

## EL CINE Y LO POPULAR<sup>1</sup>

Marcos Tabarozzi  
marcostabarozzi@hotmail.com

El término *popular* es el punto de fuga de un campo complejo de estudios contemporáneos, sucedáneos de una extensa tradición crítico-política en América Latina. En sus múltiples líneas y confrontaciones, esta dimensión de conocimiento está articulada en torno a las premisas gramscianas sobre la tensión entre hegemonía y subalternidad, en las que lo *popular* aparece como una exclusión fundamental, como una cesura ejercida desde el poder dominante con relación a un otro negado.

La dicotomía hegemonía-subalternidad supone una proyección doble en la que lo otro funciona como sombra: la hegemonía delimita el espacio social principal y ubica sectores humanos fuera de campo; los sectores subalternos le asignan a este poder ciego el valor de una totalidad que debe ser resistida y combatida. La paradoja reside en que la inversión de la lucha ubicaría a lo subalterno en una posición dominante (dificultad filosófica que aparecía en las obras de Antonio Gramsci) (Beverly, 2006).

La relación de las *prácticas populares* con la hegemonía presenta tensiones cruzadas, prestamos mutuos y –fundamentalmente en la contemporaneidad– confusiones ligadas a la acción de las *industrias culturales* (una de cuyas funciones es normativizar lo popular y asimilarlo a lo masivo). Lo popular es conflicto, como afirma Pablo Alabarces (2003), pero en tanto enfrentamiento que se desplaza por la fuerza de actantes enmascarados. La determinación sobre qué sistemas de dominación conforman lo hegemónico en cada ámbito (¿el capital financiero, el Estado Nación, la industria cultural, la estructura militar, las diversas combinaciones entre estos factores?) define el modo de adjetivación de lo subalterno y la manera en la que le asignará un cuerpo fogaz.

Identificar a lo popular con lo subalterno supone renegar propiedades sustantivas o características esenciales. Por ello, la lectura es ardua: se intenta demarcar un más allá de la cultura hegemónica, describir una supresión violenta del espacio de lo *dicho-visible* y modelar un objeto forzado a desaparecer. Los cambios conscientes y sintomáticos de cada contexto llevan a variables estructurales en las fronteras entre lo visible y lo popular. La economía cultural, considerada como mecanismo de exclusión, varía sus estrategias según las particularidades histórico-sociales.

En esta dinámica, la subalternidad puede investirse de formas que no están ligadas, estrictamente, a las categorías clásicas de desigualdad y de clase, sino, también, a conformaciones simbólicas, como las de género, la de raza y la de trabajo. En estas negociaciones y adecuaciones el rol de los intelectuales y de los artistas adquiere mayor importancia para distinguir de qué modo se niega o se afirma lo subalterno, explicando su complicidad con la hegemonía o sus esfuerzos por imaginar lo que está del otro lado (Beverly, 2006). El lugar de los cineastas está atravesado, entonces, por esta inscripción que sintetizaremos en las líneas siguientes.

### CINE POPULAR: HORIZONTE IMPOSIBLE

Ticio Escobar propone una formulación genérica del término *arte popular* que resume las diferentes líneas de aproximación conceptual al problema de cómo delimitar lo popular. Esta clasificación permite, además, encuadrar la situación teórica de lo audiovisual ante lo subalterno. Para Escobar, el arte popular supone:

46

[...] 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, de deseos y de intereses colectivos [...] 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 de consumo comunitarios (Escobar, 2004).

La proposición de Escobar conlleva un alejamiento de las categorías de la estética tradicional: la autonomía artística, el rol preponderante de un grupo social –los artistas– y la exhibición institucionalizada. El arte popular implica una condición no autónoma, una ligazón con la demanda colectiva, una participación de *no artistas* y un recorrido por circuitos no institucionales. Esta concepción también plantea una primera objeción al puente entre las artes audiovisuales y el campo de lo popular. En efecto –y si dejamos de lado el período preinstitucional de la práctica cinematográfica, que va desde 1895 hasta 1917, considerado teóricamente como la etapa en la que la relación propuesta encontró algunas grietas posibles–, el devenir de la constelación audiovisual recayó, históricamente, en las

vertientes hegemónicas de la industria cultural o en el terreno legitimado del arte culto, oficial, etcétera, que continúa en el video experimental, en el pos cine, en el cine expandido y en otras formas institucionalizadas. Veamos brevemente estas dos líneas.

Por un lado, la industria cultural domina a la audiovisual casi genéticamente. La famosa expresión “arte industrial” da cuenta de esa dependencia. Con relación a esto, Theodor Adorno (1982) sostenía que el cine mostraba su condición de mercancía como Caín su marca en la frente. Pese a todos los intentos posteriores de redención, desde las primeras vanguardias hasta las instalaciones contemporáneas, el régimen dominante del audiovisual ha sido el establecido por el mercado.

A esta situación se interpusieron dos esperanzas: su conexión didáctica con las masas y su impureza estructural. La primera remite a las ilusiones promovidas por todos los fenómenos de la llamada “cultura de masas”, que incluyeron actos estéticos de gran valor político, pero que no podían homologarse a la particularidad de lo popular, aunque la industria cultural pretendiera lo contrario. La segunda, el carácter impuro del cine –que le dio especificidad frente a las demás artes y que sustentó cercanías con lo popular a principios del siglo xx–, tampoco fue suficiente, que la constelación audiovisual contuviera refracciones de lo subalterno por sus operaciones con la impureza cultural no llevaba a una politización de medios o de significados populares (Badiou, 2005; Rancière, 2005).

La emergencia del cine, como señaló Walter Benjamin (1989), ayudó a una redefinición del arte en el siglo xx. Sin embargo, en términos de gestión, la depuración siguió siendo patrimonio de sectores no populares que, en el mejor de los casos, estaban concientizados.

Por otro lado, la institucionalización del cine como arte,<sup>2</sup> que suponía la recuperación crítica del cine, mostraba el carácter paradójico del problema: aunque el cine de autor se propusiera como la representación de lo subalterno, no podía hacerlo sino desde el espacio que le otorgaba el poder simbólico oficial (Jameson, 2003). La expresión de esa paradoja es el único margen posible que le quedó al arte filmico. Tanto por su origen y por su continuidad en el seno de las industrias culturales como por su posterior legitimación como fenómeno artístico –con la consiguiente y con la creciente relación con lo aurático–, la pertenencia del audiovisual a la esfera de la cultura dominante es incuestionable (Rancière, 2005).

A fines de los años sesenta apareció una opción histórica que intentó

socavar la atadura del audiovisual a la hegemonía y que adhería a varios puntos del arte popular: el cine político. Este cine renegó de la autonomía del arte con relación a la vida social, ubicó sus obras en la función política, promovió una relación productiva horizontal entre audiovisualistas y actores sociales, y fundó modos de circulación colectivos y no institucionales. Pensado como un potencial refugio de lo subalterno, este cine pretendía separarse de los propósitos meramente espectaculares y alienantes del cine comercial y de la carga cultural de la institución artística.

En el caso de la Argentina, esta nueva vía del cine fue teorizada, en 1969, por Octavio Getino y por Fernando Solanas con la célebre interpretación de los tres tipos de cine, que estaba en diálogo con otros modelos de lectura del Tercer Mundo. En la contemporaneidad, este camino está diversificado y puesto en escena desde las políticas públicas: prácticas de alfabetización audiovisual que devienen en producciones de colectivos, televisión comunitaria, documental político realizado de modo participativo, etcétera.

Tanto el modelo de fines de los años sesenta como las derivaciones actuales representan la gesta más compleja de la constelación audiovisual en la búsqueda por quebrantar un *status quo* social. Pero sus esfuerzos están obturados por obstáculos similares a los que debilitaron al cine de autor. Pese a la renovación metodológica planteada por el cine etnográfico, a la revisión crítica del dispositivo y a la enunciación fílmicas en grupos (como Dziga Vértov, Cine Liberación, Cine de la Base o Ukamau, entre otros), la alianza productiva (como consecuencia de los acuerdos políticos extrafílmicos) de sectores y de clases desiguales producía nuevas, más sutiles, mediaciones intelectuales de la imagen/ voz subordinada, ahora en clave de interpretación realista crítica.<sup>3</sup>

¿Quién le da voz e imagen a lo subalterno y desde qué lugar?, ¿qué decisiones conceptuales y formales toma *por los otros*? Si bien lo popular requiere, fatalmente, de una mediación –porque es ingresado a la cultura visible por instituciones legitimadas, como la academia o como el arte–, implica manifestaciones distintas a las premisas de los artistas. En ese contraste puede verse deslegitimado o tratado desde lo que llamamos “paternalismo intelectual”. Aunque la existencia de nexos entre la tradición culta y la imagen/voz oprimida ha constituido hitos fundantes en tradiciones culturales como la argentina,<sup>4</sup> el equilibrio entre la acción de una vanguardia iluminada y concientizada y la emergencia de la subalteridad no deja de ser precario y hasta imposible (Escobar, 2004).

El esquemático recorrido por las tres opciones nos lleva a la conclusión teórica de que toda promoción del arte audiovisual como medio de lo popular ha sido equívoca: la única manera de abrir ese límite de lo visible cultural desde el cine y desde los lenguajes análogos se podría dar al profundizar las estrategias del audiovisual político y al resolver la cuestión de la mediación en una cesión total a los cuerpos populares de la producción, de la circulación y de la exhibición de lo audiovisual.

Planteado de este modo, el escenario descrito atenúa el valor de las obras y de los programas filmicos que han abordado la reflexión sobre lo subalterno, desde la modernidad cinematográfica hasta nuestros días. Deberíamos aclarar, entonces, que ciertos autores construyeron imágenes críticas, utópicas y melancólicas que surgieron de esa imposibilidad de alcanzar lo popular. La inscripción del cine moderno (y sus perseverancias contemporáneas) en el arte institucionalizado impidió a las poéticas autorales ser manifestaciones estéticas de la subalternidad. Sin embargo —y por generar metáforas sobre esa condición—, pudieron mostrar la derrota simbólica por medio de fragmentos redentores.

Uno de los gestos fundantes del cine moderno fue, como sostiene Silvia Schwarzböck, negarse a compensar ideológicamente al público por lo fugado de la vida social (como lo hacía el cine clásico).

Una anécdota de José Martínez Suárez, realizador de la Generación del 60, ilustra esta decisión moderna de suspender las compensaciones imaginarias del cine al espectador clásico.

“Una vez se proyectaba una de mis películas, *El crack* (1960), en Tucumán y yo estaba en la sala. A la salida un joven comenta: ‘Qué 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”.

Este relato de Martínez Suárez sobre *El crack* sintetiza la postura de un cine decidido a no compensar míticamente lo que no está en lo real (también sintetiza la creencia iluminista de un autor que quiere demostrar los “auténticos problemas”) [Schwarzböck, 2003].

La impugnación de los procedimientos del cine clásico, acusados de favorecer una estetización de lo real de cara al fascismo (Daney, 2004), significó una renuncia dolorosa: oscurecer el lazo del film con las masas. Este compromiso con una política formal que se negaba a complacer lo masivo desde la evasión de lo real, habilitó un espacio ético para ficcionalizar lo real. El sacrificio de la inocencia espectral le dio al cine una consciencia intelectual que lo reconcilió con esa dimensión popular con la que no podrá identificarse nunca. De este modo, podemos apuntar, en forma de taxonomía genérica, dos estrategias en esa dirección: la crítica de la nación y el reencuadre de los otros, ambas transitadas por el cine argentino.

## DESVIÓS MODERNOS: AUTORES NACIONALES

50

En los textos de Gilles Deleuze (2007) sobre el cine político moderno se describe la capacidad de ciertos programas autorales para desestabilizar, formalmente, el significado absoluto e inmanente de la categoría *pueblo*. La puesta en crisis de la imagen del pueblo desde la ficción filmica moderna funciona como respuesta a las certidumbres de un modelo tradicional (el cine clásico y sus derivaciones paródicas) en el que el pueblo existe sin más, como un sujeto inalienable. Según este autor, directores como Alain Resnais y Glauber Rocha evidencian la inexistencia de ese pueblo. El propósito político es que esta ausencia estructural sea una interpelación para que la recreación del pueblo se transforme en tarea del público (Deleuze, 2007).

Sin embargo, el relato de *nación* también fue revisado por las poéticas del cine de los sesenta. Recientemente propusimos –al ampliar una sugerencia de Alain Badiou (2005) sobre la posibilidad de que en el cine moderno existieran “autores cinematográficos nacionales” en contextos de transformación política– la configuración de una línea de autores 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

avizorado. Describimos la figura del autor nacional como una forma estética capaz de apropiarse, de manera crítica, de significados de lo comunitario sujeto a lo nacional, esquematizados o cerrados por las representaciones sociales. Si trascendemos las prácticas militantes específicas de la historia del cine, es posible afirmar que, en la profundización o en el replanteo de los procesos políticos concretos,<sup>5</sup> el autor nacional aparece como una oposición permanente al modo de la moralidad, característico de la película del modelo tradicional y de los diferentes tonos estéticos de las lógicas políticas dominantes.

En este sentido, el cine moderno puede ser una resistencia y también, en palabras de Carlos Vallina, “una iluminación en el trazado del imaginario colectivo” 2007.<sup>6</sup> Pero en rigor, los programas autorales buscan que sus ficciones filmicas obliguen a la nación moderna a revelar su condición igualmente ficcional, en un mundo en el que lo nacional se expresa como esperanza de realización y como peligro de traición del destino popular (Grüner, 2004). La acción de los programas modernos consiste en la objetivación y en la deformación de las imágenes estereotípicas de esa omnipotencia. Esta oposición a la moralidad del cine diseñado por las lógicas instrumentales de la cultura, es un guiño cómplice a las expresiones de lo subalterno, que es el campo que padece efectivamente la alienación de un audiovisual ideologizado por el capital. En la Argentina, gran parte del cine de autor (desde la Generación del 60 hasta la década del noventa) se dedicó a esta deformación de los estereotipos de la cultura hegemónica como función reflexiva sobre la nación y sobre el lugar de lo popular en ella.

En su versión radicalizada, este planteo sobre los filmes como críticas al Estado Nación se configura en lo que Serge Daney (2004) denomina “autores estado”. Estos son programas que salen del campo artístico para confrontar, abiertamente, a un poder comunitario en una batalla en la que las formas del cine se oponen a las puestas escénicas de la política estetizada (Daney, 2004). Así, el cine argentino, desde Fernando Birri hasta nuestros días –pasando por Pino Solanas, Raymundo Gleyzer, Adolfo Aristarain o Israel Adrián Caetano–, consideró a esta posición del autor-estado como un enfrentamiento, desde adentro, con la hegemonía.

## DESVÍOS CONTEMPORÁNEOS: RECONOCER LO IMPOSIBLE

Otra operación de resistencia crítica aparece en la modernidad: la inclusión de motivos formales que señalan esa distancia insalvable entre los sectores populares y los realizadores/espectadores institucionalizados del film (digamos, más adecuadamente, la burguesía clásica, las clases medias y los *managers* posmodernos). Del mismo modo que, como afirma Deleuze (2007), cierto cine moderno (Jean-Luc Godard, Wim Wenders), incorporaba a la ficción el conflicto constitutivo del cine arte (la relación de los cineastas-artistas con el dinero y con la Industria Cultural), otras expresiones se dedicaron a ubicar el problema de los otros subalternos en puestas formales que hacen de lo popular una lejanía.

*Caché* (2005), de Michael Haneke, es uno de los casos más significativos; John Beverly señala que el video amenazante que recibe la pareja de clase media intelectual funciona como metáfora cruel de la estética subalterna. En el correlato local, esta incisiva reflexión de Haneke encuentra equivalencias sugerentes en ciertos motivos y en ciertas técnicas del cine de Lucrecia Martel. La emisión televisiva que comenta una supuesta aparición de la Virgen en *La ciénaga* (2001) o el estilo indirecto libre que se utiliza para mostrar a los niños del proletariado salteño a través de los vidrios de un auto en *La mujer sin cabeza* (2008), son sólo dos de las múltiples situaciones del conflicto con lo popular que pone en escena el estilo Martel.

Más de treinta años antes, de modo precursor, Leonardo Favio y el cine moderno ya planteaban, en *El dependiente* (1969), en una puesta extrañada, alucinada, para filmar a los otros: como una lejanía que nos mira expectante. La incomodidad posterior de Favio con esas escenas es significativa: señala la oscilación entre ese pueblo al que cree pertenecer y la mirada del cine.

Los cambios en la producción de conocimiento sobre lo popular en el seno de los nuevos paradigmas políticos de la Argentina y de América Latina –con toda su heterogeneidad y con sus conflictos– suponen nuevas zonas de trabajo. En particular, una que surge de la siguiente cuestión: ¿habilitará el concepto de *populista*<sup>7</sup> un campo de estudios estéticos más fecundo y más productivo que supere la oposición formalismo-populismo?

Por el momento, la trama teórica desplegada en torno al concepto de

lo *popular* supone conflictos claros para una articulación de lo subalterno con las artes audiovisuales. Hasta que lo popular no pueda, por sí mismo, construir o apropiarse de los medios expresivos para dar cuenta de una imagen audiovisual irreductible a la cultura hegemónica, no habrá audiovisual popular, tan sólo un proyecto afectivo o una cumbre estética dentro de la mecánica de la dominación. El cine y las artes audiovisuales serán, apenas, el esfuerzo crítico, la promesa necesaria e incumplida de una ficción de los otros.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (1982). "Transparencies on Film". *New German Critique* (24-25). Durham: Duke University Press.
- Alabarces, P. (2003). "Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: La leyenda continúa". *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, año III (23). La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.
- Badiou, A. (2005). *Imágenes y palabras*. Buenos Aires: Manantial.
- Benjamin, W. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Daney, S. (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Deleuze, G. (2007). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Escobar, T. (2004). "El mito del arte y el mito del pueblo". En Acha, J.; Colombres, A. y Escobar, T. (eds.). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Grüner, E. (2004). "El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación". *La Puerta. Revista de Arte y Diseño*, 1 (1). La Plata: Facultad de Bellas Artes.
- Jameson, F. (2003). "La existencia de Italia". *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, (4). Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco*. Buenos Aires: Perfil.
- Rancière, J. (2005). "Las poéticas contradictorias del cine". *Pensamiento de los confines*, (17). Buenos Aires: Guadalupe.
- Schwarzböck, S. (2003). "Más grande que la vida. Notas sobre el cine contemporáneo". *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, (4). Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico*. Buenos Aires: Manantial.

## FUENTE DE INTERNET

Beverly, J. (2006). "Lo subalterno como interrupción". *Revista Miradas* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <<http://www.hotelabismo.net/files/Beverley-Cache.pdf>>.

## NOTAS

- 1 Este capítulo se desprende del artículo "La cuestión de lo popular en el cine" (2012) publicado por el autor en *Arkadin. Estudios sobre cine y artes audiovisuales*, 6 (4). La Plata: Facultad de Bellas Artes.
- 2 La institucionalización del cine fue propuesta a principios del siglo xx por Ricciotto Canudo y se consolidó, a mediados de los años cincuenta, con la política de los autores de la revista *Cahiers du Cinéma*.
- 3 Para un recorrido sobre las complejas discusiones teórico-ideológicas que se desarrollaron entre fines de los años sesenta y mediados de los años setenta, se puede consultar *Las falsas dicotomías* (2008), de Ismail Xavier.
- 4 Pablo Alabarces establece una línea histórica precisa en este hablar sobre lo popular, que va desde Hernández hasta Walsh, pasando por Borges y por el tango. Además, asume, junto con Ricardo Piglia, que de esta relación con lo subalterno surge la ficción en nuestro país. En el mismo sentido, Josefina Ludmer (2000) estableció, en su estudio sobre el género gauchesco, la idea de una alianza que se establece entre la letra culta y la voz oprimida en la poesía gauchesca.
- 5 En el contexto cultural de nuestro país, por ejemplo, los avizorados en 1955, 1968, 1973, 1984 o en 2001.
- 6 Entrevista realizada por el autor en 2007.
- 7 Se concibe al término populista en el sentido que lo utiliza Ernesto Laclau (2005).