

VIDAS PARTICULARES Y DECONSTRUCCIÓN DE LAS NARRATIVAS. VERSIONES DEL CINE LATINOAMERICANO ACTUAL *

SANDRA CUESTA

Resumen

El artículo pretende una primera aproximación a las más actuales miradas sobre la concepción ampliada de ficción, entendida ésta como presentación de mundos posibles que producen conocimiento sobre lo real. Desde allí, se plantean algunos



desafíos a los presupuestos convencionales de la narración de ficción en algunas versiones del cine latinoamericano actual. Desafíos que se podrían poner en evidencia, desde la nueva presentación compleja del personaje, elemento central que teje y sostiene los mecanismos narrativos convencionales.

El traslado del personaje tradicional de la ficción - enmarcado en el melodrama - a la aparición de lo que aquí plantearé de la mano de Edgar Morin como sujeto complejo, implica la deconstrucción de la lógica narrativa que lo presenta. Particularmente, el debilitamiento del conflicto central, y la consecuente transformación de la experiencia del decurso temporal por parte del sujeto de la ficción, abierta a múltiples configuraciones.

Palabras claves: Cine, Ficción Ampliada, Narrativas, Personaje, Sujeto Complejo.

Abstract

This article intends an initial approximation into to the most current gazing acts over the extended concept of fiction, entertained as possible worlds that yield knowledge of the real. Heretofore, some challenges ensue to conventional presuppositions about fictional narrative as present in a few versions of present Latin American cinema. Such challenges can be evidenced in the newest complex presentation of character, as a central element that weaves and upholds conventional narative mechanisms.

The translation of the fiction's traditional character - as framed by melodrama - to the emergence of complex subject, (a notion advanced by Edgar Morin), implies a deconstruction of the narrative logic it sponsors. Specifically, a weakening of central conflict and subsequent transformation of temporal decourse takes place, on the part of the subject of fiction, now opened to multiple configurations.

Key Words: Cinema, Extended Concept of Fiction, Narratives, Character, Complex Subject.

* Este trabajo es una revisión de la ponencia inédita Mira cómo "me cuento" ó, el sujeto complejo en el cine latinoamericano contemporáneo, presentada en el 1er Simposio Internacional de Estética y Cine: La Fábrica Audiovisual. Organizado por Centro de Investigaciones Estéticas (CIE), Universidad de Los Andes y Fundación para el Desarrollo de las Artes y la Cultura (FUNDEARC). Mérida, del 16 al 20 de junio de 2008.

Vidas particulares y deconstrucción de las narrativas. Versiones del cine latinoamericano actual

Sandra Cuesta

En la actualidad, hablar del cine contemporáneo significa, entre muchas opciones, introducirse en un complejo campo de relaciones entre ficción, narración y experiencia concreta de lo real. Complejidad que se acentúa si se toma en cuenta que ninguno de estos mecanismos permanece ileso a las arremetidas del presente, ocasionando muchas de las veces, el quiebre de los paradigmas narrativos. Mas ¿en qué consisten verdaderamente estas rupturas en la organización y el planteamiento de los más recientes relatos cinematográficos?

Mucho se ha discutido sobre las discontinuidades narrativas - en su juego de pluralidades diegéticas y de disoluciones de las líneas espacio/temporales - en las películas que conquistan el circuito internacional de los últimos tiempos. Sus relatos presentados en complejas ediciones de ritmos violentos y vertiginosos, se equiparan a la multiplicación de focos de atención simultáneos y a la fugacidad cada vez mayor con que, tecnología de punta por delante, con sus pantallas, ventanas e interfaces, consumimos y usufructuamos nuestro presente.

Sin embargo, no es sobre estas estrategias que aquí trataré. Me ocuparé en cambio de registrar algunas transformaciones más sutiles que las anteriores, operadas directamente en los conceptos de la narrativa fílmica en algunas versiones del cine latinoamericano contemporáneo.

La ficción cinematográfica es una de las nociones más trastocadas y la que mayormente ha expandido los límites conceptuales que la constreñían. Ampliación de fronteras, que viene de la mano de los enriquecedores desafíos a los presupuestos convencionales de la narración, tradicionalmente amparados en tres postulados esenciales: la exigencia de un conflicto central en la trama; cuya consecución define las acciones de un personaje centrado; y, la representación del tiempo como línea sucesiva y efectiva en las que se enmarca el trayecto eficaz del protagonista. Desafíos que se podrían poner en evidencia desde la nueva presentación compleja del personaje, elemento central que teje y sostiene los postulados anteriores.

Es precisamente, la apertura de la construcción convencional del personaje, la que más consecuencias ha traído para la aparición de una nueva concepción de la otrora dualidad realidad / ficción. El traslado del personaje de ficción a la aparición de lo que aquí plantearé como sujeto complejo,¹ implica una bifurcación de estas dos enteiquias y cruza particularmente las preocupaciones de una porción significativa del último cine latinoamericano.

1: Concepto que aplico siguiendo las líneas reflexivas de Edgar Morin, en su libro central *Introducción al Pensamiento Complejo* (2008), en el que desvirtúa las representaciones del sujeto moderno condicionadas por una racionalidad única y excluyente. Y en donde, antes, posiciona al sujeto dentro de la contingencia del mundo y de la contradicción interior. Este será el marco conceptual en el que situaré las reestructuraciones del personaje en algunas de las narrativas actuales.

Vidas particulares y deconstrucción de las narrativas. Versiones del cine latinoamericano actual

Sandra Cuesta

La relación problemática entre ambos mecanismos de la representación artística – el realismo y la ficción - se ha diluido simplemente con la desaparición de la supuesta oposición contraída en el campo cultural y estético desde al menos, el surgimiento de la era moderna. El juego realidad/ficción gana complejidad al descartar como sinónimo de esta última, a la ilusión, concepto que alude tradicionalmente a la imaginación creadora como opuesta a la mimesis. En la actualidad, ni la ficción es mera creación ni la realidad es objetiva y aprehensible como se creía en el proyecto de la modernidad. La realidad ahora percibida no es ni fija ni homogénea y es tan sólo imaginable a partir de la experiencia. Y desde esta última, la ficción entra a jugar un rol central de conocimiento. En su concepto ampliado, la ficción logra captar finalmente la complejidad de la vida.

El filósofo chileno Adolfo Vásquez Rocca, en su artículo "Mundos Posibles y Ficciones Narrativas" (2005 a), sitúa en el centro de sus argumentos, la idea de obtener, efectivamente, un tipo de conocimiento especial sobre el mundo real, operando a través de los mundos posibles de la ficción, entendidos éstos como campos de proyección de la experiencia. Dando por sentado que estos mundos ficcionales son, a fin de cuentas, nuevas visiones del mundo que constituyen diferentes formas de conocimiento. Para el autor, "la narración de ficción construye un modelo análogo del universo real, que permite, como en todos los modelos, conocer la estructura y los procesos internos de la realidad y manipularla cognitivamente". (p. 8)

Verdad como experiencia y ficción como imaginación, ahora fusionadas, empiezan a habitar una única comprensión para conformar el concepto ampliado de ficción. Y, en el pensamiento posmoderno con la disolución de la racionalidad moderna, y con ella, la disolución del sujeto moderno, paradójicamente, esta comprensión ampliada ubica las reflexiones sobre el relato y la narración como argumentos teóricos y filosóficos centrales para el conocimiento de la complejidad de la vida concreta de los sujetos, ya más nunca sujeta a códigos establecidos a priori.

Lo que abre para la ficción, posibilidades parecidas a las inauguradas por el género de las historias de vida para la antropología contemporánea. Las cuales hacen la historia inteligible desde la perspectiva de la persona, dando cuenta de las contradicciones, dudas, vacilaciones, complicidades, vergüenzas, arrepentimientos, y segundas intenciones. (Guerra y Skewes, 1999) Desde el relato de las vidas concretas, las recientes ficciones narrativas confrontan al cine clásico en tanto introducen "pluralidad, multiplicidad y contradicción, duplicidad de sentidos y tensión en lugar de inerciales códigos narrativos, tiranizados por el principio de identidad y de no contradicción (preconizados por la Lógica

Vidas particulares y deconstrucción de las narrativas. Versiones del cine latinoamericano actual Sandra Cuesta

de Aristóteles)...” (Vásquez Roca, 2005 b, p. 5)

Surgen entonces, dentro de los nuevos paradigmas narrativos, las historias previamente ocultas para la tradición hegemónica, así definidas por Gregorio Valera-Villegas (2006):

Las ocultas son historias de esos seres humanos de a pie, las referidas a esos seres anónimos, desconocidos... y también (aquéllos) personajes de ficción, menospreciados, subvalorados y rápidamente olvidados. (p. 23)

La gran virtud de estas tentativas actuales, sin embargo, no consiste en posicionarse como estratos de lo real convirtiendo el relato de las vidas particulares en testimonio de sujetos reales. A diferencia de las iniciativas planteadas por el cine latinoamericano de los sesentas y setentas, de sumergirse en lo real llevándolo a la pantalla, las nuevas intenciones son las de aproximar, desde la ficción, posibles perspectivas de las contradicciones e imprecisiones a las que se remite el sujeto real.

Pero, para concretar, ¿cuáles son los cambios, vueltas de tuerca y nuevas interpretaciones para el salto del personaje de la tradición narrativa hasta la resolución del sujeto complejo? En lo que sigue intentaré una aproximación al problema. Posteriormente, y como consecuencia de ello, plantearé cómo se deconstruye la lógica narrativa que lo presenta. Particularmente, en el debilitamiento del conflicto central narrativo y la consecuente transformación de la experiencia del decurso temporal por parte del sujeto de la ficción, abierta a múltiples configuraciones.

Melodrama vs complejidad: disolución del personaje melodramático y aparición del “sujeto complejo”.

El éxito que incluso hasta la actualidad ha tenido el personaje de la narrativa tradicional, tiene que ver con la eficacia de una estructura narrativa fuerte, llena de personajes arquetípicos y conflictos sociales que han facilitado la identificación y aceptación de éstos, tanto por parte de la clase marginada como por la clase dominante. Estamos hablando de la forma convencional del melodrama, que Patrice Pavis (1998), concibe como forma paródica de la tragedia...

...en la que se ha reforzado hasta el extremo el aspecto heroico, sentimental y trágico... así como sus aspectos contrarios. Y en donde la estructura narrativa es inmutable: amor, desgracia, provocada por el traidor, triunfo de la virtud, castigos y recompensas, persecución como eje de la intriga. (p. 266)

Forma paródica que ha orientado sin duda el tratamiento de las pasiones hacia un ámbito doméstico, con una funcionalidad específica,

Vidas particulares y deconstrucción de las narrativas. Versiones del cine latinoamericano actual

Sandra Cuesta

la institucionalización de una suerte de escuela de la sensibilidad. (Russo, 2003, p. 155)

Tal orientación de la sensibilidad, no sólo se ha logrado con base en una narrativa convencional que expone causa/deseo del protagonista – conflicto/ aparición del antagonista – resolución/consecución del deseo, sino muy centralmente, en la institución de caracteres o tipos, antes que el profundo tratamiento psicológico de los personajes. La aparición del personaje tipo se registra al menos desde la comedia nueva aparecida en Grecia en el siglo III a. C., volviendo a tomar lugar en diversos momentos de la historia teatral y literaria en general. Y es aquel personaje convencional que posee características físicas, fisiológicas o morales constantes durante toda la obra y que son conocidas de antemano por el público, -“el bandido generoso, la prostituta buena, el fanfarrón y todos los caracteres de la commedia dell’arte...” (Pavis, p. 481) -. Personaje que asimismo se divide arquetípicamente en la caracterización dual del bien y del mal, con las implicaciones morales evidentes de la preeminencia del bien, contrario y superior axiológicamente al del mal, y que desde tal lugar no entra en contradicciones del sentir y de la certeza. Tal sería justamente la diferencia con el personaje trágico del teatro griego clásico, particularmente el dibujado por Sófocles.²

Una vez dibujadas a grandes rasgos las generalidades que han constituido la fórmula del personaje convencional, me centraré en esbozar algunos de los elementos que acusan la aparición del sujeto complejo, justo allí donde convergen los cambios en las estructuras narrativas y de ficción.

Este sujeto, inevitablemente emergente después de la arremetida postmoderna, no corresponderá ni al maltratado por la ciencia moderna, desde la que se le extirpa todo rastro de subjetividad, ni, por el contrario, al enaltecido desde los terrenos de la Moral, la Ideología, e incluso desde la Metafísica (Morín, 2007). Es decir, más un sujeto que siendo lo uno y lo otro, se enfrenta al irreversible mundo de la contingencia. Paradójicamente, esta complejidad es la que dota al sujeto de la más impecable autonomía, además de su identidad irrepetible.

Presento otros rasgos concretos que lo podrían trazar. Es un sujeto retraído antes que concentrado; es aquél que vive de hecho la complejidad de una cotidianidad muchas veces no traumática; que se sitúa sobre la experiencia del aquí y ahora o lo que he llamado presente continuo; es el sujeto que atraviesa la densidad del tiempo con aburrimiento; aquél al que le es indiferente o algunas veces imposible, la

2: Evidentemente, este personaje tipo se ha venido matizando atendiendo a los contextos sociales en los que aparece, presentando incluso cierta apertura caracterológica, aunque no ha dejado de evidenciar un apego a las fórmulas de representación tradicional.

Vidas particulares y deconstrucción de las narrativas. Versiones del cine latinoamericano actual Sandra Cuesta

consecución del deseo; que es contradictorio; contradicción que, por sobre todas las cosas, lo salva del melodrama. Y, finalmente, es el que encarna la historia oculta de la tradición.

Y dado que, como he afirmado anteriormente, el personaje es el centro donde convergen las posibles estrategias narrativas y de construcción del relato, con su transformación, las estructuras tradicionales también cambian, "saboteando" incluso, las expectativas de la recepción. En este sentido, no hay estructura narrativa previsible, es decir, el espectador en la mayoría de los casos, no conoce con anticipación el destino o resolución del sujeto.

Si en la narrativa tradicional las transformaciones o voliciones internas de los personajes, se disparaban a partir de las acciones concretas, externas y evidentes, ahora, tales transformaciones ocurrirán si acaso, bien desde las elaboraciones internas del sujeto, o bien desde acciones desde fuera en las cuales no tiene injerencia alguna. Y esto es dado en la medida en que el sujeto complejo lleva dentro de sí los conflictos, no le vienen de afuera. Su destino ya no dependerá siempre de los acontecimientos externos que puedan cambiarlo. Incluso, sus propias gerencias que serán sutiles e imperceptibles, no conducirán necesariamente a una resolución.

En este sentido y en algunos casos, es él mismo su propio antagonista, la idea del protagonista y/ó antagonista se diluye o funde en uno sólo. Cambiando con ello también las expectativas de los espectadores.

Es importante aclarar que este tratamiento del sujeto particular podría rastrearse en algunas muestras del cine latinoamericano, con todas o ninguna de las características antes nombradas. En todo caso, no es una estructura más que se deje encasillar para el futuro de las ficciones cinematográficas.

A continuación, una aproximación a las premisas centrales que se dan cita en las convenciones emergentes.

De la teoría del conflicto central al presente continuo.

La orientación narrativa del cine que acabaría
por convertirse en dominante
es un fenómeno histórico
Benet (2004), p. 48.

La narración clásica cinematográfica tuvo su nacimiento a la par del auge de una serie de elementos que tuvieron como corolario la conformación de una específica concepción del tiempo y del espacio. El proyecto de la modernización del mundo, trajo consigo una concepción del tiempo social como cronología controlada y sincronizada por reloj.

Vidas particulares y deconstrucción de las narrativas. Versiones del cine latinoamericano actual

Sandra Cuesta

Vicente Benet en *La cultura del cine* (2004), confirma que a las diez de la mañana del día 1 de julio de 1913, se lanzó desde la torre Eiffel de París la primera señal horaria mundial, viniendo a unificar el hasta entonces múltiple sistema temporal. (p. 17) El tiempo desde su programación, empezó a percibirse como sistema organizativo desde el que se ensayaba la efectividad productiva de la vida social, afectando todas las áreas de la vida social y cultural, e incluso, poniendo en relieve una idea de representación temporal lineal en gran parte de las manifestaciones narrativas del arte.

Para Guadalupe Valencia García (1999),

El paradigma del progreso -con su mitología teleológica del encadenamiento causal que, mediante un curso predeterminado, conduce a una meta única-, fue acogido, durante mucho tiempo como verdad casi universal. Y excluyó de manera definitiva, al tiempo cíclico, con su universo intemporal, propio de algunas sociedades contemporáneas a la nuestra. (p. 4)

En fin, la concepción temporal planteada en ese específico contexto histórico de la era industrial entre mediados del siglo XIX y principios del XX, y que dio paso a la modernidad, significó un tiempo que marcó un normativizado devenir social que excluyó, al mismo tiempo, las complejidades de los sujetos particulares, verdaderos usuarios y protagonistas del mismo.

Ahora bien, desde la ampliación de la comprensión sobre la ficción, se pone en evidencia un cine que no sólo renuncia a las grandilocuentes temáticas sociales transformadoras, sino que también abandona las construcciones lógicas y lineales, más propias sin duda, de las bases epistemológicas en las que se fundaba el proyecto abiertamente racionalista de la modernidad.

Principalmente, este distanciamiento de la narrativa clásica, viene a significar el debilitamiento o incluso la desaparición de la teoría del conflicto central. En pocas palabras, el conflicto central significaría aquel hecho alrededor del cual se generarán todas las sub-tramas en una narración de ficción. Y tiene base en el mecanismo deseo, dificultad, consecución del deseo. Mecanismo que, según Vásquez Rocca (2005 b), dibuja claramente un protagonista bien conformado y expuesto, al que siempre se opone un antagonista. Es decir, tiene como núcleo conceptual la hostilidad y la contradicción entre dos elementos diferentes.

La disolución de las oposiciones y antagonismos centrales, da paso a un devenir de la existencia del sujeto que va a diferir de aquella programada entre la lucha y la resolución, y que en cambio va a estar sujeta al azar y la contingencia del mundo.

Vidas particulares y deconstrucción de las narrativas. Versiones del cine latinoamericano actual Sandra Cuesta

Asimismo, cuando la exigencia de un elemento tirante y contrario se diluye en una narración de ficción, surge lo que he llamado cine de la experiencia concreta. Con esto quiero especificar un cine que, como ya he ido asomando, toma como sustancia la vida concreta del sujeto en su experiencia del presente continuo o constante devenir en el aquí y ahora.

En este sentido, es interesante la postura que aporta Valencia García, quien afirma que,

Una epistemología del tiempo presente debe concebir a la historicidad como su principal exigencia gnoseológica para abordar al movimiento de lo real.
(p.2)

Mientras que plantea a la historicidad como aquella que, atañe al presente como el único tiempo desde el cual es posible conocer y otorgar sentido al conocimiento social, e interpretar a la realidad en toda la complejidad y riqueza de dimensiones: en el entramado de espacios y tiempos que la constituyen, y que son percibidos, y modificados por los hombres y colectividades sociales. (p.2)

En tanto la historia es concebida por la autora como aquella que da cuenta de las estructuras permanentes de la realidad dentro del entramado social, la historicidad vendría a esbozar las posibilidades efímeras de construcción de la virtualidad de lo real por el hombre concreto. (p. 2) Procesos que son concebidos por Valencia García no como opuestos sino como complementarios. Y aquí radicaría justamente la clave del problema del paradigma del progreso y su concepción temporal: propiciaba la hegemonía de las estructuras permanentes en pos del entramado social, en detrimento de la contingencia de lo real como corazón de la experiencia concreta del presente por el sujeto particular.

Por lo que la concepción de un tiempo vivido, percibido, al tiempo que develado por los sujetos particulares, y que desafía el constructo temporal positivista con base en factores que implican una productividad y continuidad, afirma en cambio, la riqueza de formas de percepción temporal dentro del mismo entramado social.

Esta multiplicidad de percepciones temporales, libera al sujeto particular de una voluntad que muchas veces lo supera – el tiempo cronológico que contempla las causas y el correlato de las consecuencias sucesivas -, y lo ubica en el centro de la múltiple variedad de experiencias de la vida en el mundo. Dado que el “el mundo no es un puro conjunto de hechos de voluntad” (Vásquez Roca, 2005 b, p. 8), lo imprevisto, azaroso e intrascendente al mismo tiempo, se revelan en los mundos posibles de la existencia concreta. Dando por sentado desde lo anterior que no hay, ni

Vidas particulares y deconstrucción de las narrativas. Versiones del cine latinoamericano actual

Sandra Cuesta

puede haber equivalencia, entre la teoría del conflicto y la vida cotidiana (p. 10). Y ya que la nueva impronta de la ficción es la presentación de tales mundos posibles, muestra otra configuración.

Configuración que adecúa a las narrativas ficcionales, la contingencia de las realidades plurales, acercándose si acaso, al complejo trazo de lo real.³ Desafiando con ello al cine clásico y su apego por la adecuación a fórmulas programadas que resuelven las expectativas del público, aprehendidas culturalmente.

En lo que sigue, trataré de describir las nuevas conformaciones de las ficciones narrativas que se proyectan en algunas películas seleccionadas, dando por sentado que pertenecen a constelaciones cinematográficas más vastas.

Vidas particulares en su complejo entramado cotidiano como núcleo de algunas filmografías latinoamericanas.

Exploraré en una primera aproximación y por los límites del presente escrito, algunas posibilidades. Tomaré algunos casos representativos de Cuba y Argentina, país este último que incluso ameritaría un estudio aparte por la proximidad de sus manifestaciones con muchos de los puntos que hasta aquí vengo planteando.

Suite Habana (2002), del director cubano Fernando Pérez, es una película que está en sintonía con la idea del relato de la historia de vida particular, anónima y protagonista de una cotidianidad muchas veces no traumática. Una narración que funda un saber desde la experiencia y que transforma los individuos indiferenciados, en sujetos complejos y únicos. Estos sujetos generalmente subvalorados en la ficción tradicional, ganan, en el concepto ampliado de ficción, un puesto inolvidable.



La película en su trasvase del personaje al sujeto complejo, no pierde, sin embargo, sus posibilidades propiamente cinematográficas y artísticas.

3: Un trazo que se sabe mundo posible, no de facto. No es más que la propuesta de un modelo análogo posible. Conciencia que se distancia de la mirada, quizás más inocente, de los proyectos cinematográficos ficcionales de los años sesenta y setentas.

Vidas particulares y deconstrucción de las narrativas. Versiones del cine latinoamericano actual

Sandra Cuesta

En primer lugar, maneja una fotografía impecable, conciente de la mirada estética sobre las cosas; a la vez que maneja el tiempo con la plasticidad propia del cine. Disfraza la recreación temporal en un tiempo que se intenta cotejar al tiempo real. Los espectadores, llevados desde la mirada de un narrador omnisciente, sutil, y que revela desde una discreción casi documental la intimidad de estas vidas, somos testigos y acompañantes de una polifonía de relatos en un tiempo único.

La película transcurre a lo largo de un día en la vida anónima de unos cuantos cubanos. Es un tiempo fílmico que muestra el presente cotidiano, lento y laborioso de unas cuantas vidas concretas. Sin necesidad de diálogos o historias, sin tratamientos psicológicos elaborados, las vidas de estas personas simplemente se revelan a lo "largo del día" representado en la diégesis.

Este revelar, suscitó interesantes estrategias narrativas. En este caso, devino en una suerte de metáfora de la estructura musical de la suite. Así como la estructura de la suite, a la que alude el título de la película, que consiste en una forma musical en varios tiempos, constituida por movimientos, o danzas, cada uno de los cuales con un carácter propio y una tonalidad única, Suite Habana logró estructurar su propia partitura. Fragmentos apenas de las vidas mostradas, son entretejidos en la suite. Mas cada vida, logra su propia contundencia y densidad vital. Es como si, a partir de ellas - como en algún momento ha comentado el propio Pérez- , se mostraran las Habanas posibles.

Y es justamente la eficacia de esta estructura narrativa, lo más destacado en la película. A pesar de mostrar diversas historias de vida entretejidas, sin las elaboraciones dramáticas tradicionales que siempre incluyen el conflicto y su resolución, y sin las extremas elaboraciones dialógicas entre personajes, surgen al final personas con vidas complejas. Entre ellas, el joven lavandero que, luego de su jornada laboral cotidiana, ya llegada la noche y, vestido de mujer, se monta en una tarima a encarnar alguna gran cantante; o, la abuela abnegada que, en las noches pinta; el obrero ferroviario saxofonista; el zapatero que baila elegantemente vestido todas las noches; el joven bailarín de ballet que cuida de su madre y hermana, entre otras historias mínimas.

Es decir, se abre la evidencia de que cada una de las vidas concretas, así como las vidas posibles, son complejas, contradictorias. Contradicción que muchas veces, se manifiesta entre las obligaciones cotidianas y los deseos, esto es, entre el deber de la existencia, y el goce mismo de ella.

La película, definitivamente lejos del melodrama, es más una mirada que muestra algunos usuarios del verdadero espacio social.

A lado de Suite Habana, aparecen una serie de películas argentinas que, igualmente, toman las vidas particulares como relato.

Vidas particulares y deconstrucción de las narrativas. Versiones del cine latinoamericano actual Sandra Cuesta

Una de las cinematografías nacionales de mayor auge en lo que va de la década del 2000 es la argentina. Hecho que no es casual pues ha sido un cine que ha disfrutado de distintos auges y renacimientos en lo que va de su historia. Bien gracias y según qué épocas, a un florecimiento industrial o, al florecimiento de escuelas universitarias para cine. El caso es que, de un último y polifacético fortalecimiento del nuevo cine argentino, aparecieron voces nuevas que trajeron un rostro particular a las narrativas que surgieron en los años noventa y en la actualidad.

Películas que podrían clasificarse en una suerte de subgénero de costumbrismo social con perspectivas contemporáneas, austero y realista, realizadas, la mayoría de ellas, en un blanco y negro que no se aleja de una fotografía de gran sensibilidad artística. Todas, desde un tratamiento narrativo minimalista, se aproximan a la vida tal cual es. (Alomar, s/f.)

Entre los autores que participan de esta particular tendencia se pueden citar a Carlos Sorín, Pablo Trapero, Lucrecia Martel, Adrián Caetano, Diego Lerman y Lisandro Alonso. En una pequeña selección comentaré los rasgos principales en la construcción de los personajes de películas claves de algunos de estos autores.

Particularmente, en las películas *Mundo Grúa* (1999), y *El Bonaerense* (2001) de Pablo Trapero; así como en *Pizza, birra y faso* (1998), y *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano, ninguno de los sujetos son encarnados por actores profesionales sino naturales, lo que excede la verosimilitud. Tratan de sujetos marginales y marginados que, en una cotidianidad compleja, se abren a la posibilidad del rebusque como experiencia de vida. No cuentan con una realidad ya dada sino de incertidumbre y no resolución. Todos ellos, de una u otra forma, encarnan las historias débiles u ocultas que van más allá de los simples actos de voluntad que concibieron al sujeto moderno.



Me detendré brevemente y por último, en una película que actualiza en extremo las estrategias de conformación del sujeto en un tiempo difícil de aprehender y que asoma, sin más, la historia oculta a la que se refiere Valera-Villegas (2006). Me refiero a *Los muertos* (2004) del joven director

Vidas particulares y deconstrucción de las narrativas. Versiones del cine latinoamericano actual Sandra Cuesta



argentino Lisandro Alonso.

En una sinopsis reducida pero que engloba la trama toda, Argentino Vargas, luego de un asesinato múltiple, cumple sentencia en la cárcel. Al quedar libre, inicia un viaje de retorno.

A diferencia de las narrativas convencionales, el asesinato perpetrado por Vargas no se convierte ni en desencadenante ni en conflicto central. El sujeto atraviesa el tiempo incluso desde la indiferencia y / o resignación. El sujeto aquí planteado, no ofrece alternativas de interpretación, cercando las expectativas del espectador. La diégesis no plantea transformaciones circunstanciales externas e incluso muy pocas internas al sujeto, y mucho menos, elabora efectos emocionales que introduzcan la idea del arrepentimiento propio de la axiología del melodrama. Tampoco se muestra indicio que lo enjuicie desde la enunciación. Antes, hay una suerte de regodeo en la inocuidad y escasez de diálogos, a pesar de lo cual, no deja de emerger el sujeto complejo que es Vargas.

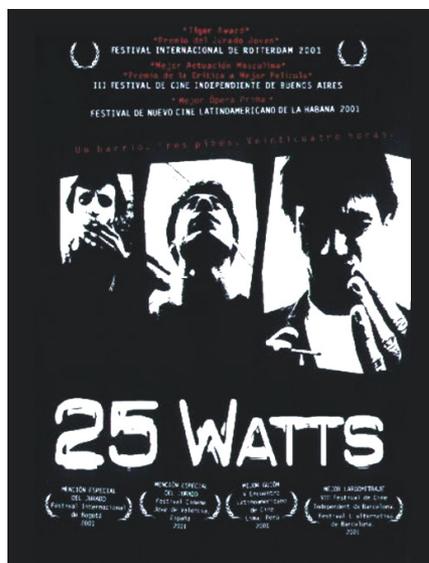
¿Cómo se configura aquí el tiempo del relato? El presente continuo y el regodeo en los tiempos muertos, se hacen presentes. El tiempo del relato, a excepción de muy cortas elipsis entre secuencia y secuencia, trata de emular el tiempo real, mas aquél que parece que no transcurriera dada la ausencia de acciones y motivos que lo habiten. Hecho que, cinematográficamente hablando, redundo desde el énfasis en un mínimo tiempo extra dedicado a los planos sin historia ni personaje central; tiempo extra que muestra su densidad particular.

El aquí y ahora y el aburrimiento. Cine de la experiencia temporal concreta

Numerosas son las películas que se podrían mencionar. Pero, en este particular, me gustaría ejemplificar con dos casos específicos: una película del año 2001 titulada 25 Watts, de los uruguayos Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll y, la mexicana, Temporada de patos, realizada en el 2004 por el director Fernando Eimbcke. Ambas destacan aún más la intrascendencia

Vidas particulares y deconstrucción de las narrativas. Versiones del cine latinoamericano actual

Sandra Cuesta



y el carácter azaroso de gran parte de nuestros actos, vividos en el tiempo presente.

Una de las primeras trabas que éstas nos ponen a los espectadores es que, si quisiéramos establecer un argumento, comentar su sinopsis o más coloquialmente, explicar de qué tratan, nos viéramos en apuros al tener que reconocer que, aparentemente tratan de nada. Haré un esfuerzo de síntesis con respecto al universo ficcional de 25 Watts: Tres chicos que deambulan por un barrio uruguayo, pasando el tiempo un fin de semana. Y...nada más -podría concluir dicha sinopsis-.

25 Watts no se detiene en mostrar, como pudo haber hecho Suite Habana, la complejidad de los seres anónimos escindidos, y por cierto no traumáticamente, entre sus deberes y sus deseos, en el fluir del tiempo cotidiano. No muestra la complejidad de los seres, sino que es una película donde no hay promesa de futuro o transformación, antes, sólo, una suerte de constante presente. Presente en el que el tiempo mismo pareciera detenerse en tanto no se produce ningún cambio en los sujetos, en sus ánimos o circunstancias, un tiempo circular donde nada lleva a nada, una suerte de tiempo muerto. Un tiempo de la más simple cotidianidad que permite entender que, y cito una vez más, "...el mundo no es un puro conjunto de hechos de voluntad".

Idea del presente que, asociándola a la noción de historicidad propuesta por Valencia García, permite valorar el tiempo individual del sujeto en su particular suceder. En definitiva, un tratamiento del tiempo

Vidas particulares y deconstrucción de las narrativas. Versiones del cine latinoamericano actual Sandra Cuesta



que, ante el aparente encuentro con el no acontecer o el regodeo en la nada, trae remisiones profundas ante las posibilidades de ser de los seres humanos concretos, olvidadas, ignoradas y en el mínimo de los casos, asumidas.

Por su parte, la película mexicana *Temporada de Patos*, incursiona en una supuesta tarde anodina de dos adolescentes que se quedan solos en el apartamento de uno de ellos, con todas las golosinas del imaginario adolescente: videojuegos, manga-porno, coca-cola, y la posibilidad de una pizza express. Un incidente aparentemente banal, transforma las expectativas y la propia experiencia temporal: un apagón de luz. En el micro de presentación, se sobrepone sobre algunas escenas centrales un cartel con la pregunta "¿qué hiciste la última vez que se fue la luz en tu casa?" El tejido de elementos distractores del ocio común adolescente, se "desconecta", obligando a los sujetos a enfrentarse a la propia experiencia del fluir temporal en un tiempo que se vacía de significados predecibles, dejándolos a la deriva del tiempo muerto.

La anulación de lo predecible abre, en cambio, otras posibilidades.

Vidas particulares y deconstrucción de las narrativas. Versiones del cine latinoamericano actual

Sandra Cuesta

Las cuales se van presentando en una adecuación casi literal del tiempo real con el tiempo filmico. Transformándose la percepción temporal en un lento fluir, acentuado por la ubicación diegética en un espacio único y cerrado. De nuevo, y ahora en este film, aparece la posibilidad del presente como núcleo temático.

Comentarios finales:

Lo interesante de mostrar desde la ficción el relato de la vida en su experiencia temporal concreta, como propuesta de modelo análogo a lo real, es que en primer lugar se aleja del género de testimonio. Género que tan común se hiciera desde la década de los setenta en adelante, y que pretendía la presentación de los "nuevos sujetos de la enunciación previamente marginados" (Duno-Gottberg, 2008, p. 252). Sin embargo, tal presentación de estos nuevos sujetos no correspondía con la complejidad real de la existencia de los sujetos sino que antes, era una presentación amparada por la mirada subjetiva del conductor de la ficción, quien incluso, seguía los parámetros convencionales de la construcción del personaje. El problema yacía en la creencia en la posibilidad de trasladar a la ficción al sujeto real, lo cual traía profundas contradicciones con la noción convencional de ficción como opuesta a la presentación de la realidad.

Mientras que, con la presentación del sujeto complejo en las narrativas cinematográficas actuales, no se pretende el traslado del sujeto real al mundo de la ficción. Sino que es un sujeto que, elaborado desde la ficción, aproxima un conocimiento de las posibilidades múltiples de lo real. Conocimiento que corresponde a la pluralidad de percepciones temporales en el decurso contingente de la existencia concreta.

Por lo que, y otra vez lejos de lo testimonial, el sujeto presentado ni es el que protagoniza las grandes historias ficcionales de la tradición, ni tampoco es, exclusivamente, el sujeto previamente marginado y extraído del ámbito de la violencia o de lo abyecto. Ámbito casi exclusivo desde el cual el discurso hegemónico solía tratar de reconstruir la otredad. Simplemente y en la mayoría de los casos, es una aproximación al sujeto común y corriente que padece el devenir constante y limitado de su existencia. Mostrado sin juicios previos ni exigencias redentoras por parte de los conductores de la ficción. Elementos estos últimos que distancian las nuevas narrativas de aquellas que se dieron cita en Latinoamérica en las décadas de los sesenta y setenta.

Lista de Referencias:

- Benet, V. J. (2004). La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Duno-Gottberg, L. y Hylton, F. "Huellas de lo Real: testimonio y cine de la delincuencia en Venezuela y Colombia." En: Dino-Gottberg, L. (ed). (2008) Miradas al margen. Cine y subalteridad en América Latina y el Criebe. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Font, D. (2002). Pasajes de la Modernidad. Cine europeo, 1960-1980. Barcelona: Paidós.
- Morin, E. (2007) (9va ed.). Introducción al pensamiento complejo. Barcelona: Editorial Gedisa, S. A.
- Pavis, P. (1998). Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Russo, E. (2003). Diccionario de cine. Buenos Aires: Paidós.
- Stam, R. (2001). Teorías del cine: Una introducción. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Valera-Villegas, G. (2006). Relato, tiempo y formación. Lectura antropo-ética del paria. Caracas: Fundación de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, CELARG.

Publicaciones online:

- Alomar.M .(s/f). (Una) Breve historia del cine independiente argentino. [Página Web]. Disponible: <http://www.cinenacional.com/notas/index.php?nota=300> [consulta: 2008, enero 25]
- Guerra, D. y Skewes, J. (1999). La historia de vida como contradiscurso: pliegues y repliegues de una mujer. Propositiones [Publicación en línea], 29. Disponible: www.sitiosur.cl/publicaciones/Revista.../PROP.../34GUERRA.DOC [consulta: 2010, septiembre 22]
- Vásquez Rocca, A. (2005 a). Mundos Posibles y ficciones narrativas. A Parte Rei. Revista de Filosofía [Revista en línea], n°37. Disponible: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/vasquez37b.pdf> [consulta:2008, enero 10]
- Vásquez Rocca, A. (2005 b). Poética del cine. Defensa retórica del cine como arte: Raúl Ruiz, l'enfant terrible de la vanguardia parisina. Revista Almiar [Revista en línea]. Disponible: http://www.margencero.com/articulos/articulos2/raul_ruiz.htm [consulta: 2007, marzo 17]
- Valencia García, G. (1999). El tiempo social: una dimensión fundante. Theorethicos: la revista electrónica de la UFG [Revista en línea], Año II, No 009. Disponible: <http://www.ufg.edu.sv/ufg/theorethikos/abril20/Ponencias01.html> [consulta: 2010, septiembre 22]



