

# Desde un tercer espacio. Reseña de *Contraculturas y subculturas en el cine latinoamericano (1975-2015)*, editado por Sonia García López y Ana María López Carmona

MIGUEL ERRAZU

errazu@gmail.com

[https://doi.org/10.32870/  
el ojo que piensa.v0i19.329](https://doi.org/10.32870/el ojo que piensa.v0i19.329)

*Este texto ha sido realizado en el marco de una estancia de investigación posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (2017-2019), y ha contado con el apoyo del Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM.*

Dos publicaciones aparecidas a principios de siglo, *Mayo de 68 y sus vidas posteriores* (2002), de Kristin Ross, y *Del di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (2000), de Ana Longoni y Mariano Mestman, marcaron un punto de inflexión en las revisiones del legado de los largos años 60 desde el campo cultural. Así durante los últimos casi veinte años, un buen número de estudios ha venido examinando los vínculos entre las prácticas visuales y los proyectos políticos (revolucionarios, anticoloniales e internacionalistas) de la época, en abierta confrontación con el relato del 68 impuesto desde el liberalismo y hegemonizado en los años 80<sup>1</sup>. Además, la atención crítica a este periodo ganó en intensidad tras el 2007, cuando el último colapso del capitalismo financiero global permitió la emergencia de una reacción política posparlamentaria y no-representacional *desde abajo* —que reformulaba muchas de las demandas de los 60 bajo nuevas coordenadas geopolíticas, sociales y subjetivas—, pero también el contraataque de los poderes hegemónicos bajo la forma de un pacto explícito entre el orden neoliberal y las políticas identitarias nacionales más reaccionarias: rearme fronterizo de las formas del Estado-nación, auge del racismo y la homofobia, reacción antifeminista y, en definitiva, normalización de nuevas formas de fascismo perfectamente sintonizadas con las formas del capital. En este contexto, “los 60” aparecían de nuevo como un lugar desde el que pensar posibles configuraciones sensibles de lo político en tiempos oscuros. Los últimos diez años habrían servido, de este modo, como disparador para un búsqueda de las *supervivencias* —como ya anuncia el subtítulo mismo del libro de Ross— de aquellas prácticas: se trataría de reevaluar su potencial emancipatorio, actualizar sus energías, y trazar vínculos y rupturas con las nuevas formas de hacer y pensar la articulación entre práctica estética y práctica política.

*Contraculturas y subculturas en el cine latinoamericano (1975-2015)*, libro editado por Sonia García López y Ana María López Carmona, investigadoras radicadas en Madrid y Medellín respectivamente, se inscribe en este proyecto crítico para el caso latinoamericano y sus culturas filmicas. Como señalan sus editoras en el estudio preliminar, el volumen arranca allí donde el proyecto estético político de un Nuevo Cine Latinoamericano habría llegado a su fin, abatido no solo por el agotamiento de sus gramáticas y modos de hacer, sino también, y decisivamente, por las reacciones fascistas en los países del Sur de América Latina y el debilitamiento de la hegemonía cultural

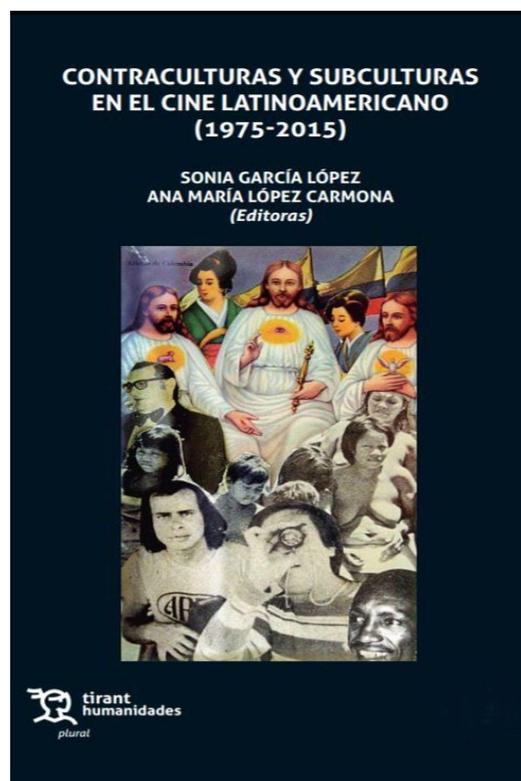
<sup>1</sup>Desde Europa, y por ceñirme al cine, destaco el volumen y ciclo de exposiciones *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68* (Sevilla, España: Universidad Internacional de Andalucía et al., 2008), coordinado por Amador Fernández Savater y David Cortés, y *Figures of Dissent. Cinema of Politics / Politics of Cinema* (Gante, Bélgica: MER. Paper Kunsthalle, 2016) de Stoffel Debuysere. En América Latina, por hablar de uno de los más recientes y citado por las editoras de este volumen, destaca el volumen coordinado por Mariano Mestman, *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Madrid, España: Akal, 2016).

de Cuba. Así, los estudios que componen este volumen colectivo abordan prácticas filmicas variadísimas, surgidas desde la mitad de los años 70 hasta la actualidad, desarrolladas en diferentes momentos históricos y desde diferentes marcos nacionales: de México a Chile, pasando por Cuba, Perú, Colombia, Argentina o España.

Pensar la politicidad de las prácticas cinematográficas tras las rupturas del 68 implica un abordaje doble. Por un lado, se trataría de revisar experiencias de supervivencia de la forma militante, esto es, de filiación e identificación de prácticas filmicas más recientes con el legado político de los 60. Por otro lado, habría que dar cuenta de sus problemas, ángulos muertos, fracasos e impugnaciones posteriores, tal y como toman forma en modos de producción y representación que inevitablemente afrontan este legado como un interlocutor legítimo pero lejano. En suma, se trataría de abordar las consecuencias de la transformación de los marcos geopolíticos, sociales y epistémicos para una práctica cultural en pugna con las estructuras hegemónicas de poder. Con este objetivo, García y López proponen trabajar a partir de dos conceptos clave que marcarían el lugar del cine tras las rupturas del 68: las categorías de *contracultura* y *subcultura*, que las autoras toman de Theodore Roszak y Dick Hebdige, respectivamente.

Por otro lado, el libro parte de la crisis de la categoría política de hegemonía, que sirvió para entender el proyecto revolucionario sesentista. Agotada aquella vía, García y López invitan a entender cada capítulo como análisis de expresiones culturales poshegemónicas, concepto que toman del filósofo y politólogo Jon Beasley-Murray para pensar el papel de los afectos, los hábitos y la multitud como categorías centrales de lo político en la actualidad, que habrían venido a desplazar la racionalidad, la dicotomía coerción/consenso, y la categoría de pueblo respectivamente. Además, el emplazamiento de las contraculturas y subculturas de la región en un marco poshegemónico serviría también, desde una perspectiva decolonial, para entender las prácticas filmicas como formas de una *exterioridad epistemológica* —concepto que toman prestado del teórico Walter Mignolo— respecto a la construcción del ser y el saber de la modernidad occidental colonial y su actual articulación neoliberal.

La puesta en juego estos conceptos —sub y contraculturas, poshegemonía y exterioridad epistemológica— habla, de este modo, de una apuesta clara de las editoras por situarse en un marco posmarxista, desde el cual lo político se encontraría en prácticas de resistencia que habrían abandonado toda alineación con la idea de una “toma” de poder y con toda idea de un proyecto totalizador. A partir de esta caja de herramientas conceptual, García y López dividirán el libro en cuatro secciones: 1) Conflictos armados y sociales; 2) Feminismos; 3) Cinefilia; y 4) Nuevos paradigmas de visibilidad en la era digital. Cada una de ellas se propone como una zona de tensión



desde la que poner en contacto diversos estratos históricos y geografías donde poner a prueba los mencionados ejes conceptuales.

Así, la primera de las secciones reúne estudios de caso de experiencias cinematográficas que responden, resisten, critican o se plantean como alternativas a los discursos hegemónicos sobre “Conflictos armados y violencia de Estado” en la región: el grupo Chaski en Perú, que opera desde los años 80 como un ejemplo de organización colectiva orientada a las formas de distribución y exhibición comunitaria, examinado por Ágata Cristina Cáceres; el filme *Cuerpos frágiles* (2010), del colombiano Óscar Campo, que Ana María López lee como un artefacto que deconstruye los discursos hegemónicos del poder mediático sobre el proceso de paz en Colombia; y la agrupación militante argentina Mascaró y su película *Seré millones* (Omar Neri, Mónica Simoncini, Fernando Krichmar, 2014), que Mar Binimelis-Adell discute a partir de las tensiones entre la memoria de la guerrilla argentina en los 70, las retóricas de los cines militantes de la época y sus actualizaciones y supervivencias contemporáneas.

La segunda sección, “Feminismos”, repasa dos momentos distanciados para pensar la evolución del feminismo en las formas filmicas latinoamericanas. Así, se plantea en primer lugar un momento inaugural de organización militante con vínculos personales y discursivos de carácter transnacional con el feminismo de la segunda ola, a partir del estudio de Elena Oroz sobre el colectivo Cine-Mujer, que operó en México desde 1975 a 1981. Posteriormente, se presenta el caso más reciente de *Turistas* (Alicia Scherson, Chile, 2009), que Vania Barraza lee como una película que, a pesar de tomar distancia respecto a una acción política explícita y replegarse sobre representaciones de la esfera privada de las clases medias adineradas, permitiría, sin embargo, ampliar el espacio de lo político al discutir el cuerpo de la mujer como lugar de inscripción de y resistencia a las epistemologías patriarcales.

El tercer apartado expone tres casos desde los que pensar la “Cinefilia” en ámbitos y prácticas culturales muy diversos: la crítica de los discursos de la pornomiseria analizada por Sonia García a partir de los casos de *Agarrando pueblo. Los vampiros de la miseria* (Carlos Mayolo y Luis Ospina, Colombia, 1978) y la cubana *Chapucerías* (Enrique Colina, 1987); las modalidades de neutralización política y normalización social de un cine industrial mexicano LGBT contemporáneo y *mainstream*, analizadas por Paul Julian Smith; y, finalmente, el texto de Andrea Morán sobre la recuperación de salas de cine en Argentina y España, que entiende como ejemplos de prácticas colectivas y horizontales desde donde reivindicar la potencia del cine, como forma social y espacial, para articular una contraesfera pública.

Por último, los dos capítulos finales abordan “Nuevos paradigmas de visibilidad en la era digital”. Así, Paola Lagos da cuenta del legado de las poéticas de grupos

artísticos militantes chilenos de los 80 y 90 en el trabajo del colectivo contemporáneo de videoactivistas MAFI (Mapa Fílmico de un País); y Minerva Campos se centra en las operaciones descentralizadas de distribución abierta y gratuita de cine en la red a partir del proyecto cinemargentino.com, que permite pensar la pervivencia de una preocupación medular del Nuevo Cine Latinoamericano: la generación de redes y entramados de distribución y exhibición de cine latinoamericano como modo de resistencia a la cultura hegemónica.

*Contraculturas y subculturas en el cine latinoamericano* no pretende, desde luego, ser un volumen exhaustivo, sino presentar casos que ayuden a pensar las culturas filmicas latinoamericanas desde los encuadres y ejes mencionados. Sin embargo, el libro plantea algunas dificultades que, desde mi punto de vista, surgen del cruce entre la propuesta conceptual y metodológica del libro y los casos específicos examinados. Así, la elección estratégica de las categorías de contracultura y subcultura plantea problemas de aplicación derivados de sus propias genealogías, como bien señalan Sonia García y Ana María López en el estudio preliminar. Aunque ambos conceptos pueden entenderse como “formas de expresión crítica respecto a las culturas dominantes” (p. 14), el énfasis en el aspecto urbano, juvenil y estilístico de estos movimientos, así como su origen anglosajón y su desvinculación programática con movimientos políticos organizados y situados, fueron ya desde los mismos años 60 elementos criticados por los sectores culturales más politizados en Latinoamérica, disputas que, por ejemplo, David Oubiña revisa y complica en su capítulo sobre el cine argentino en *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*<sup>2</sup>. De este modo, y aunque sea sin duda necesario flexibilizar la dicotomía contracultura/militancia, hablar de contraculturas filmicas —así como de subculturas— podría entenderse como una toma de partido en una disputa quizá inútil, pero que no fue posterior, sino sincrónica a las rupturas del 68, y que resulta difícil de encajar en algunos colectivos audiovisuales abordados en este volumen —así como para afrontar las propuestas de la chilena Alicia Scherson o las producciones industriales mexicanas analizadas por Paul Julian Smith.

En esta línea, y quizá por la dimensión urbana implícita en las categorías de contracultura y subcultura, el volumen apenas presta atención a culturas filmicas construidas desde otros ámbitos que no sean metropolitanos y blancos, con matices para el capítulo sobre el grupo Chaski. En este sentido, hubiera sido interesante poner a prueba las categorías aquí ensayadas con la producción audiovisual centroamericana durante los 80, aún vinculada a un proyecto político revolucionario hegemónico en El Salvador o Nicaragua. Además, la apelación al concepto de exterioridad epistemológica

<sup>2</sup>David Oubiña, “Argentina: el profano llamado del mundo”. En Mariano Mestman, op.cit. pp. 64-124.

desarrollado por Mignolo hubiera tenido interesantes líneas de aplicación si el volumen hubiera podido incluir casos que dieran cuenta de prácticas construidas desde un pensamiento fronterizo y decolonial: experiencias de video indígena, videoactivismo y corporalidades disidentes/cuir y LGBT, culturas negras, video y cine comunitario en zonas rurales, prácticas audiovisuales en lenguas originarias, ejercicios de antropología visual, etc. En cualquier caso, la apelación a una exterioridad epistemológica y a un marco poshegemónico abre una buena oportunidad para replantearse la persistencia de determinados lugares de enunciación que, como señala Sonia García en su capítulo (p. 115), ya demarcaron las aporías y contradicciones del propio discurso del tercer cine en los años 70.

Pese a estas limitaciones, que pueden entenderse atendiendo al origen del proyecto editorial —un simposio realizado en 2016 en el marco del VIII Congreso Internacional CEISAL, “Tiempos poshegemónicos: sociedad, cultura y política en América Latina”, en la Universidad de Salamanca (España)— este volumen es un buen punto de partida desde el que pensar formas de lo político en un espacio cada vez más sometido a las lógicas de la policía. En este sentido, resulta especialmente interesante la persistencia de las preguntas abiertas durante el ciclo de rupturas del 68, tanto si se piensa en las culturas de producción —del caso de los estudios sobre el colectivo Cine-Mujer, al grupo Mascaró o MAFI— como si se atiende a los procesos de exhibición y creación de circuitos de distribución —de los Microcinemas de grupo Chaski, a las salas autogestionadas argentinas y españolas examinadas por Andrea Morán, o el caso de cinemargentino.com— o a las propias formas filmicas como artefactos críticos de deconstrucción de formas audiovisuales dominantes, como muestra el análisis de *Cuerpos frágiles*, la discusión de Oroz sobre las tensiones entre realismo y contra-cine en dos filmes del colectivo Cine-Mujer, o las gramáticas *camp* de las películas analizadas por Sonia García en Colombia y Cuba.

Por último, *Contraculturas y subculturas en el cine latinoamericano* permite reflexionar sobre cómo aproximarnos metodológicamente a las culturas y prácticas filmicas de resistencia en América Latina. Nelly Richard, en su libro *Fracturas de la memoria*, planteaba los peligros de reduplicar la distinción entre centro y periferia en una oposición binaria que otorgaría al centro el privilegio del análisis formal, y dejaría para las periferias el beneficio de una aproximación contextual, para la cual las prácticas artísticas serían fundamentalmente discursos sociales de intervención cultural y política<sup>3</sup>. En este sentido, me llamó la atención que los únicos textos de *Contraculturas y subculturas* centrados de manera inequívoca en análisis formales, y también los únicos

<sup>3</sup>Cfr. Nelly Richard, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 2007, pp. 80-93.

en no atender demasiado a los contextos sociales y a las estrategias de organización y producción, fueran los dedicados a producciones narrativas más o menos *mainstream*, o a críticas de esas narrativas. Sin embargo, los necesarios ejercicios de centramiento de las resistencias y provincialización del centro implican, desde mi punto de vista, ensayar nuevos lenguajes y nuevas miradas para hablar de formas artísticas que *resisten* (porque muchas sucumben) los acercamientos formalistas, pero cuyas materialidades y dinámicas relacionales también *resisten* (porque muchas veces exceden) los acercamientos contextuales. Richard proponía así fundar un “tercer espacio” desde el cual preservar tanto la especificidad crítica de lo estético como la politicidad de las modalidades de intervención cultural y social. Si formalismo y dimensión social tienden a constituirse en un régimen de oposición, entonces el presente volumen es una buena ocasión para pensar las consecuencias, para los estudios cinematográficos, de este tercer espacio, del cine como forma social. 🍷

## Bibliografía

- DEBUYSERE, S. (2016). *Figures of Dissent. Cinema of Politics/Politics of Cinema*. Gante, Bélgica: MER Paper Kunsthalle.
- FERNANDEZ Savater, A. y Cortés, D. (Coords.). (2008). *Con y contra el cine. En tono a Mayo del 68*. Sevilla, España: Universidad Internacional de Andalucía.
- GARCÍA LÓPEZ, S. y LÓPEZ Carmona, A. M. (Coords.). (2019). *Contraculturas y subculturas en el cine latinoamericano (1975-2015)*. Valencia, España: Tirant.
- LONGONI, A. y Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- MESTMAN, M. (Coord.). (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Madrid, España: Akal.
- RICHARD, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- ROSS, K. (2008). *Mayo de 68 y sus vidas posteriores. Ensayo sobre la despolitización de la memoria*. Madrid, España: Acuarela.

MIGUEL ERRAZU (España) es Licenciado en Bellas Artes y Doctor por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido investigador posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (2017-2019). Su trabajo explora la emergencia del tercer cine en el México de los años 70, su incidencia sobre la práctica artística de la época y sus posibles legados en los cines experimentales contemporáneos. Sus artículos más recientes han sido publicados en *Alphaville. Journal of Film and Screen Media*, *Fotocinema* y *Campo de relámpagos*.