

Cine documental y subalternidad

Niveles de enunciación y modos documentales

Por Federico Pritsch Armesto

Resumen

Este ensayo presenta algunas reflexiones en torno al lugar de enunciación y representación de los sujetos subalternos en el cine, en particular en el cine documental. Se propone una categorización de cinco niveles según el lugar que ocupa el subalterno en el discurso fílmico, y se retoman los modos documentales expuestos por Bill Nichols para analizar las potencialidades del documental en la construcción del punto de vista en la relación entre realizador y sujeto.

Palabras clave

Documental cinematográfico, subalternidad, modos documentales, transculturación, enunciación.

Abstract

This essay presents some reflections about the enunciation and representation of subaltern subjects in cinema, particularly in documentary film. We propose a five levels categorization according to the place of the subaltern in the filmic discourse, and we return to the documentary modes exposed by Bill Nichols to analyze the potential of the documentary in the construction of the point of view in the relationship between filmmaker and subject.

Keywords

Documentary film, subalternity, documentary modes, transculturation, enunciation.

Resumo

Este artigo apresenta algumas reflexões sobre o lugar de enunciação e representação dos sujeitos subalternos nos filmes,

especialmente documentários. Proponho uma categorização dos cinco níveis de acordo com o lugar do subalterno no filmes, e vou discutir os modos documentários apresentados por Bill Nichols para analisar o potencial do documentário sobre a construção de perspectiva na relação entre cineasta e sujeito.

Palabras clave

Documentários, ubalternidade, modos documentais, transculturação, enunciação.

Datos del autor

Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de la República (Uruguay), actualmente cursa la Maestría en Ciencias Humanas -opción Estudios Latinoamericanos- de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Es docente asistente de la Sección Audiovisual de la Facultad de Información y Comunicación (UdelaR). Se desempeña por otra parte como realizador audiovisual independiente. En 2014 estrenó su primer largometraje documental, *Cometas sobre los muros*. Realiza investigaciones sobre cine y subalternidad, comunicación sindical y montaje cinematográfico.

Fecha de recepción: 10 de marzo de 2017

Fecha de aceptación: 12 de mayo de 2017

Introducción

El cine, como manifestación artística/cultural y como medio de comunicación, construye significaciones sociales, configurándose como un espacio de lucha simbólica donde se disputa en el discurso la concepción del mundo y la interpretación de la realidad.

Pierre Bourdieu concibe el poder simbólico como un poder de construcción de la realidad que tiende a hacer ver y hacer creer, a confirmar o transformar la visión del mundo, en una relación determinada por los que ejercen el poder y quienes lo sufren. La

lucha simbólica implica la lucha de las clases sociales por imponer la definición del mundo social más conforme a sus intereses. (Bourdieu, 2000)

A lo largo de su historia, el cine ha sido producido mayormente por grandes cadenas productoras y/o por artistas -con diferentes grados de independencia respecto a la industria- pertenecientes a clases privilegiadas. Salvo excepciones, los sujetos subalternos han tendido a limitar su lugar al de espectadores o al de sujetos representados. Su lugar en el cine como sujetos de enunciación ha sido bastante inusual, siendo sus concepciones del mundo, su voz, resignadas a la mirada de los otros.

¿De qué forma enuncian y construyen significado los sujetos subalternos a modo de rebatir sentido a los valores de la cultura hegemónica? ¿Cuál es el lugar del documentalista en la cultura popular? ¿Qué lugar histórico y social ocupan quienes hacen cine documental? ¿Qué lugar ocupan los sujetos subalternos en el documental, como sujetos representados y como sujetos de enunciación?

Niveles de enunciación y representación del subalterno en el cine

Las clases subalternas han sido definidas como atributo general de subordinación "*en términos de clase, casta, edad, género y oficio o de cualquier otra forma*" (Guha en Eljaiek-Rodríguez, 2013), como aquellas dominadas en una relación de poder basada en la hegemonía (Bhabba en Eljaiek-Rodríguez, 2013), como metáfora que señala un límite, una frontera, lo marginal, aquello irreductible a la representación (Asensi, 2009), o como aquellos grupos cuyo denominador es la imposibilidad de satisfacer unas necesidades vitales sin las que resulta en extremo difícil vivir la propia vida, en sentido literal y simbólico (Ídem).

Gayatri Spivak ha afirmado que el subalterno no puede hablar en el sentido de que su mensaje no llega a destino, no es comprendido ni escuchado, fracasa en su intento por comunicarse (Asensi, 2009). Para las élites, el subalterno no está

registrado como sujeto histórico capaz de acción hegemónica. Los discursos de los sujetos subalternos han sido sistemáticamente considerados como residuales y absorbidos por los discursos dominantes, resignificándolos y anulando su poder de rebatir sentido.

¿Está condenado el subalterno a la mediación del intelectual/artista para constituirse como sujeto de discurso legitimado que puede disputar sentidos hegemónicos? ¿Es esa la propia condición que lo define? Siguiendo el planteo de Spivak, la propia definición de subalterno consiste en que no tiene valor dentro de los códigos socio-culturales dominantes: puede hablar pero su mensaje no hace eco, no disputa sentidos, no molesta (Ídem).

Marcos Tabarozzi sostiene que para ingresar a la cultura visible, legitimada por las instituciones de la academia o el arte, lo popular necesita una mediación (Tabarozzi, 2012b). Considera que el arte audiovisual sólo puede definirse como popular cuando los medios y la organización se encuentran en manos de sujetos subalternos.

Hasta que lo popular no pueda, por sí mismo, construir (o apropiarse) de los medios expresivos que den 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 y nada menos, el esfuerzo crítico, la promesa necesaria e incumplida de una ficción de los otros. (Ídem: 79)

Recientemente propuse un primer acercamiento hacia una taxonomía sobre el lugar del subalterno en el cine en lo que respecta a su representación y enunciación (Pritsch, 2017). Abandonando una visión dualista que coloque al subalterno bien como sujeto de representación imposibilitado de presentar sus propios puntos de vista, o bien como auténtico sujeto de enunciación liberado de cualquier mediación, propuse cinco categorías para pensar los

puntos de encuentro entre cine y subalternidad a partir de los diferentes niveles de mediación y el lugar que allí ocupa el subalterno:

Cine subalterno.

Se trata de aquel realizado directamente desde sujetos en condiciones de subalternidad. Algunos autores consideran que este cine -por su propia condición- está restringido a un circuito marginal, a su difusión comunitaria o por internet, imposibilitado de ingresar a la "cultura visible" legitimada por las instituciones del arte (Tabarozzi, 2012b).

Este tipo de cine, que implica como primera condición el acceso a los medios de producción, cuenta con nuevas posibilidades desde el actual abaratamiento del cine digital, que ha facilitado su accesibilidad. Pero está claro que no alcanza con acceder a los medios de producción, ya que la condición de subalternidad abarca una serie de obstáculos que trascienden lo material, y lo colocan al margen de las instituciones culturales de la sociedad hegemónica.

Podemos tomar como un caso paradigmático de esta categoría el cine de César González, un ex "pibe-chorro" de la Villa Carlos Gardel que cayó preso a los 16 años, estudió en la cárcel filosofía y literatura a partir de una propuesta de extensión univérsitaria y tras salir en libertad publicó bajo el pseudónimo de Camilo Blajaquis los libros *La Venganza del Cordero atado* (2010), *Crónica de una libertad condicional* (2011) y *Retórica al suspiro de queja* (2014), y dirigió los largometrajes *Diagnóstico esperanza* (2013), *¿Qué puede un cuerpo?* (2015) y *Exomolegesis* (2016), filmados desde la villa y con su gente.

Claro que la condición de subalternidad no obedece únicamente a la cuestión de clase (aunque sea probablemente el factor principal) sino también a factores como la raza o el género. Por lo tanto, en esta categoría podríamos considerar también al cine de las minorías étnicas, de personas LGTB, o realizado por mujeres en evidentes condiciones de subalternidad.

Cine transculturado.

Lo podemos relacionar con el Cine de la Marginalidad conceptualizado por Cristian León (León, 2005), y retomando la noción de transculturación aportada por Ángel Rama (Rama, 1982). Es un cine que asume la mirada del subalterno, se coloca desde dicha posición, aunque el realizador no necesariamente se encuentre en dicha condición. El subalterno hasta cierto punto puede llegar a constituirse como sujeto de enunciación, aunque con las limitaciones que implica la mediación de un director/autor que no pertenece a su clase.

Para Rama, la transculturación no es ni lo autóctono ni lo copiado, sino algo esencialmente distinto a los polos que lo conforman. El transculturador "selecciona" qué parte tomar de lo propio y qué parte tomar de lo ajeno. La transculturación supone un agente cultural situado en algún lugar pero habitante de otras zonas. (Manzanilla, 2015)

León vincula el concepto de Cine de la Marginalidad con la generación de cineastas latinoamericanos que irrumpió en los '90 a partir de la crisis y el agotamiento del discurso de la modernidad en la enunciación cinematográfica (León, 2005). Esta generación propuso nuevas formas de enunciación que retratan al subalterno *cómo es* y no *cómo debería ser* desde la mirada de la intelectualidad. A partir de los dos sentidos etimológicos de la palabra "representar" advertidos por Spivak en su ensayo, en el Cine de la Marginalidad la representación está más en el sentido de "retratar" que en su sentido político de "hablar por" (Ídem: 81). Este tipo de cine *"deja de ser expresión vertical del director para convertirse en una enunciación horizontal y colectiva de las fuerzas caóticas que operan en la realidad"* (Ídem: 64), o como expresa Tabarozzi, un cine que genera puentes estéticos entre la voz de la masa excluida y la palabra de la cultura letrada (Tabarozzi, 2012a: 7-8).

En la misma línea, John Beverly identifica un tipo de cine que tiene en común su apuesta a un discurso cinematográfico *desde* la posición de subalternidad y no *sobre* ella. Menciona como

ejemplos el cine de Víctor Gaviria o el de Lars Von Trier y su movimiento Dogma 95, que según él permiten al subalterno "hablar", le confieren un rol protagónico para repetir algo ya dicho desde su subalternidad, diferente al enfoque del *hablar por los otros* característico del intelectual progresista. (Beverly, 2011)

Cine político/paternalista.

Se trata de un tipo de cine que se afirma desde un proyecto emancipatorio de sociedad como pretendido portavoz del pueblo, que *habla por* el subalterno. Aunque en algunos casos puede compartir elementos del cine transculturado, se posiciona desde la idea de progreso del sujeto moderno, lugar que le da por momentos un tono paternalista respecto a los sujetos representados. El lugar de enunciación no es el del sujeto subalterno, sino el del intelectual/revolucionario/progresista. Beverly sostiene que el Neorrealismo Italiano tuvo la intencionalidad de reflejar la posición de subalternidad de los sujetos representados, separándose tanto del formalismo técnico hollywoodense como del cine de arte o vanguardia, aunque a partir de cierto paternalismo (Ídem). Lo mismo podríamos decir del cine político latinoamericano de los años sesenta, identificado a grandes rasgos como Nuevo Cine Latinoamericano. Tabarozzi define a este cine político como potencial refugio de lo subalterno despegado del espectáculo y de la institución artística, pero considera que a pesar de sus nuevos métodos, no logró superar las mediaciones intelectuales de la imagen/voz subordinada (Tabarozzi, 2012).

León afirma que en el Nuevo Cine Latinoamericano la subalternidad era tratada con un discurso propio de la modernidad, a través de personajes que descubren su identidad, alcanzan conciencia de clase y se convierten en sujetos históricos, posición que difiere del estado de inmanencia característica de los subalternos, "*desprovistos de un proyecto social y cultural que dote de sentido trascendente a sus vidas*" (León: 50).

Cine independiente o de autor "sobre".

En este caso, consideramos películas que proponen historias y personajes subalternos a partir de un lenguaje preponderantemente hegemónico, desde un lugar de enunciación focalizado en el director/autor.

A diferencia del *cine político/paternalista*, no presenta una intencionalidad política explícita en su propuesta, y mientras aquel propone una identidad centrada en una posición colectiva (grupos sociales con proyecto de sociedad emancipatoria), este se centra en la figura individual del artista/autor.

A diferencia del *cine transculturado*, no hay en este nivel una apuesta a cierta enunciación colectiva entre los directores y los sujetos subalternos representados, a generar procesos desde las propias técnicas de realización que apunten a colocar la mirada de estos sujetos como parte de la enunciación.

Cine industrial "sobre".

Al igual que en el nivel anterior, se trata de un cine donde el subalterno está representado desde la enunciación de otros. Si bien podríamos considerarlos dentro de la misma categoría, entiendo que se podrían distinguir estos dos niveles -aunque en cierto punto pueden llegar a ser difusos- ya que mientras el *cine de autor sobre el subalterno* tiende a proponer narrativas que abordan a los personajes desde una mayor complejidad, el *cine industrial/comercial* tiende a la construcción de estereotipos con una mirada más superficial sobre sus problemáticas.

Está claro que estos cinco niveles propuestos lejos están de ser puros, sino que permiten pensar en categorías según el lugar que ocupa el subalterno como sujeto de enunciación o representación. Por supuesto que muchas películas son difíciles de encasillar en alguno de estos niveles, y puede ser interesante pensar en los bordes entre los mismos.

¿Pero qué pasa con estos niveles cuando pensamos en particular en el cine documental? ¿Hay por su propia esencia ciertas consideraciones que lo distinguen en su análisis respecto al cine de ficción? ¿Cuáles son los puntos de encuentro entre el cine documental y la subalternidad, tanto en lo que respecta al cine como representación de los sujetos subalternos como al cine producido desde dicha condición?

Modos documentales y relación realizador/sujeto en la enunciación

En este punto resulta valioso presentar algunas consideraciones de Bill Nichols sobre las implicancias en la relación entre quien filma y quien es filmado, y las particularidades éticas del documental respecto a la ficción en este sentido. La taxonomía de cinco niveles recién expuesta debería considerar las características propias del documental que requerirá de ciertas precisiones. Nichols señala que a diferencia de la ficción, el documental aborda el mundo "en que vivimos" y no el "imaginado", por lo que presenta una diferente relación con el sujeto representado, así como diferentes expectativas para el público (Nichols, 2013: 13).

Nichols toma a la axiografía como exploración de los valores en la configuración de la relación entre observador y observado.

La axiografía se extiende a esos temas clásicos de debate ético -la naturaleza del consentimiento; los derechos de propiedad de las imágenes grabadas; el derecho a saber frente al derecho a la intimidad; las responsabilidades del realizador con respecto a su tema y su público, o su jefe; los códigos de conducta y las complejidades del recurso legal-. (Nichols, 1997: 116-117)

El tratamiento del documental, la "mirada" de la cámara, no sólo revelan el mundo, sino también la subjetividad del realizador, su perspectiva ética, política e ideológica (Ídem: 119). En el documental, los sujetos representados tienen una vida más allá de lo que vemos en la película, por lo tanto las cuestiones

éticas son diferentes que en la ficción (Ídem: 120).

Por otra parte, el autor propone seis modos del cine documental a partir de sus diferentes herramientas enunciativas y las relaciones entre documentalistas, sujetos representados y público: *poético*, *expositivo*, *observacional*, *participativo*, *reflexivo* y *expresivo*. Sin entrar en la descripción de cada uno, me interesa considerar algunas particularidades respecto al nivel de participación del sujeto subalterno en el documental dependiendo de los modos.

Podemos afirmar que el modo participativo otorga un lugar privilegiado de enunciación colectiva y por lo tanto podemos considerar que tiende a vincularse a la categoría de *cine transculturado*. El modo *participativo* surge en los años sesenta con la aparición de nuevas tecnologías que permitían el registro de sonido sincrónico con equipos livianos y reducidos, y se caracteriza por la interacción del cineasta con sus sujetos, ya sea a través de entrevistas, conversaciones, de su confrontación o colaboración. Conjuga la formulación "*les hablo de ellos a ustedes*" con "*hablo con ellos para nosotros (yo y ustedes)*" (Nichols, 2013: 207). En este modo, asociado generalmente al *cinéma vérité*, el documentalista se hace un actor social "*casi como cualquier otro*", ya que en definitiva sigue teniendo un lugar de poder y control de la mirada (Ídem: 209).

Por la apuesta al encuentro entre realizador y sujeto, este modo se posiciona políticamente desde un lugar que pretende hacer emerger la voz/mirada del sujeto, y que por lo tanto abarca una enunciación que lo incluye, y que podemos asociar al anteriormente definido *cine transculturado*.

Podemos ver y escuchar al cineasta actuar y responder ahí y en ese momento, en la misma arena histórica que la de los sujetos de la película. (...) Vemos cómo el documentalista y el sujeto negocian una relación, cómo actúan entre sí, qué formas de poder y de control entran en juego, y qué niveles de revelación o de acuerdo surgen de esta forma específica de encuentro. El *cinéma-vérité* revela la realidad de lo que ocurre cuando la gente interactúa en presencia de la cámara.

(Ídem: 211-212)

De todas formas, podemos encontrar películas de este modo documental que tienden más bien a la categoría de *cine político/paternalista*. Por ejemplo, cuando la interacción propuesta con los sujetos subalternos no termina necesariamente profundizando sus puntos de vista, sino completando un mosaico de miradas que son construidas en el montaje para reflejar un sentido político que parte preponderantemente de la mirada del equipo realizador. Claro que en este tipo de películas, estamos muchas veces en una frontera entre el *cine político/paternalista* y *cine transculturado*.

Pero quizás el modo documental que mayormente confluye el nivel *político/paternalista del "hablar por"* sea el *modo expositivo*, caracterizado por su marco retórico que propone una perspectiva o postula un argumento basado en gran medida en la lógica informativa transmitida por la voz hablada (Ídem: 192-197). Películas como *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), o parte importante de los documentales del Nuevo Cine Latinoamericano, podrían entrar en esta categoría en cuanto al nivel de enunciación del sujeto subalterno, si bien encontramos en esta corriente una diversidad y mixtura de modos documentales.

En el caso del *modo observacional*, se torna más difícil presentar el límite respecto al lugar de enunciación de los sujetos representados. Este modo, asociado generalmente al *cine directo*, se propone invisibilizar al documentalista como si fuera "una mosca en la pared" y presentar los sucesos en tiempo presente, como si fuera una ficción, pero sin reconstrucciones sino mostrando las acciones tal cual transcurren ante la cámara. Si bien puede parecerse a la ficción en la forma en que construye el relato a partir de las acciones y los personajes, el hecho de ser un documental y que sepamos que se trata de personas reales más allá del marco cinematográfico, implica que el espectador lo tome diferente. Surgen en este modo algunas consideraciones éticas sobre la naturaleza del consentimiento

informado y lo que implica exponer la vida de otros, así como el debate sobre qué tanto los hechos sucederían de esa manera si no estuviera la cámara presente, siendo que si bien esta se invisibiliza como artilugio al espectador, no se oculta a las personas, que se saben filmadas. (Ídem: 201-206)

Sostengo que en la mayor parte de este modo documental, el lugar del subalterno podría identificarse con la categoría de *cine de autor "sobre"*, que muestra al sujeto desde la mirada del director. Si bien a diferencia de la ficción, el realizador no construye aquí la historia desde su imaginación sino desde acciones que desarrollan personas reales, sí podemos considerar que tiene un rol importante en la definición de un punto de vista, tanto en la instancia de fotografía como fundamentalmente en el montaje, que en este modo muchas veces va de la mano con la propia definición de la estructura dramática. Aunque pienso que algunas obras enmarcadas en este modo también podrían bordear o incluirse en la categoría de *cine transculturado*, dependiendo de la cercanía del punto de vista cinematográfico con la posición de subalternidad de sus protagonistas. Claro está, es muy difícil saber qué vínculo más allá de lo que vemos en pantalla se pudo haber establecido entre realizador y sujeto filmado, y qué tan fiel está representada su mirada en la obra final. Por ejemplo, podríamos considerar una película como *Titicult Follies* (Frederick Wiseman, 1967) dentro de un borde inserto en el nivel de *cine de autor "sobre"* pero en una frontera con un nivel de *cine transculturado*, ya que el hecho de que los protagonistas sean personas reales le brindan un lugar como sujetos de enunciación un tanto más significativa que si se tratara de una ficción. La voz del subalterno, por más que esté mediada en la puesta en escena del realizador, es su voz real y no una creada por el documentalista a pesar de que tiene gran parte del control sobre el sentido final de la obra.

En el *modo reflexivo*, la relación en la enunciación entre realizador y sujeto pasa a un segundo plano para centrarse en la relación entre documentalista y espectador.

Más que seguir al cineasta en su compromiso con otros

actores sociales, esperamos ahora el compromiso del cineasta para con nosotros, hablando no sólo del mundo histórico, sino también acerca de problemas y preguntas al representarlo. Este nivel intensificado de reflexión sobre lo que implica representar al mundo, distingue al modo reflexivo respecto de los otros modos. (Ídem: 221)

En vínculo con la subalternidad, podríamos pensar en documentales como *Estrellas* (Federico León y Carlos Martínez, 2007) o *Agarrando pueblo* (Carlos Mayolo y Luis Ospina, 1978). En el primer caso, por el lugar que ocupa el protagonista en la enunciación, podríamos considerarla dentro de un nivel *transculturado*. El segundo se vuelve más difícil de encasillar en alguno de los cinco niveles. En definitiva plantea de forma paródica una reflexión sobre el propio vínculo entre el realizador documental y los sujetos subalternos, aunque más que reflejar el punto de vista del subalterno, parecería proponer una mirada crítica a los enfoques hegemónicos de la época sobre dicho vínculo, desde la propia posición intelectual y política de sus realizadores, con lo que podríamos asociarla más bien al nivel *político/paternalista del "hablar por"*.

El *modo expresivo* implica que el documentalista no solamente participa activamente dentro del mundo que retrata, sino que directamente tiende a ser uno de sus protagonistas. La formulación podría ser en este caso "*les hablamos de nosotros mismos a ustedes*" o "*hablo de mí mismo con ustedes*" (Ídem: 233). Este modo se vincula a la subalternidad en los casos en que el propio realizador se encuentra en dicha posición. Podemos mencionar a *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003), que ubicaríamos dentro de un cine auténticamente *subalterno*. Podríamos pensar también en *5 cámaras rotas* (Emad Burnat y Guy Davidi, 2011), aunque en este caso podríamos ubicarla en un borde entre *subalterno* y *transculturado*, debido justamente a la co-autoría entre un sujeto que podemos ubicar en la pura subalternidad (Emad Burnat, palestino, campesino, camarógrafo aficionado y protagonista del documental) y otro fuera de dicha condición

(Guy Davidi, israelí, documentalista y periodista).

Repetimos que esta taxonomía sobre el lugar del subalterno en el cine no cuenta con categorías absolutas, y muchas películas podrían considerarse en los bordes entre algunas de ellas. Pensando en el cine documental uruguayo, podríamos ubicar algunas películas de Aldo Garay (*Mi gringa* -1996-, *El Casamiento* -2011-, *El hombre nuevo* -2015) como borde entre *cine de autor* "sobre" el subalterno y *cine transculturado*, mientras que *Aparte* (Mario Handler, 2002), por cómo construye el punto de vista, estaría preponderantemente en el nivel "sobre", aunque por los mismos motivos señalados respecto a *Titicult Follies*, más próxima al *cine transculturado* que si se tratara de una ficción. Documentales como *Desde adentro* (Vasco Elola, 2012) o *Cometas sobre los muros* (Federico Pritsch, 2014) podrían considerarse dentro del nivel *transculturado*. La primera por su carácter participativo y el énfasis en la voz y punto de vista de los sujetos protagonistas. La segunda, porque si bien mantiene un modo predominantemente observacional, incluye a los propios protagonistas como filmadores de varias secuencias, bordeando con un modo más bien expresivo de forma coral.

Reflexiones finales y debates pendientes

Como medio de gran influencia en la construcción de poder simbólico, el cine está en deuda con los sujetos subalternos en cuanto al lugar que han tenido como sujetos de enunciación, quedando sus voces y miradas generalmente relegadas a la representación de otros.

Si bien el cine de ficción cuenta con varias obras en las que se ha construido una forma enunciativa colectiva que incluyó los puntos de vista de sujetos subalternos en procesos transculturadores, es quizás en el cine documental donde ha habido mayores puntos de encuentro, y donde -por sus potencialidades para una realización con menores costos materiales- han emergido realizadores subalternos.

Las nuevas tecnologías, que en los últimos años han hecho más accesible la posibilidad de hacer cine, probablemente hayan

abierto oportunidades a sectores sociales postergados para ser protagonistas en la realización de obras cinematográficas. Pero resulta claro que una mayor facilidad para acceder a los medios de producción no es suficiente y que la condición de subalternidad implica diferentes barreras para este propósito, entre ellas la formación respecto a una disciplina compleja, y las dificultades para legitimarse dentro de las instituciones del arte y la cultura, necesarias para lograr visibilidad en la esfera pública y no quedar limitados a circuitos comunitarios y marginales.

Al pensar los puntos de encuentro entre cine documental y subalternidad desde la enunciación y su representación, queda pendiente pensarlos en su relación como público. En este caso, se vuelve importante pensar en la relación y convergencia entre el cine y la TV, en particular en el caso del cine documental que en muy pocas ocasiones logra llegar a los niveles de público en salas de cine que sí logra la ficción.

Queda claro que estamos ante un problema que lejos de agotarse, plantea varios ejes para seguir analizando y profundizar. Cabe preguntarse de qué forma las nuevas tecnologías han abierto la posibilidad de producción a más sectores de la sociedad; dónde se forman los cineastas y qué accesibilidad a dicha formación tienen los sujetos subalternos; qué impacto han tenido las políticas públicas de incentivo a la producción cinematográfica en América Latina (¿existen políticas públicas que incentiven la emergencia de este tipo de cine?); ¿qué condiciones materiales, sociales, políticas y culturales podrían favorecer una mayor participación de los sujetos subalternos en el cine?

Mientras tanto, como ha expresado César González, *"el cine algún día deberá rendir cuentas por ser parte en esa imposición del silencio a las minorías"* (González, 2016).

Bibliografía

Asensi, Manuel (2009) "La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos", disponible en:

http://www.macba.cat/PDFs/spivak_manuel_asensi_cas.pdf.

Consultado el 2 de mayo de 2017.

Beverley, John (2011) "Los últimos serán los primeros", *laFuga*, n.º 12, disponible en: <http://www.lafuga.cl/los-ultimos-seran-los-primeros/440>. Consultado el 2 de mayo de 2017.

Bourdieu, Pierre (2000) "Sobre el poder simbólico", *Intelectuales, política y poder*, traducción de Alicia Gutiérrez, Buenos Aires, UBA/Eudeba.

Eljaiek-Rodríguez, Gabriel (2013) "Mira quién habla: Subalternos en tres películas del Nuevo Cine", *Revista Imagofagia* (nº 8), Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.

González, César (2016) "El fetichismo de la marginalidad en el cine y la televisión", disponible en https://camiloblajaquis.blogspot.com.uy/2016/09/el-fetichismo-de-la-marginalidad-en-el_21.html. Consultado el 2 de mayo de 2017.

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

Manzanilla, Silvia (2015) "Sobre Rama y la transculturación narrativa", Asociación de Estudios Literarios y de Cultura, A. C., disponible en <https://adelycac.wordpress.com/2015/04/23/sobre-rama-y-la-transculturacion-narrativa/>. Consultado el 2 de mayo de 2017.

Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona.

_____ (2013) *Introducción al documental*, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Poblete, Juan (2002) "Trayectoria crítica de Angel Rama: La dialéctica de la producción cultural entre autores y públicos", en MATO, Daniel (coord.), *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, Caracas,

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.

Pritsch, Federico (2017) "La mirada de los otros. El sujeto subalterno en el cine", inédito.

Rama, Ángel (1982) *Transculturación Narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI.

Tabarozzi, Marcos (2012a) "Puntos de encuentro entre el audiovisual argentino contemporáneo y la cuestión de lo popular. Problemas teóricos de una dimensión conflictiva", disponible en <http://blogs.unlp.edu.ar/bellasartesestetica/files/2012/08/puntos-de-encuentro-en-lo-audiovisual-argentino-y-el-arte-popular.pdf>. Consultado el 2 de mayo de 2017.

_____ (2012b) "La cuestión de lo popular en el cine", *Revista Arkadin*; año 6 n.º 4, p. 79, disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/42899/Documento_completo.pdf?sequence=1. Consultado el 2 de mayo de 2017.