

Estrategias de visibilidad de la marginalidad social en el cine latinoamericano contemporáneo

Mariano Veliz*

Ante el derrumbe de los modelos neoliberales ocurrido en Argentina y Brasil en la clausura del siglo XX, una parte considerable del cine producido en estos países se asignó la tarea de cartografiar los espacios devastados por las crisis, radiografiar sus efectos sobre las temporalidades colectivas y visibilizar a los sujetos de las periferias sociales. Si las crisis habían atribuido una visibilidad indudable a los grupos subalternos, entre ellos a los habitantes de los asentamientos precarios (villas miseria en Argentina, favelas en Brasil), al inscribir sus cuerpos y sus protestas en el tejido urbano, algunos cineastas se apropiaron de la posibilidad de pensar estrategias capaces de asignarles una visibilidad disruptiva en el panorama audiovisual contemporáneo. La asunción de esta responsabilidad implicó intervenir tanto sobre la invisibilidad a la que se había condenado a estos sectores en el discurso y las prácticas neoliberales como sobre la mostración obscena gestada desde los medios de comunicación hegemónicos y su doble vertiente de la criminalización y la victimización. En este contexto, tanto *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, Kátia Lund, 2002) como *Elefante blanco* (Pablo Trapero, 2012) configuran territorios idóneos para evaluar algunas modalidades contemporáneas de construcción de visibilidad.

Visibles e invisibles: los asentamientos precarios

Los asentamientos precarios acompañan la historia de la modernización urbana del siglo XX en América Latina¹. Si bien desde la primera década del siglo

* INDEAL-FFyL-UBA. Mail: marianoveliz@gmail.com

¹ João Camillo Penna precisa que la primera favela oficial de Río de Janeiro fue establecida por ex combatientes de la campaña de Canudos (1896-1897). Ante el incumplimiento de las promesas realizadas por los presidentes Prudente José de Moraes Barros y Manuel Ferraz de Campos Sales de otorgarles viviendas por el triunfo obtenido, cerca de diez mil

irrumperon poblaciones marginales de carácter transitorio, el fenómeno adquirió una dimensión de mayor envergadura, tanto en Argentina como en Brasil, a lo largo de los años treinta. Acontecimientos históricos como las repercusiones de la crisis del 29, la migración masiva del campo a la ciudad y la llegada de nuevas olas inmigratorias fomentaron su expansión inusitada. Ante su crecimiento continuo, en los años sesenta y setenta, ambos países convirtieron en política de estado la voluntad de velar el carácter público de estas poblaciones.

En este sentido, su relación con la visibilidad no puede desprenderse de condicionamientos socio-históricos significativos. Tanto *Cidade de Deus* como *Elefante blanco* tematizan sucintamente este enlace. En el comienzo de *Cidade de Deus* se repone la historia de los programas de urbanización que propiciaron la creación de esta favela en la década del sesenta. En una explicación acotada, se plantea que su traslado al cerro tuvo la evidente intención de invisibilizar a sus habitantes ante la mirada de los turistas y de las clases medias y altas cariocas. La conservación y explotación de la belleza de Río de Janeiro se concebía como irreconciliable con la inscripción de la favela en el centro de la ciudad. En *Elefante blanco*, la villa miseria en la que se encuentra el edificio que da título al film se denomina informalmente Ciudad oculta debido a que durante la organización del Mundial de fútbol de 1978 el intendente brigadier Osvaldo Cacciatore ordenó la construcción de un muro que ocultara el asentamiento.

Simultáneamente a esta conversión de los pobres en invisibles, el cine latinoamericano propuso reflexiones radicales acerca de la potencia del arte para dar cuenta de la marginalidad. Dos abordajes deben ser recordados por la lucidez de sus enfoques y la vigencia de sus posturas. En 1965 Glauber Rocha escribió su manifiesto “La estética del hambre”. Allí, repudia la banalidad con la que gran parte

soldados se asentaron en un cerro a la espera de la respuesta ansiada. Rápidamente, a este cerro se lo comenzó a llamar “favela”. Esta denominación retomaba la designación de un arbusto típico de la región nordestina y era, a su vez, el nombre de un cerro localizado en las cercanías de la aldea de Canudos, donde los soldados habían acampado durante el enfrentamiento. Penna, João Camillo. “Criminalización y culturaización de la pobreza”. *Confines*, 23-24, 2009. Entre la muy vasta bibliografía sobre la historia de los asentamientos precarios latinoamericanos y su imbricación con los procesos modernizadores puede sugerirse: Jeffrey D. Needell. “La *belle époque* carioca en concreto: las reformas urbanas de Río de Janeiro bajo la dirección de Pereira Passos”, AA. VV. *Cultura urbana latinoamericana*. Buenos Aires, Clacso, 1985; Sebreli, Juan José Sebreli. *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires, Siglo XX, 1964.

del arte de la región representó a los sectores socialmente postergados y se plegó a las demandas de exotismo. Ante este gesto, que para Rocha condensa el colonialismo cultural, el manifiesto se pregunta cómo presentar la pobreza y la exclusión. Su respuesta, elaborada como una defensa del *Cinema Novo*, aboga por la gestación de una estética de la violencia que señale el fracaso del proceso modernizador en Brasil y no pueda ser deglutida por las estéticas oficiales ni convertida en mercancía por los circuitos del arte².

Junto con este abordaje inicial, resulta imprescindible la recuperación de la noción de “pornomiseria” esbozada por Luis Ospina y Carlos Mayolo a partir del rodaje de *Agarrando pueblo* (1978). A través de la apropiación de la idea de pornochanchada que se había extendido en el cine brasileño de los años sesenta, Ospina y Mayolo proponen pensar una parte considerable del cine latinoamericano de las décadas del sesenta y setenta a través de su composición de la pobreza como mercancía a ser vendida a los mercados internacionales. En su ensayo-manifiesto “¿Qué es la pornomiseria?”³ ambos autores despliegan su crítica al cine miserabilista que es ofrecido como contrapartida a la opulencia de los consumidores del primer mundo para quienes se filma. En ese cine que convierte a la pobreza en una ostentación pornográfica, la miseria se percibe como espectáculo y la precariedad del ser humano como objeto de la mirada abyecta.

La clausura del siglo XX y el comienzo del XXI supuso una nueva torsión en la relación de la miseria y lo visible. En los años noventa, las políticas neoliberales que asolaron a Argentina y Brasil ocasionaron transformaciones radicales en el régimen territorial. En *Planetas de ciudades miseria*, Mike Davis analiza, a partir de ciertas modificaciones en el diseño topográfico, la devastación estructural del tercer mundo operada por la implementación del capitalismo neoliberal. En esta dirección, Argentina y Brasil encarnan tanto la veloz urbanización de la pobreza como el aumento exponencial de los asentamientos precarios que Davis considera definitorios del nuevo paisaje ciudadano⁴.

2 Rocha, Glauber. “La estética del hambre”. *Kilómetro 111*, 2, 2001.

3 Ospina, Luis y Carlos Mayolo. “¿Qué es la porno-miseria?”. *Tierra en trance*, 10, 2012. [Fecha de consulta 2016-09-18] Disponible en <http://tierraentrance.miradas.net/2012/10/ensayos/que-es-la-porno-miseria.html>

4 Davis, Mike. *Planetas de ciudades miseria*. Madrid, Akal, 2014.

Sin embargo, la semejanza epocal no debe ocultar las diferencias existentes. En este sentido, puede percibirse que en tanto en *Cidade de Deus* se subraya la distancia geográfica que se establece entre la ciudad y el cerro, en *Elefante blanco* se describe la cercanía espacial mediante panorámicas cenitales que evidencian la convivencia y la superposición topográfica. En ambos casos, se trata de espacios fronterizos, a la vez interiores y exteriores a las metrópolis⁵. Estos submundos posicionados en los contornos de lo urbano exhiben de manera oblicua aquello que se quiere disimular. Los muros de contención o los desplazamientos forzados no logran evitar que los cuerpos se infiltren en el tejido de la ciudad, que las voces se escuchen en los espacios públicos y que los clamores hagan temblar, en los momentos de crisis, las estructuras sociales más arraigadas.

Esta potencia disruptiva, sin embargo, no puede desprenderse de una interrogación radical acerca de la potencia de la imagen. Dos autores contemporáneos proponen acercamientos que pueden ayudar a pensar estos problemas. Jean-Louis Comolli (2016) explora la tendencia actual a exigir una visibilidad absoluta. El presente está atravesado, en su argumentación, por la necesidad de asegurar que todos los episodios y sujetos, todos los pueblos y culturas, detenten su derecho a la imagen. Esta confianza depende de la creencia en la efectividad político-estética de lo visible. A su vez, esta afirmación se imbrica con una defensa de la transparencia y la capacidad de ver y no solo de ser visto. Frente a este cuadro de situación, asegurado por la expansión de los medios audiovisuales y por los regímenes informativos y policiales, pero también facilitado por las políticas de la identidad que reclaman este derecho a la imagen, Comolli esgrime los peligros inherentes a este proyecto. Entre ellos, destaca la frecuente conversión en mercancía, la posible incorporación (de la imagen) de los sujetos en los circuitos del consumo⁶.

5 En los dos casos, puede recuperarse la figura de la "isla" propuesta por Josefina Ludmer (2010) para pensar estos dominios estallados. Ludmer señala al respecto que "las ciudades brutalmente divididas del presente tienen en su interior áreas, edificios, habitaciones y otros espacios que funcionan como islas, con límites precisos". Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2010, pág. 130.

6 Comolli, Jean-Louis. *Cuerpo y cuadro*. Buenos Aires, Prometeo, 2016.

A su vez, en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Georges Didi-Huberman indaga en la transformación operada en las políticas representativas de los pueblos y el desplazamiento que condujo de su sub-exposición a su sobre-exposición. En ese marco, revisa la historia del cine para concluir que desde su origen el pueblo aparece en la forma de figurante. Desde *La salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon* (*La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*, Louis Lumière, 1895) hasta films contemporáneos, los sectores populares suelen ser concebidos como una sumatoria homogénea de hombres sin atributos. El figurante constituye un mero “accesorio de humanidad que sirve de marco a la actuación central de los héroes, los verdaderos actores del relato”⁷. En este decorado humano, cada miembro del pueblo es un fragmento, una pieza del mosaico.

La presentación de la marginalidad puede quedar así posicionada en la riesgosa tensión entre el devenir mercancía y el devenir figurante. Si el cine latinoamericano dispone de una vasta tradición orientada a quebrar con su presentación como espectáculo consumible y a romper con los estereotipos circulantes, también posee una extensa historia de films puestos al servicio de las estrategias más eficaces para convertir a los pobres en ornamentos y/o objetos de consumo. Frente a estos desafíos políticos y estéticos resulta posible interrogar a *Cidade de Deus* y *Elefante blanco* para evaluar el alcance de algunas figuraciones impulsadas desde el cine latinoamericano contemporáneo para pensar la imbricación de la marginalidad y lo visible⁸.

Mercancías

7 Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial, 2014, pág. 154.

8 En este punto, resulta ineludible proponer un somero relevamiento de los autores que tanto en Argentina como en Brasil intentaron dar cuenta de estas dificultades: Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006; Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Colihue, 2009; Andermann, Jens. *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Paidós, 2015; Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham, Duke University Press, 2009; Prividera, Nicolás. *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Córdoba, Los ríos, 2014; Ottone, Giovanni. *Terra Brasil 95-05. El renacimiento del cine brasileño*. Las Palmas, T&B, 2005; Xavier, Ismail. *Cine brasileño contemporáneo*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2013; Lins, Consuelo y Claudia Mesquita. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Jorge Zahar, Río de Janeiro, 2008.

Cidade de Deus, la novela publicada por Paulo Lins en 1997, participa, de acuerdo con Lucía Tennina⁹, de una guerra de relatos en torno a la representación de las favelas. En los años noventa se produjeron dos desplazamientos inescindibles en la literatura brasileña: por una parte, la consolidación de las neofavelas, caracterizadas según Lins por el tráfico de drogas, la corrupción policial y el ejercicio creciente de la violencia, acentuó el interés en estos espacios como contexto de la acción. Por otra parte, emergió en los propios asentamientos un movimiento literario que intentó desmontar las representaciones fijadas por la literatura dominante. Este contrarrelato encontró sus principales operaciones en la desterritorialización de la criminalidad (conducida de la favela a la policía) y en la resignificación de las identidades criminalizadas¹⁰.

En el marco de esta querrela, cinco años después de la publicación de la novela de Lins, Fernando Meirelles y Kátia Lund realizaron el film homónimo. El estreno de la trasposición cinematográfica, plegada a la voluntad de visibilizar a los habitantes de las favelas, promovió un extenso debate en torno a su estetización de la pobreza. En una potente intervención al respecto, Karl Erik Schøllhammer criticó su “visibilidad espectacular” y su apelación a un lenguaje cinematográfico comercialmente interesante para dar cuenta de la violencia contemporánea en las grandes ciudades¹¹. Por su parte, Ivana Bentes discutió el “goce espectacular” promovido por la película, definida por un “brutalismo” que transforma en consumible la masacre entre los pobres¹².

9 Tennina, Lucía. “La guerra de los relatos en las favelas brasileñas”. *Informe escaleno*, 18, 2012. [Fecha de consulta 2016-10-11] Disponible en <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=40>

10 Este fenómeno, iniciado en la periferia de la producción cultural constituida por grupos de *rap* y *hip hop* emergentes de las zonas más desfavorecidas de las metrópolis brasileñas, se orientó a denunciar la criminalización de los sectores marginales llevada a cabo por el Estado en complicidad con los medios de comunicación hegemónicos. En la década del noventa, las obras de estos músicos (*Racionais Mc's* en San Pablo) y escritores (Paulo Lins en Río de Janeiro, Ferréz y Binho en San Pablo) nacidos y criados en asentamientos precarios comenzó a ser consumida por las clases medias. En todos los casos, y más allá de las diferentes estrategias estéticas y narrativas puestas en juego, se trata de textualidades dedicadas a redistribuir las voces y los discursos de los grupos subalternos y a relocalizar sus cuerpos y espacios.

11 Schøllhammer, Karl Erik. “Esto no es una película, no es una película”. *Confines*, 23-24, 2009.

12 Bentes, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”. *ALCEU*, v. 8, 15, 2007.

Sin embargo, estas acusaciones, centradas en los mecanismos de estetización, parecen haber equivocado el objetivo, dado que implican sostener que el arte no supone siempre un trabajo de puesta en forma. Si las prácticas estéticas constituyen ineludiblemente operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible, entonces el cuestionamiento no debe dirigirse a la estetización de la marginalidad operada por *Cidade de Deus*¹³. La lectura crítica puede plantearse, en cambio, en relación con su espectacularización y mercantilización de la miseria. En esta sustitución, el problema se vincula con la conversión de la favela en objeto de consumo y la transformación de sus habitantes en el rostro perceptible de esta mercancía¹⁴. La película brasileña se posiciona como un síntoma privilegiado del universo social contemporáneo regido por el mencionado imperio de lo visible. La marginalidad no solo no está condenada al ocultamiento, sino que es introducida en un circuito en el que deviene mercancía. La tendencia a exigir la visibilidad de los pobres inaugura un nuevo proceso de mutación del sujeto en objeto de consumo y, a su vez, objeto de representación.

Este proceso puede explorarse a través del análisis de la función adquirida en el film por la fotografía. Uno de sus protagonistas, Buscapé, es convocado por el otro protagonista, Ze pequeno, para que le saque unas fotografías. Estas tienen como objetivo inscribirse en una batalla por el liderazgo en la favela. El rival de Ze pequeno, Mané Galinha, es entrevistado por un noticiero televisivo y la circulación de su imagen lo posiciona en un lugar de relevancia que Ze pequeno reclama para sí. Por eso, decide conseguir que su imagen aparezca también en los medios. Al respecto, debe señalarse que la llamada a Buscapé implica que ninguno de los

13 La concepción de las prácticas estéticas como operaciones de puesta en forma deriva del abordaje del vínculo arte-política desarrollado por Jacques Rancière. Ver Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.

14 La indagación de esta problemática puede acudir a "Tratamiento del lumpenproletariado por el cine de Avant-Garde", un célebre artículo de Nicole Brenez. Allí, Brenez retoma algunas proposiciones sobre "el pobre" esgrimidas por Georg Simmel en *Sociología, estudios sobre las formas de socialización*. Dos de estas proposiciones interrogan el vínculo de la pobreza con la visibilidad: existe una relación proporcional entre buena conciencia y mala visibilidad (la buena conciencia burguesa no tolera la visión de la pobreza y resuelve, por lo tanto, hacerla invisible a través de un trabajo de domesticación de lo intolerable); existe una relación proporcional entre mala visibilidad y debilitamiento de los pobres (la precaria o nula visibilidad dificulta su autopercepción como una capa social solidaria). Brenez, Nicole. "Tratamiento del lumpenproletariado en el cine de Avant-Garde". *lafuga*, 13, 2012. [Fecha de consulta 2016-09-15] Disponible <http://www.lafuga.cl/tratamiento-del-lumpenproletariado-en-el-cine-de-avant-garde/481>

miembros de la pandilla sabe operar la cámara. Esta inoperancia ante el dispositivo fotográfico resulta consistente con la animalidad con la que estos personajes son caracterizados.

Al mismo tiempo, la cámara que se le cede a Buscapé cuenta en sí misma una parte de la historia. Si como señala Jean-Louis Comolli (2016)¹⁵ no hay máquina de visión que no constituya una máquina ideológica, entonces resulta posible proponer su genealogía. Esta había sido robada por un adicto a su padre, miembro de la burguesía carioca, y entregada en parte de pago por la droga recibida. De esta manera, la producción de imágenes se inserta en un circuito mercantil que la imbrica con la droga y el dinero. El origen socio-cultural, político-ideológico y estético-narrativo del aparato condensa la dificultad para desviar los funcionamientos cristalizados y la potencia ideológica de los dispositivos de visión.

Las siete fotografías sacadas por Buscapé se cohesionan porque se trata, en todos los casos, de retratos de grupo. Georges Didi-Huberman (2014) explica que el retrato de grupo supone la emergencia de una inteligibilidad común en los individuos retratados. Algo debe asegurar el reconocimiento de sus integrantes como pertenecientes a una misma identidad colectiva. Esta identidad debe, a su vez, evadir tanto la forma de la jauría informe como el conjunto hecho de singularidades demasiado complejas. Por eso, “lo ideal es subsumir el grupo en la autoridad de lo Mismo o de lo Uno”¹⁶. En *Cidade de Deus*, la regularidad que uniformiza a los fotografiados deriva, en gran medida, de la apelación a una iconografía conocida: aquella definitoria de los retratos de pandillas popularizada por el cine de gangsters.

15 Op. cit.

16 Op. cit., pág. 62.



Imagen 1 y 2

Dos aspectos relevantes de esta iconografía se retoman aquí: la jerarquización de la figura del líder y la valoración de las armas como elementos conformadores de la identidad. El primer aspecto resulta clave: la singularidad exacerbada del líder anula u opaca al resto de las individualidades. La preeminencia espacial, la conformación del juego de miradas, la angulación del plano, todo contribuye a particularizar su rostro. La pandilla solo funciona como marco para su destaque. En ellos se impone el tipo sobre el rostro. Sus cuerpos son ordenados y formalizados para dar cuenta del funcionamiento de las jerarquías internas. El segundo aspecto, la exhibición en primer plano de las armas, también resulta significativo no solo porque estas confirman que los fotografiados son miembros de una pandilla o porque Ze pequeno posa con dos armas, sino porque asume la posibilidad de definir a este grupo a partir exclusivamente del empleo de este elemento.

El valor de estos retratos de grupo reside en evidenciar la ingenuidad de Ze pequeno en relación con la potencia de la imagen. Su búsqueda de visibilidad no tiene en cuenta el carácter aniquilador que esta puede adquirir. La circulación de su fotografía en los medios pone en movimiento la represión policial que conduce a su muerte. Su confianza en la capacidad de acción de la fotografía es absorbida por la señalada tendencia a creer en la inevitable efectividad estético-política del mero hacer-visible.

A su vez, en los siete retratos se fija una repartición manifiesta de los roles vinculados con la gestación de imágenes. En la triangulación propuesta se alternan los planos de Buscapé operando la máquina, de Ze pequeno y su pandilla posando y de las fotografías efectivamente tomadas. De esta manera, se opone a los sujetos mirados y al sujeto que mira. En el régimen de lo visible puesto en juego se replican, a pesar del origen social del fotógrafo, los estereotipos existentes fuera de la favela¹⁷.

Por este motivo, estas siete fotografías deben ponerse en relación con la primera escena del film. Allí se encuentra la clave para pensar la articulación y el ejercicio de una política de lo visible. Esta escena apela a un notable repertorio de recursos orientados a negar el rostro de los habitantes de la favela: el fuera de campo, la velocidad del montaje y el fuera de foco. Su caracterización, ante la negación del rostro, se opera a través de mecanismos de desplazamiento: planos detalle de un cuchillo siendo afilado, instrumentos musicales siendo ejecutados, objetos derruidos y abandonados, bebidas, utensilios de cocina, una gallina en el proceso de ser desplumada, degollada y hervida.

17 Conviene recordar el acercamiento al “estereotipo” propuesto por Stuart Hall en “El espectáculo del ‘Otro’”. Allí, Hall vislumbra dos regímenes de representación de la otredad: la degradada y la idealizada del buen salvaje. En ambos casos, se trata de representaciones igualmente estereotipadas. La construcción de estereotipos supone la reducción del otro a unos pocos rasgos esenciales y fijos en la naturaleza. De esta manera, la promoción de estereotipos se vincula siempre con el poder simbólico detentado por las prácticas representacionales. Se trata de representaciones fetichizadas que ejercen una potente violencia simbólica sobre la otredad. Hall, Stuart. “El espectáculo del ‘Otro’”. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito, Corporación Editorial Nacional, 2010. Por supuesto, también es posible que los propios miembros de esa otredad se apropien de los estereotipos circulantes en torno suyo a través de estrategias que oscilan entre la conservación y la impugnación radical.

Así, la otredad es receptora de una violencia notoria: la supresión del semblante. En su estudio antropológico sobre el rostro, David Le Breton puntualiza el carácter consuetudinario de este gesto de violencia: “Al tratarse del signo del hombre, el más alto valor que este encarna, el desprecio del rostro ajeno pasa por su animalización o degradación: el otro tiene jeta, trompa, cara de culo, es descarado”¹⁸. Frente a esta negación inicial, irrumpe un rostro fuertemente particularizado: el de Ze pequeno. Su potencia no depende solamente de que sea el primer semblante visto, sino de la elección de un primerísimo primer plano, en un sutil contrapicado, que impacta con una fuerza dramática y narrativa notable. Ese rostro inaugural materializa el horror, la violencia, la animalización y la brutalidad con los que se configura en el film a los habitantes de la favela. En la operación metonímica que articula la escena, a su expresión salvaje se conduce la identidad entera de la población. De esta manera, las caras apenas entrevistas y las identidades apenas esbozadas se completan gracias a la sobre-exposición de Ze pequeno.



18 Le Breton, David. *Rostros. Ensayo de antropología*. Buenos Aires, Letra viva, 2010, pág. 18.



Imagen 3 y 4

Los cuatro primerísimos primeros planos de este personaje parecen sostener que es posible leer un rostro como un mapa. David Le Breton postula que en esa creencia se instala la voluntad de aniquilar el misterio del otro, la diferencia constitutiva de toda identidad. El recorrido sobre el primer plano equivale a un ejercicio cartográfico. A través de esta travesía sería posible conjurar el peligro de estas identidades aterradoras. El estudio microscópico del semblante se pone al servicio de acentuar, o construir, su aspecto siniestro y, al mismo tiempo, de propiciar su reconocimiento. Allí se evidencia la potente imbricación que se establece en el film entre su exacerbada escopofilia y su acercamiento a las operaciones y estrategias del control institucional.

Si en las siete fotografías mencionadas se confronta al sujeto que mira y a los sujetos mirados, en esta primera escena se anticipa una construcción semejante. La persecución de Ze pequeno de una gallina que escapa a su destino confluye con la caminata de Buscapé por las calles de la favela. Los dos personajes, articulados en una manifiesta estructura binaria, se enfrentan desde el comienzo. Ze pequeno es concebido a partir de una matriz naturalista. Su dedicación gozosa a la violencia está determinada por la confluencia del entorno, la sangre y el destino. Por el contrario, Buscapé es configurado a través del camino del héroe. Su intento de huida, desplazado al escape de la gallina, lo humaniza al excluirlo de la comunidad de los habitantes de la favela.

A su vez, se plantea, en concordancia con esta divergencia, una diferencia significativa en relación con la distancia desde la que ambos rostros son presentados. Si Ze pequeno se muestra en el señalado primerísimo primer plano,

con un gesto exagerado que lo animaliza, Buscapé es presentado en un plano general que inscribe su rostro en su cuerpo y este en el espacio. Al mismo tiempo, porta, desde su presentación, la cámara fotográfica que le permitirá evadirse de ese territorio.

En el desenlace de la escena, los miembros de la pandilla se detienen en la calle y apuntan a los policías que descienden de sus vehículos. Buscapé queda en el medio, ajeno a ambos grupos y sin embargo amenazado por los dos. La pose de los integrantes de la pandilla anticipa las fotografías posteriores. De este modo, los retratos de grupo se encuentran duplicados. También en este caso Ze pequeno ocupa el centro en relación con el cual se organiza la imagen. Un acercamiento a su rostro, con un fusil en la mano, permite retomar el contraste entre mostrar un rostro y objetivar un rostro mediante un ejercicio clínico y cartográfico. La conservación o no de cierta distancia en el encuadre señala la voluntad de construcción de una visibilidad diferencial: atenta y respetuosa del heroísmo para quienes pueden escapar a través de la apropiación de los dispositivos de visión hegemónicos (las fotos, finalmente, son publicadas en un periódico de gran circulación¹⁹) y exploratoria y cercana del rostro animalizado que convoca a la escopofilia como estrategia para conjurar el terror para quienes encarnan esa forma extrema de la otredad. Así, en un régimen de lo visible organizado en torno a la exhibición continua e incesante, el cuerpo de Ze pequeno, aniquilado en la diégesis y mercantilizado por el film, evidencia los peligros de la exposición y asegura la necesidad de pensar, desde el cine latinoamericano, estrategias disruptivas no apropiables por parte del poder institucional.

19 João Camillo Penna analiza las dos políticas contemporáneas de inserción de la pobreza, surgidas ante el fracaso de los intentos de integración: la criminalización y la culturalización. Penna plantea que “las políticas de inserción obedecen a una lógica de discriminación positiva, en la cual se detectan territorios en déficit de integración y se desarrollan medidas específicas para una clientela de poblaciones particulares. Es un correctivo de emergencia localizado”. Se trata de “una constitución del sujeto por medio del crimen, que lo subjetiviza al penalizarlo, preventiva o efectivamente, volviéndolo acto seguido un sujeto/objeto de cultura”. En *Cidade de Deus*, esta subjetivación se produce en dos niveles: en el marco de la historia a través de la conversión de Buscapé en fotógrafo; fuera de la historia, por la elección de niños pertenecientes al grupo Nós do Morro de Gutí Fraga para conformar el elenco. Op. cit., pág. 174.

Figurantes

Elefante blanco narra un descenso a los infiernos. En el marco de lo que Gonzalo Aguilar denomina “cine global de la miseria”²⁰, la travesía de los curas tercermundistas a los asentamientos precarios latinoamericanos se construye a través de un ejercicio de mostración obscena. El célebre plano secuencia de un sacerdote trasladando el cadáver de un joven, asesinado en un enfrentamiento entre bandas de narcotraficantes, en una carretilla a través de los pasillos laberínticos de la villa miseria supone la materialización más extrema del carácter abyecto del film y su elección de deleitarse en lo atroz.

En esta estrategia se percibe la mencionada puesta en juego de un régimen de la visibilidad absoluta. Si en *Cuerpo y cuadro* Jean-Louis Comolli propone pensar al cine como un arte sustractivo, que construye sentido a partir de diversas operaciones de supresión, el film dirigido por Trapero se acerca más al funcionamiento de los dispositivos de visión policiales e informativos, orientados no solo a la exhibición irrestricta, sino a una figuración de la otredad social atenta solo a lo impío. El rechazo radical del fuera de campo y la elipsis se contraponen al subrayado del mero poder de hacer visible.

Una reflexión sobre las operaciones a través de las cuales el film piensa la construcción de la visibilidad puede partir de la forma en la que se introduce, al igual que en *Cidade de Deus*, la problemática de la fotografía. Una de las protagonistas, Luciana, una asistente social que trabaja en la villa miseria y colabora con un plan de construcción de viviendas, fotografía a uno de los habitantes con el objetivo de presentar su documentación ante las autoridades para que se tramite su pedido. En el comienzo de la escena, el plano de $\frac{3}{4}$ de perfil sobre un fondo blanco remite a lo que David Le Breton denomina “fotografía de identidad”²¹. El encuadre, la posición y los colores remiten a este extendido género fotográfico. Sin embargo, esta asunción inicial es desmentida cuando en el plano aparece Luciana portando una cámara fotográfica y apuntando hacia el modelo. Si bien en este caso, a diferencia de lo que ocurre en *Cidade de Deus*, no se muestra la

20 Aguilar, Gonzalo. “Imágenes de la villa miseria en el cine argentino: un elefante oculto tras el vidrio”. *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2015.

21 Op. cit.

fotografía, sí se escucha la voz de Luciana indicando hacia dónde tiene que mirar el representado. Tanto la confusión inicial acerca de a quién asignar la percepción de ese plano como la irrupción de esa voz directora que guía el rostro del fotografiado aproximan la puesta en escena cinematográfica al personaje de la asistente social. En la toma de esta primera fotografía se anticipa la proximidad del film con los personajes exteriores a la villa. Ellos también ejercen el poder de la mirada sobre los cuerpos pasivos de los habitantes del asentamiento precario. En la rigidez de la distribución de los roles se manifiesta el primer efecto del paternalismo.



Imagen 5 y 6

La segunda serie se centra en las “fotos institucionales” tomadas por un fotógrafo oficial antes de una reunión que los curas y la asistente social sostienen con el Obispo y otras autoridades eclesiásticas. Esta situación se narra a través de una construcción semejante a la señalada anteriormente. Un plano general articulado con un travelling hacia atrás incluye, frontalmente, a quienes van a ser retratados. Inicialmente, el posicionamiento de la puesta en escena parece cercano al de la cámara fotográfica. Sin embargo, la aparición del fotógrafo indica la discrepancia entre ambos dispositivos de visión. La primera foto solo incluye al

Obispo, un Secretario y Julián, uno de los curas villeros. La segunda registra el saludo entre el político y Julián. La tercera y la cuarta, al conjunto de los integrantes del encuentro. En todos los casos, se destacan dos aspectos: en primer lugar, el encuadre cinematográfico es siempre más amplio que el fotográfico. De esta manera, se precisa cierta falsedad protocolar de la reunión y se subraya el contraste entre la elegancia de ese espacio y la precariedad de la villa. En segundo lugar, lo destacable de la escena es que los pobladores del asentamiento vuelven a presentarse desde la ausencia. Su palabra es mediada por los representantes de las instituciones. No tienen voz y carecen de toda articulación discursiva. Inaudibles e invisibles por sí mismos, sus reclamos tienen que estar siempre articulados por sujetos exteriores.



Imagen 7 y 8

Esta repartición de lo visible y lo audible puede vincularse con la matriz genérica y estética del film. Al respecto, en tanto Hugo Vezzetti propone inscribirlo en el marco del cine policial y del cine de acción, y elige la escena del tiroteo cruzado como prueba de esta participación²², Gonzalo Aguilar²³ propone pensar el

²² Vezzetti, Hugo. "Memorias de un cura villero". *Informe escaleno*, 18, 2012. [Fecha de consulta 2016-10-07] Disponible en <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=46>

²³ Op. cit.

film como deriva del cine militante latinoamericano y este como descendiente del cine neorrealista. En esta contraposición de interpretaciones, mientras Vezzetti señala que en la villa del film nadie, salvo el Obispo desde afuera, hace política, Aguilar sostiene que la película hereda una convicción del cine militante: los habitantes de los asentamientos precarios deben devenir sujetos políticos para intentar salir de allí o mejorar sus condiciones vitales. En este intercambio, más allá de las posibles y necesarias adscripciones del film tanto a la tradición del cine social latinoamericano (más que al cine militante) y al cine policial (más que al cine de acción), resulta nodal la valoración de la recuperación de una matriz épica para pensar el film y sus estrategias de visibilización. De esta manera, la película sobre la villa cuenta en realidad la gesta de los héroes que llegan desde el exterior. El pueblo sigue siendo la entidad narrada, percibida desde una mirada elevada y ajena.

La tercera foto relevante en la película es el retrato del Padre Carlos Mugica²⁴ que decora la capilla. Se trata de una imagen que se muestra insistentemente. De hecho, como puntualiza Vezzetti, la evocación a Mugica retorna tanto en lo real, a través de retratos, placas, altares, citas y la dedicatoria final, como en la ficción a través de la supuesta actualización de su historia mediante los actuales curas villeros. Sin embargo, la apelación a Mugica como paradigma del sacerdote tercermundista resulta compleja. No solo por la voluntad de suprimir, en *Elefante blanco*, cualquier referencia política concreta, propiciando así un abordaje idealista, sino por el gesto de aferrarse a la fascinación por el martirologio cristiano.

Así, en la basculación entre las tres series fotográficas propuestas se produce una recurrencia: en un caso el habitante de la villa es el sujeto fotografiado y fichado, en otro es el sujeto ausente en nombre de quien se reclama, en el último es la causa final que motiva la acción. En todas las situaciones, carece de capacidad discursiva y de potencia de construcción de su propia visibilidad. Retorna así una concepción del pueblo como un ejército de figurantes. Aquí se manifiesta la

24 Carlos Mugica (1930-1974) fue un sacerdote argentino participante del Movimiento de sacerdotes para el tercer mundo. Cercano al peronismo revolucionario de las décadas del sesenta y setenta, fundó la parroquia Cristo obrero en la Villa 31 del barrio porteño de Retiro. Su asesinato quedó impune si bien las principales sospechas recaen sobre la organización Triple A (Alianza Anticomunista Argentina).

tendencia de cierto cine a formalizar a los sectores populares como una sumatoria de sombras. Los rostros siempre en segundo plano, el habla ausente o estereotipada, la oscilación entre la criminalización de sus acciones y su posicionamiento como víctima, todo contribuye a su ubicación como telón de fondo de la historia. Sobre sus cuerpos esbozados y sus nombres desconocidos se destaca la figura nítida del héroe. En este sentido, la mostración permanente del horror, destinada a gestar un universo infernal, resulta imprescindible porque constituye el fondo sobre el que sobresale el valor de los protagonistas.

Ciertos peligros de lo visible

La imbricación de la marginalidad y lo visible articula una parte considerable del cine latinoamericano contemporáneo. En la extensa variabilidad de sus formalizaciones y en su polifonía inagotable se cifra uno de los intereses más notables de estas cinematografías. Las consecuencias devastadoras del estallido del neoliberalismo en la clausura del siglo XX establecieron un diálogo complejo, en Argentina y Brasil, con las máquinas de visión dedicadas a su captura. En ese contexto se produjo una notoria proliferación de respuestas ante la demanda de visibilizar los estragos ocasionados por las crisis. Distintos cineastas implementaron estrategias orientadas a repensar la potencia del cine ante el desafío lanzado por el derrumbe social.

Cidade de Deus y *Elefante blanco* ocupan un lugar clave en este panorama. En ambas películas, las modalidades a través de las cuales se visibiliza la alteridad no se ponen al servicio de la preservación del otro. En un caso se lo cartografía, en el otro se lo subordina. En ninguna de estas variantes se postulan dispositivos de lo visible y lo audible alternativos, alejados de los circulantes en los espacios hegemónicos de construcción de visibilidad.

En *Cidade de Deus* se propone un régimen de lo visible dinamizado por el recurso al estudio microscópico del rostro del otro. Ese semblante, sinécdoque de la favela y sus habitantes, debe ser exhibido tenazmente porque a través de ese ejercicio cartográfico se satisface la exigencia contemporánea de visibilizar la

alteridad y se contribuye a la conversión de la imagen del otro en una mercancía sumisa tendiente a conjurar el terror despertado por la propia circulación de la imagen.

En *Elefante blanco* el otro constituye un ornamento de la imagen. En la pasividad radical con la que se exhibe a este sujeto anónimo e indiferenciado se explicita el funcionamiento de un dispositivo de visibilidad que confía en la justeza política de objetivar la imagen decorativa de la otredad. Los miembros de esa alteridad son siempre hablados y vistos, despojados de la capacidad de producir imágenes y discursos.

En los dos casos, se hace explícito el riesgo que entraña el mero reclamo de visibilidad. Lo visible puede ser anexado a los proyectos estéticos y políticos más abyectos. Frente a esta posible introyección, el cine latinoamericano puede, en la senda abierta por Rocha y Ospina, repensar la potencia de la imagen para dar cuenta de la marginalidad, impugnar sus empleos por parte del poder institucional y configurar dispositivos de visión disruptivos e ineficaces en la conversión de los pobres en mercancías y/o figurantes.