

Transculturación y relación autor(es)/público en el cine subalterno. Aportes teóricos de Ángel Rama para el análisis de la miniserie *Okupas*

Federico Pritsch Armesto

Sección Cine y Audiovisual; Facultad de Información y Comunicación; Universidad de la República (Uruguay)

Resumen

En este trabajo propongo revisar los aportes teóricos de Ángel Rama para pensar algunos aspectos de un tipo de cine que podríamos llamar “subalterno”. En particular, me centraré en el caso de la miniserie televisiva *Okupas* y las reflexiones en torno a la dialéctica autor(es)/público y al lugar del primero en relación con los sujetos representados en su obra. Otros aspectos del análisis son pensar el concepto de transculturación de Rama como una cualidad que atraviesa la construcción de gran parte del cine subalterno y problematizar las implicancias políticas que puede tener este modelo.

Palabras clave: transculturación; cine subalterno; relación autor/público; Ángel Rama; *Okupas*.

Artículo recibido: 07/10/16; **evaluado:** entre 20/10/16 y 25/11/16; **aceptado:** 16/12/16.

Introducción: la relación autor/público y el concepto de transculturación en la obra de Ángel Rama

A lo largo de su obra, un tema recurrente para Rama fue la relación entre los productores culturales y su público.

En su artículo “La construcción de una literatura” (2006), Rama identificaba que la literatura urbana se había alejado de su escaso público y consideraba que la mayoría de los escritores trabajaban para una élite con el ojo puesto en el hombre universal dejando de lado los elementos culturales locales y regionales. Para Rama, el escritor debería aspirar a la comunicación, “abandonar el ‘amateurismo orgulloso’ que le lleva a dar por sentado que toda expresión espontánea suya tiene interés en sí misma (narcisismo estético)”. Propone que el escritor se proyecte en el público y vaya a su encuentro, ya que en él es donde se realiza plenamente la obra. Para ello, considera importante “tomar conciencia de que (el público) no es un segmento pasivo y amorfo de la estructura social, sino un complejo dinámico que reclama una orientación espiritual, una cosmovisión artística, una ubicación clara en un mundo confuso” (2006: 46).

En *Las máscaras democráticas del modernismo*, sostenía la importancia de la creación de un público: “no darle la espalda al público masivo, sino aprender a explorar su cultura ‘auténtica’, previa al mercado y a la mercantilización de las relaciones sociales” (Poblete, 2002: 236).

En *Transculturación narrativa en América Latina*, se refirió a la dialéctica entre productores directos (los creadores) y productores indirectos (el público), comprendiendo a la obra como un ejercicio creativo individual y, al mismo tiempo, como una labor social y colectiva. También realizó una distinción entre público y pueblo, donde el primero existe —en potencia— en el segundo (que es el productor generador del material cultural), y es tarea del creador transculturador su construcción. Los creadores y el público serían, pues, productores conjuntos de la obra artística (Poblete, 2002: 240).

De alguna manera, Rama encuentra en el modelo transculturador una posible solución al dilema entre pueblo y público, y una forma de acercar las distancias existentes entre este y los autores. Comprende al escritor transculturador al mismo tiempo como un creador original y un compilador, concibiendo a la novela “como un espacio discursivo de producción cultural que resulta tanto del genio del creador como de su capacidad para procesar formas culturales que el pueblo elabora y propone” (Poblete, 2002: 244).

El modelo transculturador de Rama propone recuperar los valores y rasgos culturales de una región. La transculturación no es ni lo autóctono ni lo copiado, sino algo esencialmente distinto a los polos que lo conforman. Rama la considera una forma de resistencia a la modernización, y entiende que las propuestas, cuya autenticidad quiere mantenerse infranqueable, están condenadas al fracaso. El transculturador selecciona qué parte tomar de lo propio y qué parte

tomar de lo ajeno. La transculturación supone un agente cultural situado en algún lugar, pero habitante de otras zonas (Manzanilla, 2015).

El conflicto cultural central en transculturación narrativa es el que enfrenta al regionalismo con la modernización. Para Rama, los escritores transculturadores son también regionalistas, pero no todos los regionalistas son transculturadores. Por ejemplo, no lo son quienes imitan “desde afuera”, quienes representan a sujetos locales separados de su lenguaje propio adjudicándoles el lenguaje de la modernización. Distingue dentro de la transculturación una línea que denomina “cosmopolita” y otra que designa como “transculturada”, “que ha consistido en la continuidad histórica de formas culturales profundamente elaboradas por la masa social ajustándola con la menor pérdida de identidad” (Poblete, 2002).

Rama toma los conceptos de deculturación y neoculturación a partir de la conceptualización de Fernando Ortiz en su ensayo “Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: deculturación, inculturación, transculturación y neoculturación” y afirma que en el modelo transculturador ambos procesos se dan entrecruzados (1). El escritor transculturado utiliza los recursos técnicos y creativos del lenguaje que conectan “haciendo uso de los espacios que social e históricamente estaban a su alcance” (Manzanilla, 2015).

Transculturación y cine subalterno

Más de treinta años después de que Rama desarrollara su concepto de transculturación narrativa, ¿mantiene vigencia dicho modelo? ¿Podemos trasladar algunas de sus categorías — que centró en la literatura— al cine? En particular, ¿puede ser útil el concepto de transculturación para comprender la construcción de cine subalterno?

Antes de intentar responder estas preguntas, es necesario advertir que, al tomar al cine como expresión, debemos situar algunas de las características de su lenguaje que lo diferencian de la literatura y que deben ser consideradas para pensar en el modelo transculturador que Rama desarrolló para el campo literario, más particularmente para la novela.

En primer lugar, es importante señalar que el cine tiene una forma de realización que implica casi siempre un trabajo en equipo en el que la figura del autor no siempre es clara. Existen varias teorías sobre este tema (2), pero podemos sostener, por lo pronto, que en la creación cinematográfica hay instancias creativas en la realización del guion, luego, en las decisiones de puesta en escena (definición de la relación actores/cámara, tipos de planos, movimientos actorales y de cámara, ritmos, etc.), en la fotografía y arte, en la construcción y composición del

sonido y la música, y en el montaje. También podríamos pensar que la actuación, independientemente del rol del director (que es el responsable de esa área), tiene un aporte creativo en sí mismo. Entonces, a diferencia de la literatura, en donde el autor puede crear su obra totalmente solo —y así sucede en la mayoría de ellas— (3), en la creación cinematográfica siempre será necesario un equipo, en parte, meramente técnico, pero en buena medida artístico-creativo donde el director podrá oficiar como el gran orquestador, pero los aportes de las distintas áreas e instancias creativas le darán un carácter intrínsecamente colectivo.

En segundo lugar, es importante considerar que el cine a comienzos del siglo XXI ocupa un lugar de mayor alcance social que la literatura de la segunda mitad del siglo XX analizada por Rama. La distancia que podría existir entre la “cultura letrada” y los sectores populares, en principio, no sería tal cuando pensamos en el cine como manifestación cultural. Aunque, como veremos, esta afirmación puede ser muy generalista, ya que hablar de “cine” o “audiovisual” en el siglo XXI implica una heterogénea cantidad de formatos, géneros y estilos, imposible de tomar en sentido homogéneo. Si arriesgo a afirmar que, aunque exista una mayor cercanía con el cine de forma general, esta es respecto a determinado tipo de cine de carácter hegemónico asociado a los modelos narrativos y estéticos de la industria hollywoodense. Sin embargo, las propuestas que escapan a dicho esquema pueden llegar a estar muy alejadas del encuentro con las clases populares como público.

Por otro lado, aunque en rasgos generales la brecha entre las obras cinematográficas y su público pueda ser menor que en la literatura, podemos afirmar que el acceso a su realización es bastante más restrictivo. Lo es porque implica costos materiales de producción muy elevados (costos que, en el caso del escritor, no son más que papel y tinta —o una computadora— y tiempo de trabajo), y porque, al ser indispensable un mínimo equipo humano de trabajo, hacer viable una propuesta cinematográfica obliga a contar con cierto financiamiento.

Antes de comenzar con el análisis, es necesario también aclarar a qué me refiero con “cine subalterno”. El término *subalterno* tiene varias interpretaciones y formas de abordaje. Antonio Gramsci fue uno de los primeros en utilizarlo, para referirse a un grupo de clases que se encuentran en condiciones de subalternidad respecto a un poder dominante (Eljaiek-Rodríguez, 2013). Más adelante, el historiador indio Ranajit Guha lo ha definido como “un nombre para el atributo general de la subordinación [...] ya sea que esta está expresada en términos de clase, casta, edad, género y oficio o de cualquier otra forma” (Eljaiek-Rodríguez, 2013).

Una forma de encuadrar el cine subalterno puede ser tomándolo como “aquel que nace de la independencia instalada frente a los cánones que instala el hegemónico cine norteamericano y reacciona a esta imposición” (Navarro, 2014). Este autor señala que ese tipo de cine puede ser llamado a veces como nuevo cine, cine social, cine independiente, según el tipo de enfoque (político, militante, histórico). En este caso, enmarcaré el cine subalterno a partir del enfoque de los estudios subalternos desarrollado por el pensamiento poscolonial (Guha, Spivak, Bhabha), cuyo propósito es producir análisis históricos visibilizando a los sujetos sociales que permanecen sin voz y al margen de toda construcción histórica (Eljaiek-Rodríguez, 2013). El cine subalterno expresa historias, lugares y personajes marginados, postergados, excluidos. Para este, tratar la marginalidad es desarrollar una producción discursiva que pone en evidencia los mecanismos de exclusión. Guha se pregunta quién cuenta la historia y rescata la necesidad de que el sujeto subalterno alcance a ser sujeto de enunciación. Para Gayatri Spivak, el sujeto subalterno no puede hablar porque no tiene un lugar de enunciación que lo permita: la clase dominante siempre hablará por los subalternos (Eljaiek-Rodríguez, 2013).

En ese sentido, es importante analizar quiénes son los sujetos de enunciación en el cine subalterno y qué lugar ocupan los sujetos subalternos en su representación. Una de las características del trabajo de Rama es no separar el estudio de la literatura, en cuanto producción literaria, su plano lingüístico y formal, del contexto social y la cosmovisión del autor. Es un enfoque que me interesa aplicar en este análisis sobre la serie *Okupas*: analizar la obra en cuanto a su propuesta narrativa y puesta en escena, pero dialogando con el contexto social, cultural y político en el cual surge, así como el contexto de los autores/enunciadores y su relación con la historia y personajes que representan (4).

Si bien *Okupas* no es una obra cinematográfica propiamente dicha, sino una miniserie concebida para la televisión y exhibida en ella, veremos más adelante que es una propuesta bastante atípica para el medio, que comparte en su lenguaje muchos rasgos del cine, sobre todo con aquel que podemos identificar como nuevo cine argentino. Dicho esto, también es necesario aclarar que la televisión tiene algunas implicancias particulares: un proceso de producción más rápido y sin el nivel de detalle visual y sonoro concebido para la gran pantalla y en el caso del formato de miniserie su serialidad de entrega semanal que busca generar ansias y expectativas en el público para capturar su atención. Pero, sobre todo, a los efectos de este trabajo, cabe señalar que la televisión tiene un alcance mayor, un potencial de llegada masiva, que difícilmente logre alcanzar un tipo de cine alejado de los estándares hegemónicos del cine hollywoodense.

Okupas y la llegada del nuevo cine argentino a la televisión

Okupas se estrenó en setiembre del 2000 en el Canal 7 (canal estatal argentino). Su director, Bruno Stagnaro, había estrenado unos años atrás *Pizza, birra, faso*, película que codirigió con Adrián Caetano y que muchos consideran el comienzo de una tendencia o corriente que la crítica ha dado en llamar “nuevo cine argentino” (NCA) en contraposición al cine anterior.

Algunas de las características de esta tendencia son la apuesta a una narrativa y puesta en escena dotadas de un nuevo realismo: la filmación, en gran parte, en lugares reales, en la calle, apartándose de los estudios de cine y TV; el trabajo, en cierta medida, con actores no profesionales encarnando muchas veces personajes que se asemejan bastante a la persona; el rescate en los diálogos del habla de la gente, de forma muy similar a como habla en la vida real, sin elementos notorios de ficcionalización, y el tratamiento de historias que se centran, en buena parte, en sectores populares o marginales. En términos económicos, se caracterizó por la independencia respecto al apoyo y la inversión de las grandes productoras, y por su promoción desde la televisión (Torry, 2009).

Películas como *Bolivia* (Caetano, 2000), *Un oso rojo* (2002), *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999), *El bonaerense* (2001), *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), *Niña Santa* (2004), *Historias mínimas* (Carlos Sorín, 2002), *Bombón el perro* (2004) o *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2004), con sus estilos particulares, pero con las características mencionadas como eje transversal, se han constituido como una corriente que a comienzos del siglo XXI, en un contexto posmenemista atravesado por el estallido social del 2001, contrapuso la manera en que se hacía cine en Argentina.

En ese contexto, la miniserie *Okupas* puede considerarse como un desembarco del NCA a la pantalla chica conservando la esencia del lenguaje cinematográfico con algunas particularidades —como veremos— propias del medio televisivo. Si el NCA ocupó un lugar novedoso por el tratamiento de temáticas hasta ese momento excluidas del cine hegemónico, la llegada de esta corriente a la TV (primero, con *Okupas* y, dos años más tarde, con *Tumberos*, dirigida por Caetano) fue reveladora, y algunos la consideran un hito que marcó un antes y un después en la TV argentina (Lanza y Soria, 2012) (5).

Okupas contó con una muy buena valoración tanto a nivel de la crítica como de su audiencia, se convirtió en una serie de culto para la juventud de la época y abrió la cancha para la aparición de nuevas ficciones con esa nueva impronta realista y basada en la tónica de la marginalidad, “fenómeno de la época que supone el giro de la televisión hacia la

representación de los cuerpos, los espacios y las prácticas ilegítimas como garantía de veracidad” (Canedo, 2009).

Okupas: ¿una obra transculturada?

El argumento de *Okupas* podría resumirse de la siguiente manera: Ricardo, un joven de clase media de unos veintipocos años que vive con su abuela, no trabaja y abandonó sus estudios de medicina, acepta la propuesta de su prima (empleada de una inmobiliaria) de mudarse a una casa que había sido ocupada y recientemente desalojada como forma de lograr independencia y, al mismo tiempo, de evitar que la casa vuelva a ser tomada. Ricardo desobedece las reglas que su prima le había impuesto como condición y se adentra en un nuevo mundo junto a sus viejos y nuevos amigos de clase baja el Pollo, Walter y el Chiqui. Ese nuevo mundo implica un “descenso” a la marginalidad, dejar a un lado los privilegios de su clase en busca de otra forma de vida. Ricardo busca constantemente nuevas experiencias, acción, transgredir los límites, renegando su pertenencia social.

Algunos han considerado a *Okupas* una obra que ha logrado conciliar la impronta autoral creativa e independiente con la mirada sobre los sectores populares y una fuerte aceptación del público (6). Esto nos lleva, de alguna manera, al modelo que Rama proponía a través de la literatura transculturada. Al igual que sucedía con García Márquez, en este caso, el dilema pueblo/público parecería quedar desdibujado.

Okupas gozó de un privilegio no tan común: haber sido destacada por la crítica y, al mismo tiempo, haberse convertido en un éxito masivo que se retransmitió otras dos veces (ya no en Canal 7, sino en Canal América), y cuyos capítulos, subidos a YouTube, siguen siendo descubiertos por nuevas generaciones. ¿Dónde radica ese logro de doble dimensión? ¿Tiene que ver con la apuesta a un modelo transculturador que supo rescatar elementos culturales del pueblo hasta ese momento invisibilizados en las propuestas ficcionales logrando una mayor identificación de un público más amplio y popular? ¿Supo canalizar las demandas del público de su época?

Creo que, indudablemente, hay algunos de estos elementos que influyen. No por casualidad la serie tuvo lugar un año antes del estallido de una de las mayores crisis en una sociedad marcada por los altos índices de desempleo y pobreza, con una parte importante de la sociedad en situación de marginalidad, realidad que no tenía lugar en los medios masivos, al menos, en las ficciones. Esa ausencia de los sectores subalternos en la televisión o su

tratamiento liviano con excesos de ficcionalización sumados a una situación de crisis social que iba en aumento hicieron que *Okupas* acercara ese mundo invisibilizado a la teleaudiencia. El éxito dio lugar a otras series que caminaron en el mismo sentido (*Tumberos*, *Disputas*, *Sol Negro*), pero, algunos años más tarde, perdieron esa respuesta masiva.

Considero que la “tópica de la marginalidad” y su tratamiento estético realista no son el único motivo de tal impacto. Esto se hace evidente si comparamos la serie con las películas del llamado NCA que se estrenaban en paralelo. *Pizza, birra, faso*; *Bolivia* y *Mundo grúa* recibieron fuertes elogios de la crítica, cosecharon varios premios en festivales internacionales, pero no obtuvieron la acogida popular que tuvo *Okupas*. La televisión como medio, ¿podría garantizar la masividad más que el cine? Sin embargo, han existido fenómenos de taquilla muy fuertes por esos mismos años, mayormente de películas de la industria hollywoodense, pero también de algunas argentinas, como *Nueve reinas* o *El hijo de la novia* (7).

Algunos autores han realizado comparaciones entre las series televisivas de corte realista como *Okupas* y *Tumberos* y las películas del NCA a las que se asocian —tanto por su estilo como por contar con algunos de sus referentes como directores—, y han identificado en el nivel de la estructura narrativa algunas diferencias que pueden ser relevantes en ese sentido. Canedo analiza que en el caso del NCA, así como en estas series, predominan los procesos de autenticación con énfasis en el orden de lo indicial por sobre los procesos de ficcionalización con énfasis en lo icónico (Canedo, 2009). Sin embargo, la especificidad del lenguaje televisivo y de los destinatarios a los que intenta interpelar conlleva algunas diferencias evidentes con las películas del NCA con las que se la asocia.

Entre ellas, podemos mencionar la apuesta a arquetipos narrativos clásicos, la construcción de ciertos estereotipos en los personajes con una marcada función dentro del relato, elementos novelescos con historias secundarias que se entretajan y la apelación a varios mitos. En cuanto al uso de cánones narrativos, la estructura de *Okupas* podría considerarse dentro del modelo del “viaje del héroe”, paradigma narrativo que propuso Christopher Vogler basado en el análisis de los mitos de Joseph Campbell (8). “Ricardo atenta contra la legalidad del mundo de las buenas costumbres de clase media para adentrarse en los sinuosos territorios del mundo marginal, un mundo al que no pertenece y cuyos códigos debe aprender” (Canedo, 2009). Al igual que en el caso de Ulises Parodi, abogado que ingresa a la cárcel en *Tumberos*, se trata de un hombre de clase media despojado que debe sobrevivir en un mundo nuevo, el marginal. Esto genera fuertes procesos de identificación con el espectador, más teniendo en cuenta el contexto social de la época donde el miedo de la clase media a un posible descenso social

estaba latente y presente. Este representante de la clase media le da el punto de entrada al espectador para ingresar a ese otro mundo (9).

En cuanto a la construcción de estereotipos, podemos identificar que en *Okupas* “cada personaje tiene un móvil estable que justifica su acción en la diégesis al mismo tiempo que patentiza la relación con una audiencia que se pretende heterogénea”. De esta forma, podemos ver cómo cada personaje cumple con un rol en cuanto agente social y en la relación personaje/espectador: Ricardo es el joven de clase media que oficia de protagonista y representante del espectador en el mundo diegético; El Pollo es el hombre marginal que oficia de personaje complementario al protagonista, su guardián y guía en los códigos del nuevo mundo; Walter es el “rollinga” que se muestra marginal, situación que es desmentida generando momentos de comicidad; El Chiqui es el hippie/mendigo que propone una variante del sujeto marginal que evita la violencia y confrontación (Canedo, 2009).

Por otra parte, podemos identificar la presencia de figuras míticas y universales dentro de tramas secundarias, como la historia de amor entre el Pollo y la prima de Ricardo (*La dama y el vagabundo*), y podemos concebir la historia de *Okupas* como una trama de crecimiento, de maduración del protagonista que atraviesa el viaje y, aunque al final regrese al lugar donde comenzó, ya nunca más será el mismo. También es relevante el hecho de que exista una figura clara de antagonista: el Negro Pablo, de carácter bastante épico, figura que en las películas del NCA está mucho más diluida, así como lo están las estereotipificaciones y los puntos de giro de la historia tan marcados en *Okupas*.

Podríamos afirmar que, si bien uno de los mayores elogios del público sobre *Okupas* refiere a su impronta realista, esta impronta está presente, sobre todo, en la puesta en escena: en la filmación con cámara en mano sin demasiados artilugios de iluminación, con decorados naturales y apostando a lugares reales con muchos exteriores, en los diálogos y el habla de los actores (muchos de ellos no profesionales); pero no así en la estructura narrativa que da muestra de un control muy efectivo sobre la historia, elemento que en el NCA resulta más minimalista.

¿Podríamos afirmar que esta yuxtaposición entre cánones narrativos clásicos de la cultura occidental con elementos novedosos para el medio como los señalados respecto a la puesta en escena —que de alguna manera rescatan elementos del lenguaje popular y se adentran en lugares, historias y personajes de ese otro mundo— es una operación transculturadora tal como la concebía Rama? Si bien es complejo trasladar una categoría desarrollada para la literatura hacia una miniserie audiovisual, me arriesgo a decir que, al menos, hay muchos

elementos en *Okupas* que tienen que ver con el modelo transculturador que analizó Rama en diferentes exponentes latinoamericanos.

Es indudable que hay en esta obra un encuentro entre culturas, entre las que podríamos llamar dominantes y las dominadas o subalternas. Hay elementos culturales que se toman de arquetipos narrativos clásicos (que se remontan a Aristóteles y que se han desarrollado a lo largo de la historia), de vanguardias europeas recientes (como el Dogma 95) y de hace medio siglo (Neorrealismo italiano), de cierto cine independiente estadounidense de la época (con directores como Richard Linklater, Larry Clark o Harmony Korine), así como elementos que se toman de la propia realidad y sus sujetos. El autor, en este caso Bruno Stagnaro, oficia como un “agente de contacto” entre diferentes culturas.

Cabe destacar que, al tratarse de una autoría en parte colectiva (como explicamos que podemos considerar la creación audiovisual), si bien el director pertenece a una determinada cultura, por la forma en que se filmó *Okupas*, hay elementos generados por otros sujetos. La irrupción de la filmación en las calles donde muchas veces transitaba gente y presenciaba acciones sin saber que se trataba de una filmación generó que, de alguna manera, las calles y la ciudad se manifestaran a través de la obra (10). De la Serna contó en una entrevista que había muchos actores que no eran realmente actores, que tenían más que ver con el mundo en el que la propia historia de *Okupas* se iba sumergiendo. Cuando filmaron las escenas con Dante Mastropiero, actor no profesional que encarnó al antagonista el Negro Pablo, cuenta De la Serna que “fue como un hallazgo porque le puso una verbalidad que ni en pedo se nos hubiera podido ocurrir a nosotros, tanto desde el laburo con los actores como desde las locaciones, al ir conociéndolas al mismo tiempo que íbamos escribiendo de algún modo la primera impresión quedó impregnada en la escritura y siento que esto le dio un poco de ‘verdad’” (*La Nación*, 2015).

Estos procesos dejan en evidencia que, si bien se parte de un guion posiblemente escrito en cierta soledad, en el momento de la filmación lo que está en el papel se resignifica, cobra una mayor complejidad y riqueza a través de un trabajo que involucra a diferentes personas; y, si bien el director es quien cumple el rol de unir los diferentes aportes y llevarlos a su concepción, es imposible desconocer que en la obra se cuelan aportes sustanciosos de otros actores. ¿Pero hasta qué punto esa participación parcial de sujetos subalternos en la obra permite que su voz sea escuchada? ¿O se trata, más bien, de otra forma de transculturación (difícil de aplicar al caso de la literatura, pero interesante para lo que implica la creación audiovisual colectiva) que no se da solamente entre el creador y el pueblo, sino en el interior del propio “equipo creador” donde un actor o “no actor” enriquece los diálogos de un guion o incorpora

con su cuerpo otras características que no necesariamente pueden atribuirse al director (si bien él decide qué incluir y qué no, y cómo mostrarlo)?

El lugar del autor y los problemas de la representación

Es interesante que la propia historia que cuenta *Okupas* podría funcionar como una metáfora de la transculturación en los términos de Rama. Implica el viaje del protagonista al encuentro con los sectores populares y marginados de la sociedad, un encuentro entre dos culturas con códigos y cosmovisiones diferentes. El propio argumento de *Okupas* es para muchos una invitación al espectador de clase media y alta a sumergirse en esos “otros mundos” que algunos han considerado una suerte de voyerismo o una “etnografía desde el sillón” (Canedo, 2009). El hecho de que el protagonista sea de clase media genera una especial identificación con dicho público, que empatiza con ese viaje como si pudiera ser él mismo.

Pero, seguramente, en esta historia, aunque también en su tratamiento estético, puede jugar un papel importante el lugar de su director y guionista (que podríamos considerar como el autor principal de la obra, aunque no el único a partir de lo dicho anteriormente sobre la forma de creación audiovisual). Bruno Stagnaro, de 27 años al momento de filmar la serie, es hijo de otro director de cine (Juan Bautista Stagnaro) y realizó sus estudios en la Universidad del Cine. En más de una entrevista, consultado por el realismo que logró transmitir con *Okupas*, cuenta que ese rescate de los lugares y personajes tenía que ver con los lugares que transitaba y la gente que conocía y con la que hablaba.

En ese momento estaba muchísimo en la calle, ese corredor de Corrientes y demás era una zona muy importante en mi vida. Yo deambulaba muchísimo por ahí y siempre estaba en bares o en la calle misma. De algún modo eso quedó impregnado en la serie. En ese momento, me parecía bastante extraño que las series de televisión negaran tanto la identidad concreta de la ciudad, me parecía que deliberadamente se pretendía construir espacios que podían ser cualquier lugar y a mí me pareció que estaba bueno lo contrario (...) siempre me interesó mucho el tema de la calle y los códigos callejeros porque venía de un lugar de clase media y siempre sentí que era una cosa que me estaba negada, que no formaba parte de mi mundo, y desde mi adolescencia tuve una intención muy naïf de ir al encuentro de eso (*La Nación*, 2015).

En su discurso “No soy un aculturado”, tras recibir el Premio Garcilaso de la Vega, Arguedas afirmó: “Intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte,

capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana de los opresores” (Rama, 1982: 237-238). Hay ciertas similitudes con el discurso de Stagnaro, aunque en el caso de Arguedas es notorio el compromiso político inseparable de su enfoque estético, mientras que en Stagnaro ese encuentro parece, más bien, un deseo o necesidad personal, casi existencial. En ambos casos el autor queda definido como un agente de contacto.

Rama analiza el proceso transculturador de la obra de Arguedas y considera que el autor, de alguna manera, se asume como indio para poder comprender desde adentro la cultura de dominación e incorporar en ella la cultura indígena, operación que considera similar a la que Marx realizó apartándose de la burguesía, en la que había surgido, para adentrarse en el proletariado europeo del siglo XIX (Rama, 1982: 234).

En cualquier caso, Rama diría que el medio social del artista es fundamental para considerar su obra. En su artículo “Los caminos de la crítica: literatura y sociedad”, toma de Roger Bastide la idea de que el artista, si bien puede ir en contra de su medio social, puede ser un revolucionario o un no conformista; “no puede despojarse de su educación, su clase o de algunos de sus valores colectivos que han llegado a ser parte de su carne, de su ser profundo” (Rama, 2006: 82).

Rama observa que, a diferencia de Marx que logró un importante apoyo dentro de los cuadros proletarios incipientes, Arguedas terminó cumpliendo su cometido dentro de la cultura de dominación exclusivamente. Su operación transculturadora

[...] solo podía asentarse en los círculos rebeldes (intelectuales, estudiantes) del hemisferio de la cultura dominante, sin encontrar la contrapartida en el hemisferio cultural dominado que se encontraba marginado de los bienes espirituales y donde los sectores mestizos, que habrían de ser los legítimos destinatarios del mensaje, todavía no habían accedido masivamente a un horizonte artístico estimable (Rama, 1982: 233-234).

En definitiva, Arguedas “no construyó su obra para los indígenas, sino para los lectores que pertenecían al 'otro bando' y entre los cuales buscó reinsertar, persuasivamente, un conjunto de valores tenidos por inferiores o espurios” (1982: 233-234).

Esto mismo podría decirse que sucede con la mayoría de las películas del NCA, que no logran traspasar la barrera del grupo social al que pertenecen los realizadores, una vanguardia intelectual que no encuentra como público a los sectores populares con los que dialoga en su obra transculturada. *Okupas*, sin embargo, logró traspasar esa barrera, aunque sería importante analizar ahora de qué forma se genera la representación de estos sectores populares en la serie y qué implicancias políticas acarrea.

Algunas de las críticas que le han hecho a Rama sobre su concepto de transculturación se asemejan bastante a las realizadas sobre las implicancias de la representación de *Okupas*. Por ejemplo, Neil Larsen criticó el concepto de transculturación como “hegemonía putativa”, una contención de los sectores subalternos detrás del esteticismo populista (Manzanilla, 2015). Cornejo Polar objetó “la interpretación según la cual todo habría quedado armonizado dentro de espacios apacibles y amenos de nuestra América”, y Quitián Peña advirtió que el conflicto entre voz y letra queda desplazado por una falsa reconciliación en la transculturación y que son los letrados los que ejercen el poder de “hablar por” y “hablar de” los subalternos, práctica que produce y reproduce condiciones de subordinación (2007: 143).

Para Eljaiek-Rodríguez, en el NCA existe una tensión entre representar/escenificar la realidad y hablar por los otros, y se pregunta las implicaciones políticas que acarrea la escenificación de grupos subalternos en un medio masivo (y público) como el cine. En el NCA, el carácter “visibilizador” de estos sectores difiere en gran medida del cine político y panfletario de los años setenta, aunque no deja de ser un acto político —en el sentido de un ejercicio de poder público— de llevarle al espectador argentino imágenes de personajes invisibilizados. El problema radica en que a partir de este gesto se cae en una representación como “hablar por”: los intelectuales/directores tratando de “hablar por” o de “darle voz” al subalterno desde sus propias ideas y representaciones de estos grupos. Con esto se llega, más que a algún tipo de emancipación, a la reproducción de las condiciones de subalternidad:

[...] el espectador que se aproxima a estas películas probablemente se asombre ante la novedad de los temas, pero reconoce en la puesta en escena sus propios imaginarios con respecto a los subalternos y lo subalterno. Se confirman ideas preconcebidas que tienen que ver con delincuencia, fracaso, inmovilidad o imposibilidad de decir algo, entre otras (Eljaiek-Rodríguez, 2013).

Parte de esta dificultad tiene que ver con el lugar de enunciación de los directores pertenecientes, en este caso, a la clase media, formados en escuelas de cine, lugar que no puede catalogarse como subalterno.

Reflexiones finales

Creo que estas críticas al modelo transculturador como forma de representación de los sectores dominados desde un lugar de enunciación asociado a la clase dominante llevan a

hacernos nuevas preguntas. ¿Quién hace cine hoy? ¿Todos los cineastas pertenecen a la clase dominante? ¿Qué condiciones deberían existir para que los sectores subalternos tengan la posibilidad de tener un mayor protagonismo en esta manifestación cultural? ¿La existencia o consolidación de nuevas instituciones públicas de formación cinematográfica en Uruguay — como los bachilleratos artísticos, el bachillerato audiovisual y la Tecnicatura en Medios Audiovisuales del Consejo de Educación Técnico-Profesional, la propia Facultad de Información y Comunicación o la reciente Licenciatura en Medios Audiovisuales de Facultad de Artes— podría en un mediano plazo habilitar la presencia de otros sujetos de enunciación en la realización cinematográfica? ¿Existen políticas públicas que incentiven la emergencia de este tipo de cine? ¿Qué ha sucedido con las Usinas Culturales del MEC y qué potencial podrían tener en este sentido? ¿Las nuevas tecnologías digitales que han abaratado notoriamente los costos de producción permiten la emergencia de nuevos sujetos en la creación cinematográfica?

En lo personal, creo que la división clase dominante/subalterna para pensar los lugares de enunciación puede llegar a ser bastante difusa en algunos casos y para su análisis, quizás, convenga establecer diferentes categorías. Por otro lado, al ser el cine una manifestación cultural de carácter colectivo, podría ser interesante pensar en diferentes “niveles” de lo subalterno dependiendo del lugar que estos sectores hayan tenido en la realización. De esta manera, y volviendo al análisis de *Okupas*, si bien el director pertenece a una clase social que dista de la subalterna, la forma en la que se construyó la obra podría considerarse como de mayor participación de lo subalterno comparada con otras obras donde la mirada del director se impone de manera más evidente. A lo largo de la historia del cine ha habido casos notables de creación colectiva, a modo de ejemplo, cabe mencionar el trabajo del cineasta boliviano Jorge Sanjinés junto al Grupo Ukamau y su noción de “cine junto al pueblo”.

En este sentido, el concepto de transculturación de Rama, elaborado varias décadas antes que la serie y centrado en el estudio de la producción literaria, aporta elementos interesantes para pensar el rol del realizador como posible agente de contacto, mediador, tejedor, compilador, entre la cultura que producen los sectores subalternos y la obra artística.

Notas

(1) En *Okupas*, la deculturación se podría dar en el sentido de que deja de lado los rasgos propios del cine argentino hegemónico, o del formato de ficciones televisivos costumbristas, y aporta una neoculturación realista.

Vol. 1, N.º 52 (octubre-diciembre 2016)

(2) En los años cincuenta, varios críticos y cineastas franceses nucleados en los *Cahiers du Cinéma* desarrollaron la teoría del autor, en cual se atribuía al director/guionista la figura de "autor" principal de la obra. Este esquema se contrapuso al modelo hegemónico hollywoodense, donde, a no ser por algunos casos particulares donde el director aportaba su sello distintivo (Hitchcock, Woody Allen, Stanley Kubrick, Coppola, Scorsese, Cassavettes, etc.), existía un formato de producción más industrial, fragmentado por área. Por un lado, el guionista; luego, el director con un equipo técnico/artístico; y, finalmente, el montador; todas estas etapas atravesadas por la figura del productor ejecutivo, quien era portador de la última palabra en términos de las decisiones fundamentales de la película.

(3) Aunque en la visión de Rama se podría aludir que el autor, en realidad, crea su obra en conjunto con el pueblo que genera el material cultural, base para que este —con sus recursos técnicos creativos— lo transforme en obras literarias. Pero, en cuanto al acto mismo de la creación, el escritor está físicamente solo y no precisa durante su labor de otras personas.

(4) Hay un pensamiento paralelo de Rama con los estudios subalternos. Si bien no había un vínculo directo, muchas ideas van de la mano. Le interesa la cultura de las clases populares. *La ciudad letrada* muestra lo que pasaba con el poder hegemónico, mientras que *Transculturación narrativa* se centra en los sectores populares o, al menos, en las clases medias que se enfrentan a la clase dominante.

(5) Las telenovelas más exitosas de ese momento eran las comedias costumbristas de la productora Pol-Ka, como *Gasoleros* (1998-1999), *Campeones (de la vida)* (1999-2001), *Calientes* (2000) y *El sodero de mi vida* (2001) "en las que se retrataba una clase media baja idealizada y pintoresca con conflictos sentimentales en el ámbito familiar y barrial" (Lanza y Soria, 2012).

(6) "En la vida cultural argentina suele haber una tendencia a separar en vez de unir: están, por un lado, los que reclaman para sí el lugar de quien ha realizado un "trabajo de autor" y desprecian a los protagonistas populares; y están, por otro lado, estos últimos, que contraatacan con el poder de la taquilla. Pocos pueden habitar las dos orillas" (La Nación, 2001)

(7) *Pizza, birra, faso* tuvo 77.000 espectadores; *Mundo grúa*, 65.000; *Bolivia* apenas superó los 50.000; mientras que *El hijo de la novia* y *Nueve reinas* tuvieron cada una alrededor de 1.200.000 espectadores, según datos del portal web <<http://www.taquillanacional.com.ar/>>.

(8) Las doce etapas que componen el viaje del héroe a partir de este modelo son: 1) El mundo ordinario; 2) La llamada a la aventura; 3) El rechazo de la llamada; 4) El encuentro con el mentor; 5) Cruzando el primer umbral; 6) Las pruebas, los aliados, los enemigos; 7) La aproximación a la caverna más profunda; 8) La odisea (el calvario); 9) La recompensa; 10) El camino de regreso; 11) La resurrección; 12) El retorno con el elixir (Vogler).

(9) Canedo le llama a esta operación "etnografía desde el sillón", "conocer el mundo miserable desde la comodidad del hogar" (2009).

(10) Respecto a esto, es interesante la anécdota en la que Rodrigo de la Serna, actor que encarnó a Ricardo, durante la filmación de una escena fue confundido con un ladrón y amenazado a punta de pistola por un policía (*La Nación*, 2015).

Bibliografía

Borella, María del Carmen (2009), "¿Qué dice la serie Okupas de los ocupas?", *Question* [en línea], vol. 1, n.º 23, Universidad Nacional de La Plata (Argentina),

- <<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/819>>. [Consulta: 3 de noviembre de 2016].
- Canedo, Nicolás (2009), "El realismo y la tónica de la marginalidad. El caso de dos ficciones televisivas: *Okupas* y *Tumberos*", [en línea]. <<https://www.semiotica2a.sociales.uba.ar/files/2014/04/El-realismo.doc>>. [Consulta: 3 de noviembre de 2016].
- Cartoccio, Eduardo (2006), "Notas sobre el problema del realismo en la crítica del Nuevo Cine Argentino", *Question* [en línea], vol. 1, n° 12, <<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewArticle/289>>. [Consulta: 3 de noviembre de 2016].
- Eljaiek-Rodríguez, Gabriel (2013), "Mira quién habla: Subalternos en tres películas del Nuevo Cine", *Revista Imagofagia*, n.º 8, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.
- La Nación* (2015), "Okupas: a 15 años de su estreno" [en línea], 18/10/2015, <<http://www.lanacion.com.ar/1836989-okupas-a-15-anos-de-su-estreno>>. [Consulta: 7 de noviembre de 2016].
- La Nación* (2000), "Okupas: TV de alto nivel" [en línea], 3/11/2000, <<http://www.lanacion.com.ar/39436-okupas-tv-de-alto-nivel>>. [Consulta: 7 de noviembre de 2016].
- Lanza, Pablo, y Carolina Soria (2012), "Okupas. El realismo de cambio de siglo en la televisión argentina", *Revista La Fuga*, n.º 14.
- Manzanilla, Silvia (2015), "Sobre Rama y la transculturación narrativa" [en línea], Asociación de Estudios Literarios y de Cultura, A. C. <<https://adelycac.wordpress.com/2015/04/23/sobre-rama-y-la-transculturacion-narrativa/>>. [Consulta: 7 de noviembre de 2016].
- Poblete, Juan (2002), "Trayectoria crítica de Ángel Rama: La dialéctica de la producción cultural entre autores y públicos", en Daniel Mato (coord.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela. pp. 235-246.
- Quitán Peña, Edicsson (2007), "El conflicto entre letra y voz y los límites de la representación", en María Teresa Garzón Martínez y Nydia Constanza Mendoza Romero (eds.), *Mundos en disputa: Intervenciones en estudios culturales*, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- Rama, Ángel (2006), *Literatura, cultura y sociedad en América Latina*, Montevideo: Ediciones Trilce.
- Rama, Ángel (2001), *Diario 1974-1983*, Montevideo: Ediciones Trilce.
- Rama, Ángel (1998), *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Montevideo: Arca.
- Rama, Ángel (1984), *La ciudad letrada*, Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte.
- Rama, Ángel (1982), *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI.
- Torry, Santiago (2009), "El reverso del capitalismo: los sectores populares de *Pizza, birra y faso* hasta *Okupas* y *Tumberos*" [en línea].
<[https://www.yumpu.com/es/document/view/38017879/los-sectores-populares-desde-pizza-birra-y-faso-hasta-okupas-y->](https://www.yumpu.com/es/document/view/38017879/los-sectores-populares-desde-pizza-birra-y-faso-hasta-okupas-y-). [Consulta: 7 de noviembre de 2016].
- Vogler, Christopher (2002), *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*, Ma Non Troppo, (Creación).