocupan, se juega en la necesidad de conservar “visible”, para apreciar su productividad de sentido, el “carácter fronterizo” entre registros, entre circuitos de circulación, entre lo nuevo y lo antiguo, entre el arte y el discurso televisivo, entre la verosimilitud y “la verdad de la imagen”, no “la imagen verdadera”.

Si las cinematografías anteriores apostaban por la novedad en un avance radical, desplazando a las tradiciones en la inspiración y herencia de las vanguardias y de la tradición de la modernidad, ahora juegan a ponerse en el límite.

Algunas de estas películas, señala Gonzalo Aguilar, “se apoyan tanto en escenarios

que –para decirlo de alguna manera – ya están armados, como en la potenciación recíproca entre ficción, documental e improvisación” (2006, p. 67).

Más allá de remitir a la valoración sobre la cualidad del registro directo o registro documental, *versus* la construcción o puesta en escena, más allá de la disputa acerca de que ambas son construcciones discursivas en cuanto implican elecciones previas y posteriores, y también más allá de la novedad de esta estrategia, entendemos esta idea de “frontera” como ni lo uno ni lo otro, sino un tercero.

Es el caso de los filmes *La libertad*, de Lisandro Alonso, *La vendedora de Rosas*, *Rodrigo D: no futuro*, de Víctor Gaviria, *Mundo grúa* de Pablo Trapero, *El pejesapo* de José Luis Sepúlveda, uno de los componentes más interesantes se expresa en este cruce entre elementos documentales y ficción a través de la contaminación y la hibridez entre factores que tienen que ver con la ficcionalización de elementos biográficos que pertenecen a actores naturales, actores no profesionales que se introducen en la historia ficcional permaneciendo en el límite de lo documental, y que son accesibles a través de la operación de recepción del espectador, es decir, excediendo el texto en sentido restringido o, en otros términos, movilizándolo la información extrafílmica.

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

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

En *El Pejesapo*, Héctor Silva es un actor, pero que se ha formado en el teatro en talleres realizados durante su encierro carcelario, por asalto a un taxista. Con excepción de uno o dos, los demás actores son actores naturales. Lo interesante es la construcción de una ficción armada en gran medida con los retazos o residuos que emergen a partir de la experiencia real de los actores naturales que devienen personajes, a medio camino entre un relato construido a partir de esta experiencia y la construcción ficticia de la historia narrada.

En el cine de Víctor Gaviria los personajes se construyen a partir de actores naturales, sicarios, pistoleros, niños de la calle. La base de los guiones, son los

testimonios de los sujetos reales que han vivido experiencias relacionadas o análogas con la historia que se contará. Se trata de “narrativas plenamente localizadas que se caracterizan por un diálogo con varias voces en la búsqueda de una enunciación colectiva”, señala Juana Suárez (2010, p. 81).

A ello se suma el alto grado de improvisación, el director sabe lo que desea representar, señala Jorge Ruffinelli, pero el margen es grande, de allí que el propio Gaviria, destaque el “carácter coautorial de sus películas, en la medida en que son los propios actores quienes colaboran determinando ‘lo que se dice’ más que lo que debe decirse’ ante una situación determinada” (Ruffinelli, 2009, p. 25).

Un segundo aspecto es la utilización de un estilo de lenguaje que corresponde a los sociolectos de los grupos marginales de cada país, léxico carcelario, del lumpen, entre otros. Como señala Eduardo Cartoccio, “se trataría siempre de romper con la naturalización, el costumbrismo y los códigos de reconocimiento implícitos en el cine anterior” (2006, p. 2). Esta estrategia llega incluso a la imposibilidad de reconocer el léxico, evidenciando una suerte de incompetencia auditiva por parte del espectador, que procede a romper la ilusión de realidad comprometida en los códigos que apuntan al deseo de naturalización del cine comercial. Gaviria se ha negado a subtítular los filmes en español, con la intención de conservar el habla y abolir la lengua; no se trata de una estilización de los lenguajes.

Entre otros componentes que son interesantes de exponer a la luz de la situación en fronteras de esta cinematografía, figura la observación que se transforma en descripción, como método que pone en segundo lugar la importancia de la acción como elemento dinamizador del relato; la cotidianeidad radical, como marca de las fronteras de mundos permeados por los medios de comunicación masiva; el trabajo con el ambiente, en algunos casos, exhibiendo una ciudad que se borra o aparece entre las sombras, como en *La vendedora de rosas*, casi sustituida por el sonido y la importancia de lo auditivo. O la escasa aparición de planos generales de la ciudad, siendo que uno de los trasfondos de esta cinematografía es el espacio de lo urbano y sus escenarios reales. Un discurso visual que vuelve a visitar “la imperfección” en oposición a la perfección que es posible gracias a las nuevas tecnologías y el discurso del turismo. “Se buscan los altos contrastes, el blanco y negro, la imagen granulada, la saturación cromática, aprovechan la inestabilidad de la cámara al hombro” (2005, p. 65), señala Christian León.

El espectador es convocado a suspender las certezas de la división entre documental y ficción desde distintas estrategias; el pacto con el espectador requiere de una movilidad, una suerte de flexibilidad distinta de la ficción y distinta del documental, que permite que se realice una recepción que a diferencia de lo documental o testimonial, que acepta lo narrado como una verdad y no como si fuera una verdad, ahora lo debe receptionar como un discurso híbrido, ficcional, pero en contacto con lo real, como un discurso de lo social.

Este aspecto fronterizo impide la naturalización de los filmes en los géneros instituidos, jugando entre el valor de verdadero y el valor de auténtico. Lo auténtico no es el registro directo o documental, ni la ausencia de ficcionalización como proyecto, sino la mostración de un mundo anclado en la puesta en escena más que en las propiedades de la narración. Aguilar señala respecto de esto, que:

[...] el alejamiento del costumbrismo no radicó tanto en el rechazo de los códigos de representación como en la conciencia que tomaron los nuevos directores de las desemejanzas entre narración y puesta en escena. Porque si la nueva generación apostó por el realismo lo hizo, principalmente, en términos de la segunda (Aguilar, 2006, p. 36).

Por lo tanto, un modo de representación de lo social en la que se juega una suspensión, en estos casos, relativa, de la “relación de los signos movilizados y configurados con su dimensión referencial o denotativa” (Perus, 1989, p. 135). Que se diferencia con gran parte del cine clásico de ficción, “que tiende a anular o eludir dicha relación para reforzar la ilusión de su propia autonomía, cuando no a fundar en ello su valor estético” (p. 135).

De esta manera, este estar fronterizo, fractura la antropologización del sujeto marginal y su representación “latina” o imaginario de exportación, al situarse entre lo uno y lo otro y escamotear la fijación. Rompe porque se detiene en el límite de una posible alegorización. Y rompe con el sistema de expectativas prefijadas, una fractura, no un borramiento.

Esta relación que preferimos llamar con lo social, más que con lo real, tiene que ver con la puesta en evidencia de las mediaciones, más que en la discusión con la representación de la “realidad”. Mediaciones que son las que construyen lo social. Desde la literatura, Josefina Ludmer llama “literaturas postautónomas” a unas escrituras en la que no “se sabe o no importa si son o no son literatura”. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y ése es precisamente su sentido (2007, p. 3). Se refiere, por lo demás, a un conjunto de textos entre los que podríamos incluir sin problemas a escritores cineastas o cineastas escritores como Martín Rejtman o Víctor Gaviria.

Si la postulación de la autonomía del arte ha remitido, por un lado, a formas de representación que reclaman la internalización de las leyes de funcionamiento del fenómeno artístico, y, en forma opuesta, otras tendencias ponen el acento en la representación de la realidad como proyecto artístico que conduce a un deseo de representación con causa –siempre considerando los matices y las diferencias de proyectos y de situación epocal –, en la actualidad nos enfrentamos a la necesidad de situar la operación discursiva en la relación con la cultura y la sociedad, ahora,

en esta cinematografía, con un entramado estético-político en la relación de ida y vuelta (estética) que hace entrar a escena los efectos de las políticas neoliberales, la cesantía y empobrecimiento de los segmentos juveniles de la población, el aumento y transformación de la delincuencia, el narcotráfico, la precarización del trabajo, la marginalización de los sujetos por parte de las instituciones, “el núcleo duro del presente”, la crisis social. (Sassi, citando a Sandra Contreras, 2006, s/p) dice Sandra Contreras. A lo que se suma, entre otros factores, la disputa con la hegemonía de los discursos televisivos como constructores privilegiados de un “real” y la crítica al cine comercial o costumbrista.

En este sentido podemos hablar de prácticas postautónomas, que muestran el viaje de vuelta del deseo de autonomía del cine y la literatura, y de vuelta también del deseo de representación totalizadora de la realidad, que atraviesan y reformulan la categoría de realidad: no se las puede fijar como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales o verosimilizantes; quedan “afuera y adentro”, en las fronteras. Estas películas, en mayor o menor medida, se incluyen en el mercado (en su amplitud), tienen el formato largometraje, participan en festivales, reciben premios, crítica, publicidad, en algunos casos. Pero lo que falta agregar es que estos filmes realizan la instalación de una nueva discusión respecto de la relación con la sociedad, y no solo en el debate respecto de la representación “realista”.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1983). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Cartoccio, E. (2006). Notas sobre el problema del realismo en la crítica del Nuevo cine Argentino. *Question, 1 (12)*. Obtenido desde <http://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/289/226>
- Gundermann, C. (2005). La libertad entre los escombros de la globalización. *Ciberletras*, 13. Obtenido desde <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/gunderman.htm>
- León, C. (2005). *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar- Ediciones Abya-Yala-Corporación Editora Nacional.
- Ludmer, J. (2007). Literaturas posautónomas 2.0. *Kipus Revista andina de letras*, 22. Obtenido desde <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1287/1/RK-22-CR-Ludmer.pdf>
- Metz, C. (1971). El decir y lo dicho en el cine. Hacia la decadencia de lo verosímil. En

- Pérez, M. (Comp.), *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza.
- Perus, F. (1989). El "otro" del testimonio. *Casa de las Américas*, 174.
- Ruffinelli, J. (2009). *Víctor Gaviria: los márgenes al centro*. México: Universidad de Guadalajara.
- Sassi, H. (2006). La última vuelta de Bizzio. En *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, 24. Obtenido desde <http://www.elinterpretador.net/24HernanSassi-LaUltimaVueltaDeBizzio.html>
- Suárez, J. (2010). *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert.