

Mira quién habla: Subalternos en tres películas del Nuevo Cine

por Gabriel Eljaiek-Rodríguez*

Resumen: *Pizza, birra, faso, Bolivia* y *Los muertos* representaron una novedad en el cine argentino, entre otras cosas por la inclusión y escenificación de personajes ubicados los límites de su propia sociedad, es decir, en situaciones de subalternidad. En este artículo se analizará la manera en que estos filmes ponen en escena a los subalternos (o lo subalterno) y las implicaciones políticas de estas representaciones en el contexto de la cinematografía argentina contemporánea. El análisis estará enmarcado en los estudios subalternos latinoamericanos y los debates que el uso del término ha generado, tanto en la academia como en las producciones culturales del continente.

Palabras claves: Subalterno, Nuevo Cine Argentino, *Pizza, birra, faso, Bolivia, Los muertos*.

Abstract: *Pizza, birra, faso; Bolivia;* and *Los muertos* coincide in a unique feature of Argentine cinema, that is, the inclusion and staging of marginal or subaltern characters. This article discusses the respective representation of the subaltern as well as the political implications of these representations within the framework of contemporary Argentinian cinematography. The analysis is situated within the broader field of Latin American subaltern studies and draws upon the discussions that the term generated, both in academia as well in the cultural production of the continent.

Key Words: Subaltern, New Argentine Cinema, *Pizza, birra, faso, Bolivia, Los muertos*.

*Venía, vengo, estoy
Estoy aquí solo
disfrazado de yo.*

Bersuit Vergarabat. Yo.



El mito de origen del Nuevo Cine Argentino no está perdido en el tiempo ni hay que buscarlo con demasiado ahínco: según Gonzalo Aguilar, *Pizza, birra, faso* (1998) de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro es el filme fundacional y el Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 1997 es su “acta de bautismo” (2006: 16). Dicho filme se consideró como un corte y una novedad en la manera de hacer cine en el país, que a diferencia del cine de los años ochenta y noventa se acercó a personajes cada vez más visibles en las ciudades y a problemas sociales que se suponía no ocurrían en un país como Argentina. De esta forma, *Pizza, birra, faso* generó un interés (que directores como Martín Rejtman y Raúl Perrone habían propiciado pero sin resultados tan visibles) en cineastas jóvenes por el Gran Buenos Aires, por los desempleados, por los inmigrantes ilegales y por los pobres. Según David Oubiña, una de las características más importantes de las películas del Nuevo Cine Argentino es “un rescate del universo sumergido de los marginales (a veces como pose lumpen, a veces como perspectiva exótica y sólo a veces como búsqueda auténtica)” (2003: 29).

Este interés y/o rescate puede leerse desde el presente como una aproximación de una nueva generación de cineastas tales como Rejtman, Perrone, Caetano, Stagnaro, Trapero, Alonso, al “Otro”, es decir a quienes en las grandes ciudades han sido víctimas de la violencia, el desempleo y la caída de la economía, entre otros muchos factores. Estos personajes, comunes en las urbes latinoamericanas y en cierta forma novedosos para el público bonaerense, han sido nombrados de múltiples formas y desde variados lugares como lumpen, pobres, marginados, miserables, subalternos. En este artículo se trabajará la manera en que algunas películas del Nuevo Cine Argentino representan o escenifican a quienes están en o fuera de los límites de su propia sociedad y las implicaciones que acarrea este gesto. Se usará el término *subalterno* tanto para referirse a los grupos representados como para hacer un análisis crítico de lo que conlleva la puesta en escena (subalternización).

Pensar en algunos filmes del nuevo cine argentino como representantes/escenificadores del subalterno y de lo subalterno, implica una pregunta por el interés de representarlos y por las consecuencias de esta puesta en escena, ya que parte de su éxito de taquilla (sin desconocer en ningún momento su alta calidad cinematográfica y narrativa) se debe a lo que Mabel Moraña enuncia como el “Boom del subalterno” en el cual “el rostro multifacético del indio, la mujer, el campesino, el 'lumpen', el vagabundo [...] entrega en música, videos, testimonios, novelas, etcétera, una imagen que penetra rápidamente en el mercado internacional” (1998: 239).¹ Se analizará como se construyen imágenes del subalterno y/o de la subalternidad en tres películas pertenecientes al Nuevo Cine Argentino: *Pizza, birra, faso*, *Bolivia* (Adrián Caetano, 2001) y *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2004), y las implicaciones políticas que conlleva esta construcción. El análisis se hará teniendo en cuenta

¹ Éxito entendido como aceptación por parte de la crítica, básicamente, porque con algunas excepciones, estas no han sido películas “taquilleras” en el sentido tradicional. *Pizza, birra, faso* contó, por ejemplo, con un público amplio –cuatrocientos mil espectadores, según su director (Oubiña, 2003: 34)–, éxito considerable, pero distante del éxito de taquilla de muchas películas de Hollywood.

se trata de películas que persiguen fines comerciales y no filmes ligados a un movimiento social particular.

Subalternos y subalternidades²

Teniendo en cuenta las particularidades y especificidades de América Latina, sus procesos coloniales y poscoloniales, desde los años setenta se empezó a hablar de un subalterno latinoamericano y de unos estudios subalternos producidos desde Latinoamérica, haciendo énfasis en qué hace diferente a los subalternos en este continente y de qué forma son particulares las formas de sujeción poscolonial en América del Sur. Estas elaboraciones tuvieron como antecedentes, y como base en algunos casos, el trabajo de teóricos como Walter Mignolo, Néstor García Canclini, Antonio Cornejo Polar, Jesús Martín Barbero, Roberto Fernández Retamar y Ángel Rama, entre otros, quienes ya habían comenzado desde algunas décadas atrás a enunciar conceptos particulares para pensar social y culturalmente el continente.

Fue a partir del trabajo de John Beverley, Robert Carr, Ilena Rodríguez y el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos que se definió una línea de análisis específica en estudios subalternos, inspirada por el grupo sudasiático, pero particular a América Latina. Para este grupo el subalterno aparece como

² El filósofo italiano Antonio Gramsci fue quien primero utilizó el término “subalterno” para referirse a un grupo de clases –subproletariado, proletariado urbano y rural, pequeña burguesía– que por su relación con circunstancias históricas particulares, se encuentran en condiciones de subalternidad con respecto a un poder dominante. Posteriormente este término fue apropiado por el historiador indio Ranajit Guha, uno de los fundadores del Grupo de Estudios Subalternos del Sudeste Asiático, quien lo definió como “un nombre para el atributo general de la subordinación [...] ya sea que ésta esté expresada en términos de clase, casta, edad, género y oficio o de cualquier otra forma” (Castro Gómez, 2005: 35). De esta definición del subalterno y sus posteriores elaboraciones y usos por diferentes académicos del Sudeste Asiático y Norteamérica –entre ellas el famoso ensayo de Gayatri Spivak “Can the Subaltern Speak?”–, se han derivado diferentes formas de aproximarse a ese “otro” que desde diferentes teorías se ha tratado de definir. Como afirma Santiago Castro-Gómez “la crítica poscolonial de Said, Guha, Baba y Spivak puso de relieve la persistencia de las herencias coloniales en los sistemas expertos desplegados por la modernidad, y particularmente el modo en que las ciencias sociales generan representaciones sobre el ‘otro’ que son administradas políticamente desde la racionalidad burocrática” (2005:176).

un sujeto “migrante” tanto en sus propias representaciones culturales como en la naturaleza cambiante de sus pactos con el Estado-nación” (1998: 95). Este subalterno está en constante movilización en el espacio de la nación, que ya no es visto solo como el espacio de la dialéctica élites /grupos subalternos, sino como un espacio de “contraposición y colisión [de] múltiples factores de lengua, raza, etnia (sic), género, clase, y las tensiones resultantes entre asimilación (debilitamiento de las diferencias étnicas, homogeneización) y confrontación (resistencia pasiva, insurgencia, manifestaciones de protesta, terrorismo)” (1998: 95).

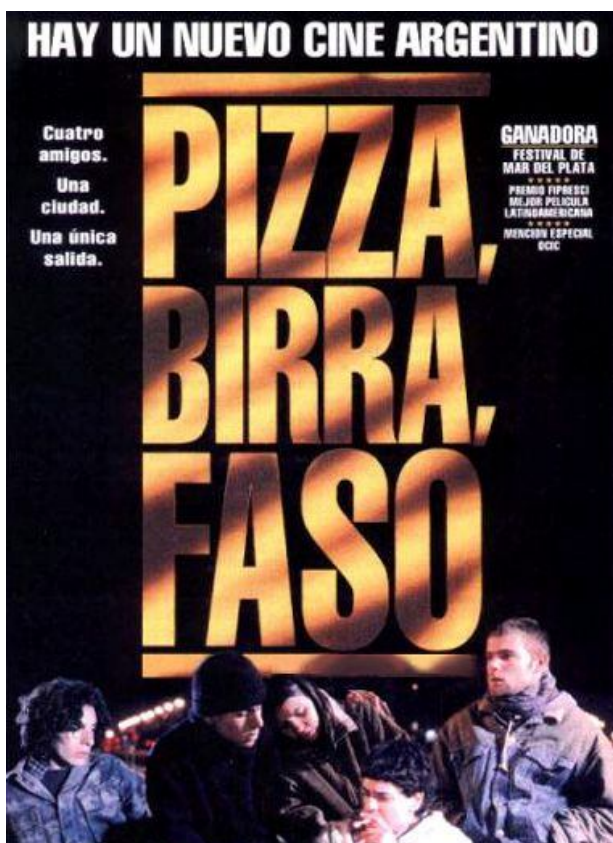
El trabajo desde esta perspectiva y el uso del término subalterno ha tenido y sigue teniendo múltiples interpretaciones y formas de abordaje, entre las cuales se destacan posiciones críticas como la de Mabel Moraña, para quien es una categoría “englobante, esencializante y homogenizadora” (1998: 239), y posiciones relacionales como la de John Beverley e Ileana Rodríguez, quienes enuncian la subalternidad como un significado flotante relacionado con otros términos como “creolización”. Para estos académicos el concepto debe ser usado con mucho cuidado para evitar generalizaciones y homogenizaciones.

Teniendo como base este contexto y lo problemático del concepto, se analizará la representación de los subalternos primero en *Pizza, birra, faso*, luego en *Bolivia* y finalmente en *Los muertos*, pasando por último a trabajar las implicaciones políticas de dichas puestas en escena en el medio cinematográfico argentino.

Cuando lo básico es pizza, birra y faso

En la película de Caetano y Stagnaro hay una clara y reiterada intención de escenificar lo marginal y (o) lo subalterno en la ciudad de Buenos Aires. Entre los créditos iniciales de la película se muestran planos urbanos, calles llenas de autos entre los que se mueven niños que limpian vidrios, lisiados en sillas de

ruedas, indigentes y vendedores ambulantes, todo esto ambientado con cumbia argentina y con ruidos propios de una urbe: buses, pitos, conmutadores de la policía, sirenas (estos dos últimos como índices de lo que sucederá más adelante). Dicho paisaje introduce un Buenos Aires muy diferente al que es posible ver en otras películas argentinas de los años ochenta y noventa: éste es desordenado, ruidoso, con pobres y desocupados, más cercano a otras capitales latinoamericanas como Ciudad de México, Bogotá o Caracas. La ciudad se muestra “invadida por la crisis”, como afirma Adrián Gorelik: “por primera vez de modo tan radical, la ciudad enfrenta la típica pregunta latinoamericana: qué hacer con tanta pobreza urbana” (2002: 7).



Los directores contextualizan al espectador, lo sitúan en este escenario particular antes de presentarle a los dos protagonistas de la película y sus historias. El Cordobés y Pablo son mostrados desde el principio como ladrones impulsivos, irreflexivos y violentos, que no obstante y como afirma Tamara Falicov, “are either poor street youth who rob to make a living on the Buenos Aires streets, or they are Generation X-style youth who encounter problems in everyday life” (2007: 119). El

resto del grupo está compuesto por desocupados –Frula, Megabom y Sandra– que desde su aparición se muestran como pura inmovilidad.

Esta “familia” de desocupados nunca tiene dinero, y el poco que consiguen robando es para su dieta de pizza, birra y faso. Todos parecen estar a merced de estructuras económicas, sociales y políticas de las cuales no pueden escapar y que los convierten en subalternos en términos gramscianos, esto es, en seres que ocupan un espacio inferior en la sociedad y que están sujetos a situaciones de subordinación. Además, no pueden hablar (parece que tampoco les interesa) y sus únicas formas de resistencia se presentan como síntomas que no producen mayores efectos y que los llevan a la (auto)destrucción.

No obstante su situación, los directores en algunos momentos presentan –tal vez para aumentar el dramatismo o para seguir con la imagen de la ciudad empobrecida –algunos personajes en peores condiciones que las del grupo de jóvenes ladrones: el hombre que recoge los desechos de las pizzas del Cordobés y de Pablo y el “rengo” a quien humillan y roban. Esta escena puede leerse como un homenaje de Caetano y Stagnaro a *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel –al momento en que la banda de niños de la calle roba a un mendigo que tampoco tienen piernas y se moviliza en una tabla con ruedas– y como una referencia que resalta aún más la marginalidad de los personajes que se mueven por la ciudad.

En el filme estos desocupados se mueven, migran por espacios que han pasado –o están pasando– de lo “popular” a lo marginal, espacios que parecerían haberse pauperizado: barrios periféricos, calles oscuras, bailantas. En este sentido, la música de la película se presenta también como un medio de escenificación y de caracterización de lo subalterno. La mayor parte de las canciones fueron compuestas por Bruno Stagnaro para el largometraje, siendo la cumbia del final un ejemplo significativo de cómo se quiere hacer visible a estos personajes, además de servir como su epitafio:

...si digo esto es que no hay escapatoria
soy un pobre vago, estoy desempleado,

¡cada cosa que hago siempre termina pal carajo!
 Adiós mi negra, yo me quedo en la vereda,
 viviendo de nuevo cada instante y cada pena.

La música define su condición de vagos y desempleados, su actitud hacia la vida y el fin de la misma: todo, incluyendo ellos, va a terminar en “el carajo”. La melodía además, deja en claro que la única música que pueden escuchar en su condición subalterna es cumbia.



La escenificación de los subalternos en el filme no añade nada nuevo a la forma tradicional de retratar a quienes hacen parte de grupos sociales empobrecidos: son fracasados, torpes, viciosos y sin ilusiones, y si las tienen son contrarias al “orden social”, es decir, delictivas. El fin de sus vidas tampoco es novedoso frente a lo que se esperaría de un grupo ladrones: Pablo, el Cordobés y Frula mueren en un tiroteo con la policía y Megabon probablemente termine en una cárcel; finalmente, los dos protagonistas son

“reconocidos” por la policía como NNs.³ El “reconocimiento” funciona como una metáfora del olvido por parte de las autoridades (y del Estado) de los grupos de marginales que recorren las calles de las ciudades, los cuales no tienen ni siquiera la posibilidad de ser registrados por su nombre.

Cinematográfica y temáticamente, puede pensarse que el interés de filmar la cotidianidad de los desocupados de la ciudad –junto con los pobres, indigentes y ladrones– continúa una línea iniciada con el Neorrealismo italiano y desarrollada ampliamente en el cine latinoamericano durante los años sesenta y setenta, con películas y documentales icónicos como *Tire dié* (1959) de Fernando Birri, *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea, *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino y *El Chacal de Nahueltoro* (1969) de Miguel Littín. Joanna Page afirma que el Nuevo Cine Argentino reconstruye el Neorrealismo bajo un lente reflexivo y posmoderno (2009: 35). Para ella “[the] New Argentine Cinema borrows from neorealism its rawness and newness in order to present contemporary Argentina as a territory in need of charting, dissecting, and recording and to present film as a tool ideally suited to the construction of social knowledge” (2009: 36). Según esto, *Pizza, birra, faso* se sitúa en una contemporaneidad ineludible, en un presente continuo que Page caracteriza como propio tanto de la tradición neorrealista como del Nuevo cine argentino.

En el contexto de crisis social en el que surge la película, la observación es una forma privilegiada en la que los directores se aproximan al “Otro”, una vía de acercamiento pero también de alejamiento y distancia del tema, en lo que Page enuncia como una fenomenología (2009: 42). El problema radica en que esta mirada fenomenológica, que pretende estar libre de prejuicios, termina siendo una mirada tradicional que replica y usa modelos preestablecidos para

³ Nomen Nominandum es un término de origen latino que significa "por nominar". En algunas partes de América Latina se utiliza para nombrar a los cadáveres sin identificación.

representar lo que aparece como novedoso en las calles bonaerenses, tipificando más que generando nuevas aproximaciones. Como afirma David Oubiña, lo que conecta a *Pizza, birra, faso* con algunas películas neorrealistas es un “referente de precarización”, más una “cualidad del referente y no una idea formal” (*Estética del cine*, 2007: 2), aproximación superficial que apunta a un efecto estético y comercial y no a un programa político.

La película de Caetano y Stagnaro surgió en un entorno particular: la Argentina de finales de la década “menemista,” en la que crecientes problemas sociales – paralelos al crecimiento económico– producían y hacían cada vez más visibles a desempleados y pobres. Su aparición en este contexto la hizo actual al mostrar algo de lo que sucedía en las calles de Buenos Aires, innovadora frente a lo que se venía produciendo e impulsadora de un cine de directores que, como afirman Domin Choi y Emilio Bernini, no “están exentos de una preocupación por lo social o por la situación actual de la Argentina” (2001: 125). No obstante, a pesar que los problemas sociales que se muestran en el filme fueron actuales (desocupación, pobreza, inseguridad) se insertaron en lo que luego Hugo Vezzetti denominaría el “descubrimiento de la pobreza” (2002: 33) por parte de la sociedad argentina (como el “descubrimiento” de los desaparecidos) que durante la era menemista no había querido ver lo que se estaba gestando lentamente y estalló en 2001.⁴

Se escenificaron problemas sociales que parecían novedosos después de una década de ceguera, y que dieron una respuesta momentánea a la presencia de los desocupados, pero que a largo plazo no propusieron ninguna acción ni enmarcaron la película en un movimiento determinado, enfocándose más en la dificultad creciente de mantenerse en un contexto como el de Argentina a

⁴ Para un estudio sobre la crisis del Menemismo ver Borón (1995), Viñas (2000), Bleichmar (2002), Giardinelli (2002) y Svampa (2005).

finales de la década del noventa.⁵ Este uso de problemáticas sociales actuales y de personajes identificables e incluso clichés sirvió para visibilizar, pero también –y especialmente– como una forma de generar un producto comercial más vendible y taquillero. *Pizza, birra, faso* resultó novedosa en algunos aspectos pero repetitiva en la mayoría, lo que no impidió que Caetano filmara *Bolivia*, película centrada completamente en un sujeto subalterno.

Bolivia



Según Valeria Manzano “dos ejes son centrales en la historia y en la propuesta estética de *Bolivia*: por un lado, el modo de representación de lo popular; por otro, el tono general de la representación. Lúmpenes y trabajadores, indisociablemente ligados, se dan cita en el relato” (2003). En *Bolivia* se presenta al subalterno como un marginal social y en cierta forma económico, ya

⁵ Para una perspectiva amplia de esta discusión ver el artículo “Estética del cine, nuevos realismos, representación”, discusión entre los críticos Raúl Beceyro, Rafael Filipelli, David Oubiña y Alan Pauls.

no por la exclusión del mundo del trabajo como en *Pizza, birra, faso*, sino por la procedencia de sus personajes principales: Freddy es boliviano y Rosa es paraguaya. Ambos tienen trabajo, pero son señalados por sus nacionalidades.

El problema de la diferenciación por la nacionalidad, así como de la subalternización a partir de ella, se hace visible desde los primeros diálogos de la película: entre imágenes del café donde transcurre la historia, se escucha la “entrevista” que Enrique le hace a Freddy para darle trabajo; una de sus preguntas es “¿y aprendiste a hacer asados allá en Perú?” a lo que Freddy responde “yo no soy peruano, soy boliviano”. Luego de esta respuesta empiezan los créditos del filme, los cuales están intercalados con imágenes de un partido Argentina-Bolivia narrado por un locutor argentino (es la voz desde la cual se narra) y ambientado con música boliviana. La utilización del fútbol como metáfora es importante en la medida en que en este deporte se exacerbaban pasiones nacionalistas muy fuertes que van más allá del simple juego, y que hacen aflorar generalizaciones.⁶

Freddy constantemente tiene que aclarar que él es boliviano y no peruano, como si en el mapa mental de algunos bonaerenses Bolivia fuera un apéndice del Perú o ni siquiera existiera. Ante la crisis económica y social, cada vez más agobiante, el argentino medio –taxista, vendedor, tendero– acude a la solidaridad de los nacionales, al apoyo entre iguales y al repudio de los extranjeros como una fuente de deterioro interno. El Oso es el encargado de enarbolar el nacionalismo en detrimento de los extranjeros: su afirmación repetida varias veces “¡son unos uruguayos hijos de puta!”, implica casi que son hijos de puta primero por ser uruguayos, y luego por sus acciones. Este argumento es elaborado un poco más por el personaje cuando afirma “acá viene cualquier poligrillo hijo de puta, en un día... se llena de plata... y uno que

⁶ Este partido lo ganó Argentina. Antes de finalizar los créditos se escucha al locutor decir “los bolivianos se desesperan, se desordenan”, casi como un índice de lo que sucederá.

anda laburando todo el día como un hijo de puta boludo... ¡no saca ni para los chicles!".



El subalterno de *Bolivia* encarna una determinada nacionalidad desde el momento en que llega a un entorno que puede ser hostil (un café en Buenos Aires) y se mueve con ella –y a través de ella. Es percibido a través de esa nacionalidad, que no está demasiado clara para algunos personajes, pero que es suficiente para que sea llamado genérica y despectivamente “negro” en algunas partes de la película. Ese término lo relega a otro lugar, lo diferencia de los “blancos” argentinos y permite excluirlo y ubicarlo en una situación de subalternidad. Como personaje, Freddy está construido (por lo menos superficialmente) como un boliviano “paradigmático”, esto es, como son concebidos en Argentina y en la mayor parte de Latinoamérica: callado, respetuoso, sumiso, condescendiente (casi siempre responde “¡Bueno!”) y como si esto fuera poco, cultivador de coca.

Esta representación subalterniza a Freddy por todos los flancos, sumándosele su condición de inmigrante. El Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos define al subalterno como un migrante, como un sujeto que se mueve constantemente (1998: 95). Freddy es un campesino que sale de Bolivia al haber perdido su cultivo de coca por las fumigaciones norteamericanas, razón por la que va a Buenos Aires a conseguir empleo para enviar dinero a su familia en Bolivia. Se muda de su país, donde es un campesino, a un lugar en el cual puede llegar a ser un empleado, pero donde fundamentalmente es un “negro” o un “bolita”. Cambia de “naturaleza” según los movimientos que realiza y, como afirma Susana Rosano con respecto a los “cabecitas negras”, es leído desde el miedo que generan esas movilizaciones en los argentinos de la ciudad, dada la “sensación agobiante de que la gente de los suburbios, del campo y del interior del país [están invadiendo] Buenos Aires” (2003: 17).

Si la situación de subalternidad de Freddy resulta clara, hay en la película otras exclusiones que vale la pena resaltar por no ser tan visibles. Estas exclusiones se dan en varios niveles, lo que permite que casi todos los personajes se conviertan en subalternos en algún momento. En el pequeño microcosmos del café, cualquiera puede ser subalternizado (en el sentido de “puesto en situación de subordinación”) y por ende excluido: Rosa por ser paraguaya y mujer; Héctor por “puto”; el Oso por deudor; Mercado por falso; y el mismo Enrique por tener una deuda pendiente con “el turco”. Según la reflexión de los taxistas, incluso los mismos argentinos son representados como subalternos en las películas estadounidenses (como traficantes, maleantes, etc). La condición de subordinación se muestra móvil de acuerdo a las relaciones que se tejen en el reducido espacio del café y puede ser detonada, por lo menos en lo que puede verse en el filme, por la presencia de Freddy, ese “Otro” que entra en dicho espacio.

Teniendo esto en cuenta vale la pena pensar, siguiendo a Ileana Rodríguez, que “la mera presencia del subalterno tiene la virtud de cambiar los signos y

sus significados culturales [...] en el momento en que el subalterno transgrede su lugar asignado, empieza a ejercer su poder epistemológico” (1998: 108). Este ejercicio de poder de Freddy permite que su escenificación y la de otros personajes no se realice únicamente desde la inmovilidad, erróneamente atribuida a los subalternos, lo que sí sucede en *Pizza, birra, faso*.

A pesar de la situación en la que se encuentra Freddy sigue ejerciendo su agencia en algunos momentos, contrariando así la imagen estereotípica de los bolivianos (imagen del indígena de los Andes heredada desde la Colonia, y arraigada en varias partes de Latinoamérica). Freddy es tranquilo, resiste los insultos y bromas pesadas de los comensales del café, pero a medida que avanza la película puede verse que no es tan pasivo como parece – rápidamente se muestra interesado por Rosa y hasta tiene relaciones sexuales con ella–, que es capaz de sentar su posición, de hacerse respetar y de defenderse verbal y físicamente. Así, en el momento en el que estalla es más violento y eficaz de lo que se espera.

Esta situación que diferencia a éste boliviano particular y que le permite agencialidad frente a su lugar de subalternización, se contrapone al exotismo con el que se lo representa. Es tan exótico que su presencia en varias parte del filme está acompañada por canciones del grupo los Kjarkas, ícono de la música boliviana y andina, pero lugar común en el imaginario sobre este país.⁷ El acto que silencia para siempre la agencialidad de Freddy es enfatizado por la canción de los Kjarkas que acompaña los créditos finales: “quiero pegar un grito de liberación / después de siglo y medio de humillación”. Como afirma Gayatri Spivak, si el subalterno habla no va a ser escuchado, o en el caso de *Bolivia*, va a ser asesinado. Este uso de la música como agente subalternizador aparece de nuevo en el momento en que Freddy y Rosa van a bailar: como en

⁷ Grupo musical boliviano fundado en 1965 por Wilson Hermosa, Castel Hermosa, Gonzalo Hermosa y Édgar Villarroel. El nombre del grupo tiene su origen en la palabra quechua *qarka*, que significa "fuerza" o "fortaleza".

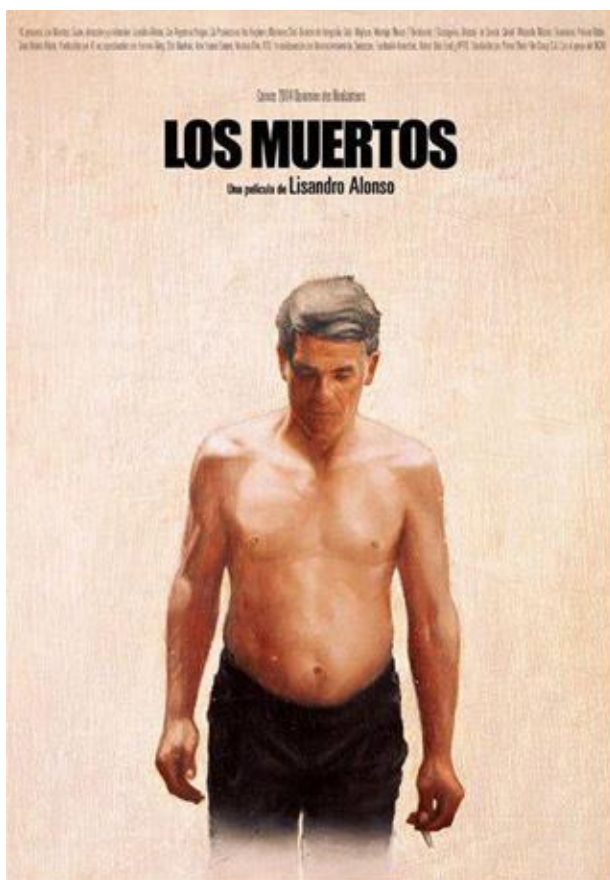
varias películas argentinas del Nuevo Cine, lo único que pueden bailar los subalternos, por lo menos en presencia de las cámaras, es cumbia, pasada con alcohol y algo de violencia.

En este filme y a través de su protagonista, Caetano escenifica un subalterno “exotizado” (lleno de marcas que lo hacen reconocible y con la cuales encarna un determinado grupo social y nacional), agente de ciertas decisiones de su vida que lo apartan por momentos del “cliché boliviano”, pero que no le permiten sobrevivir a un contexto hostil, aunque su sola presencia abre espacios para observar otras subalternidades a las que están sujetos los demás personajes. Estos subalternos de *Bolivia* no pueden hablar ni escapar de las condiciones en la cuales están inmersos, que los hacen al tiempo subalternos y subalternizadores. Según el mismo director “[e]n Bolivia eran personajes que parecían no poder decidir nada de sus destinos” (Villegas, 2002: 16), que están atrapados por esos destinos que los ubican en lugares inadecuados.

Subalternos muertos

En *Los muertos* de Lisandro Alonso el espectador se encuentra con un cambio de escenario radical: ya no es la ciudad –Buenos Aires– sino un entorno rural y selvático, espacio poco frecuentes en el cine argentino. En estos entornos se escenifica el asesinato cometido por Argentino Vargas, por el cual es encarcelado. Vale la pena aclarar que esto no se hace patente de manera explícita en la historia: el espectador debe relacionar las primeras escenas con el único comentario que se hace en todo el filme con respecto a la razón de encierro del protagonista.⁸

⁸ Las películas de Lisandro Alonso constituyen una excepción a los espacios de escenificación urbanos del cine argentino, lo mismo que los filmes de Raúl Perrone, la mayor parte de ellos filmados en zonas rurales de Ituzaingó, Gran Buenos Aires.



Antes de trabajar la escenificación del protagonista, vale la pena detenerse en estas primeras escenas en la que una cámara subjetiva –que a primera vista podrían ser los ojos del personaje– recorre las copas de los árboles de una selva, el suelo, un riachuelo y los matorrales, y entre esta vegetación encuentra los cadáveres de dos adolescentes. Dichas escenas muestran (al tiempo que ocultan) la manera en que se va a escenificar al protagonista de la película. Gracias a estas imágenes que

parecen moverse como miradas, que se distorsionan y desenfocan, el espectador cree estar en el lugar de Argentino, viendo lo que él ve. Esta ilusión se destruye cuando la cámara pasa al lado del joven Vargas, protagonista de la película que acaba de matar a sus hermanos y del cual sólo es posible ver parte del torso, el brazo y la mano donde lleva el cuchillo.

La mirada que escenifica la narración es la de un tercero que se topa con Argentino Vargas y con su historia. Este tercero no es, como en muchas películas, el espectador que observa la narración o participa de ella, es un director-narrador, casi un personaje más de la película, que deliberadamente quiere mostrar (al espectador) que está distanciado del personaje al tiempo que está presente dentro de la narración. Otros dos momentos despliegan el “ojo” del director/ narrador: primero, cuando Argentino Vargas se baja de la camioneta de la policía y la mirada de este tercero va viéndolo cada vez más

pequeño en la medida en que la camioneta se aleja y segundo, en el momento en que Vargas se va a dormir en la casa de los hijos de su compañero de cárcel, y la mirada se ocupa de nuevo de las copas de los árboles, con el desenfoque que se había visto al principio del filme. En este sentido asevera Gonzalo Aguilar:

El punto de vista que se sostiene durante casi toda la narración, corroborado por el plano en el que la cámara se aleja desde una camioneta, es el del cineasta, situación de testimonio y de registro que explica el efecto documental que irradian ciertas partes del film (una distancia media, siempre exterior pero preocupada por registrarlo todo), que se refuerza porque el protagonista se llama igual que el actor (2006: 81).

Ubicarse como un personaje más de la película, como el director/narrador que observa dentro del filme y que es observado por el espectador involucra un doble proceso que tiene implicaciones en la manera de escenificar al subalterno: por un lado, narrar la historia de un ex-convicto desde la distancia que brinda el registro implica, como afirma el mismo Lisandro Alonso, “observar al personaje, no [...] pensar si vamos a hacer esto o aquello. Básicamente es ir, mirar a alguien y seguirlo” (Choi y Bernini, 2001: 128). Por otro lado, implica introducirse en la historia como personaje –dejando ver los rastros de la mirada– o como director, como también lo afirma Alonso con respecto a *La libertad* (2001), película que sigue el mismo estilo narrativo de *Los muertos*: “escribí el guión de *La libertad* para explicarle a Misael lo que tenía que hacer. Ahora vas a comer, ahora vas a cortar tres árboles, ahora vas a caminar dos kilómetros...” (Choi y Bernini, 2001: 129).

La mirada del director, que tradicionalmente se trata de mostrar como objetiva, es develada ante la mirada del espectador. El acto de mostrar el quehacer cotidiano de un hombre común, que podría parecer transparente y objetivo gracias a la distancia de la cámara, se desconstruye cuando es posible

observar al observador. Este gesto es llevado al extremo en *Fantasma* (2006), tercera parte de la trilogía iniciada por *La libertad*, en donde Argentino Vargas es filmado-escenificado como público, observándose en la exhibición de *Los muertos*. Como afirma Page, “*Fantasma* also reflects on *Los muertos* as a cultural artifact, meditating on the conditions of its exhibition and its reception” (2009: 65).

Las escenas que siguen al asesinato en la selva muestran los últimos días de cárcel de Argentino Vargas, situación que lo ubica en un espacio de subalternidad física. Su condición de ex-presidiario, que sólo tiene el dinero que recibió al salir de la cárcel y debe empezar una vida nueva, así como su constante silencio y aparente apatía, lo caracterizan como un subalterno en términos similares a los que Spivak utiliza para referirse a estos grupos: como un liminar que está por fuera de la organización del trabajo, de los medios de producción y que parece no poder hablar, no tener voz (1988: 308). Este no poder hablar se refiere, como afirma John Beverley, a que la voz del subalterno no acarrea ninguna clase de autoridad o significado que altere las relaciones de saber/poder que lo constituyen como subalterno (1999: 29). Vargas es completamente apático frente a lo que le sucede y a lo que suceda a su alrededor: cuando es atacado por el prisionero se limita a mirarlo y continúa mateando, cuando recibe la noticia oficial de su libertad sólo dice “bueno” sin mayor emoción, tiene sexo con la prostituta de una manera fría e impersonal – con la misma “profesionalidad” con la que degüella al cabrito. Según Alonso “el muerto es él, un tipo que dejó de vivir” (Sánchez y Bernárdez, 2003), que no encuentra conexiones con el mundo y al que sólo le queda reencontrar a su familia.

A pesar de esta posición subalterna, la escenificación del personaje presenta algunas desviaciones frente a lo que se esperaría de alguien en su lugar. Su silencio demuestra tanto la ausencia de voz del subalterno como también una agencia frente al poder: Argentino Vargas *no quiere* hablar del crimen por el

que fue encarcelado. En dos ocasiones es interrogado por el encarcelamiento y por el crimen, preguntas que se niega a responder:

Pescador: “¡me contaron que anduviste preso!”

Argentino: “No me acuerdo... ya me olvidé todo”

Pescador: “que mataste a tus hermanos...”

Argentino: “sí... pero ya me olvidé”



Decide olvidar, y por esa decisión ni el pescador ni el espectador de la película se enteran de cuánto tiempo estuvo preso, cómo fue el presidio, el o los motivos que tuvo para matar a sus hermanos. No hablar sobre el suceso se convierte en este caso en un acto voluntario, en una agencia, cuyo motivo queda tan oculto como la razón por la cual va a buscar a su hija, el contenido de la carta del compañero de cárcel o lo que sucede cuando entra a la choza detrás de sus nietos. Otra forma de agencialidad del personaje es el uso del

guaraní –lengua subalterna frente al castellano– en algunas conversaciones sin subtítular, que dejan al espectador aislado frente a lo que sucede.

Argentino Vargas es escenificado en *Los muertos* como un subalterno que opta y abraza el silencio y la autoexclusión, que se apropia de ellos. Este hecho lo sitúa en una posición privilegiada frente a los demás subalternos representados en *Pizza, birra, faso* y *Bolivia*, a la vez que resalta la tensión entre representar/escenificar la realidad y hablar por los Otros, presente en las tres películas. Dicha tensión permite preguntar por las implicaciones políticas que acarrea la escenificación de grupos subalternos en un medio masivo (y público) como es el cine.

Y luego de escenificados, ¿qué?

Pizza, birra, faso, Bolivia y *Los muertos* forman parte de un grupo de películas que, desde lugares diferentes trataron de “testimoniar un largo proceso de deterioro social que vino a culminar en la Argentina menemista” (Oubiña, 2003: 29). Las tres se acercaron a problemas y a grupos sociales que habían tenido poco protagonismo en el cine argentino de los últimos años, y que eran “invisibles” en el imaginario de la ciudad de Buenos Aires. Este carácter “visibilizador” difiere en gran medida del cine político y panfletario de los años 70, mostrando más bien un interés por contar historias sobre personajes que habían perdido protagonismo (por utilizar un eufemismo para el olvido intencional y en algunos casos la exclusión) bajo el supuesto menemista de progreso y dolarización. Esto es, gente de la calle: taxistas, vendedores ambulantes, desempleados, tenderos o ex-convictos, entre muchos otros. Como afirma Falicov la diferencia que introducen estas películas radica en que “their stories are told from a different standpoint, and they are not necessarily polemic or ideological” (2007: 120).

El gesto de voltear la mirada cinematográfica hacia estos grupos sociales correspondió también a un hastío por parte de algunos directores frente al cine que se venía produciendo y a la situación social de la Argentina, y tuvo (y tiene) implicaciones políticas que se relacionan directamente con la forma en que se construyen imágenes sobre “el Otro”. La apuesta de estas tres películas por mostrar episodios de la vida de personajes invisibles fue un acto político –en el sentido de un ejercicio de poder público– de llevarle al espectador argentino imágenes de personajes “poco importantes”. Este salto de la “calle a la pantalla” amplió un poco la mirada sobre la ciudad, incluyendo las antípodas de la ciudad (el Gran Buenos Aires) y las antípodas del país en el caso de *Los muertos*.

La mirada sobre y la opción de escenificar determinados personajes no es fortuita ni azarosa, como afirma Oubiña:

En las declaraciones que hicieron Caetano y Stagnaro sobre su película dieron a entender que *Pizza, birra, faso* fue casi un producto del azar o de la inspiración más caprichosa. Uno no llega a las películas como a acontecimientos puros, sino a través de una masa de discursos que no necesariamente coinciden con lo que después uno ve. *Pizza, birra, faso* fue presentada casi como un producto del azar: dos tipos que se reunían en los bares, escribían y tuvieron suerte cuando pusieron la cámara [...] (2000: 6).

Para el crítico argentino, afirmar que la película fue un producto del azar tiene que ver más con una pose de los directores que con un desconocimiento de lo que sucedía en la calles de la ciudad, mucho de lo cual se muestra en *Pizza, birra, faso* a través de personajes prefabricados. Por su parte, afirmar que la escenificación de estos personajes recurre únicamente a una realidad sin clichés (como lo hace Falicov), implica desconocer la intencionalidad de la puesta en escena y la elección de unos determinados personajes, pensando la

película como un reflejo fiel de la realidad (hecho que no es sostenible ni siquiera en el caso de un documental).

En las tres películas analizadas la escenificación de personajes que pueden ubicarse en la difícil categoría subalterno pasó de una u otra manera por los lugares comunes y las representaciones tradicionales de estos grupos. Se logró, a través de una escenificación (casi una re-presentación en el sentido de Spivak), hacer visibles a ciertos personajes y ciertos grupos sociales, y se les dio una mayor visibilidad y acogida en lo que se denominó como Nuevo Cine Argentino. El problema radica en que a partir de este gesto se cayó en una representación como “hablar por” (1988: 275). Ya no intelectuales hablando por los subalternos, sino directores (otra forma de intelectual) tratando de “hablar por” o de “darle voz al subalterno”, desde sus propias ideas y representaciones de estos grupos. Esto sucede incluso en el caso de Alonso, que construye un entramado autorreflexivo, y si se quiere, metacinematográfico, para representar su idea de ese “Otro” desconocido.

En los dos casos –“hablar por” o “dar voz”– a lo que se llega, más que a algún tipo de emancipación, es a la reproducción de las condiciones de subalternidad, que en el cine se dan al nivel de la reproducción del imaginario de esos “Otros” que habían permanecido tanto tiempo “borrados” del panorama argentino. El espectador que se aproxima a estas películas probablemente se asombre ante la novedad de los temas, pero reconoce en la puesta en escena sus propios imaginarios con respecto a los subalternos y lo subalterno. Se confirman ideas preconcebidas que tienen que ver con delincuencia, fracaso, inmovilidad o imposibilidad de decir algo, entre otras.

Parte de la dificultad de darle voz al subalterno, en este caso, tiene que ver con que el lugar de enunciación de estos directores (Caetano, Stagnaro y Alonso) no es un espacio que pueda catalogarse como subalterno. Los tres pertenecen a la clase media, son producto de escuelas de cine y tuvieron acceso a una

cultura cinematográfica, ya fuera en forma de instrucción académica o asistiendo al cine. Por diferentes razones trataron de escenificar y representar al subalterno dándole voz en algunos casos y hablando por él en otros, en un escenario que mostraba las consecuencias del desorden institucional y la crisis argentina. Cabe entonces preguntarse por qué estos directores de clase media deciden escenificar y representar a grupos subalternos en sus películas. ¿Como una respuesta a la crisis social y económica de su país? ¿Como una forma de inclusión de estos grupos en el imaginario social?

Beverley afirma que "la cultura occidental siempre ha dependido de los reportes de o por los otros subalternos" (1999: 29), racionalidad de la cual no escapa el cine (con escenificaciones de estos reportes que van desde el refinamiento hasta la completa vastedad). No obstante, la respuesta a estas preguntas (si es que tienen respuesta) habría que buscarla, o por lo menos relacionarla con un gesto observado durante la crisis de diciembre de 2001: los cacerolazos propiciados –en gran parte– por los ahorristas de clase media que se lanzaron a las calles a gritar "que se vayan todos, que no quede ninguno", y que bajo esta consigna trataron de condensar el clamor popular, compuesto por múltiples pedidos y luchas que la clase media no conocía. La crítica a este acto momentáneo, cuya duración fue proporcional al tiempo que el dinero estuvo "congelado" en los bancos, tiene que ver con la "aparición" de la clase media en el escenario público a raíz de un hecho que los afectaba directamente, y su "desaparición" cuando el dinero había vuelto a su lugar. Como afirma Vezzetti "algo que puede verse incluso en el reverso del reproche de los que se preguntan dónde estaban, en 1976 pero también a lo largo de diez años de menemismo, los que hoy protestan" (2002: 32).

Tomar las cacerolas y salir a la calle fue un gesto útil para mostrar el poder momentáneo de las masas –y para que Hardt y Negri ejemplificaran la "multitud"–, que no obstante, no generó los cambios sociales que se esperaban. De manera similar, Caetano, Stagnaro y Alonso aprovecharon la

visibilización de los subalternos en las ciudades argentinas para escenificarlos en sus filmes, haciéndolos contemporáneos y taquilleros, pero no propositivos. La efervescencia del momento llevó a una representación estereotipada, que usó al subalterno como una figura de molde que se copia e imprime en celulosa.

Gestos de otros directores contemporáneos a ellos y pertenecientes también al Nuevo Cine Argentino, son más contundentes y eficaces a la hora de escenificar grupos más cercanos a su experiencia: por ejemplo, la manera en que Martín Rejtman (*Los guantes mágicos*, *Silvia Prieto*), Lucrecia Martel (*La ciénaga*, *La niña santa*, *La mujer sin cabeza*) o Albertina Carri (*Los rubios*, *Géminis*, *La rabia*) se acercan y critican descarnadamente a la clase media argentina –a la cual pertenecen– abre espacios para una crítica más fructífera y productiva. Esto no significa que por pertenecer a un grupo social exista algún tipo de imposibilidad para hablar de otro; implica que es necesario reconocer desde dónde se enuncia (o se filma) y lo que esto acarrea políticamente. En este sentido afirma Rafael Filipelli “la representación sociológica que hace Rejtman se sale del clisé convencional de los pobres precarizados. *Pizza, birra y faso* o *Mundo grúa* reduplican aquello que ya sabíamos” (2000: 4).

Al final de su libro *Subalternidad y representación*, Beverly hace plausible la necesidad de que en la academia se asuma una nueva clase de responsabilidad frente a lo que se dice y lo que se hace al representar al subalterno; según el crítico, “esa es tal vez la lección más importante que nos enseñan los estudios subalternos” (1999: 167). La responsabilidad, en este caso está en los directores del Nuevo Cine Argentino, quienes desde su lugar de enunciación pueden proponer nuevas maneras de aproximarse y de escenificar diferentes grupos sociales sin caer en los lugares comunes ni en las soluciones rápidas.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Beceyro, Raúl. Filipelli, Rafael. Oubiña, David. Pauls, Alan (2000), "Estética del cine, nuevos realismos, representación", *Punto de vista*, 67.
- Beverly, John (1999), *Subalternity and Representation*, Durham and London: Duke University.
- Castro-Gómez, Santiago (2005), *La poscolonialidad explicada a los niños*, Popayán: Universidad de Cauca/Instituto Pensar/Pontificia Universidad Javeriana.
- Castro-Gómez, Santiago. Mendieta, Eduardo (1998), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México: M.A. Porrúa; San Francisco, [Calif.]: University of San Francisco.
- Choi, Domin y Bernini, Emilio (2001), "Tres cineastas argentinos. Conversaciones con Lucrecia Martel, Lisandro Alonso y Ariel Rotter", *Kilómetro 111* 2: pp. 125-150.
- Falicov, Tamara L (2007), *The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film*, Great Britain: Wallflower Press.
- Gorelik, Adrián (2002), "El paisaje de la devastación", *Punto de Vista* 74: 5-8. Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos (1998), "Manifiesto inaugural". *Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México: M.A. Porrúa; San Francisco, [Calif.]: University of San Francisco.
- Manzano, Valeria (2003), "Bolivia o los expedientes secretos de los sectores populares urbanos en la Argentina de los 90 del s. XX", *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 200314 (2) http://www.tau.ac.il/eial/XIV_2/manzano.html.
- Mojica, Sarah de (2001), *Mapas culturales para América Latina*, Bogotá: CEJA.
- Moraña, Mabel (1998), "El boom del subalterno". *Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México: M.A. Porrúa; San Francisco, [Calif.]: University of San Francisco.
- Oubiña, David (2003), "El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino", *Punto de Vista*. 76: pp. 28-34.
- Page, Joanna (2009), *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Durham and London: Duke University Press.
- Rodríguez, Ileana (1998), "Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante". *Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México: M.A. Porrúa; San Francisco, [Calif.]: University of San Francisco.
- Rojas, Eduardo (2004), "La música del azar", *El Amante* 149: pp. 35-37.
- Rosano, Susana (2003), "El Peronismo a la luz de la "desviación Latinoamericana": literatura sujeto popular", *Colorado Review of Hispanic Studies* 1: pp. 7-25.

Sánchez, Hugo y Bernárdez, Jorge (2003) "Se hace una película con ellos, para hablar de ellos, pero para que se vea acá", *Subjetiva*. <http://www.subjetiva.com.ar/>.

Santillán, Sebastián (2005), "El espectador de hoy es bastante avezado". Entrevista a Lisandro Alonso, *Mabuse*. <http://www.mabuse.cl/1448/article-69659.html>.

Sarlo, Beatriz (2001), *Tiempo presente*, Argentina: Siglo XXI.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1988), "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*, C. Nelson and L. Grossberg, eds. Macmillan: Basingtoke, pp. 271-313.

Vezzetti, Hugo (2002), "Escenas de la crisis", *Punto de Vista* 70: pp. 32-37.

Villegas, Juan (2002), "El Oso cumple, el género dignifica. Entrevista a Adrián Caetano", *El Amante* 126: pp. 56-60.

Filmografía

Caetano, Adrián (2001), *Bolivia*, Argentina: Roberto Ferro y Fundación PROA.

Alonso, Lisandro (2006), *Fantasma*, Argentina: Fortuna Films.

Alonso, Lisandro (2004), *Los muertos*, Argentina: Fortuna Films.

Bruno Stagnaro, Bruno, Adrián Caetano (1997), *Pizza, birra, faso*, Argentina: Palo y la Bolsa Cine.

* Gabriel Eljaiek-Rodríguez es doctor en Estudios Latinoamericanos por Emory University y actualmente es Postdoctoral Fellow en Lawrence University. Se especializa en cine y literatura gótica latinoamericana, cine contemporáneo latinoamericano y estudios sobre museos. Ha publicado en diversas revistas en Estados Unidos, Colombia, Inglaterra, Cuba y Polonia. E-mail: gabriel.a.eljaiek-rodriguez@lawrence.edu, geljaiek@gmail.com.