

FEDERICO PRITSCH. *MIRADAS OTRAS: CINE Y SUBALTERNIDAD EN EL RÍO DE LA PLATA DEL NUEVO MILENIO*. MONTEVIDEO: EDICIONES UNIVERSITARIAS, 2024.

Jorge Fierro¹

Escritor y realizador independiente, Uruguay.

DOI <https://doi.org/10.59842/19.1.2863>

Si hubiese que reducir este texto a una pregunta, una opción abarcadora podría ser la siguiente: ¿quién, y cómo, ha representado los sectores populares y subalternos en el cine reciente de Uruguay y Argentina?

Federico Pristch es docente, documentalista e investigador. Lo que aquí estudia lo hace desde una perspectiva situada, planteando interrogantes que son las de su propia práctica como realizador.

Mi filmografía se ha centrado siempre en sujetos que viven diferentes condiciones de subalternidad, y en todos los casos me he enfrentado a pensar de qué forma estoy/estamos construyendo el punto de vista de la obra, en qué medida impongo mi mirada y en qué medida los sujetos protagonistas allí representados tienen la posibilidad de reflejar la suya».

Preguntas difíciles, y necesarias.

Resultado de una tesis de Maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos, de la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República, este libro fue publicado bajo la colección Biblioteca Plural de la Udelar, con apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC). Se trata de un texto que sigue las

¹ <https://orcid.org/0009-0002-9866-179X>, jorgitofierro@gmail.com

prerrogativas de la escritura académica, sin por ello ser denso ni aburrido. Todo lo contrario. Se parte de una serie de ideas sobre el cine y sus alcances como expresión artística de inmenso potencial masivo, que produce y disputa sentidos e imaginarios, fundamentando, por lo tanto, su carácter político.

Histórica y mayoritariamente, el lugar de los sujetos subalternos en el cine ha sido construido desde afuera y desde arriba —en términos de clase—, con orientaciones que van del romanticismo a lo estigmatizante, pasando por el miserabilismo, la pornomiseria y otras modalidades de lo estereotipado. En el cine de ficción, sobre todo, estas poblaciones no han ejercido como sujetos de enunciación o productores de mirada (sea sobre su propio universo o sobre la exterioridad). Representados, más que representantes. No todo, sin embargo, es igual. Hay matices, diferencias, y han aparecido nuevas voces como las que integran este corpus.

Teoría, por un lado, y objetos de estudio —o práctica— por el otro, la investigación propone un mapa conceptual y luego se dirige al territorio de las películas para testear las categorías. La parte de análisis de caso se divide en dos: ficciones y documentales. El repaso teórico de la primera parte sugiere una completa puesta a punto del estado de la cuestión en torno a conceptos como hegemonía, culturas populares, subalternidad; sumado a un repaso histórico de cómo el cine latinoamericano se ha posicionado respecto a la representación de la subalternidad y las clases populares, los usos y abusos, las dimensiones éticas del ejercicio documental, etcétera.

La delimitación para el análisis no busca ser exhaustiva ni representativa. Establece una geolocalización (cine del Río de la Plata), una temporalidad (primera década y media del presente siglo), variedad en términos de estilo, condiciones de producción y llegada al público, así como un equilibrio entre ficción y documental, siempre en formato largometraje. Se trata de las siguientes ficciones: *Elefante Blanco* (Trapero, 2012), *Reus* (Fernández, Piñero y Pi, 2011), *Bolivia* (Caetano, 2001), *El baño del papa* (Fernández y Charlone, 2007), *Vikingo* (Campusano, 2009), *Diagnóstico esperanza* (González, 2013); y de los documentales *Memoria del saqueo* (Solanas, 2004), *Aparte* (Handler, 2002), *El casamiento* (Garay, 2011) y *Estrellas* (Martínez,

Federico y Marcos, 2007). Un aspecto —señalado como no deliberado— es que la selección no incluye películas dirigidas por mujeres.

La temporalidad elegida es significativa. Comienza con una fuerte crisis económica que da paso al auge de gobiernos progresistas, atraviesa cambios tecnológicos que posibilitan cierta democratización de los medios para la realización cinematográfica; supone el retorno de directores consagrados en otras épocas —Mario Handler y Pino Solanas— y el auge de ciertas cinematografías, especialmente el Nuevo Cine Argentino, y la emergencia de nuevos cines (comunitarios, militantes, villeros, de cine de autor y de género).

El análisis propuesto va a ahondar en tres dimensiones respecto a la subalternidad en las películas: la producción (en referencia a la posición social de los sujetos que realizan la obra), la representación (en alusión a cómo aparecen o son mostrados los sujetos subalternos) y la circulación (hacia qué público se dirigen las obras). Esto último resulta un buen hallazgo por parte de Pristch, quien se apoya en la teoría de la recepción para recordar que la obra se completa en el encuentro *con* los espectadores, por lo que agrega la dimensión de la llegada de cada película al público como un vector relevante para el análisis. La subalternidad referida se enfoca en cuestiones de clase —más «desclazados» que «clase trabajadora»—, dejando de lado otras posibilidades como lo racial o el género (que tiene, sin embargo, más de una entrada bien interesante).

Se destaca especialmente la selección conceptual, la tipología. Pienso en las categorías de análisis, su ordenación, sus distinciones; un mapa conceptual amplio. En algunos casos se toman nociones de la bibliografía (amplia), pero en otros se trata de articulaciones originales de Pristch, que pueden y deben ser trasladadas para el análisis de otros cines, a la hora de pensar los modos de representación de las subalternidades, y sus nudos.

A modo de repaso: se establece que la mirada sobre la subalternidad determina un *cine hegemónico* o uno *empático*. Se da la paradoja de que el *cine industrial*, por su direccionalidad hacia una *cinefilia masiva*, tiene cercanía y llegada a las clases populares, pero lo hace reproduciendo estereotipos distantes. El cine de autor, en cambio, más próximo y con miradas complejas o ambiguas, carece de llegada (por

dirigirse a una *cinefilia intelectual*). Vale señalar que, aunque se suelen usar como sinónimos, el término *masividad* no coincide con *popularidad*. Entonces, se abren preguntas fundamentales para quienes conciben al cine como un campo de batalla cultural en el que se disputa políticamente. Pristch lo expresa así: «¿Cómo lograr un equilibrio entre una llegada popular sin perder su carácter emancipatorio?»

Dentro del cine de miradas empáticas, según los modos de participación de la subalternidad en la ficción, aparecen tres categorías diferentes. Para la obra que entrecruza la mirada dominante del director con el universo subalterno, Pristch propone la categoría de *cine transculturador* (apelando a la noción de Ángel Rama). Para las producciones que se construyen en el trabajo colectivo *entre* productores —en una posición dominante— y comunidades subalternas, el autor habla de *cine participativo*. Por último, cuando la producción es realizada exclusivamente por sujetos subalternos, la nominación propuesta es la de *cine desde la subalternidad*.

Para el caso del cine documental, donde la realidad cuestiona y limita el control de lo retratado, las categorías previamente establecidas se vuelven inaplicables y se proponen, en consecuencia, otras. *Hablar sobre, hablar por y hablar juntos*. Podría objetarse aquí la falta de una categoría similar a la de *cine desde la subalternidad*. No hay en el corpus (y quizás para la delimitación elegida no existiría) una película documental dirigida por una persona subalterna.

En la actualidad, el término *hegemonía* parece estar sobreutilizado y, en consecuencia, viciado. Parece más una categoría de juicio y señalamiento que una herramienta para el análisis. Afortunadamente, Federico Pristch toma otro camino, revela algunos límites o zonas borrosas. Una conclusión del trabajo, que puede sorprender a algún iluso, es que

la enunciación del filme no se relaciona de manera directa con la posición social del director (sujeto enunciador), sino sobre todo con la perspectiva que se construye en el filme. [...] No necesariamente un cine desde la subalternidad es a nivel político más emancipador que un cine de autor de mirada hegemónica.

Al respecto, conviene distinguir la democratización de los medios y el derecho de toda población a contar sus propias historias, de las representaciones

contrahegemónicas o emancipadoras. Tendemos a creer que habrá una coincidencia entre ambas cuestiones, pero no es así. En el análisis de la película *Diagnóstico esperanza*, de César González, se plantea un conjunto de imágenes que coinciden con la mirada hegemónica que existe sobre la villa, pero que tienen una resignificación por la posición del director.

Si la película tal como es hubiese sido dirigida y filmada por un director de clase media, es probable que pudiera ser considerada como estigmatizante de la vida de las villas, reafirmante de los imaginarios sociales que vinculan la pobreza con el delito. [...] El lugar de quien produce la enunciación cambia la forma de interpretar el texto fílmico.

Federico Pristch nos deja un trabajo profundo y abierto, con una cartografía conceptual y un método de análisis replicable. Se destaca, también, el diálogo directo con varios realizadores —Enrique Fernández, Aldo Garay, José Celestino Campusano y Mario Handler— así como el uso de textos de crítica cinematográfica como una fuente para el análisis, en algunos casos como apoyo, en otros, para discutir o señalar diferentes posibilidades de lectura. Investigadores, militantes y realizadores del séptimo arte, cuentan con un libro de referencia.