

## De Caluga o Menta a Taxi para Tres: La Representación del Sujeto Popular en el Cine de Transición Chileno de los Noventa

Claudio Salinas  
Hans Stange1  
[Descargar PDF] - [Descargar SWF]

**Resumen:** Las industrias culturales, entre ellas el cine, han contribuido de manera relevante en la construcción de las representaciones de lo popular. Reformulando, reforzando y anulando distintas visiones de lo popular, es decir, actuando como mediadores culturales.

Este trabajo, enmarcado en un estudio sobre la comunicación y los sujetos populares del Centro de Estudios de la Comunicación de la Universidad de Chile, intenta determinar qué es lo que el cine chileno de la transición (1990-2004) aporta desde su especificidad a la construcción del imaginario sobre el sujeto popular. El estudio plantea tres objetivos: identificar qué es lo que el cine representa de lo popular, a través de cuáles medios y procedimientos y con qué propósito y funciones.

**Palabras clave:** Representación - Sujeto Popular - Identidad

### I. Introducción

Parece que el cine chileno tiene una vocación por lo popular. El Niki y el Feto, de Caluga o Menta; la "pichanga" de barrio en Historias de Fútbol, el "patas negras" de El Chacotero Sentimental, son una muestra de ello. La marginalidad y el submundo, la picardía y el humor popular son omnipresentes en la cinematografía de la transición política chilena. ¿Qué nos dice el cine sobre nuestra cultura popular? ¿Qué calla? ¿Qué podría, tal vez, decirnos el cine chileno? Son las preguntas que conducen este trabajo.

Lo poco que se ha escrito sobre el cine de Chile tiende a buscar sentidos ocultos y verdaderos en nuestras películas. En aras de interpretar "lo que quiere decir" tal o cual realizador, se omiten muchas veces las imperfecciones técnicas, las inconsistencias del guión y los problemas de realización de los filmes. Peor aún, se intenta encontrar "autores" en donde sólo abundan los cineastas, "obras" y "genios" en donde lo que existe es, en verdad, un medio pequeño, voluntarioso y pretencioso. Es el caso del libro de Ascanio Cavallo, Huérfanos y Perdidos, o el más reciente de Antonella Estévez: dicen más que el cine mismo.

Los objetivos de esta investigación deben considerar, obviamente, lo que el cine chileno muestra de lo popular, pero no sólo eso. También es relevante la manera en que se representa y la intención con que se representa. De otro modo: se pretende responder al qué, cómo y para qué de la representación de lo popular en el cine chileno de la transición.

Muchas cintas son útiles a los objetivos de esta investigación: desde La Luna en el Espejo hasta Cachimba, pasando por Amnesia o Takilleitor, con Luis Dimas, la cultura popular se desplegaría en cada película chilena. Para nuestro análisis hemos seleccionado cinco, una por cada trienio hasta cubrir los 15 años de transición: Caluga o Menta, de Gonzalo Justiniano (1990); Johnny Cien Pesos, de Graef-Marino (1993); Historias de Fútbol, de Andrés Wood (1997); Taxi para Tres, de Lübbert (2001) y Machuca, también de Wood (2004). Se ha revisado además, a modo de contrapunto, Tres Tristes Tigres de Raúl Ruiz (1968).

El análisis consideró, además de la ficha técnica, tres niveles: el contenido de los filmes, con aspectos como el tema, los conflictos representados o las alusiones al contexto histórico o político; el nivel estético, para lo cual se seleccionaron secuencias específicas que fueron valoradas desde el punto de vista del lenguaje fílmico (composición del plano, montaje, etc.); por último, el nivel de su circulación, con aspectos como la taquilla, el número de salas y días en cartelera. Sobre repetir que la mayoría de los estudios consideran sólo el primer nivel de estudio, cuando sólo el cruce entre los contenidos, la forma y su socialización nos permite dar cuentas de lo que se representa cinematográficamente sobre lo popular.

### II. El sujeto popular: ¿resistencia o complacencia?

¿Cuál es el sujeto popular? ¿Qué significa la cultura popular? Múltiples definiciones se han propuesto para responder esta pregunta. Pero aquí nos referiremos a una en particular: el sujeto popular como sujeto de la subversión.

Para Mikail Bajtín la cultura popular es aquella no oficial o que se opone a la cultura oficial. Dice Ana María Zubieta: "Su lógica es la inversión de los valores, jerarquías, dogmas y tabúes religiosos, políticos y morales establecidos, en tanto oposición al dogmatismo y seriedad de la cultura oficial." (Zubieta, 2000: 27-28). Pero lo popular no se define por la mera oposición, sino por la serie de relaciones que establece con la cultura oficial. Lo que está en el centro de esta concepción de lo popular es un conjunto de mecanismos de inversión y de ridiculización de los ritos, órdenes y tradiciones de la "alta cultura". (Zubieta, 2000: 29) Así, por ejemplo, la novela tomará elementos de la cultura popular para traducirlos a la alta cultura, mientras que lo popular reproduce luego su propia forma de novela: el folletín. Lo popular está siempre en tránsito. Otro aporte relevante es la perspectiva de Gramsci, que piensa la categoría de "clases subalternas" como asistémicas, múltiples y heterogéneas: "Aparece el registro de lo múltiple, lo diverso y yuxtapuesto, las sobrevivencias. Frente a esto, la clase dominante justamente lo es porque posee una concepción de mundo elaborada, sistémica, políticamente organizada y centralizada, y ha logrado imponerla al resto del entramado social." (Zubieta, 2000: 37) En Gramsci repensar el concepto de cultura popular implica definirlo como un sistema de relaciones sociales que constituye una noción del lugar donde se produce el consenso o la resistencia. (Zubieta, 2000: 41)

Donde emerge con mayor claridad esta concepción del sujeto popular como aquel sujeto que se encuentra en tensión con la cultura, los sujetos y la ideología de la dominación, es en la reelaboración que los Cultural Studies hacen de la categoría misma. Dice Stuart Hall:

Quiero afirmar que, por el contrario, no hay ninguna 'cultura popular' autónoma, auténtica y completa que esté fuera del campo de fuerzas de las relaciones de poder cultural y dominación. En segundo lugar, subestima en gran medida el poder de la implantación cultural. Ésta es una observación delicada, pues en el momento mismo de hacerla uno se expone a que el acusen de suscribir la tesis de la incorporación cultural. El estudio de la cultura popular oscila constantemente entre estos dos polos del todo inaceptables: 'autonomía' pura o encapsulamiento total. (Hall, 1984: 5)

A partir de esta oscilación, Stuart Hall definirá tres momentos de la cultura popular. El primero de ellos entiende lo popular como lo masivo, validado y caracterizado por su circulación en el mercado. Es la definición que desarrollaría la Teoría Crítica de Frankfurt, para la cual los medios, en tanto que productores culturales, son utilizados para la enajenación y manipulación de masas. (Hall, 1984: 4-5) Un segundo momento es el antropológico o descriptivo, en el cual lo popular es, en términos simples, todas las cosas que el pueblo hace. Más que una descripción, lo que hay es una lista de atributos, determinista y estática, de quien se supone que es el sujeto popular: el pícaro, el gañán, el patriota, en fin, el "roto". Dice Hall: "El problema estriba en cómo distinguir esta lista infinita, de cualquiera manera menos la descriptiva, de lo que no es la cultura popular." (Hall, 1984: 6)

Un tercer momento es el del desplazamiento: el sujeto popular ya no será igualado a la masa, anónimo y uniforme; tampoco será un mero estereotipo sin dinamismo o historia; por el contrario, será recuperado en su dinamismo y su disputa constante con las fuerzas y culturas dominantes. De este modo, la cultura y el sujeto populares se comprenderán por "las relaciones que definen a la 'cultura popular' en tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante." (Hall, 1984: 7)

### III. La representación como crítica política

La representación sitúa social y políticamente el "sentido" de una obra y de un producto cultural. De acuerdo con su rango, su centralidad, su apertura y su circulación, este sentido establece sus relaciones de poder y sus condiciones de interpretación. Un cambio en la representación se traduce en el desplazamiento sociopolítico de una interpretación. (Chartier, 1999: 115)

En el caso del cine, estas representaciones son eminentemente audiovisuales. Lo importante de retener aquí es la idea de que la mirada de lo que ocurre en la pantalla no significa sólo por lo que muestra, sino por el conjunto de relaciones sociales en medio de las que toma existencia. O como dice Régis Debray: "La evolución conjunta de las técnicas y de las creencias nos va a conducir a señalar tres momentos de la historia de lo visible: la mirada mágica, la mirada estética y, por último, la mirada económica. (...) Más que visiones, ahí hay organizaciones de mundo." (Debray, 1994: 39)

De esta manera, si las representaciones significan en la medida en que existen dentro de un conjunto de relaciones sociales, la representación del sujeto popular debería escenificar también sus constantes tensiones con la cultura dominante. Dice Hall: "En nuestro tiempo esta lucha se libra continuamente en las complejas líneas de resistencia y aceptación, rechazo y capitulación, que hacen de la cultura una especie de campo de batalla constante." (Hall, 1984: 6) Claro que "escenificar" aquí no se entiende como el mero reflejo de una realidad social, pretensión excesivamente naturalista en la cual muchas veces cae nuestro cine, sino como una mediación cultural: el cine re-presenta al sujeto popular, es decir, vuelve a organizar intencionalmente una parte de las relaciones entre lo popular y lo oficial. De aquí que la pregunta por la interpretación no sea ¿"qué muestra el cine?" sino, según la política interpretativa de Edward Said: ¿Quién muestra en el cine? ¿Para quién se muestra? ¿En qué circunstancias? (Cf. Said, 1988: 199).

### IV. Cine chileno en transición

Es evidente que el período de la transición es el que más cine ha producido en Chile. Entre los años 2000 y 2004 se realizaron 48 largometrajes, 21 cortometrajes y 62 documentales (ver gráfico). 2 A su vez, el costo promedio de una película es de 400 mil dólares, el que puede aumentar en el caso de las coproducciones. El aporte estatal ha sido relevante en la producción fílmica: bordea en promedio el 25% y su monto alcanzó en 2003 los 2,2 millones de dólares. No hay datos sobre el porcentaje de participación extranjera en nuestra cinematografía, a pesar de ser bastante recurrente. Hoy existen en el país trece casas productoras, ocho empresas proveedoras de equipos de rodaje, tres de sonido y diez de postproducción. Más de treinta instituciones entregan formación técnica y profesional a 3 mil 500 alumnos en el área audiovisual. El número de salas de exhibición se incrementó desde 70 en 1990 a 229 salas en 2003. El número de espectadores también se ha elevado: de cinco millones de espectadores en 1995 a 11,5 en 2003.

Este es el mercado cinematográfico en el que circulan las representaciones de lo popular. Muchos advierten que esta aparente bonanza no es un "boom" del cine nacional o un despegue de su industria. Entre 1997 y 2002 el cine chileno representó apenas el 4% de la audiencia en salas (aunque incrementó, por un lado, su presencia en los festivales y, por otro, el número de éstos).

### V. La representación de lo popular

Dice Ascanio Cavallo: "Las películas significan por lo que muestran y no por lo que la teoría y la utopía social dicen que deben mostrar" (Cavallo et al., 1999: 22) ¿Pues qué es lo que muestran? Y acaso, ¿no significan también por lo que no muestran, por su silencio? Estos vacíos desaparecen para Cavallo: junto con "las condiciones de censura expresas o tácitas [de la dictadura], se extinguieron también las razones para eludir ciertos temas o al menos una parte importante de ellos." (Cavallo et al., 1999: 25) Veremos que esta elusión no es tal, y que el cine sigue amordazado, sin decir mucho de lo que sucede e importa en nuestra transición política. Así, las referencias a lugares, fechas y hechos concretos, en otras palabras, nuestra memoria reciente, se difumina en el cine. Cavallo ve en esto "los pretextos de la 'universalidad' y el 'arte poético'" (Cavallo et al., 1999: 28) en nuestros realizadores. Cuando se trata de la cultura popular, más que arte poético, lo que hay es imposibilidad: discursiva, histórica y política. O dicho de otro modo: el cine acalla lo subversivo de lo popular no como una forma de resistir la censura oficial, sino como una forma de alinearse con ella.

Nuestro cine presenta al sujeto popular, indistintamente, como sujeto en tránsito, sujeto brutal, como el bárbaro (extranjero), el marginal o el hombre invisible. Y decimos "presenta" porque en verdad no hay una re-presentación, sino un mero reconocimiento de ciertas marcas identitarias que alcanzan quizás para construir un estereotipo, pero nunca para interpelar las relaciones sociales que operan en la realidad "real".

Una de las características de nuestro cine es la dificultad para establecer el tema que tratan las películas. Existen grandes tópicos: la marginalidad, la dictadura; pero ¿quién puede decir certeramente qué se trata en Caluga o Menta o en Historias de fútbol? La primera muestra la marginalidad, sin explicitar una valoración, ni circunscribir un lugar específico. La segunda, más allá del elemento común que es el fútbol, no conecta las tres historias que la componen, convirtiéndolas en tres cuadros inorgánicos, sin punto de comparación. También es común a todos los filmes seleccionados la ambigüedad con la que se confunden los conflictos internos de los protagonistas con los conflictos externos que los distintos argumentos ponen en escena.

Lo único que comparten todas las cintas de la muestra es la estereotipación de lo popular, su encasillamiento en los roles del marginal o del delincuente, su imposibilidad de constituir un verdadero discurso popular, precisamente porque se tratan de meros estereotipos. Caluga o menta, Historias de fútbol, Machuca: películas que no construyen un discurso sobre lo popular, sino apenas reconocen ciertas marcas: el pachanguero de barrio, la mujer chilota, el volado de la esquina, el pobretón amigo del niño rico. Se refuerza un imaginario dominante en nuestra sociedad actual, aquél que criminaliza al poblador con el discurso de la seguridad ciudadana en los labios. Aquél que consagra como rasgo propio de la identidad popular los vicios e ingenuidades de la pobreza. No hay tensión, crítica o resistencia; tal como los cronistas del siglo XIX, nuestro cine de transición sigue repitiendo la distinción, hecha desde la dominación, entre pobres buenos y pobres malos. Una secuencia de Caluga o menta es ejemplar respecto del encasillamiento del marginal. El Niki, el Roro y el Feto, los protagonistas de la película, beben en un bar frente a un televisor. La cámara nos otorga un plano medio y oscuro: es un plano de encierro.

Las expresiones son duras, angustiosas y desesperantes. Uno de ellos dice: "Al menos en la cárcel había la esperanza de salir". ¿Se trata de un enunciado sobre el desencanto post-dictadura. La secuencia no tiene relación argumental con las otras de la película, bien podría Justiniano haber prescindido de ella. ¿Qué hace finalmente este pasaje), sino representar un sujeto sin historia ni proyecto, cuya única condición es estar permanentemente excluido? ¿Qué relación social, sea de resistencia o de aceptación se representa en esta secuencia?

Otro tanto vemos en Historias de Fútbol. La secuencia final del primer relato, "No le crea", es casi un fresco costumbrista. El partido representa el estereotipo del sujeto popular como un personaje colectivo, un hombre masa, cuyos rasgos identitarios radican en lo que tiene de folklórico el fútbol de barrio.

A pesar de que tampoco logra articular el imaginario popular, ni escapa al vicio del estereotipo marginal-criminal, Johnny cien pesos sí logra presentar una tensión a través del dispositivo del género. Al visibilizar explícitamente al poder, mediante los burocratas del ministerio y la justicia, la película da cuenta de las relaciones entre este y los sujetos populares que protagonizan el robo. Pero en esta relación social se anula la posibilidad de cualquier subversión o inversión a causa de las limitaciones propias del género policial y de la funcionalidad de los personajes.

Acaso la única cinta que realmente invierte todos los roles como los valores dominantes sea Taxi para tres, de Orlando Lübbert. Dos asaltantes secuestran a un taxista que termina siendo su verdugo. El tema aquí no es ni la pobreza ni la marginalidad, sino la perversión de un modelo de vida que hoy se impone en nuestro país como el hegemónico: el de las mezzininas metas de una clase media empobrecida -material y moralmente - pero aún así comprometida con el imaginario del "jaguar de Sudamérica", aspiración representada por el taxi Lada. Los roles se invierten: los asaltantes encuentran redención en una secta evangélica, y a través del taxista, el sujeto del delincuente, la verónica deliniente, la verónica del grupo. Aquí se encuentra una real crítica y resistencia a la coerción del modelo hegemónico. De hecho, el conflicto sólo terminará cuando los sujetos populares -subversivos- sean literalmente aplastados por el Lada.

Ni siquiera en las citas al contexto los filmes representan una relación crítica entre el sujeto popular puesto en la pantalla y el poder, muchas veces invisible o telemático. Caluga o menta alude a una dictadura (¿De qué país? ¿Cuándo ocurrió?) y a una democracia que no le ofrece nada a los marginales, pero toda esta alusión debe hacerse atribuyendo dobles intenciones a gestos, frases (como la tan mentada "ahora estamos todos locos") o personajes (como el funcionario anónimo que ofrece pasto para la población). Peor es en Machuca o Historias de Fútbol en las que el contexto -los treinta años del golpe militar y las clasificatorias para el mundial del '98, respectivamente - opera de modo oportunista con la intención de asegurar el éxito en las taquillas o en la generación de una falsa polémica. Esto se aprecia especialmente en Machuca. La cinta de Wood, mediante la excusa de ser la primera en representar el golpe, termina siendo eco del sentido común dominante, según el cual nadie es responsable de lo ocurrido en 1973, porque todo estaba "patas para arriba".

Nuevamente hay un tratamiento distinto del contexto sólo Johnny cien pesos y Taxi para tres. En el caso de la primera el retrato de los burocratas es la cita directa y explícita a la frágil democracia que hace poco ha tomado el poder, mientras que el intento de los asaltantes de hacerse pasar por terroristas cita al pasado reciente. En el caso de la segunda, la mitología del país en desarrollo y el efecto de la crisis asiática sobre la gran mayoría de nuestras capas medias pauperizadas, no están aludidas sino que conforman el escenario social en el que se desarrollan los conflictos y la historia de la película.

### VI. Nuestro complaciente cine

En su libro sobre el cine de la transición chilena, Antonella Estévez anota:

"Pasados los primeros años de la década de los 90, era notorio el fin de la aventura creativa per se de los cineastas (...) y se hizo evidente que, si se quería desarrollar la cinematografía nacional, era necesario crear nuevas formas de sustento. (...) En los 90 el escenario era distinto, y los realizadores audiovisuales necesitaron ajustarse a las circunstancias. Y lo hicieron hábilmente." (Estévez, 2005: 258)

La pregunta cae de cajón: ¿qué significa "hábilmente"? Por supuesto, no significa "críticamente" ni "subversivamente". Si consideramos que el gran debate del cine chileno, durante los últimos años, ha girado respecto de los montos y asignaciones de los fondos concursables y de la participación del Estado en el fomento del cine, la respuesta es que "hábilmente" sólo significa una cosa: complacientemente. Casi no hay películas políticamente incorrectas en nuestra transición, como no hay un cine de derecha o un cine de oposición a los gobiernos concertacionistas. Dice Hall: "Las industrias culturales tienen efectivamente el poder de adaptar y reconfigurar conscientemente lo que representan; y ajustante la repetición y la selección, imponer e implantar aquellas definiciones de nosotros mismos que más fácilmente se alinean a las descripciones de la cultura dominante o preferida." (Hall, 1984, p. 5) Un cine que se adapta a las concepciones de la cultura dominante, unos realizadores que rinden pleitesía y piden ayuda a la Concertación: lo que se encuentra detrás de la representación estereotípica, señera y límpida del sujeto popular es la connivencia de nuestro cine con la cultura y el poder oficial: es la autocensura de cualquier posibilidad de subversión, inversión, resistencia o desplazamiento.

Probablemente muchos cineastas chilenos estarán en desacuerdo con esta afirmación. Y es cierto que no puede acusárseles de mala conciencia. Pero las películas chilenas -no sólo las analizadas por este estudio, sino cualquier otra: Amnesia, de Justiniano; Cicatriz, de Sebastián Alarcón; La Frontera, de Ricardo Larrain -comparten un dejo de pesimismo que parece responder más a esta situación de incomoda complacencia en la que se encuentran los realizadores que a la condición de lo que pretenden representar como sujeto popular.

¿Por qué ocurre esto? Varias son las alternativas de respuesta (y todas son en parte correctas): la censura, la precariedad económica, etcétera. Pero responder esta interrogante es materia de otro trabajo.

### VII. Conclusiones

La primera conclusión, entonces, es: el cine chileno de la transición no produce un imaginario de nuestra cultura popular, sino que reproduce la visión oficial de lo popular.

Si lo popular se define por mantener relaciones sociales de resistencia al poder dominante, que el cine chileno no represente una tensión cabal sobre los desplazamientos de lo popular, sobre sus inversiones, supondría que el cine no tiene palabras sobre el poder en Chile. ¿Cómo evalúa nuestro cine a la nueva democracia? Parece que no la evalúa, sino que es avasallado por ella.

Paradójicamente, tanta abundancia de las convenciones de lo popular en el cine chileno de los noventa no dice mucho. Este trabajo es estéril: termina estudiando lo que el cine no muestra del inasible y fugaz sujeto popular.

### Referencias bibliográficas

- CAVALLO, Ascanio; et al. (1999): Huérfanos y Pérdidos. El cine chileno de la transición. Santiago de Chile, Grijalbo.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2003): "Apuntes sobre el audiovisual". Documento de trabajo. Santiago de Chile.
- CHARTIER, Roger (1999): El Mundo como Representación. Barcelona, Editorial Gedisa.
- DEBRAY, Régis (1994): "Nacimiento por la Muerte". En: Vida y Muerte de la Imagen: Historia de la Mirada en Occidente. Barcelona-Buenos Aires, Editorial Paidós.
- ESTÉVEZ, Antonella (2005): Luz, Cámara, Transición. El rollo del cine chileno de 1993 a 2003. Santiago de Chile, Ediciones Radio Universidad de Chile.
- HALL, Stuart (1984): "Notas sobre la desconstrucción de -lo popular-". En: SAMUEL, Ralph (1984): Historia Popular y Teoría Socialista. Barcelona, Crítica.
- MOUESCA, Jacqueline (1988): Plano Secuencia de la Memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno. Madrid, Ediciones del Litoral.
- \_\_\_\_\_ (1992): Cine chileno veinte años 1970-1990. Santiago de Chile, Ministerio de Educación.
- \_\_\_\_\_ (1997): El cine en Chile. Crónica en tres tiempos. Santiago de Chile, Editorial Planeta/ UNAB.
- SAID, Edward (1988): "Antagonistas, Públicos, Seguidores y Comunidad". En: FOSTER, Hal (1988): La Postmodernidad. Ciudad de México, Colofón.
- VEGA, Alicia (1979): Re-visión del cine chileno. Santiago de Chile, ediciones Aconcagua-CENECA.
- WILLIAMS, Raymond (1981): Sociología de la Cultura. Barcelona, Editorial Paidós, Colección Comunicaciones.
- ZUBIETA, Ana María (2000): Cultura Popular y Cultura de Masas. Conceptos, Recorridos y Polémicas. Buenos Aires, Paidós.

### Notas

Claudio Salinas Muñoz y Hans Stange Marcus son licenciados en Comunicación Social por la Universidad de Chile. Salinas es además licenciado en Historia en la misma casa de estudios. Ambos se desempeñan como investigadores ayudantes del Centro de Estudios de la Comunicación del Instituto de la Comunicación e Imagen de esa Universidad.

2 Todos los datos que se entregan a continuación están citados desde: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), "Apuntes sobre el Audiovisual", octubre 2003, p. 4 y ss.