



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

GT11: Comunicación y Estudios Socioculturales

Sergio Navarro Mayorga
Universidad de Valparaíso, Chile
sergio.navarro@uv.cl

Objetivo

El Objetivo de esta investigación es descubrir estrategias subalternas, en los discursos fílmicos de films latinoamericanos, en el periodo que va desde 1960, con la aparición del Nuevo cine latinoamericano, hasta la fecha.

Caracterización, metodología y enfoque

Definiremos que existe una corriente subalterna en el cine latinoamericano reciente. Partimos sosteniendo que este cine subalterno nace de la independencia instalada frente a los cánones que instala el hegemónico cine norteamericano y reacciona a esta imposición. Sostendremos que existe un cine latinoamericano que huye sistemáticamente del cliché imperante y del 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 existe enfoques más políticos, otros más militantes, y también aquellos históricos. El enfoque que adoptaré, será el que proporciona los estudios subalternos desarrollado por el pensamiento poscolonial (Guha, Spivak, Bhabha). Sólo por razones discursivas, estableceré diversos momentos en que han

aparecido énfasis particulares de subalternidad. El sustento metodológico de este enfoque lo obtengo del concepto de “*formaciones discursivas*” desarrollado por Michel Foucault, (“*La arqueología del saber*”). Por medio de este instrumento buscamos ya no producir cortes epistemológicos por épocas, sino descubrir énfasis que marcan ciertos momentos históricos. Énfasis que permitan observar aquellos marginados, olvidados, relegados, sistemáticamente de la sociedad, y que aún así manifiestan ciertas formas de liberación, distintas de las que ofrecía la década del 60.

De Ranajit Guha rescato la necesidad de que el sujeto subalterno alcance a ser sujeto de enunciación. Guha se pregunta, ¿Quién cuenta la historia?, ¿Quién lo eligió?, ¿Por qué un acontecimiento o un acto determinado deben considerarse histórico y otros no?. De Bhabha consideraremos una nueva situación para el sujeto social, que denomina el “entre-medio” (“in-between”). Cuando el sujeto no reconoce la sociedad de origen y tampoco la sociedad que pretende asimilarlo.

La metodología será emplear una selección muy restringida de ejemplos y modelos en el cine latinoamericano a partir de los años 60. El punto de partida de este análisis reside en aquella situación de toma de conciencia colectiva de opresión y marginación social que dio paso al llamado nuevo cine latinoamericano. El corpus utilizado se estructura con filmes que siguen a este origen y que presentan caracteres similares en cuanto su orientación temática, los sujetos tratados, los vocabularios empleados, las preocupaciones de sus protagonistas, sus referentes sociales, en fin, las identidades marginales. Buscaré rasgos subalternos en estos cines, que permitan reconocer a distintos tipos de sujetos en distintas épocas estudiadas, como lo sugiere Guha. Habrá que leer a los sujetos de este cine como aquellos que trasgreden polaridades vigentes: familia / pandilla, ciudadano / delincuente, privado/público, lo incluido / lo excluido.

Resumen

La subalternidad emerge como un instrumento de análisis de los sistemas simbólicos a partir de la labor de deconstrucción que llevan a cabo los estudios poscoloniales. El propósito declarado de los estudios subalternos es producir análisis históricos, visibilizando a los sujetos sociales que permanecen sin voz y que permanecen al margen de toda construcción histórica. Para el cine subalterno, tratar la marginalidad es desarrollar una producción discursiva que pone en evidencia los mecanismos de exclusión. El cine latinoamericano ha desarrollado, 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; aparecen mujeres que se erigen como sujetos liberados; para llegar finalmente a un cine que trata aquellos sujetos que se encuentran fragmentados como hoy conocemos.

Texto investigación

El propósito declarado de los estudios subalternos es producir análisis históricos en que los grupos subalternos sean vistos como sujeto de la(s) historia(s). Para **Ranjit Guha** es imprescindible que la narración histórica no deje afuera a las minorías que combaten por su liberación. El término de subalterno se refiere específicamente a los grupos oprimidos y sin voz; el proletariado, las mujeres, los niños, los campesinos, las minorías sociales. Para **Gayatri Spivak**, el sujeto subalterno no puede hablar porque no tiene un lugar de enunciación que lo permita. La clase dominante siempre hablará por los subalternos. Se debe a **Antonio Gramsci** la reflexión sobre “las clases subalternas”. Preocupado por el

papel del intelectual en los movimientos culturales y políticos subalternos en búsqueda de hegemonía. Estos movimientos serán los encargados de determinar justamente la producción de historia como narración de la verdad.

Para analizar el cine latinoamericano, no hay que entender lo subalterno en su segmentación como cine social, comprometido o revolucionario. La situación subalterna de cierto cine latinoamericano nace de otra situación, de su enfrentamiento con el cine dominante, erigido como paradigma, que es el cine producido en Estados Unidos. Nuestro cine siempre será un cine periférico porque afirma su vocación en pugna con un paradigma que lo condiciona. El cine latinoamericano será subalterno respecto al paradigma hollywoodense. Aunque se viva bajo la tutela de las salas de cine que exhiben mayoritariamente el cine norteamericano, un hálito gramsciano se cuelga en los más destacados cineastas latinoamericanos, un resto que puja por instalar una hegemonía distinta, de carácter más ético, con grados de compromiso con la realidad que nos habita.

En este sentido decimos que el cine latinoamericano llega a ser un cine independiente. El cine proclamado independiente en Estados Unidos, lo es al interior de la industria del entretenimiento, una de la más consolidada en suelo norteamericano. Por muy independiente que se proclame no lo es respecto a la ideología sustentada por una nación que se sigue considerando la primera potencia mundial y que sustenta 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 de ser un depredador, amparado en una inocencia inicial y en una aprobación general de su comportamiento. En América latina los cineastas reaccionan de forma distinta. Tenemos conciencia de no estar en el primer mundo y de no contar con una industria de la envergadura a la norteamericana. Estas dos condiciones

permiten al cineasta latinoamericano suspender la influencia del norte (que no es lo mismo que eliminarlo). Y de este modo llegar a constituir un cine que sería independiente de la tutela dominante. Esa es la vocación más profunda del cine latinoamericano.

El cine latinoamericano tiene vocación de subalternidad. La subalternidad le nace de la independencia instalada frente a los cánones que instala el hegemónico cine norteamericano y reacciona a esta imposición. Ha sido un cine que sistemáticamente ha huido del cliché imperante y del 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 existe enfoques más políticos, otros más militantes, y también aquellos históricos. Solo por razones discursivas, estableceré cuatro 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**, (“*La arqueología del saber*”).

La necesidad de que el sujeto subalterno alcance a ser sujeto de enunciación es fuertemente establecido por Ranajit Guha, para quien hay que recuperar la voz que ha sido callada por el “estatismo”. Guha se pregunta, ¿Quién cuenta la historia?, ¿Quién lo eligió?, ¿Por qué un acontecimiento o un acto determinado deben considerarse histórico y otros no?. Detrás de esas interrogantes subyace una preocupación por descubrir la ideología oficial que lo sustenta. Guha afirma que “*vastas áreas de la vida y la consciencia de los campesinos escaparon a algún tipo de “hegemonía” burguesa*”. Este capitalismo sin jerarquías capitalistas, Guha la denomina: “*dominancia sin hegemonía*”. Este escape es la clave para que aparezca un cine subalterno, que deconstruya una visión oficial hegemónica.

El cine subalterno es múltiple y variado. Expresa un lado de la sociedad que ha quedado marginado, olvidado, relegado, puesto que lo que aflora es un grupo dominante que tiene espacio en la prensa, en las páginas sociales, en la ostentación de viajes y recepciones, que copa toda la visibilidad social. *“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 deconstructiva presente en el texto fílmico y el pensamiento poscolonial que define al sujeto subalterno a partir de su indecibilidad”* (C.León, p. 10).

En las décadas de los 60 y 70, encontramos en los cines realizados en Cuba, Brasil, Chile, Argentina, Bolivia un énfasis que se le puede llamar “redentor”, puesto que sostenía un discurso que se inserta 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, surge un cine antiimperialista que denuncia directamente a la causa eficiente y busca contrarrestarla. Como objetivo discursivo aparece un metarrelato de la nación y de la identidad latinoamericana. La década del sesenta también es considerada como la década del Nuevo cine latinoamericano. Se considera como momento fundador del Nuevo cine latinoamericano a los films y los cineastas que se encontraron en 1969 en el Segundo Festival de cine latinoamericano de Viña del Mar. (**Aldo Francia**, 2002).

Posteriormente en los 80, el énfasis del cine ya no posee ese aire redentor. En los 80, se produce un repliegue de los movimientos de liberación y el predominio de la marginalidad social. Supone el surgimiento de regímenes dictatoriales en diversos países que se habían distanciado de la hegemonía norteamericana. Es un período de reflujo 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 discriminados por las nuevas autoridades. El escaso cine realizado en países latinoamericanos en esta época refleja aún una nostalgia por la continuidad de los proyectos redentores. Hoy día podemos sostener que se trata de una producción que hace parte de un cine de la transición a la recuperación democrática. En esta primera época tras los gobiernos dictatoriales se observa una situación de abandono de los sujetos sociales, carentes de proyectos consensuados. De ahí que el énfasis adoptado por el cine subalterno es reflejar el fenómeno de la marginalidad. Un cine de la marginalidad que refleja actores sociales disociados del quehacer del estado, que carecen de proyectos colectivos y que se juntan en pequeños grupos subalternos para sobrevivir.

Los 90, con el retorno de la democracia, 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. También se puede observar la aparición de films que se inscriben en un proyecto feminista, al menos de liberación de la mujer. Y estos en diversos países como México, Perú, Venezuela, Argentina, Brasil, Chile. Cabe señalar que el neoliberalismo que había aterrizado en nuestros países no se asocia al fenómeno de la marginación (que tiene que ver con la típica discriminación social de nuestras sociedades hispánicas) sino que es causante directo de la desigualdad social. Un sector que se enriquece rápidamente y en demasía, ofrece padrones ligados al emprendimiento como solución al empobrecimiento. Este discurso genera el desapego de los pobres y marginados respecto a la ayuda que ofrecen las políticas de gobierno.

En los 2000, inicio del siglo, aparece un cine de la fragmentación resultado de la erosión social producida por las políticas neoliberales. Ya no se trata de la desigualdad. Producto de la sociedad de consumo la sociedad se atomiza. Los jóvenes que no han conocido sociedades que sustentaban proyectos colectivos y ofrecían redención social se aferran a una nueva sociedad que le satisface sus necesidades en lo inmediato. Esto se ve claro en el caso chileno. Los nuevos cineastas no reconocen continuidad alguna con los años 60. Se ha perdido toda identidad social y nacional, pero los jóvenes no están ni huérfanos ni perdidos. Cuesta reconocer en ellos una comunidad de motivos que configuren 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 alcanzó a toda la región. Podríamos sostener que es un cine que representa una nueva forma de subalternidad. Ya no doliente ni propositiva, pero sí provisto 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 sino más bien a las generaciones que lo precedieron. Pero también representa una situación anterior a las grandes movilizaciones estudiantiles, cuyos reclamos se asemejan a la revolución del 68.

El momento redentor

El Nuevo cine latinoamericano de los años 60 y 70 ha sido muy cubierto por estudiosos como, **Isaac León Frías, Jorge Ruffinelli, Eduardo Russo, Glauber Rocha, Carlos Monsivais**, entre otros. Representan 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. Esos años constituyen el ascenso de nuevas fuerzas sociales en el panorama latinoamericano, de carácter revolucionario. En el aspecto cultural se presencia la búsqueda de una identidad nacional y latinoamericana, como rasgo característica de la época, que después se aminorará. El actor social que este cine descubre es el sujeto revolucionario encarnados 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

Los 80, se constituye un repliegue de los movimientos de liberación y el predominio de la marginalidad social. 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.

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**, 1990. El régimen ha pasado literalmente la aplanadora sobre los pobladores insertos en sectores altos y los ha relegado a la periferia de la ciudad, allí donde no molestan, sacarlos de la luz pública, hacerlos 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 idea de redención social en el cine chileno, reemplazado 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*”. Puesto que 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 expresan *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. 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 una carreta. Este hecho es altamente significativo puesto que en los 60

Patricio Kaulen había realizado un 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 30 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 lo señala Homi Bahba, el sujeto de en medio. Puesto que el reencuentro nunca se produce.

Momento de pérdida de identidad

Como sostiene **Ascanio Cavallo**, 1999, producto de la emergencia del neoliberalismos 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*”. (A. Cavallo p. 30). Tras el retorno de la democracia 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*” (C. León, p.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” (A. Cavallo, p. 36)

“*La luna en el espejo*” de **Silvio Caoizzi**, 1990, presenta a un padre castrador que retiene al hijo bien adulto que vive en un penoso departamento en un cerro de Valparaíso. La temática del padre autoritario y oligárquico la había inaugurado Caoizzi 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 a la época. Todo parece contenido, reprimido y sin salida. El film teje una compleja red de ambigüedades en las imágenes. Y un carácter metafórico por el montaje. Lo que recuerda la orientación predominante de **Miguel Littin** por un cine simbólico, el giro que tomaba el film “*Los naufragos*”, 1994. “*Se trata de un esfuerzo mitificante, en consonancia con el cual Littin aleja su estilo del realismo o del naturalismo*”,(A. Cavallo, p. 41), en provecho del simbolismo. En ambos casos, el mundo se ha desfondado dejando a sus personajes sumidos en la inacción. Littin busca remarcar el carácter de sociedad patriarcal que ha caracterizado la sociedad latinoamericana. Busca hacer del patriarca la matriz de un mito, por el cual seguiríamos transitando, al inicio de la vuelta a la democracia.

Emergencia de un realismo sucio

León afina el concepto de marginalidad que va a utilizar. “*el concepto de marginalidad es concomitante a la noción de subalternidad definida por el pensamiento colonial como una “significación flotante”*.”(C. León ,p12). La

marginalidad tiene que ver con la diversidad cultural, y no se explica en tanto categoría social.

Los 90, con el retorno de la democracia, ven aparecer un cine del realismo sucio y la violencia urbana, particularmente en México, Colombia y Argentina. **Christian León** se ha dedicado a analizar una serie de films representativos de esta tendencia. Films como “*La vendedora de rosa*” (**Víctor Gaviria**), “*Pizza, birra y faso*” (**Adrian Caetano**), “*Amores perros*” (**Alejandro González Iñárritu**), 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.

“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 fílmicos. 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” (C. León, p. 20)

Aquí la subalternidad queda patente en el carácter que adquiere la violencia. Como dice **Homi Bhabha** frente a la nueva situación surge un nuevo el 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”.* (H. Bhabha , p. 96). Se produce un desplazamiento en el sujeto que transita en medios que no le pertenecen, como se producía 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.

La temática femenina en su carácter subalterno

La subalternidad alcanza también la situación femenina como un tema 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.

La acción de *“Danzón”*, de **Maria Novaro**, 1961, 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 visita un muelle, con flor en el pelo. Cuando camina por el muelle tiene conciencia de su atractivo. Ha cambiado, siente renacer, más allá de una búsqueda inútil. 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. El film ganó un Oso de Plata en el Festival de Cine de Berlín para su protagonista Paulina García. 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, un hombre de 65 años, recientemente separado, que se obsesiona con ella. Gloria comienza un romance, pero éste se complica por la enfermiza dependencia de Rodolfo hacia sus hijos y su ex mujer. Gloria toma conciencia 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. 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 dejar perder.

He querido comentar este film, no solo por el gran impacto de público que ha conseguido, sino por el paralelismo con el film "*Danzón*" que antes hemos analizado. Ambos films, uno en México y otro en Chile, hablan de mujeres maduras, con hijos, separadas, envueltas en dependencias masculinas de las cuales no pueden despegarse. Ambas aman bailar. El film *Gloria* se inscribe, en boca de su realizador, en una apuesta que rechaza los padrones típicos del film industrial hecho en Hollywood. Si esto 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. Sebastián Lelio expresa claramente su diferencia con el

cine dominante, reconoce así el carácter subalterno de su film. Confirma así la tesis inicial del trabajo.

El cine de la fragmentación

En los 2000, inicio del siglo, aparece un cine de la fragmentación resultado de la erosión social producida por las políticas neoliberales. Esto se ve claro en el caso chileno. Los nuevos cineastas no reconocen continuidad alguna con los años 60. Se ha perdido toda identidad social, pero los jóvenes no están ni huérfanos ni perdidos. El discurso de la memoria que venía a constituir un referente unitario ya no existe. Al contrario los jóvenes realizadores ven con recelo todo lugar que busque ser una pertenencia simbólica. 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. Descartado la eventual preeminencia de este imaginario mítico, surgen variadas respuestas, discursos dispersos que ya no representan una totalidad. Estamos frente a una crisis de significantes, tras el desvanecimiento de las certezas revolucionarias, como sostiene Cristián León.

Tomaré el caso de dos óperas primas del cine chileno en los 2000, en el entendido 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 de 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, en el que estudian niños provenientes de las clases medias y altas de Santiago. El padre McEnroe trae a este colegio 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, en tanto 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 hacen imposible el éxito del experimento. De trasfondo se vive el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, que derroca 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 que mata a una amiga en la población. Otros soldados aparecen cortando el pelo a los alumnos del colegio a pesar de la protesta de padre McEnroe. El film refleja los fuertes conflictos que tuvieron lugar 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 al tiempo del Golpe militar. Insinúa que el Golpe mismo es un golpe a la integración de la sociedad, su regreso a la fragmentación social.

Dos óperas primas que son “*En la cama*” (**Matías Bize**), “*Play*” (**Alicia Scherson**) estrenados 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. 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 super héroe de comic. No quiere volver al sur, de donde procede en tanto origen mapuche, “*porque llueve y llueve y no puedes salir y los arboles 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. 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. Resulta un sujeto más fragmentado que aquel sujeto marginal surgido que caracterizaba el reemplazo generacional que lo antecedía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Spivak, G. (1998). *¿Puede hablar el sujeto subalterno?* Revista *Orbis Tertius*, Año III N°6, Argentina.

Bhabha, H. (2003). *El entremedio de la cultura. Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrurtu.

Guha, R. (2002). *Las voces de la Historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Editorial Crítica.

Duno-Gottberg, L. (2008). *Miradas al margen, cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*, Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

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

Cavallo, A., Douzet, P. & Rodríguez, C. (1999). *Huérfanos y perdidos: el cine chileno de la transición*, Santiago: Grijalbo.

Francia, A. (2003). *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*. Valparaíso: Ed. U de Valparaíso.

Brodsky, R. (2008). *¿Qué estamos contando?*, tesis, Valparaíso: Escuela de Cine U. de Valparaíso.

Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber*. México: ed. Siglo XXI.