

“Puntos de encuentro entre el audiovisual argentino contemporáneo y la cuestión de lo popular. Problemas teóricos de una dimensión conflictiva”

Lic. Marcos Tabarrozzi

Resumen

El presente trabajo se inserta en el marco del Proyecto de Investigación “La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano” (FBA-UNLP, Dir: Silvia García), y plantea aspectos conflictivos de la vinculación entre el cine -audiovisual argentino contemporáneo y categorías tradicionales en la definición del “arte popular”, entendido como práctica subalterna y marginal de la institución artística.

El interés conceptual y sobre todo pragmático que despierta una relación entre lo “popular” y el cine local, en virtud de sus implicancias en términos de políticas públicas, se encuentra ante un problema de conocimiento específico: ¿cómo leer en “clave popular” una producción contemporánea del cine argentino gestada en relación cambiante con la hegemonía cultural e inscripta en las vías canónicas de legitimación artística?

La revisión de la relación histórica entre cineastas y ficción nacional, así como la postulación de variables formales y estilísticas como signos y modos de las poéticas para dialogar con lo “popular”, son parte de las diferentes hipótesis que se proponen ante este cruce conceptual.

Al mismo tiempo, el trabajo se piensa como núcleo de relevancia en la formación cultural en cine, en tanto campo pedagógico de integración de la reflexión estética y la fundamentación ideológico-política.

Popular y audiovisual: una definición genérica para empezar

La acepción “popular” es el centro cambiante de una dimensión de estudios sumamente compleja, que en posturas teóricas contemporáneas locales -y continuando una tradición interpretativa de larga data en América Latina- se reúnen alrededor de las premisas gramscianas sobre la oposición “hegemonía-subalternidad” que resuelve lo “popular” desde la situación de una exclusión fundamental, cuyo estudio actual también permite un recupero crítico de las categorías de desigualdad y de clase.

Esta denominación de lo popular como lo subalterno, lo dominado o subordinado presenta diferentes dificultades que excederían largamente los alcances de nuestra exposición, pero resulta evidente en primer lugar que una concepción genérica de lo “popular” en su versión contemporánea funciona en diferentes niveles pragmáticos y desde inscripciones coyunturales, por lo que resulta imposible su alianza permanente con dispositivos, medios y géneros concretos (anticipando las condiciones de relación con el campo fílmico y lo audiovisual).

Esta inscripción y definición de lo popular desde lo negado supone la inexistencia de propiedades sustantivas o características esenciales: al ser un margen apartado de la cultura hegemónica y hasta una supresión del espacio de lo dicho-visible instaurado por la violencia del poder, la lectura y descripción de sus alcances se vuelve desafiante en términos de su misma invisibilidad. La relación de las prácticas “populares” con la hegemonía es obviamente histórica y difícilmente asimilable a una oposición tácita, inmodificable; más bien presenta caminos de cruce, intersectados y en diálogo con la producción de las industrias culturales y lo “masivo”, en formulaciones múltiples y de préstamos mutuos, donde nuevamente la situación puede diferenciarse desde el conflicto y en las posiciones de subalternidad y – no como norma- contrahegemonía. En este sentido la proposición de Pablo Alabarces que refiere a lo popular como conflicto es un primer punto de interés.

En segundo lugar, una consideración sobre cómo se generan las manifestaciones –ya en el campo de la estética- “populares” es productiva para nuestra descripción de una posible relación entre lo “popular” y el “audiovisual contemporáneo”. Dice Ticio Escobar al plantear una definición de “arte popular”: *“las manifestaciones particulares de los diferentes sectores subalternos en las que lo estético-formal no conforma un terreno autónomo, sino que depende de la compleja trama de necesidades, deseos e intereses colectivos (...) el arte popular representa una identidad específica y una elaboración de las condiciones sociales de las que parte, y supone pautas colectivas de producción – y tradicionalmente – circuitos de circulación y consumo comunitarios”*. En otros fragmentos de su definición, Ticio Escobar precisará que el rol creador de los sectores subalternos se da tanto en el nivel de la producción original como en el de la apropiación de los elementos impuestos. Y expondrá algunos reparos a la situación que se da cuando los intelectuales (“lo popular como acción vanguardista”) se proponen como voceros y productores del pueblo.

Estos dos núcleos suponen ya una serie de obstáculos para la relación entre cine/audiovisual y “lo popular” que podemos manifestar en dos aspectos:

- *Estructurales*: tanto su origen en el seno de las Industrias Culturales y su continuidad actual en ese espacio, como su posterior legitimación como fenómeno artístico a mediados del siglo XX, con la consiguiente y creciente relación desde entonces con lo aurático (Ranciere) lo vinculan en primera instancia o al campo de la producción masiva hegemónica o al terreno legitimado del arte “culto”, “oficial”, etc. Aunque de modo esquemático y obviando los matices comentados anteriormente respecto de los cruces entre lo popular, lo masivo y lo hegemónico, la implicancia de “lo popular” es excepción, nunca norma.

Esta consideración parece remitir involuntariamente a la concepción de los “tres cines” planteada hace más de cuarenta años por Solanas y Getino. Sin embargo, la idea del cine político como refugio de lo subalterno – si bien presenta múltiples puntos de contacto, por ejemplo su propuesta de relación estrecha entre estética y política-, choca con la cuestión de la producción colectiva y la elaboración de los grupos implicados sin medicaciones de los intelectuales y la vanguardia culta.

- *Formales y desde las condiciones de producción*. En esta última consideración sobre la elaboración de ese colectivo dominado, la relación entre audiovisual y lo popular se hace virtualmente imposible de circunscribir a la historia fílmica moderna y contemporánea (ya precisaremos estos dos términos), ligada a un rol fuerte del autor y una práctica intelectual crítica, de “iluminación” de lo colectivo pero desde una exterioridad. Deberíamos quedarnos entonces con el campo poco conocido de las producciones “artesanales”, de las incipientes formas de producción colectiva que van surgiendo a partir de nuevos espacios mediáticos, de las manifestaciones “amateurs” que explotan en Internet.....

A esta irrecuperabilidad de las obras relevantes en la historiografía del cine argentino en su dimensión popular podemos oponerle otra proposición de Pablo Alabarces, que se desmarca de la línea de lectura dominante propuesta por García Canclini y otros, y nos permite encontrar un cruce parcial.

Alabarces sostiene que lo popular siempre se habla desde la lengua docta porque está invisibilizado, por eso es doblemente opaco. Alabarces establece una línea intelectual clara en este “hablar lo popular”, que va desde Hernández hasta Walsh, pasando por Borges y el tango. Y de esta relación con lo subalterno surge la ficción en nuestro país, siguiendo a Piglia. En el mismo sentido Josefina Ludmer estableció en su estudio sobre el género gauchesco esta situación de alianza que se da en una obra fundante de la cultura argentina entre la letra culta y la voz oprimida.

¿Pero no estaríamos hablando de lo que impugna Escobar, de una vanguardia culta que toma el lugar del pueblo? Tal vez si, pero la consideración puede matizarse en los casos en que los autores-intelectuales refractan la posición circunstancial de sectores afines que

son o se autorepresentan como subalternos. Surgen los casos ilustres desde la irrupción moderna en el audiovisual argentino:

Torre Nilsson y la clase media “oprimida” por el peronismo.

Solanas y los amplios sectores de un partido proscrito.

Aristarain y su referencia a lo invisibilizado de la dictadura militar

Y finalmente, como veremos más adelante, aunque el cine moderno y sus continuaciones han marcado – en atención a Deleuze y Aguilari- la desaparición del pueblo y la política como estructuras esenciales del campo fílmico, resta saber qué sucedió con el concepto ficcional (Grunner) de Nación en tanto proyecto colectivo, y cómo una poética autoral al problematizarlo artísticamente, abre un camino de diálogo con lo popular.

Nos resta entonces, como posibilidad, pensar el rol de estos filmes inscriptos en la práctica artística como un lugar de comunicación intelectual, dónde las formas del cine son partes de un discurso crítico sobre la ficción nacional, delimitando sus lugares comunes, marcando riesgos, trazando un mapa de situación y conocimiento a través de lo estético. En su versión radical, lo que Serge Daney denomina los “Autores Estado”, pero de cualquier modo en sintonía con la concepción del arte como práctica crítica e histórica que presenta, tal vez, instancia de diálogo con lo subalterno.

Audiovisual argentino contemporáneo: periodizaciones y continuaciones en una relación con lo popular. Las vías posibles de una relación. El autor nacional.

En relación a la proposición cine y audiovisual contemporáneo, el término contemporáneo debería distinguirse como relativo a una situación particular, la generada por las poéticas e irrupciones ligadas a la Generación del 90’ y no desde una periodización genérica centrada en la producción europea y norteamericana. En el panorama del audiovisual contemporáneo “internacional” hay un corte profundo respecto de los autores modernos, una de cuyas variables es el cine posmoderno. Al mismo tiempo, como afirma Schwartzbock, lo contemporáneo supone un nuevo modo de relación con el mundo, que integra aspectos de los períodos clásico y moderno, pero que libera ficcionalmente fuerzas de lo real en estado puro, constituyendo (en analogía con el cine clásico, un cine “moral”)

En cambio la situación política que disciplinó e interrumpió los desvíos modernistas de los ’60 y ’70 produjo un cine moderno inconcluso como proyecto pero sintomático en sus reapariciones. La Generación del 90’ libró nuevamente la batalla cultural por la consolidación del paradigma moderno y, por su conclusión definitiva. En este sentido, adherimos a las tesis de Fernando Peña, Emilio Bernini y DominChoi, quienes han señalado ya los conflictivos puntos de relación y continuidad entre obras modernas de diferentes etapas, y sus vínculos con la Generación del 90’. Dice DominChoi: *“El cine argentino de la última década parece asentar su actualidad en una persistencia de la idea moderna del cine y en la relación de éste con la historia. Con ello legitima sus propuestas desde esa tradición cinematográfica pero, sobre todo, con ello se sitúa en una impensada línea de continuidad respecto de aquellos programas interrumpidos por motivos*

políticos que la generación del sesenta, el grupo de los cinco y aun las vanguardias estética y política habían iniciado hacia mediados del siglo veinte. La modernidad, que llegó al cine argentino de la mano de la nueva ola francesa, del cine de Antonioni, del de Bergman, y del neorrealismo italiano, obtiene con el cine contemporáneo una conclusión tardía, aunque ahora con otros referentes cinematográficos. Choi, Domin: "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino", en *Revista Kilómetro 111. Estudios sobre cine*, N° 4, octubre de 2003, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, pp. 87.

Será necesario remontarnos entonces a los postulados de la irrupción moderna del cine argentino, para describir cómo estos filmes legitimados en el terreno artístico tradicional han presentado distintas estrategias de aproximación hacia la subalternidad. El problema se pensará en el terreno de las poéticas, como programas de producción.

En el terreno de las poéticas, en tanto programas y posiciones autorales, la cuestión presenta aristas claras. Las premisas del cine moderno, en consonancia con sus pares a lo largo del mundo occidental, trabaja sobre una estética crítica, no conciliadora ni de compensación ideológica, en obvia distancia con el cine clásico. También se conjuga en torno al abandono de la imagen bella que había prodigado el cine clásico por la imagen "justa" que nacía como piedra fundal. El cine político moderno – como afirma Deleuze – releva que el pueblo no existe, testifica su disolución.

Una posibilidad

Las poéticas de la ficción fílmica ante las ficciones de lo nacional

Ampliando una sugerencia de Alain Badiou sobre la posibilidad en el cine moderno – excepcional en la contemporaneidad - de "autores cinematográficos nacionales" en contextos de transformación política,⁹ proponíamos recientemente la configuración de una línea de autores locales no circunscriptos a esos breves procesos históricos sino presentes como programas estéticos de orden continuo; refracciones de las instancias de un proceso de transformación política deseado, incluida el estancamiento.¹⁰ Describíamos a esta figura no tanto en su conexión directa con un espacio imaginario de lo popular – vínculo posible pero sin duda conflictivo en virtud de la resistencia del cine moderno a las formas de lo popular administrado-, sino como forma estética capaz de apropiarse críticamente de significados de lo comunitario sujeto – todavía - a lo nacional, esquematizados o cerrados por las representaciones sociales.

Trascendiendo las prácticas "militantes" específicas de la historia del cine, vale decir siguiendo a Badiou, la profundización o replanteo de procesos políticos concretos (en el contexto cultural de nuestro país, por ejemplo, los avizorados en 1955, 1968, 1973, 1984 o 2001), el autor nacional aparece como oposición permanente al modo de la "moralidad", característico del film del modelo tradicional y de los diferentes "tonos" estéticos de las lógicas políticas dominantes. La necesidad de legitimación de las poéticas modernas, como distancia de una lógica instrumental, aparece desde los primeros intentos, a principios de los años '50, de un ingreso del cine al ámbito del arte autónomo mediante una alianza con el campo literario, en el contexto internacional de las nuevas

cinematografías. El cine moderno hereda así los atributos y las limitaciones de una praxis contradictoria, limitada y promovida por el poder pero del que puede ser su mayor enemigo. 11 En este sentido es que el cine moderno, como afirma Carlos Vallina, puede no sólo ser una resistencia sino también “una iluminación en el trazado del imaginario colectivo”. 12

Silvia Schwarzböck, que extiende las consideraciones de Adorno resume la lógica de este propósito: *“El cine moderno se sincroniza con la vida desde una dimensión crítica: lo que se ha fugado de la sociedad no tiene por qué restituirlo el cine. La compensación siempre es ideología”*.

Pero la dedicación del cine moderno a la demolición y la puesta en juego de las falsas conciliaciones de una armonía y horizontes comunitarios – es decir, el tenue retorno del cine a la negatividad– supone una renuncia dolorosa. Al negar la compensación también se oscurece el lazo del film con las masas, una noción que el cine moderno problematiza pero de la que depende para sobrevivir y para ser, siquiera utópicamente, una expresión revolucionaria.

José Martínez Suárez, realizador de la Generación del `60, planteó el problema de la relación con el público-pueblo y el rol de estas compensaciones imaginarias en una anécdota donde se da un encuentro “fáctico” con el espectador del cine clásico.

“El público estaba cansado de tanta inverosimilitud. Y siempre es importante tener en cuenta la opinión del público. Una vez se proyectaba una de mis películas, El crack, en Tucumán y yo estaba en la sala; a la salida un joven comenta `que amargado debe ser el director de esta película`. Yo me acerqué y le dije: `No lo vaya a tomar a mal, pero yo soy el director. ¿No quiere que vayamos a tomar un café?`. El muchacho era arquero de un club de fútbol y me decía que la película no le había dado respiro; es decir, no había encontrado la satisfacción que estaba acostumbrado a encontrar en el cine argentino, en donde el muchacho hacía goles, lo contrataban, triunfaba, se casaba, tenía pibes y vivía feliz hasta los noventa y cinco años. Creo que la generación del `60 no tuvo la potencia que se esperaba, o que hubiera podido tener porque torcimos el rumbo con demasiada vehemencia. Salimos de un cine complaciente y simpático, en el que la felicidad estaba al alcance de la mano, para empezar a hablar de los auténticos problemas, pero de tal manera que el espectador sentía que estábamos dando aceite de ricino”

“El crack” (Martínez Suárez, 1960) no sólo le negaba una conclusión feliz al relato cultural del “sueño argentino” (el joven de bajos recursos que gracias al talento alcanza fama y fortuna), proyectada hasta el cansancio por la Industria Cultural internacional y local (pensar en “Palito Ortega”), sino que la misma fuerza neorrealista del estilo Martínez Suárez impregnaba al relato de una ubicación espacial e histórica precisas y vaciaba la retórica tradicional del sentimiento y hacía imposible el bálsamo del mito. El film aprovechaba productivamente convenciones narrativas del modelo tradicional (ese cine clásico en el que el Martínez Suárez se había formado) para hacer más sutiles los detalles –también convencionales– modernistas. En el siguiente film del programa, *“Dar la cara”* (1962), la referencialidad política se hace más explícita pero también se extrema la complejidad de la forma, que se apropia del realismo y de la monumentalidad de Wyler y Welles, como un modo de articular el riesgo de sus postulaciones ideológicas.

Las referencias directas de *“Dar la cara”* hacia un contexto, nos permiten atisbar otro sentido retenido en la anécdota del encuentro de Martínez Suárez con el espectador y uno de los puntos revisados por la teoría contemporánea: la creencia del programa moderno

en el Tercer Mundo en establecer “los auténticos problemas de la nación”. Como se puede prever, una desmitificación de los “problemas (falsos) de la nación” enfrenta el mismo obstáculo que, a posteriori, padecerán los impulsos de la deconstrucción en la teoría y en el arte: aún explicitadas sus operaciones, no está exenta de replicar tardíamente las consignas “iluministas”. Por otra parte, las aberraciones ideológicas impugnadas en la Industria de la Transparencia encontrarán, por obra de la clausura de esa figura romántica y progresivamente instrumentalizada de la autoría, frecuentes réplicas en el Reino de la Opacidad. 14

**FAVIO: “Basta de películas para el cineclub”
“Quiero filmar para el pueblo”**

La obra del estilo Leonardo Favio (1965-2008) puede operar como paradigma significativo de una operación sobre códigos populares desde la forma moderna, siendo objeto teórico frecuente tanto de las líneas populistas como de las formalistas en la historia estética local. Rafael Filipelli, que ha sentado una posición dura contra los retornos de la *real politikal* cine, planteará un elogio de esta comunión en Favio, tomando como caso a *Gatica* (1993): “... yo leo a Favio de otra manera que los populistas. Creo que es un gran director de cine, también cuando filma *Gatica*. Y creo que hay que disputarles a Favio y a *Gatica*, a los populistas (...) hay una ideología y una forma, más allá de todos los discursos que el populismo hizo sobre la película. Nadie podría decir que no hay una forma en Favio” 27

En el consenso crítico, el estilo Favio es un caso ineludible para pensar la abstención del cine moderno argentino a ser inscripto definitivamente en el populismo o en el formalismo. La evasión constituye una expectativa lógica del programa del *autor nacional*: su necesidad de ser crítica pública desde la forma requiere que las herencias de ambos impulsos estén presentes, algo que puede leerse como continuación de los legados de los estilos Rosellini o Pasolini. 2

AUTOR NACIONAL

Entenderemos por *autor nacional* a un programa fílmico de la modernidad cinematográfica que a través de sus obras produce tensiones y significaciones conflictivas en relación a la llamada “cultura nacional”. Los lineamientos de cada programa se despliegan al poner en crisis, develar y *deformar* el carácter ficcional de los significados avalados por la La definición de *autor nacional* PUEDE PENSARSE como las capacidades de un programa fílmico moderno para transfigurar artísticamente el nivel crítico de sus imágenes de ese conflicto llamado nación. Imágenes que deben manifestarse como decisiones en la configuración de la forma fílmica - no como ideologemas – para cumplir su propósito estético. Entre los pliegues de lo real y el mundo fílmico, pretendiendo disminuir los grados de compensación ideológica de la figuración hegemónica, el programa autoral nacional establece una intervención intelectual en la dinámica de la producción de lo imaginario-comunitario.

Para los autores nacionales que optan por la fabulación, la masa-multitud no es investida del atributo de pueblo (como en el cine clásico), ni totalmente disgregada (como en algunas obras del cine moderno): se construye una fuerza potencial de lo popular, puramente estética, a través del paroxismo y a mitad de camino entre clasicismo y modernidad. Aspectos de la obra de Birri, Favio, Solanas o Caetano revelan esta intención y se enlazan con una línea de poéticas literarias de nuestra historia cultural: la de autores-gestores que, desde José Hernández a Rodolfo Walsh, han

establecido un significativo puente estético de alianzas entre la voz de la masa excluida (el pueblo apartado) y la palabra (de la cultura letrada).¹⁷

Sobre la imposibilidad actual de los Autores-Estado (la desaparición y persecución de sus sujetos biográficos, su decadencia en la integración al “cine de la democracia”) se sitúa y posiciona reactivamente el cine argentino contemporáneo, configurando una mutación sustancial de las relaciones entre arte fílmico y política, y dando cuenta de la derrota de la ficción utópica. En los últimos años, verificamos una posición crítico-poética inédita respecto de los significados de lo nacional, que da cuenta de la caída del gran relato revolucionario y manifiesta el nuevo pacto estético con un público que se irá construyendo en la década siguiente a la emergencia. El relato implícito, estilístico y no temático, de las obras de la Generación del `90, prevé un público que debe asimilar grados de apertura formal (fundamentalmente a través de la construcción temporal) y, lejos de la empatía, debe reconocer críticamente la derrota de la utopía. Escéptico ante un arte fílmico que incite a la acción política, se trata de una *estética de la mirada política*.

Aguilar destaca precisamente esta potencialidad política que se da cuando las obras contemporáneas del cine argentino omiten el tono prescriptivo y se ocupan de una descripción y ficcionalización de funcionamientos sociales, evitando la sanción, la mala consciencia y la complacencia con el espectador.²¹ Hemos hipotetizado sobre una intención programática de ciertas poéticas del cine argentino moderno de elaborar alegorías (en el sentido benjaminiano) que inicialmente deforman no sólo el espacio mítico del cine clásico, sino también el relato audiovisual tradicional (que prosigue en la televisión contemporánea y en algunos productos fílmicos de los años `80) y sus derivaciones costumbristas.²²

Los grados de “deformación” varían ostensiblemente entre un cine que prefiere como objeto las totalidades sociales (Torre Nilsson, Favio o Solanas en el primer lustro de los `70) o a las microestructuras políticas (Generación del `90) donde se ficcionaliza la vida de pequeños mecanismos de dominación naturalizada. La mutación –al menos en la ficción– supone entonces un pasaje de los grandes colectivos (propios del cine clásico o de las proyecciones del cine moderno) a las células familiares; la distancia con las totalidades es lo que lleva a la crítica discursiva a justificar una crisis en la politización del arte, como si el esclarecimiento de los discursos a través de las formas no fuera también una pre-condición para la acción. Ana Amado ha analizado este pasaje o desplazamiento de la politicidad de los discursos autorales “fuertes” del primer lustro de los `70 a la actualidad, partiendo de los cambios contextuales (las “catástrofes” de nuestra historia), la desaparición del “gran relato revolucionario”, y la desconfianza creciente en las construcciones “voluntarias” de lo colectivo.

El cambio de objetos y el retorno a los fundamentos estéticos del cine-arte moderno, revive el carácter político del cine argentino, ese mismo que con el Autor-Estado estaba agotado. Se trata de una reacción que intenta superar el mismo dilema que enfrentaron otras generaciones de *autores nacionales*, y que es inherente al cine moderno: ¿cómo sostener las distancias si no se puede salir del campo de la producción industrial de la cultura, que es precisamente el que avala la inacción?

El refugio de las obras entre las intransigencias artísticas y la vía populista, viene a ser como una evasión por fuera de las dicotomías: entre la estetización generalizada de lo político y la politización –cada vez más fácilmente integrada– del arte, la Generación del `90 abre una tercera vía, de fidelidad hacia el espectador (su primer pueblo) en la defensa de un programa que expresa y construye lentamente las imágenes de un presente en desintegración. Desde el desengaño tal vez sea posible no cerrar definitivamente la promesa de una nación futura, reflexiva y activa políticamente.