

LA ALEGORÍA DEL VIAJERO INMÓVIL:

Utopía y Neoliberalismo en el Cine Latinoamericano



CARLA GROSMAN

Prólogo de Lauro Zavala

arte - facto

Ápeiron Ediciones

Carla Grosman

**LA ALEGORÍA DEL VIAJERO INMÓVIL:
UTOPIÍA Y NEOLIBERALISMO
EN EL CINE LATINOAMERICANO**



Ápeiron Ediciones

arte — facts

Ensayo

2018



Carla Grosman nació en Argentina en 1974, realizó la Licenciatura en Cine y Televisión en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, y sus estudios de postgrado en la Universidad de Auckland, Nueva Zelanda. En sus estudios de grado exploró el documental social y los estudios técnico-retóricos de la imagen audiovisual. En 2006 recibió la Maestría en Artes analizando cine y memoria colectiva en la Argentina posdictatorial. Se doctoró en 2013 con un estudio del cine latinoamericano como dispositivo narrativo de teorías decoloniales. En este último trabajo reflexionó sobre las dinámicas discursivas que ligan la narrativa de viaje y la alegoría con la imaginación utópica. Enseñó cultura hispanoamericana en la Universidad de Massey y publica en revistas de cine especializadas. Actualmente investiga sobre cine independiente y comunitario argentino para Auckland University of Technology, Nueva Zelanda. En general, sus ensayos se alinean en una observación del cine latinoamericano contemporáneo en la encrucijada de la política cultural y la cultura política, tanto nacional, como latinoamericana y global. La autora vive en Auckland, Nueva Zelanda, desde el año 2000.

1.ª edición, 2018

© Del texto, Carla Grosman

© Ápeiron Ediciones

C/ Esparteros, n.º 11, piso 2.º, puerta 32

28012 Madrid

Tfno.: 911 64 63 00

E-mail: info@apeironediciones.com

<http://www.apeironediciones.com/>

Diseño de portada: Ápeiron Ediciones

Fotografía de portada: Carla Grosman, Córdoba, Invierno de 1994

Maquetación: Ápeiron Ediciones

Impresión: Podiprint

ISBN: 978-84-17182-94-6

Todos los derechos en español reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida en español por ningún medio sin el permiso por escrito del editor.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTO	9
PRÓLOGO DE LAURO ZAVALA.....	11
INTRODUCCIÓN	15
LA FRAGMENTACIÓN CONTEXTUAL DE ARGENTINA, CUBA Y MÉXICO	23
I. UN MODELO POIÉTICO POSIBLE.....	29
I.1. El mito de la exterioridad imposible: El monólogo europeo como retórica del sistema mundo moderno/colonial y el lugar de la utopía	29
I.1.1. La epistemología moderna y cosmogonía analógica.....	29
I.1.2. El sistema mundo moderno/colonial.....	33
I.1.3. Utopía como alegoría de la tensión desatada por el sistema mundo moderno/colonial	39
I.1.3.1. ¿Cuál es la concepción de lo real que domina la época desde la cual se escribe <i>Utopía</i> de Thomas More?	40
I.1.3.2. Utopía como alegorización de las tensiones desatadas por la constitución del ‘Sistema Mundo Moderno/Colonial’	55
I.1.4. Un signo dialéctico de lo posible: la alegoría y relato de viaje.....	56
I.2. Civilización es barbarie o dialéctica sobre la colonialidad del poder: Una guerrilla epistemológica desde los lenguajes simbólicos	67
I.2.1. ‘El lado oscuro de la Modernidad’.....	67
I.2.1.1. Ficciones fundacionales en dinámica intertextual: El proyecto Martiano y Sarmientino	69
I.2.1.2. Pensamiento postcolonial y la Utopía latinoamericana	73

I.2.2. La dialéctica de Calibán: contestaciones desde la praxis social a la colonialidad del ser y del saber	75
I.2.3. Calibán detrás del espejo o el ideograma intelectual-artista/pueblo: El Nuevo Cine Latinoamericano y los usos del discurso testimonial	83
I.3. Pensamiento decolonial y lenguaje: por fuera de la racionalidad agonizante.....	95
I.3.1. El relato de la utopía de mercado y el fetiche democrático.....	95
I.3.2. La recuperación de la ciudadanía: los movimientos sociales heterogéneos y la interculturalidad como proyecto de decolonialidad	98
I.3.3. Posmodernismo, transmodernidad y poética	104
I.3.4. El proceso de deconstrucción discursiva del relato del viaje moderno crítico en la narrativa latinoamericana.....	112

II. ORALIDAD AUDIOVISUAL Y RECUPERACIÓN DEL PODER CÍVICO EN EL RELATO DE VIAJES DEL ‘NUEVO CINE ARGENTINO’.....	119
II.1. Violencia, hegemonía y recuperación del poder cívico.....	121
II.2. Simulación testimonial y relato de viaje en la cinematografía nacional canónica.....	129
II.3. Producción independiente, cortometraje e interculturalidad	145
II.4. El Nuevo Cine Argentino (NCA): Rompimiento y reconstrucción semántica	157
II.4.1. La subjetivación de la mirada.....	159
II.4.2. <i>Mala época</i> : Mapa de una distopía	169
II.5. A modo de cierre	177

III. ‘ICONIZACIÓN’ DE LA UTOPIA Y EL ‘DERRUMBE DE LA CUARTA PARED’ EN EL CINE CUBANO DE LA REVOLUCIÓN	179
III.1. Introducción al proyecto revolucionario: proceso de ‘iconización’ de la utopía.....	181
III.1.1. Conciliación de teoría y práctica	182

III.1.2. Conflicto de coherencia entre práctica y teoría	186
III.1.3. El Período especial y los conflictos de coherencia entre <i>Ethos</i> , <i>Pathos</i> y <i>Logos</i> revolucionario.....	188
III.1.4. El caso de la emigración	193
III.1.5. Consideraciones finales sobre este contexto	195
III.2. Encuentro del cine cubano de la Revolución con el teatro épico-dialéctico de Bertold Brecht y el proyecto poiético de la ‘Nueva Izquierda’	199
III.3. Conversaciones en clave brechtiana entre <i>Memorias del Subdesarrollo</i> y la producción del Período especial	209
III.3.1. El <i>flaneur</i>	210
III.3.2. El narrador épico brechtiano en <i>La vida es silbar</i>	214
III.4. Metaficción y ruptura de la cuarta pared como formas de transtextualidad	221
III.4.1. La ‘paratextualidad’ o la obra que ‘se mira a sí misma’	224
III.4.2. La ‘architextualidad’: la relación de un texto con otros como parte de un mismo género	232
III.4.3. ‘Metatextualidad’ y ruptura de la cuarta pared.....	235
III.5. Cierre.....	241
 IV. LA SEÑAL DE CAÍN: VIAJE, TRA(D)ICIÓN Y DISTOPÍA EN EL CINE MEXICANO	243
IV.1. ‘El perro andaluz’: referencia en torno a los posibles intertextos del espectador	247
IV.2. ‘Tarde de perros’: un argumento	257
IV.3. ‘Ojos de perro azul’: acerca de lo invisible y lo latente	263
IV.4. <i>Midrashic différance</i> : relaciones de autoridad entre el texto fílmico y su pretexto bíblico	269
IV.4.1. Abel y Caín: ‘Los perros del paraíso’	272
IV.5. Texto, contexto y espectador; perspectivismo y valoración: un problema para la ‘deshiscencia’ ...	289
IV.5.1. ‘Perro mundo’: la deshiscencia en la cuestión estructural de la obra	290

IV.5.2. La nívula en relación a la ontología cuerpo-política:
localización, sincronía y perspectivismo.....292

IV.5.3. La nívula en relación a la ontología filosófica:
sinécdoque, distanciamiento y valoración del espectador ...296

IV.5.4. ‘La ciudad y los perros’:
la cuestión de la deshiscencia en la simbología del film304

IV.6. ‘¡Ya cállate, pinche Negro!’311

V. CONCLUSIÓN

La alegoría del viajero inmóvil
en la película de viaje latinoamericana de la era neoliberal315

REFERENCIAS.....325

AGRADECIMIENTO

Este libro se basa en mi tesis doctoral redactada para la Universidad de Auckland, Nueva Zelanda y por tanto reconoce el siguiente apoyo recibido para realizar la misma: The University of Auckland Doctoral Scholarship, The Faculty of Arts Doctoral Research Fund 2009, 'Vista Linda' Scholarship 2007 y el asesoramiento de mi supervisora Dr. Walescka Pino-Ojeda. En cuanto a su constitucion en libro, agradezco por su apoyo a CICLA (Channel for Intercultural communication with Latin America), al Dr Vijay Devadas por el espacio desde el cual concluir este proyecto y al Dr Lauro Zavala quien nos dedica el prólogo.

En lo personal agradezco a mi familia, amigos y antiguos maestros porque de ellos se nutrió este libro. De entre todos, particularmente a mi madre, quien por defendernos de la realidad siempre al asecho, no fuera ella la autora de este libro.

Desde la conclusión de mi tesis doctoral en 2012 hasta la edición final de este libro pasaron 5 años; fue un lustro triste en el que la resistencia popular latinoamericana se debilitó mientras avanzaba avengazador el neoliberalismo. Por esos días fueron partiendo uno a uno aquellos referentes que habían luchado por 'un lugar mejor'; algunos por pena, otros por cansancio, otros resignados por haber hecho todo lo posible. Así, días atrás, se retiró Nicanor Parra (1914-2018), el noviembre pasado, Fernando Birri (1925-2017), en Octubre, Daniel Viguietti (1939-2017) y Federico Luppi (1936-2017) y en Enero Ricardo Piglia (1941-2017). Un diciembre más

atrás, Eliseo Subiela (1944-2016), aquel noviembre, Fidel Castro (1926-20016) y en Abril, Julio García Espinozza (1926-2016). Un abril atrás, Eduardo Galeano (1940-2015) y otro más, Gabriel García Marquez (1927-2014). A estos Utopistas dedico mis líneas, para que su partida no nos deje huérfanos, sino como ellos, pensando desde una adultéz plena de poesía, en cómo mejorar, desde lo andado, desde lo tangible, aquéllo que puede todavía ser.

PRÓLOGO

La propuesta poético-política de *La alegoría del viajero inmóvil*

LAURO ZAVALA¹

El trabajo de Carla Grosman se encuentra en el entrecruce de la política cultural y la cultura política. Está orientado al estudio de las estrategias empleadas en el cine latinoamericano que trata sobre la memoria colectiva, la utopía social, el activismo político y la democracia. En este estudio se conectan los terrenos del cine latinoamericano, el neoliberalismo en la región latinoamericana y la historiografía de la narrativa de viajes y de la imaginación utópica.

La idea central en este trabajo consiste en demostrar cómo el cine latinoamericano de la era neoliberal ha cambiado de una utopía geopolítica (la identidad continental de la lucha poscolonial) a un ideal intercultural propio del pensamiento decolonial contemporáneo. Aquí se examinan las estrategias estéticas con las cuales el cine latinoamericano de la era neoliberal revela el proceso de desmantelamiento de aquellas

¹ El Dr Lauro Zavala (Ciudad de México, 1954) es investigador y profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco, México donde coordina el Área de Análisis Cinematográfico en el Doctorado en Humanidades. Es autor de una docena de libros y más de 150 artículos de investigación publicados internacionalmente. Preside la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico.

utopías sociales, mientras va estableciendo un diálogo con las utopías presentes en el inconsciente colectivo donde se valora la solidaridad intercultural como un ideal de la vida colectiva.

En su prólogo al libro colectivo *Post-Theory* (1995), David Bordwell enumera una serie de limitaciones de la tradición de los estudios culturales relativos al cine que dominaron la escena europea durante más de 20 años. La crítica central consiste en que esta aproximación homogeneiza toda la producción cinematográfica con un mismo rasero, convirtiendo cualquier película en un mero reflejo de la ideología dominante.

Para escapar de esta aporía, Bordwell propone adoptar lo que él llama un análisis de nivel medio, que permite entender al mismo tiempo los rasgos específicos de cada película y los elementos que comparte con las otras en el empleo de los recursos formales.

El estudio de Carla Grosman, escrito 20 años después de esta propuesta, parece responder a esta necesidad de utilizar el análisis formal como sustento de una aproximación sociopolítica y epistemológica para entender el valor del cine latinoamericano contemporáneo.

En este libro se señalan algunos rasgos del cine producido durante el periodo comprendido entre 1995 y 2005 en Argentina, Cuba y México. Y para ello se utiliza, como una parte medular del trabajo panorámico, un análisis de algunos rasgos específicos de tres películas particulares, a las que la autora considera como sintomáticas: *Mala época* (Mariano de la Rosa et al., Argentina, 1998), *La vida es silbar* (Fernando Pérez, Cuba, 1998) y *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, México, 2000).

Grosman llama a los directores de este periodo, en conjunto, la Generación de Relevo, pues establecen cambios en la forma de entender la manera de hacer cine y propician la creación de las perspectivas del cine actual. En su argumentación, esta autora liga el proyecto utópico europeo de Tomás Moro con las ficciones fundacionales latinoamericanas,

considerando las películas estudiadas como parte de un cine utópico donde el artista ya no es el vocero del pueblo sino que recupera la irrepitibilidad de la experiencia individual de sus personajes.

En términos generales, en esta lectura del cine latinoamericano reciente la autora propone la existencia de un proceso compartido por estos directores donde se efectúa una sustitución de la utopía de la solidaridad (como herencia del Nuevo Cine Latinoamericano de la militancia de la década de 1960) por una utopía de la diversidad, es decir, de la unión en la diferencia. De este modo la autora reconoce como antecedentes directos de estas nuevas perspectivas al cine de Leonardo Favio (Argentina), a *Memorias del subdesarrollo* (Cuba) y a *Los olvidados* (México).

Vale enfatizar que en esta investigación interpretativa, la utilización de un complejo sistema de herramientas conceptuales se pone al servicio de una lectura en la que se integran los niveles de referencias intertextuales (en *Amores perros*), las estrategias de la metaficción tematizada (en *La vida es silbar*) y las vicisitudes narrativas de la microfísica del poder (en *Mala época*) para precisar cómo todos estos recursos de representación cinematográfica corresponden al entramado de un mural que pertenece a la tradición cinematográfica propiamente latinoamericana.

El aporte analítico de este trabajo es así, el concepto de 'alegoría del viajero inmóvil', que surge de una observación de las relaciones político-literarias que guarda la utopía con la narrativa de viajes. A partir de allí la autora establece una lectura de la alegoría de viaje como forma de narrativizar el discurso de totalidad moderna. Sobre esta alegoría, Grosman construye una antítesis: 'la alegoría del viajero inmóvil' como una unidad de lectura para el cine latinoamericano y desde el cine latinoamericano.

En este sentido, es que las narrativas fragmentarias del último cine latinoamericano componen, según la autora, un

viaje inmóvil capaz de revelar, desde su parcelación textual, la melancolía moderna que el relato lineal de la alegoría del viaje moderna no pudo remediar. Esto porque entiende que el discurso de la totalidad moderna era producido como forma de representar la totalidad existencial desaparecida con los procesos modernos y que, por lo mismo, no puede resolverse desde los límites epistémicos de la modernidad.

De este modo, Grosman propone que en el contexto del cine latinoamericano de entre milenios, el relato de viaje moderno se sustituye por la construcción de narrativas seriales en el formato de cortometrajes que deberán leerse en conjunto de una manera extrínseca. Es decir que, si bien se tocan incidentalmente, su conexión ocurre en una supralectura: en un marco mayor que relaciona estas obras con el público.

En ese sentido, la idea de un 'no viaje' se revela como una propuesta benjaminiana de la melancolía, afirma la autora. Pues para Benjamin la exhibición de la fractura del sentido de una cadena sintagmática moderna (la de la alegoría de viaje moderna desde la interpretación de Grosman) es en sí una resolución a la parálisis melancólica propia de la modernidad. Eso porque el relato de totalidad moderna conlleva una falla intrínseca en tanto tentativa de representación de un contenido semántico perdido a raíz del avance de los propios procesos de constitución modernos. Desde esta perspectiva, el libro de Grosman sugiere que la propuesta de relatos de viajes que no resultan es una forma netamente benjaminiana de enfrentarse a la melancolía moderna y de proponer salidas. Es decir, alternativas que se filtran entre las rasgaduras perversamente zurdas por el relato neoliberal. Es ahí, señala la autora, donde se encuentra la fuerza político-performativa de estas y muchas otras películas del cine latinoamericano contemporáneo.

INTRODUCCIÓN

Como propuesta enmarcada dentro del campo de los Estudios Culturales Latinoamericanos, este libro ha intentado aproximarse a las relaciones discursivas que se establecieron durante la consolidación del modelo neoliberal desde 1995 al 2005 en Argentina, Cuba y México, por entender que se trata de tres ejemplos paradigmáticos de respuestas nacionales diversas frente a un mismo modelo de hegemonía. Para ello, construí mis casos analizando las vías retóricas que ligan a las contingencias histórico-socio-políticas y económicas de la vida cotidiana de este periodo con la cinematografía de los tres países afectados.

Así descubrí desde un inicio que la evidente fragmentación social que los aqueja no es resultado exclusivo de la imposición del sistema neoliberal de mercado, sino también consecuencia de las crisis de sus propias 'Narraciones Fundacionales' (Doris Sommer, 1991), aquellas retóricas geopolíticas presentadas como utopías colectivas que, desde cada perspectiva nacional, coincidieron en la búsqueda de una 'identidad latinoamericana' que justificase la emancipación continental de la hegemonía de poder eurocentrado. Sostengo que la crisis de aquellas utopías se debió a que ese proyecto de independencia se formuló en términos de una homogeneización ontológica de la población desde el punto de vista de las elites político-intelectuales de turno y así terminaron por negarse a sí mismas. Es decir, se construyeron como aporías de representación¹.

¹ Simplemente a manera de anticipo del desarrollo posterior, decimos que hay aporía cuando un razonamiento implica contradicciones o paradojas

Justamente por eso observo que cualquier producción cultural que en Latinoamérica intente deslegitimar el sistema económico y político dominante debe contemplar una retórica que no sólo debe sus procesos discursivos de reproducción hegemónica, sino que además enfrente y corrija aquellos anhelos utópicos en conflicto.

Para responder a esta necesidad discursiva elegí mirar hacia la poética del cine; esto es, atender a la relación intrínseca entre forma y contenido de la obra cinematográfica en este caso, como proceso creativo que deviene en su poder performativo de lo real. El cine que analizo, a mi criterio y siguiendo a Fredric Jameson, es un 'acto simbólico' de renarración utópica (1981, p 67). Esto porque es capaz no sólo de reflejar sino también de intervenir en una situación dada simultáneamente a través de dos modos de persuasión: el nivel de la textualización y el nivel de la narrativización. El primero es el aspecto racional del discurso ético-ideológico explicitado como un reflejo del estado de las cosas, y el segundo, el nivel de la narrativización, o sea lo estético conectado a la impulsividad inconsciente que se vuelve fuerza performativa de los valores del discurso. A través de esta dinámica de producción-recepción, la obra cinematográfica se enlaza fácilmente en redes de sentido con otros textos de ficción, históricos o de la realidad contemporánea que se abren a nuevas lecturas de lo real y lo posible; se contraponen a la explicación hegemónica de lo real y renarran, en definitiva, los marcos interpretativos de la historia y la memoria y, por eso, también de lo real.

Este rol performativo concreto que adquirió el cine entre 1995 y 2005 en los casos analizados responde a un modelo poético al que denominé 'la alegoría del viajero inmóvil'

irresolubles que hacen prácticamente imposible representar una realidad. En *Aporías* (1998) y 'Fuerza de Ley. El fundamento místico de la autoridad' Derridá desarrolla la idea de que la aporía es al mismo tiempo lo indeconstruible y la fuente de todas las deconstrucciones.

para cuya caracterización abordé tres aspectos: el contexto de producción que atiende, interviene y modifica; las consideraciones teóricas que lo conforman; y los casos de práctica cinematográfica en los que lo he identificado.

Con relación al contexto de producción, atravesado en ese momento por las conmemoraciones del bicentenario de la independencia de la mayoría de los países de América Latina, incluidos Argentina y México, lo primero que surge a la luz es la paradoja de que aquello que se celebra como 'independencia' es la continuación en los hechos del dominio eurocentrado bajo un renovado modo de hegemonía que Aníbal Quijano (2000, p 342) llama 'colonialidad del poder' y que supone la supervivencia de tal modelo aún dos siglos después de clausurada la relación administrativo-política colonial; es decir, la vigencia del proyecto elitista del Estado Nacional criollo-burgués permite que las relaciones de poder preexistentes continúen colonizando ontológica y epistemológicamente estas sociedades a través de dos dinámicas: lo que Santiago Castro-Gómez (2000) llama 'colonialidad del saber' y aquello a lo cual Nelson Maldonado Torres (2007, p 130) se refiere como la 'colonialidad del ser' porque reproducen (a nivel epistemológico, uno, y a nivel ontológico, el otro) las relaciones centro-periferia en el ámbito internacional y nacional hacia el interior de las poblaciones del continente. Este contrasentido fue advertido por los intentos sociales revolucionarios del siglo XX que emprendieron un proceso dialéctico de desenmascaramiento de las dinámicas reproductoras de la dominación para, vía una guerrilla cognitiva, amalgamar el saber institucional y/o la producción cultural legitimada con las necesidades revolucionarias de los pueblos. Esta visibilización de los sujetos subalternizados por los procesos de colonialidad se concretó a través de lo que podríamos llamar el ideogema intelectual-artista/pueblo.

Ejemplo destacado de este intento de descolonización mediante el desvelo de las estrategias estético-discursivas de legitimación del poder fue el Nuevo Cine Latinoamericano

de los años 60 a 70. Su posición centrada, el hablar *por* el subalterno, lo convirtió en esencia en una aporía pues le impidió alterar las relaciones de poder que denunciaba.

Veinte años después de aquellos intentos y ya con el advenimiento de la democracia neoliberal, se fortaleció este proceso de irrepresentabilidad popular incitado desde la ‘colonialidad del poder’, profundizando una atomización social que llevó al ciudadano a actuar como consumidor privado para sobrevivir a la coerción económica. Una economía de mercado que se impuso como ‘natural’, como fuerza objetiva; es decir, autónoma de la voluntad humana; se tradujo en fragmentación social e individualismo en los tres casos observados: el argentino, el cubano y el mexicano, pese a que los procesos y las respuestas nacionales tuvieron características diversas.

El segundo aspecto de la ‘alegoría del viajero inmóvil’ que desarrollo en el libro aborda las consideraciones teóricas que conforman el modelo, un patrón poiético que se construyó como una lectura del relato de viaje en tanto móvil alegórico del discurso utópico moderno-crítico. Por esa razón el corpus hizo foco en films, en diálogo con otros textos literarios, que utilizan como formas narrativas la estructura del relato de viaje.

En ese marco, *Utopía*, de Tomas More (1516) representa el primer intento de intervención poiética, una mediación del lenguaje simbólico para develar y deconstruir la idea de totalidad Moderna en tanto imposición epistémica de los valores éticos de Europa que justifican la colonización económica de otros territorios y sus poblaciones y a la vez eliminan la posibilidad de un espacio de exterioridad. A mi criterio, More utiliza el relato de viaje - en tanto vehículo elegido para diseminar el discurso mundonovista de apropiación material y simbólico de los territorios periféricos - pero con el fin de discutir la centralidad de Europa al problematizar el lugar del Otro como interlocutor válido y ejemplar. Sin embargo, a pesar de la ambigüedad propositiva del neologismo ‘utopía’ según se comprenda la ‘u’ precediendo la palabra ‘topía’ (greco-latino

de lugar) como ‘ou’ (greco-latino de ‘no’) o ‘eu’ (greco-latino de ‘buen’), es decir, como un ‘no lugar’ o un ‘buen lugar’, se impuso una lectura de *Utopía* desde el punto de vista eurocéntrico. Por tanto en la historiografía eurocéntrica, se entiende la idea de utopía de More como ‘el lugar que no existe’ dentro de las construcciones político-discursivas del sistema mundo moderno/colonial. Pero esta, como vemos, puede ser solamente una interpretación posible.

En ese marco dado por la cosmovisión de colonialidad, este trabajo me lleva a afirmar que el ‘Otro’, entendido en el sentido amplio del sujeto, territorio, cultura y saberes, queda representado como un ‘mito de la exterioridad imposible’. Y desde este concepto de ‘exterioridad imposible’ a la totalidad moderna, observo que es una idea que la elite intelectual latinoamericana no ha podido deshacer durante los dos siglos de postcolonialidad y así en la literatura del boom, por ejemplo, el relato de viaje recorre circularmente el continente alrededor de la voluntad de integrarse a una unidad ética geopolítica; es decir que esta alegoría no deconstruye aquello que Michel Foucault (1971) llama la *episteme* moderna (p 11) porque sigue concibiendo la utopía como un desplazamiento que reproduce la estructura de centro y periferia, lo que no escapa a una perspectiva eurocéntrica.

Pero la situación cambia cuando el ideologema intelectual-artista/pueblo comienza a desintegrarse en los relatos de viaje de finales del siglo XX, como este libro trata de fundamentar. Las películas de esta etapa renarran el viaje desde el fracaso del proyecto político latinoamericano; evidencian la opresión del sistema hegemónico y la persistencia de la retórica de la ‘colonialidad del poder’; pero en lugar de explorar un sentido ético colectivo con nostalgia de una mejor forma de vivir, se vuelcan hacia la melancolía² que será, al final, su

² Hay nostalgia cuando se advierte la imposibilidad de volver a un pasado o un lugar donde se fue feliz. En cambio, la melancolía es un estado

forma de generar nuevos sentidos. Por eso decimos que los autores cinematográficos en la era neoliberal arremeten retóricamente en contra de la dimensión icónica del ideal moderno-crítico/latinoamericanista y, mediante la desaparición de la posibilidad del viaje y del viajero, dan cuenta de un mundo sin esa utopía. En este marco, 'la alegoría de un viajero inmóvil' toma el lugar de una *poiética* posible que, en cada contexto de producción nacional, responde a una modalidad particular.

Esta respuesta nacional diversa a la misma crisis utópica se explicita en el tercer aspecto de 'la alegoría del viajero inmóvil' al abordar los casos de práctica cinematográfica en los que he identificado este modelo. En Argentina, desde *Mala Época* (Mariano de Rosa et al, 1998) a los films de la corriente del Nuevo Cine Argentino que le sucedieron, la alegoría del viajero inmóvil se manifestó en un viaje involuntario y desorientado, un viaje por expulsión que en su aleatoriedad hizo residir la posibilidad de vinculación con lo diferente y, fundamentalmente, acompañó en el plano simbólico el proceso de recuperación social del poder cívico a través del surgimiento de nuevos movimientos sociales.

En el Capítulo de Cuba, el relato de viaje en el cine del 'periodo especial' funcionó como acto simbólico de renarración utópica de la Revolución. En este sentido, observo que *La vida es silbar* (Fernando Pérez, 1998), como muchas películas de este periodo, manifiesta la alegoría del viajero inmóvil al ubicar la acción dramática en el momento del dilema personal – emocional y moral - de emigrar o de quedarse

duradero de tristeza, pena, que genera monotonía y pérdida de sentido y se relaciona con la imposibilidad de 'nombrar'; es decir, encontrar los recursos semánticos disponibles para representar la pérdida. Al referirse al estado melancólico de la postdictadura chilena, Nelly Richard (2001) recupera el siguiente fragmento de Julia Kristeva: "El efecto melancólico-depresivo proviene no solo de la tristeza dejada por la irrecuperabilidad de lo perdido, sino de una alteración destructiva de los nexos significantes que bloquea la capacidad de representar" (p 105).

en un espacio donde el *dentro/fuera* brechtiano constituye un contrapunto entre dos proyectos de mundo: el capitalista y el socialista.

Al abordar el caso de México, propongo que el individualismo que caracteriza la era neoliberal en este país está ligado íntimamente a su perspectiva moral judeocristiana del mundo, la cual ha naturalizado históricamente la tradición de la traición en la constante lucha interna por el poder. En *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), observo que la idea del poder como orden metafísico *a priori* que dictamina el porvenir destruye la fórmula que asociaba el relato de viaje con la búsqueda de un objetivo utópico más allá de las circunstancias vitales del viajero. Y en ese marco la ‘alegoría del viajero inmóvil’ supone un trabajo de reconstrucción del relato que involucra al espectador desde su dimensión ética.

Resumiendo, este ensayo pudo constatar a nivel de conclusión que el cine funcionó como un abanico de renarraciones utópicas capaces de develar, discutir y reescribir, para cada ámbito de producción, sus respectivos pretextos utópicos nacionales en crisis.

Estos procesos fueron posibles porque sus estrategias poéticas, reunidas aquí bajo el signo de ‘la alegoría del viajero inmóvil’, se ubicaron en la epistémica trasmoderna, por fuera del relato totalizador moderno, a través de un desplazamiento enunciativo desde la posición de la elite intelectual-artística hacia múltiples expresiones cuerpo-políticas donde la crisis del proyecto se inscribe en la vida concreta de sus sobrevivientes y descendientes; es decir, de los personajes tradicionalmente subalternizados.

Por eso ‘la alegoría del viajero inmóvil’ desmitifica la idea moderna de la ‘exterioridad imposible’ al destruir el *telos* del viaje, sin centros ni periferias, y a la vez recombina las cadenas sintagmáticas de la problemática utópica de la Modernidad-crítica y latinoamericanista para deconstruir la constante retórica que formula.

Finalmente, ‘la alegoría del viajero inmóvil’ cumplió la misión político-performativa de deslizar el horizonte de verdad aunándose a un proyecto cultural que se divorcia de las lógicas reproductoras de la ‘colonialidad del poder’ para proponer, desde la exterioridad, una nueva forma de relación intracontinental auto sustentada que celebra la interculturalidad como utopía colectiva y reconstruye ‘impulsos utópicos’ (Jameson, 1981, p 292), en lugar de seguir aspirando a la homogeneidad ontológica de la ‘identidad latinoamericana’ desde la melancolía de su fracaso.

El presente volumen se desarrolla a continuación en una serie de 6 apartados, amén de las referencias bibliográficas finales: un marco contextual acerca de los tres países cuya filmografía fue seleccionada para el corpus; el desarrollo del modelo poético de análisis; un capítulo por filmografía nacional, siguiendo el orden alfabético (Argentina, Cuba y México); y finalmente las conclusiones.

Marzo, 2018

LA FRAGMENTACIÓN CONTEXTUAL DE ARGENTINA, CUBA Y MÉXICO

Al introducirnos en este texto hicimos una breve referencia a que en el contexto latinoamericano la época que comprende este libro – 1995/2005 – es inmediatamente anterior a las conmemoraciones del bicentenario de la independencia de Argentina y México, y se coincide con el centenario de la independencia cubana, pese a la permanencia del dominio eurocentrado postcolonial bajo lo que Quijano (2000) denomina ‘colonialidad del poder’. Una forma de hegemonía que además de continuar colonizando ontológica y epistemológicamente a la población, demoniza como enemigos los valores nacionales a cualquier ideal que, ya en el siglo XIX y luego en el XX con la búsqueda de una identidad latinoamericana de base socialista, procurara una unificación histórica y geopolítica de los nuevos países emancipados.

En ambos siglos, y dada la debilidad representativa de esta estructura social, a la elite en el poder le bastó reaccionar por vía demagógica o dictatorial, según la época, reprimiendo a los voceros del ideologema intelectual-artista/pueblo para desactivar todo vínculo solidario existente entre los movimientos político-críticos, los agentes culturales y el pueblo.

El proceso de atomización social resultante, que desde la década del 90 se ha fortalecido en el ‘sistema institucional perverso’ (Samuel Valenzuela, p 62) de la democracia neoliberal, ejerce tal coerción económica sobre el ciudadano que éste cede derechos y responsabilidades políticas en pos de su sobrevivencia como consumidor privado. La nueva subjetividad atomiza-

da es instrumental para la reproducción hegemónica de un orden capitalista enmascarado ahora como utopía de mercado.

De este modo, según dicte el discurso burgués de la época, en estos doscientos años de vida republicana nada ha podido escapar a los planes civilizatorios del capital sin ser calificado como lo salvaje, lo subversivo o lo resentido. En este contexto el sujeto subalterno es tal porque dentro de la epistemología de la modernidad no ha dejado de ser audiencia u objeto de representación³.

En ese complejo situacional se inscriben los nuevos movimientos sociales surgidos desde la segunda mitad de los años 90 que, en toda su diversidad, coinciden en discutir aquellas lógicas del mercado que presentan la economía y sus correspondientes prácticas sociales como fuerzas objetivas, totalmente autónomas de la voluntad humana. Sostengo que una de las principales características de lucha de estos movimientos es la redefinición de la subjetividad en un marco solidario amplio de interacción social que trae aparejado un nuevo compromiso con las responsabilidades y derechos ciudadanos, deja de lado las prácticas individualistas y, en tanto, desmitifica la utopía de mercado.

Concretamente mi trabajo toma como ejemplos nacionales paradigmáticos - en tanto contraponen una significativa diversidad de respuestas socioculturales frente a un mismo modelo

³ Utilizo el término 'subalterno' partiendo del sentido que le han otorgado los Estudios Subalternos (*Subaltern Studies*); es decir, una posición de subordinación dentro de las dinámicas de la cultura política del poder en las sociedades postcoloniales de la región asiática sur. Sigo para ello textos claves que impulsaron este concepto por ejemplo, el trabajo de Gayatri Spivak (1988), 'Can the Subaltern Speak?' Encuentro pertinente el uso de este término en el contexto de las relaciones postcoloniales latinoamericanas, pues este concepto establece, refuerza y unifica las perspectivas de autores decoloniales latinoamericanos que en distintas épocas y a través de variadas nomenclaturas reflexionaron sobre esta precisa problemática: Aimé Césaire, Frank Fanon, Paulo Freire, Enrique Dussel y Aníbal Quijano, entre otros.

de hegemonía - a los casos argentino, cubano y mexicano para trazar el arco de mi lectura de las relaciones entre vida cotidiana y cine latinoamericano bajo el sistema neoliberal.

Elegí Argentina pues luego de casi cien años de luchas populares y represiones burguesas - manifestadas vía coacción militar o vía coerción económica por abuso del poder oligopólico -, este país del sur de América Latina llegó, hacia fines del siglo XX, al fondo de un largo proceso de desintegración social para empezar a recuperarse a partir de una re-definición de sus propios pre-textos utópicos. Frente a la crisis de representatividad de sus líderes e intelectuales como guías del proceso colectivo, la respuesta argentina se corporizó en la formación de nuevos movimientos sociales tendientes a recuperar el poder cívico y de ese modo intervenir las narrativas que estructuran la historia reciente. Los ciudadanos despertaron a la solidaridad no por una imposición vertical, sino como la conclusión individual que deviene de advertir la profundidad de la crisis de aquel pre-texto utópico encarnado en un proyecto de Estado nacional como organización republicana que enarbola la idea de integración individual al colectivo bajo el ideal de civilización y progreso. Por el contrario, los argentinos comunes perciben que su sistema de representación parlamentario, de justicia y de administración patrimonial nunca ha dado signos de civilización, sino únicamente señales de barbarie.

Incorporé a Cuba, un contexto bien diverso al argentino, cuando estaba por cumplir sus primeros cincuenta años de Revolución antiimperialista y al cumplir su centenario en tanto país independiente de la corona española. Pude observar que la permanencia de su sistema socialista en el poder ha demandado una constante dialéctica de su ideología entre práctica y teoría. Esta dinámica de tensiones abarca desde sus relaciones institucionales hasta las interpersonales, permanentemente atravesadas por las agresiones del entorno capitalista y las dificultades de su propia dependencia económica de los países socialistas hasta 1990. En ese marco, se fue construyendo una paradoja de

ubicación epistémica en la cual Cuba se sitúa simultáneamente 'dentro-fuera' de las dinámicas del Sistema Mundo Moderno/Colonial. Esta aporía, trasladada al plano de las relaciones entre vida cotidiana y producción artístico-intelectual, se asemeja al conflicto de autoridad que enfrentaron las guerrillas epistemológicas de las décadas del 60 y 70 en el resto de América Latina al autoproclamarse voceras de las necesidades vitales del pueblo. Además, Cuba suma al conflicto epistémico su posicionamiento geográfico al materializar en el espacio su condición de proyecto 'aislado' de las dinámicas político-económicas que dominan el resto del continente.

El tercer caso incorporado es México, por la variedad de respuestas de sus distintos sectores sociales frente a las imposiciones de un modelo de inserción en la globalización regida por el capital financiero y corporizado en 1994 en el Tratado de Libre Comercio (TLC) firmado con Estados Unidos y Canadá, que trajo aparejadas graves consecuencias socioculturales. En la década posterior (1995/2005) fue posible identificar el desarrollo de tres grupos de movimientos sociales que vienen actuando de manera paradójica y contraproducente en México: un movimiento indígena que lucha por la igualdad de sus derechos y su integración a la sociedad mexicana mientras que, al intentarlo, se subdivide y autoexcluye; un movimiento de emigración ilegal hacia los Estados Unidos que, en busca de una mejor calidad de vida, irónicamente la arriesga al intentar pasar la frontera; y un movimiento cívico que lucha contra el Estado fraudulento, pero cuyo programa depende de la voluntad de cambio de actitud de quienes se sostienen en el poder justamente gracias al fraude y el abuso institucional. La fragmentación social de México es evidente y, a mi criterio, responde a dos causas fundamentales. La primera es la instauración de un sistema individualista y competitivo impulsado por el poder oligopólico y el propio modelo económico impuesto. La segunda, en cambio, es endógena y enigmática: aunque la sociedad mexicana intente agruparse en órdenes sociales co-

munitarios, identitarios, de clase, políticos o sindicales, nunca ha podido arribar a la unidad. Su comprensión demanda aceptar que la historia de México es la de la tradición de la traición (desde la Malinche hasta Obregón) y que, por esto, más que ningún otro país latinoamericano, su subjetividad ha introyectado y perpetuado el arquetipo del fratricidio bíblico. La lucha de Caín y Abel es la constante lucha interna de México por el poder, que oscila entre una actitud patriótica y otra malinchista; entre los movimientos independentistas y reformistas del siglo XIX y los revolucionarios del siglo XX versus las administraciones fraudulentas que entregaron el patrimonio nacional al poder imperialista de turno (desde el 'Tratado de Guadalupe Hidalgo' hasta el actual TLC). La traición, entonces, no se erradicó y requiere de una profunda incisión que atraviese todas las napas sedimentadas para visibilizarla.

Como hemos visto de manera resumida respecto de los tres países elegidos, la fragmentación social no es resultado exclusivo de la imposición del sistema neoliberal de mercado sino también consecuencia de las crisis de sus propias Narraciones Fundacionales que le permitieron la entrada. Por eso entiendo que cualquier impulso de deslegitimación del sistema económico dominante debe contemplar una retórica que deleve, enfrente y corrija simultáneamente aquella subyacente pretensión utópica en conflicto. Eso explica mi interés de resaltar manifestaciones que, aunque conserven el impulso de deslegitimación del sistema dominante, lo hagan por fuera de una retórica dialéctica; es decir, hacia los bordes exteriores del discurso, entendido éste como la lógica del lenguaje que expresa la tendencia hacia la totalidad histórica. A mi juicio, se trata de contemplar la posibilidad de un proyecto de emancipación epistémica en el que las renarraciones sean vehículos de destotalización.

Una propuesta de este tipo involucra un desplazamiento enunciativo desde la tradicional posición ética geopolítica latinoamericanista hacia múltiples expresiones cuerpo-políticas

donde la crisis de ese proyecto queda inscrita en la vida concreta de sus sobrevivientes y descendientes. El viraje desde el discurso a la renarración es la manifestación simbólica de lo que ocurre en la faz pública cuando los movimientos sociales deciden actuar por fuera de la burocracia estatal. Desde esa óptica este estudio destaca el rol performativo que juega la producción-recepción del cine no comercial en esta dinámica, como expresión de la interculturalidad en tanto instancia producida desde la independencia epistémica.

Argentina, Cuba y México presentan, de acuerdo a mi análisis cultural de sus respectivos productos cinematográficos de los últimos años, respuestas desarticuladas al avance neoliberal pese a haber compartido, supuestamente, un mismo imaginario utópico continental. Aunque se trata de países colonizados por la misma fuerza imperial que se levantaron como naciones emancipadas bajo el impulso criollo-burgués, sus pretextos utópicos son diferentes. Esto es, en definitiva, lo que facilita o dificulta su incorporación al sistema neocolonial, dominado en el último siglo sobre todo por Estados Unidos, y al capitalismo corporativo internacional en tanto a la vez determina, hacia el cambio de milenio, su recuperación o caída como proyecto contrahegemónico capaz de proponer una nueva forma de relación intracontinental autosustentada.

I. UN MODELO POIÉTICO POSIBLE

I.1. EL MITO DE LA EXTERIORIDAD IMPOSIBLE: EL MONÓLOGO EUROPEO COMO RETÓRICA DEL SISTEMA MUNDO MODERNO/COLONIAL Y EL LUGAR DE LA UTOPIA

I.1.1. La epistemología moderna y la cosmogonía analógica

¿Qué habría ocurrido si el hombre del Renacimiento no hubiese entendido *La Revolución de las Esferas Celestes*, de Nicolás Copérnico, como el acto simbólico por el cual Europa se auto asignaba el derecho para dominar la naturaleza, los cuerpos y las conciencias? ¿Si, en cambio, aquel hombre, al contemplar la inmensidad que se le presentaba, hubiera atinado a definirse a sí mismo con un poco de humildad?

Uno podría pensar que la ruptura básica que esta idea representaba ubicando al hombre como centro debiera haber inspirado otra idea - la de una nueva humanidad - sin dar continuación secularizada a las jerarquías medievales que justifican el reinado humano por sobre las bestias.

Si los estudios copernicanos nos hubieran servido de buen ejemplo, ya habríamos asumido un concepto de lo relativo, lo interrelacional y desjerarquizado allá por el 1543, apenas 50 años después del comienzo de la conquista de América.

Si el hombre de entonces se hubiese comprendido como elemento en movimiento, parte de la constelación mayor del universo - aquel abismo creado por la repentina desteologización del cosmos - no hubiera desembocado en la divinización

de un sujeto central, el que luego organizaría el mundo ‘a su imagen y semejanza’.

Tampoco habrían sido posibles la inclusión en – o la exclusión de – un mapa con categorías cartográficas bidimensionales y criterios de lectura prefijados por el poder y la ganancia. Es más, en un escenario así ¿qué civilizadas habrían parecido aquellas culturas precolombinas que adoraban al sol! Probablemente no exista ninguna costumbre más racional que la de actuar preservando el orden de existencia cósmico. Así se explica en el modelo heliocéntrico aunque, irónicamente, es una de las teorías más determinantes de la supremacía histórica de la ciencia y la conciencia occidental.

Sin embargo, el paso del tiempo no le quita carácter *revolucionario* al pensamiento de Copérnico. Nadie puede ya negar que la tierra gira alrededor del sol pero, a más de 5 siglos, la dimensión moral de esta verdad empírica sigue negada. Una lectura holística que integre la vida humana a los ritmos del universo debería rechazar cualquier explicación plana, desigual, asimétrica e inmóvil. Porque si es cierto que Europa recibe la luz solar cuando América se ensombrece, también lo es que, cuando la tierra gira, siempre a su tiempo, todo se revierte.

Pero este, obviamente, no ha sido el *plot* de la historia.

En *El orden del discurso* (*Les mots et les choses*, 1966; *The Order of Things*, 1971), Michel Foucault nos recuerda que antes de la Ilustración, el modelo operativo de aquellas sociedades que el eurocentrismo categorizó como ‘primitivas’ estaba constituido por una ‘cosmogonía analógica’. En ella, las divisiones entre lo imaginado y lo científicamente comprobado eran fluidas porque respondían a un sistema simbólico integral, en el cual el conocimiento se constituía por semejanza y analogía con la naturaleza. Tal sistema, que se mantenía como fuente de sentido de la sociabilidad ligando a la sociedad entre sí y con la naturaleza era lo que Foucault entiende como ‘épistémè pre-racionalista’.

El autor francés llama *épistémè* a las formas en que las estructuras epistemológicas básicas de una cultura se organizan en sistemas, estableciendo códigos que gobiernan las costumbres y el conocimiento (pp.11-13). Cada *épistémè* es relativa tanto en lo histórico como en su reclamo de conocimiento del mundo y tiene una coherencia interna que es comprensible dentro de la cultura dada o el grupo étnico que la gobierna.

Pues bien, según Foucault, aquella *épistémè* analógica habría sido sepultada por la *épistémè* moderna, con sus principios universales, cientificistas e individualistas desde los cuales intentó dar cuenta de toda experiencia y cuestionar todas las diferencias.

Según Jürgen Habermas (1987) la Modernidad puede ser totalmente explicada por referencia a factores internos de Europa; es decir, atendiendo a los cambios sociopolíticos que surgieron en el siglo XVII en el norte europeo alrededor de los procesos de Reforma, Ilustración y la Revolución Francesa, que se consolidan luego en la Revolución Industrial. Desde entonces, la Modernidad se caracteriza por la idea de la Historia en términos de igualdad, libertad y el progreso perpetuo, que se construye sobre los fundamentos del orden y la razón; por la universalización de un saber que coloca el conocimiento experto en control de las competencias culturales y de entendimiento de lo social; y, finalmente, por unos mecanismos administrativos ligados al Estado que atomizan la identidad y la dirección de lo colectivo (pp.1-22).

Pero podríamos pensar si esta creciente racionalización del mundo-vida no condujo a la separación del individuo de sus lazos con lo natural y sagrado. Ya en nuestra contemporaneidad, la globalización - la supremacía del poder económico burgués a nivel planetario- se autolegitima como la naturalización y la afirmación de aquella *épistémè* moderna en la conciencia colectiva, por lo que es también objeto de fuertes planteos críticos.

Habermas (1983;1987) y otros teóricos defensores del proyecto moderno argumentan que el problema no está en los ideales de la Modernidad, sino en su implementación. Concretamente, un ideal moderno negado por la lógica económica capitalista ha sido el de subordinar la economía a la política en términos de democracia participativa, incluyente y comprometida con los derechos humanos (civiles, económicos, sociales y culturales). Otros autores, más críticos de las consecuencias socioculturales del paradigma moderno en términos de lo que éste considera ‘humano’ y esos mismos derechos, aducen que es en su epistemología eurocentrada y cientificista donde se encuentran las bases lógicas de ese predominio de la racionalidad económica a partir del cual se hace imposible pensar la libertad, la igualdad y la fraternidad (Adorno, T. y Horkheimer, M., 1947, pp. 1-32). Para estos pensadores la Modernidad hizo crisis cuando se afirmó que sólo podía concretarse en la ‘modernización’, que implica un único tipo de racionalidad, un solo modelo de ciencia y de desarrollo social que niega los ideales libertarios de la razón moderna y esencialmente, su actitud crítica. Se trata además del proceso de consolidación del monopolio burgués que estructura los aparatos administrativos del Estado en torno a formas de conocimiento especializado que excluyen lo popular política, económica y culturalmente. “Desde entonces, el sujeto popular quedó definido por lo que le falta para ser moderno...Así se infantiliza y controla lo popular” (Martín Barbero, J., 1998, pp. 15-16).

Hacia ‘afuera de Occidente’, este proceso de diferenciación se reproduce a través del colonialismo, reduciendo todas las culturas y sociedades del mundo a ser la manifestación de la historia y cultura europeas. En este sentido, como entiende Enrique Dussel (2000), la Modernidad deviene universal mediante la expulsión de la alteridad del ámbito de lo posible. Así, la teoría racional del mundo, la ciencia positiva naturalizada como lógica que logra la síntesis y reconciliación de lo fragmentado, pretende explicarlo todo. Esta ilusión de uni-

dad del mundo moderno se sustenta sobre un principio al que denomino el principio de la exterioridad imposible: nada existe fuera del progreso de la civilización moderna.

La cuestión a plantear es ¿Cuál es la necesidad material que organiza esta estructura epistemológica?

Según Michael Hardt y Antonio Negri (2000), en la perspectiva del marxismo la expansión capitalista inevitablemente adquiere la forma política del imperialismo porque el capital no funciona dentro de los confines de un territorio fijo y una población dada, sino que siempre sobrevuela sus límites e incorpora nuevos espacios. Los autores confirman que éste es el modo en que las transformaciones estructurales impuestas por la política imperialista tienden a eliminar toda posibilidad de estar afuera, tanto en los países dominantes como en los subordinados (pp. 221-239). De este modo, podemos explicar estructuralmente la concepción de inclusividad moderna y el principio de la exterioridad imposible que les propongo.

I.1.2. El sistema mundo moderno/colonial

¿Cuáles son los medios discursivos que se emplean en la construcción y reproducción de esta cosmovisión hegemónica?

Cuando uno contempla las crisis de expectativas de vida y las dificultades históricas en las que se encuentran los países latinoamericanos para generar un desarrollo social y cultural dentro del sistema económico mundial, puede pensar en la posibilidad de que, acaso, Latinoamérica se encuentre perpetuando un sistema cuyas condiciones le son inorgánicas. A mi criterio, necesitamos una mirada más abarcativa, unas categorías más amplias, que superen el análisis ‘coyuntural’ aplicado típicamente a las ‘crisis’ para interpretar los procesos históricos inherentes a nuestro subdesarrollo en el contexto de las relaciones mundiales de dominio.

Entre los años 50 y 70 surge entre la intelectualidad latinoamericana del Cono Sur la ‘Teoría de la Dependencia’ a partir del debate instalado por el argentino Raúl Prebisch (1950). Su idea central invitaba a pensar la dependencia de los países latinoamericanos en términos de un sistema global de desigualdades estructurales de centro y periferia. Establece que el subdesarrollo es producto de las relaciones de subordinación a las que se sometieron ciertos países (a través de la complicidad de las elites político-económicas locales). Esta línea teórica propuso dos ideas fundamentales para enfrentar la hegemónica epistemología de modernización. La primera es oponerse a la concepción de desarrollo como una serie de fases progresivas recorridas por cada país autónomo en relación a las potencialidades y limitaciones de su economía nacional frente a un mercado internacional como espacio de oportunidades. La segunda es refutar las explicaciones sociológicas que sugieren que el subdesarrollo se debe a la persistencia de realidades institucionales y culturales tradicionales ‘atrasadas’ en relación al modelo de sociedad moderna en el que el desarrollo sí es posible.

Siguiendo estas ideas, Immanuel Wallerstein (1979) desarrolló el concepto de ‘Sistema-Mundo Moderno’, cuyas categorías usaremos a continuación para esta indagación. Wallerstein propone estudiar al capitalismo como sistema mundial tomando en cuenta tres desplazamientos claves para el análisis de lo social. Primero, la unidad básica del análisis social es el *sistema mundo-moderno* porque las sociedades fueron y son estructuras creadas y moldeadas por procesos a escala mundial. Esto supone dejar de lado a la sociedad-estado como unidad de análisis. Segundo, centrarnos en “un sistema mundo en particular, aquél en que vivimos: la economía-mundo capitalista” (p 289) y tercero, ampliar la perspectiva temporal de análisis.

La perspectiva de este autor cuestiona las características que, según el poder, identifican el comienzo de la Moderni-

dad porque omiten su condición *sine qua non*: la colonización. Wallerstein explica entonces que si identificamos la Modernidad con la consolidación del capitalismo como sistema económico, la conquista de América sirvió para la expansión de las áreas en las que es posible aplicar esta forma particular de economía. Si, por otro lado, decimos que la fuerza impulsora del progreso de la Modernidad ha sido el florecimiento de la ciencia y la tecnología - como afirma el discurso apologético - omitimos que su avance ha sido fruto del intercambio con otras culturas, como la china y la árabe, cuyos conocimientos sobre las tecnologías de navegación, por ejemplo, fueron fundamentales en la expansión del capitalismo vía el 'descubrimiento'. Por eso Wallerstein enfatiza que la colonización fue el primer momento en que se estableció un vínculo económico a escala planetaria, lo que llama una 'economía mundo capitalista' (p 289).

En este sentido es que la perspectiva de Modernidad de Enrique Dussel (2000) se vuelve relevante porque sostiene que no se trata únicamente del proceso racional que celebra el eurocentrismo como paradigma del progreso, sino que implica a la misma vez la violenta victimización del Otro. Según este autor, la Modernidad como nuevo 'paradigma' de la vida cotidiana, de comprensión de la historia, de la ciencia y de la religión, se presenta como la 'primera modernidad' a fines del siglo XV con el dominio sobre el Atlántico; pero a su vez esa vieja etapa actúa como condición de posibilidad para la 'segunda modernidad': la del Iluminismo (2000, p 47). Dice Dussel: "antes de que fuera articulado el *ego cogito* cartesiano (el pienso luego soy), se produce el *ego conquiro* (conquistó luego soy)" (2000, p 48).

En el mismo sentido, Walter Mignolo (2007) establece que las nociones de 'Nuevo Mundo', 'Indias Occidentales' o 'América' reproducen una supuesta anterioridad, centralidad o arrogancia de Europa (p 33); una anterioridad, por la supuesta precedencia histórica del Viejo Mundo (heredero de

la gloriosa antigüedad clásica) con relación al Nuevo Mundo; centralidad, ya que son ‘Occidentales’ en relación a la referencia espacial con Europa, y arrogancia, pues América remite al nombre de un europeo que encarnaba el saber paradigmático de las nascentes ciencias, Américo Vespucio; y yo agregaría ‘patriarcal’ porque su sistema de preponderancia y autoridad establece la feminización misma del nombre de este europeo: América, la esposa abnegada y servicial de Europa. “La ‘idea’ de América no es sólo la referencia a un lugar sino que sobre todo funciona a partir del poder y el privilegio de enunciación [que se auto gestiona Europa] y que permite convertir una idea inventada en ‘realidad’” dice Mignolo (p 171).

Esta nueva realidad construida: el sistema hegemónico eurocéntrico, también ha sido definida eufemísticamente como Occidentalismo. Fernando Coronil (1998) afirma que este concepto encierra una estrategia de producción de la diferencia articulada en términos de una oposición entre un Occidente superior y un Otro subordinado que encierra las más variadas formas de racismo (p 122). Al respecto, Fernández Retamar (2000) reflexiona:

Occidente adquiere conciencia de sí no cuando Europa encuentra, en su colisión con América, al *otro* por excelencia (ya sabía de asiáticos y africanos), sino al reducir a la criatura inesperada, al igual que a las anteriores, a la condición de otro; al *otrificarlo*, con lo que da sustento a su mismidad” (pp. 83-84, énfasis en el original).

La construcción de la diferencia para la dominación está presente en el análisis de Michael Pickering (2001). Según este autor, se trata de un proceso de significación que, utilizando el estereotipo para describir unilateralmente a los otros, termina expulsando simbólicamente al sujeto descrito y construye la hegemonía del sujeto que describe (p 48). La legitimación resultante se constituye como un juicio colectivo que es alimentado y reforzado en los mitos sociales; es decir, la idea de

Modernidad como civilización cuya racionalidad expandió el progreso Occidental sobre América, África, Oceanía y Asia se ha basado en esta construcción de la Otredad.

Cada momento de expansión del poder capitalista ha contado, así, con diferentes sustentos epistemológicos que justifican la ilusión de inclusividad moderna por el mito de su 'exterioridad imposible'. Repasando, podemos observar que durante la conquista de América, este constructo se apoyó en el imaginario generado en torno a la figura ambivalente del nativo como 'caníbal' y 'noble salvaje', a la par de los ligados a los imperativos morales de la fe católica. Ya en la era colonial el mismo nativo, basándose en las frescas teorías evolucionistas, era entendido como un 'primitivo', un ancestro en la escala de evolución en la que el hombre de Europa ocupaba la cúspide. Y en la era post-colonial se viene sosteniendo que es el subdesarrollo. Así, la exclusión de los beneficios del intercambio dentro de la economía mundial globalizada de América Latina se debe al supuesto carácter obsoleto de las sociedades tradicionales para adaptarse con destreza a los procesos de la modernización.

En síntesis, cualquiera fuera la descripción racial, religiosa o secular-científica - a lo que podríamos sumar la sociología economicista en el período post-colonial - el capitalismo siempre retiene la palabra. Al ser entendido, como dice Martín Barbero por 'lo que le faltaba para ser moderno', el nativo es siempre expulsado de la historia sin singularidad, sin subjetividad ni herencia cultural. Esa deficiencia es su componente exótico, su parte en el espectáculo de 'la exterioridad imposible' que justifica la apropiación de su capital material y simbólico por parte de Occidente. Esta racionalidad, denominada por Aníbal Quijano como 'colonialidad del poder' es un conjunto de prácticas de dominación que operan en cada uno de los ámbitos materiales y subjetivos de la existencia social cotidiana. Las mismas, que a la vez se traducen en instituciones y formas de pensar que legitiman y reproducen el sistema mundo moderno, pueden desagregarse, como ya mencionamos, en dos

dimensiones: la ‘colonialidad del saber’ (Maldonado-Torres) y la ‘colonialidad del ser’ (Castro-Gómez).

Se habla de ‘colonialidad del saber’ al observar el establecimiento de jerarquizaciones en las modalidades de producción de conocimiento, entre las cuales la filosofía y la ciencia occidentales operan como los paradigmas que subalternizan a otros modos de conocimiento a partir de manipular el mundo natural o social según sus propios intereses y desde un sistema epistemológico irrefutable.

Se entiende a ‘la colonialidad del ser’ como la dimensión ontológica de la colonialidad del poder. Esta dimensión nos permite visualizar cómo en la experiencia vivida del sistema mundo moderno se inferioriza a determinadas poblaciones al deshumanizarlas total o parcialmente frente a otras que aparecen como la expresión misma de la humanidad. El autor de este concepto, junto a Ramón Grosfoguel (2007) observa que “se trata de un patrón de poder que articula los procesos de acumulación capitalistas en una jerarquía racial/étnica global y sus clasificaciones derivativas de superior/inferior, desarrollo/subdesarrollo y pueblos civilizados/ bárbaros” (p 19).

Dado que no hay Modernidad sin colonialidad, que la idea de colonialidad del poder es el reverso de la moneda de la Modernidad en el proceso de constitución del sistema mundo moderno, que a la vez esta idea desmiente la de Modernidad como proyecto de liberación del ser y, en cambio, descubre su lado oscuro, los autores decoloniales modificaron el concepto que se refiere a la expansión planetaria del sistema capitalista presentado por Wallerstein (1976) para llamarlo, como sugiere Walter Mignolo (2003), el ‘sistema mundo moderno/colonial’ (p 34).

I.1.3. Utopía como alegoría de la tensión desatada por el sistema mundo moderno/colonial

Haber tomado en cuenta la perspectiva del ‘sistema mundo moderno/colonial’ confirma la existencia de una exterioridad a la Modernidad tanto en el presente como en el pasado. Sin embargo, la representación de la Modernidad como un sistema inclusivo e integrador - que justamente negó con énfasis esa exterioridad - se ha sostenido y legitimado en el plano simbólico a través de procesos en los que la *utopía* ha jugado y juega un papel central.

Empiezo por pensar la utopía como un texto complejo y esencialmente performativo en tanto capaz de transformar las palabras en acciones y cambiar la realidad. Sostengo que el estatus de ficción de la utopía es capaz de deconstruir los elementos de lo real, reorganizándolos bajo un nuevo paradigma que concibe un relato ideal como posible. Justamente la dinámica por la cual algo ideal puede ser visto como posible constituye el potencial transformador de lo real que hay en la utopía y es allí donde reside su poder revolucionario en las dinámicas discursivas de lo hiperreal, -entendiendo este ámbito desde la perspectiva de Jean Baudrillard (1983) como una serie de simulacros que es tan verosímil que suplanta lo real.

La utopía se presenta como una estructura que se sostiene entre dos expresiones en tensión metafísica: un modelo político social que tiene una referencia real (una forma posible) y un relato de lo ideal o absoluto, por lo tanto no real en la forma racional moderna (una forma suprasensible). Dado que utopía es un término ambiguo, exploraré a continuación algunos de sus aspectos que generalmente se hallan indeterminados para recién volver a plantear las relaciones discursivas entre utopía y constitución del ‘Sistema Mundo Moderno/Colonial’.

I.1.3.1. ¿Cuál es la concepción de lo real que domina la época desde la cual se escribe *Utopía* de Thomas More?

Empezaré diciendo que para responder a la pregunta de este título necesitamos revisar qué se entiende por épistémè moderna.

Al comienzo de la Modernidad temprana el pensamiento europeo se encontraba negociando la complicada transición desde un sistema pre-renacentista – holístico - hacia la aproximación racional del conocimiento que instaura la revolución científica del siglo XVI. Esta nueva forma de comprender el mundo inicia un proceso que parcela los campos del saber, la vida cotidiana y la subjetividad. A la vez, se justifica una instrumentalización del tiempo de las personas y de sus relaciones simbólicas con el mundo que las rodea. La Tierra, que otrora formara una unidad de existencia con el hombre, es ahora mero capital explotable. Por eso se afirma que la cosmovisión moderna rompe la percepción de la totalidad. Ahora bien, aunque la razón científica intentará ordenar las cosas que existen y la conciencia del hombre dentro de un sistema que mantenga la ilusión de esa totalidad, el hombre moderno pasó a sentir una persistente nostalgia por ese otro sentido integral de la vida. La aparición de la obra de Sir Thomas More, *Utopía*, en 1516 viene a darnos cuenta de esta tensión paradigmática.

More imagina una isla a la que llama ‘Utopía’, que es descrita en su libro como el sistema social, legal y político perfecto. En su edición de 1893 el prólogo fue escrito por William Morris, uno de los pensadores más representativos del socialismo y de la literatura utópica. En él, Morris afirma que el origen de esta obra literaria está en la reunión de una simpatía instintiva con el lado Comunista de la sociedad Medieval junto a la protesta hacia la brutalidad del comercio temprano y el entusiasmo humanista del Renacimiento, que idealizaba las sociedades antiguas como ejemplos de vida

inteligente (pp. i-iii). En este sentido, podemos decir que *Utopía* aparece como relato puente que habla a una cosmogonía racional pero desde la nostalgia por la totalidad significativa de un sistema 'analógico' (aplicando el concepto de Foucault, 1971).

Morris le reprocha a More no haber logrado elucidar las contradicciones del poder pese a haber sido testigo ocular del nacimiento del sistema burgués. Aduce que en lugar de ello, More propone para gobernar esta isla feliz a un rey, un sacerdote casi adorado, un castigo capital para la violación del contrato matrimonial y una atmósfera asceta que tiene un curioso sabor a la censura medieval.

Según mi punto de vista, en cambio, desde las condiciones epistémicas de producción de '*Utopía*' y por lo tanto advirtiendo que More escribió indefectiblemente desde los límites interiores de una modernidad eurocentrada, el autor propone una puerta de salida a ese laberinto a través de la idea de la existencia de modos de vida alternativos al europeo. Aunque como obra no logra superar su propio locus de enunciación, el pensamiento de More puede haber inspirado un replanteo crítico al plan de la Modernidad en términos de una revisión de la subjetividad europea respecto de las culturas colonizadas. Mi afirmación supone dos implicancias. La primera se relaciona con su referencialidad clásica y la segunda con su construcción como escritura político-literaria.

Veamos lo relativo a la referencialidad clásica de *Utopía*. More se inspira en *La República* de Platón, con lo cual sienta las bases de una vida ideal de corte helénico y proyecta, a través de ella, el pensamiento griego en el ideal moderno de progreso. Como consecuencia, coopera en el avance de la disociación de las relaciones entre hombre-naturaleza como un todo significativo. Se discute entonces el haber dejado de lado la 'sensibilidad arcádica'. Vamos a enfocarnos en ello.

Krishan Kumar (1987) observa, remontándonos al siglo V a.C., que Esíodo hace la descripción canónica del mito de la

Edad de Oro en *Trabajos y Días* con la que retrata esa Edad como la era de Kronos, cuando los hombres vivían libres de dolor o trabajos forzados; la tierra fructífera les proveía en abundancia para que hubiera paz y tranquilidad; y hombre y naturaleza constituían una totalidad existencial. Más adelante, en Roma, encontramos a Virgilio y Ovidio reescribiendo esta idealización en *Arcadia*, con lo cual el mito griego deviene utopía literaria, la que se constituye en el doble elemento fundante del pensamiento utópico occidental (p 3). A mi criterio, desde este momento, la utopía es literatura y, al mismo tiempo, relato de una posibilidad real porque comporta la nostalgia por un pasado de totalidad perdido como pulsión latente.

Es cierto que esta doble funcionalidad textual se ha transmitido como estrategia discursiva de Ovidio a Platón y de éste a More, pero es valioso aceptar la visión de Kumar según la cual *La República* ha reconstruido 'la edad de oro' dentro de un paradigma diferente (p 32). Según este autor, la mutación de estos valores o de su contenido trajo como efecto dos consecuencias performativo-históricas: primero, esta diferencia destaca una cuestión ontológica porque la utopía de Ovidio concibe al hombre aunado y al mismo nivel de las otras cosas que existen, en tanto que el modelo platónico avala el triunfo de la razón, el artificio y potestad del hombre sobre la naturaleza; segundo, esta divergencia influye en la concepción de lo social porque mientras *Arcadia* es igualitaria, *La República* se beneficia con la primacía de quienes hacen las leyes de la sociedad, los fundadores de las ciudades, los 'reyes filósofos', los arquitectos de estas ciudades ideales.

Nos interesa tal discriminación entre ambas vertientes utópicas porque la utopía milenarista del siglo XI rescata el aspecto ingeniero planteado en *La República*; es decir, actualiza la creencia en el perfeccionamiento del hombre en la tierra y en la autoridad de los profetas para guiar tal proceso. Y es esta nueva posibilidad de concreción de la utopía en la tierra, secundada por el descubrimiento del 'nuevo mundo' y el ima-

ginario europeo de paraíso terrenal o de ‘nuevos comienzos’, la base de la obra de More.

Utopía (1516) no tarda en ganar aceptación como imagen ejemplar, como retrato narrativo de una forma satisfactoria de vivir para resolver todas las necesidades humanas. Pero su discurso requerirá de otro aporte fundamental para convertirse en lo que se entiende hoy por ‘utopía moderna’ como ‘la ciudad ideal’: el de Francis Bacon. Este filósofo inglés incluye en la agenda utópica los objetivos de la revolución científica. Así, en su utopía *La Nueva Atlántida* (1623), Bacon presenta una sociedad que vive en armonía, iluminada por el conocimiento. En ella la ciencia es la espina dorsal del sistema social y la cristiandad es la forma en que esa sociedad se sostiene espiritualmente. De tal forma, al introducir la ciencia y la tecnología, ésta incluye también la idea de ‘progreso’.

Pero el derrotero de la ‘utopía moderna’ continúa y hacia el siglo XVII trasciende su dimensión narrativa y enfatiza su forma filosófica - aquella faceta que la emparentaba al monólogo platónico - denotando programas de sociedades ideales, constituciones y códigos. Es así como la tradición discursiva platónica se proyecta sobre la *Utopía* de More y, a través suyo, se constituye en la inspiración idealista del Iluminismo, paradigma desde el cual se naturaliza la aceptación de una casta dirigente aristócrata y cientificista que comporta la autoridad epistemológica, ética y moral para organizar las vías de progreso y de la ‘emancipación humana’. La contracara de la consagración de esta construcción hegemónica de autoridad por parte de una elite tiene varios aspectos: se despoja al hombre de su propio potencial transformador de la historia, de su autoconfianza como edificador de su vida; consigue configurar en el sentido común la necesidad de un líder, de todo un sistema jerárquico que regule las energías sociales interviniendo entre el pueblo y los sistemas administrativos de poder; y, a lo largo de su desarrollo político-económico, devendrá en el proyecto científico-industrial-expansionista del capitalismo;

es decir, finalmente bajo el discurso civilizador del progreso se enmascararán las intenciones económicas de expansión territorial y de mercados de los movimientos coloniales. De este modo, hemos de concluir, la tradición platónica encarnada en la utopía moderna legitimó la construcción del sistema mundo moderno/colonial.

Ahora bien, la obra de More merece una consideración justa, para lo cual hay que reconocer que fue el abuso institucional, burocrático y de poder que las elites burguesas hicieron del sistema ideal de *Utopía* – y no la Utopía misma en tanto idea – lo que despojó al hombre de la Modernidad de su potencial transformador de la historia a través del Iluminismo. Ideológicamente la impronta de *Utopía* prescribe un orden social que, si bien es representativo, no implica la manipulación privada de esta posibilidad. Sus habitantes, los utópicos, son hombres naturales, ni buenos ni malos; el régimen político, económico y social bajo el que viven es el causante de su comportamiento cívico virtuoso, no al revés, es decir que ellos no crean sus instituciones, sino que sus instituciones crean sus buenas cualidades. Por eso podemos decir que el pensamiento de More constituyó el aporte esencial al ideal moderno racionalista, aunque no a su praxis. Véase cómo el pensamiento que instauró *Utopía* se manifiesta también como piedra angular en la construcción de la utopía socialista, atravesando desde el *Discurso sobre el origen de la desigualdad* de Jean-Jacques Rousseau (1754) hasta el comunismo del ‘Manifiesto de los Iguales’ de Sylvain Maréchal (1796) el que se constituye en la base programática de la ‘Conspiración de los iguales’ de 1796 liderada por François-Noël Babeuf, momento en que la utopía se vuelve revolucionaria.

Por su parte, la utopía de Arcadia ha hecho entradas mucho menos espectaculares en la historia, constituyendo desde el comienzo una posición alternativa a los discursos hegemónicos en términos de un modelo posible de vida. Así queda plasmada en la literatura utópica del siglo XVII y XVIII que tiende

a remover la discordia social producida por la avaricia y la desigualdad del comercialismo, estableciendo un orden igualitario pero inamovible. Un ejemplo de estos textos es *Code of Nature or, The True Spirit of Laws* de M. Morelly (1755), que apareció al año siguiente del *Discurso sobre el origen de la desigualdad* de Rousseau. En línea con lo manifestado por el clásico francés y avizorado por More, este código postula que el hombre es bueno por naturaleza, pero que ha sido corrompido por las instituciones de la propiedad privada⁴.

Hacia finales del siglo XVIII, el mito de Arcadia está presente en proyectos utópicos concretos, comunidades rurales o teorías sociales inspiradas por la nostalgia que esta idea encarna como contraste de los crueles escenarios de la industrialización. Algunos de los intentos más importantes serán las teorías anarquistas y ‘socialistas utópicas’ (al decir de Marx) que, a pesar de sus diferencias, se reconocen en el intento de retorno a la conciencia de pertenencia a lo colectivo, a aquello que Morris y Belfort Bax (1896) llaman la ‘ética tribal’ (p 16).

Ya en el siglo XIX, la nostalgia por lo analógico cristalizó en el discurso romántico que intentó restituir el valor sacro-simbólico de los medios estéticos en la construcción de la realidad de la vida cotidiana, con lo cual este proceso revaloriza dialécticamente una subjetividad popular intra-europea y una alteridad colonizada. Fue durante la primera mitad del siglo XX que el deseo arcádico se manifestó en forma de angustia frente a los hechos arrojados desde la utopía de progreso y expansión colonial, con la cual se inicia la saga posterior de la literatura distópica anti-modernización, anti-capitalismo y anti-estalinismo. Finalmente, la utopía de Arcadia reaparece

⁴ No existen documentos certeros acerca de la identidad de M. Morelly. Las investigaciones recientes especulan con que Morelly fuera el pseudónimo de Francois-Vincent Toussaint o Denis Diderot. De cualquier manera, el desinterés en clamar la autoría de esta obra nos habla de la coherencia moral del autor que escribió “donde no existe propiedad, tampoco pueden existir sus consecuencias perniciosas” (p 18, Mi traducción).

en la segunda mitad del siglo XX en forma de proyectos utópicos contraculturales y ecologistas anti industrialización, de la mano de un replanteo y relectura del marxismo desde teorías sociales y psicoanalíticas. De esta nueva filosofía surgen los movimientos *Flower Power*, El Hippiismo, las rebeliones morales, sexuales y políticas, la reagrupación de la Izquierda, la revitalización del feminismo, la radicalización estudiantil, la defensa de los derechos humanos, las protestas en contra de la Guerra de Vietnam y el movimiento pacifista del rock. Tendencias contraculturales que se concilian y consagran como propuestas culturales utópicas en el Mayo Francés de 1968. Sus *slogans*: ‘Sea realista, demande lo imposible’; ‘La imaginación al poder’ o ‘La revolución es permanente o no es revolución’ nos revelan el espíritu utópico que entonces prevalecía.

Estos últimos proyectos de inspiración arcádica que forman parte de nuestro pasado reciente y del presente están planteando una utopía post-industrial que cuestiona el ideal de progreso como sistema que reprime a la libido para perpetuar un capitalismo que impone el trabajo alienado y la ganancia privada. Herbert Marcuse (1955), por caso, propone que una sociedad socialista reemplace el trabajo alienado por un trabajo libidinal no alienado para que la civilización resultante se base en la sublimación sin represión. En la misma línea, en los últimos años estas discusiones contraculturales se volcaron - a través de un movimiento consciente de su fuerza colectiva - hacia la conservación y protección de los recursos naturales, dando forma a una nueva utopía, ecológica: la Ecotopía.

En suma, Arcadia perdura como discurso de la nostalgia humana por una forma de vida analógica, mientras aquella ‘ciudad ideal’ moreana abre camino para un pensamiento post-analógico, una cosmovisión más proyectada hacia el progreso desde la esperanza. Por eso *Utopía* se asimila tan fácilmente a la Modernidad focalizada en el progreso científico. Sin embargo, hay líneas retóricas en sus tramas narrativas que remiten a una nostalgia pre-moderna, una ansiedad frente a lo

fragmentado, un deseo de recuperación de la totalidad perdida. Por eso podemos decir que *Utopía* permanece como texto polisémico, sagaz, inspirador de la Modernidad desde una perspectiva crítica kantiana (recordemos que para Immanuel Kant la crítica es la esencia de la Modernidad y la cultura el dispositivo para re-contextualizar al hombre concreto en la sociedad civil). En este sentido, la obra moreana es integral a la Modernidad autocrítica como un proyecto ‘nunca realizable plenamente’, ‘nunca perfecto’, sino precisamente como dice Habermas (1983): un ‘proyecto inacabado, que no se agota en una época determinada’ (p 13).

Concentrémonos ahora en la segunda dimensión de esta obra, aquello que refiere a su construcción como escritura político-literaria.

Vamos a empezar por rescatar una cierta habilidad retórica del discurso de la utopía literaria para intervenir en las tramas de lo real desde su textura alegórica, para lo cual aceptamos la existencia de una forma de enunciación que Raymond Ruyer en *L’Utopie et les Utopies* (1951) llama el ‘modo utópico’. A partir del libro de este autor Fernando Aínsa (1984) entiende al ‘modo utópico’ como una forma que trasciende los límites de la literatura para retomar su anterior función de texto performativo de lo moral y de la forma de entender la vida. Así Aínsa (p 15) propone que esto es, una profundización de lo que podría ser, al decir de Ruyer, ‘un ejercicio mental sobre los posibles laterales’.

Pero, por otra parte, el cuestionamiento que en general recibe el texto utópico es que, como materialización discursiva de la fantasía cultural de totalidad, opera una traducción políticamente ambigua de las energías colectivas en dos momentos fundamentales del proceso de producción literario: en cuanto a su creación, canalizando ‘civilizadamente’ en imaginación o sueño de una sociedad aquellas energías que de otra forma hubieran desembocado en un cambio de paradigma más radicalmente revolucionario y en lo concerniente a los arquetipos

sociales que procrea, instaurando la legitimidad de una casta ilustrada como guía y voz de los impulsos de un pueblo silenciado política y culturalmente.

David Blaich (1970) propone que la utopía es una fantasía cultural que puede ser descubierta en la motivación instintiva de la vida personal; es decir, que responde al estadio evolutivo oral-sensorial infantil en el que el recién nacido llora y luego es confortado por el pecho de la madre. Esto explica, según el autor, por qué las fantasías sociales conciben las instituciones en términos femeninos: Madre Patria, Madre Iglesia, Madre Naturaleza, Madre Tierra, de las cuales proviene la eterna nutrición emocional y material (p 3). Blaich recupera esta propuesta del libro *Childhood and Society* (Erik Erikson, 1950) en la que se entiende la religión como una autorregulación social de los estadios infantiles individuales y también la vía de manifestación social de estas fantasías individuales en la conciencia colectiva.

Tenemos entonces que religión y mito trabajan sobre las mismas estructuras psíquicas. Claude Lévi-Strauss, en su clásico estudio de 1958: *Antropología Estructural*, sugiere que mitos ampliamente separados exhiben estructuras similares porque esas estructuras son el producto de una lógica universal primitiva que intenta reconciliar las contradicciones entre los deseos inconscientes y la experiencia consciente (p 131). Así podremos entender el arquetipo de totalidad como un deseo de retorno a la edad de la satisfacción, la felicidad, la confianza fundamental y el equilibrio interior percibido por el niño durante el estadio oral-sensorial, que es inherente al hombre en su vida adulta. Este deseo arquetípico de ‘estado de naturaleza’, de unión simbiótica con la madre, se traduce a nivel de fantasía cultural en la civilización griega en el mito de ‘la edad de oro’, reformulado luego en los relatos de las religiones judéo-cristianas como ‘El jardín del Edén’ y el ‘Paraíso terrenal’ en la concepción milenarista.

Me parece necesario subrayar que para una cosmogonía analógica como la primitiva, grecolatina y medieval, esta elaboración mítica del arquetipo de totalidad constituye, en todas sus mutaciones, un sistema semiótico integral al que se le daba sentido tanto desde la vida cotidiana como desde los sistemas simbólicos que reforzaban y reproducían esa idea de lo real.

En la épistémè moderna, en cambio, se secciona este sistema analógico en campos autónomos, los que terminan por relegar la relación sagrada con el signo a los campos de la ficción literaria. Desde entonces la ficción literaria carga connotaciones imaginativas, oníricas e inconscientes porque, primeramente, se ha despojado a lo real de la parte no-racional de la existencia con los que ésta, como lenguaje simbólico, interactuaba. Al separar las esferas de la vida, el racionalismo burgués se despoja muy convenientemente también de una poderosa forma de conexión con un imaginario y una emoción arquetípica humana, según la cual el hombre se comprende en armonía con su entorno. Este pensamiento solidario estorba a los procesos comerciales y morales del capitalismo moderno y por lo tanto se vuelve imperativo impulsar una reestructuración epistémica. Pero lo que esta nueva cosmogonía no puede evitar es que la correspondencia del signo con lo sublime siga cobrando sentido en el inconsciente del hombre moderno, aspecto que fue ampliamente dejado de lado en la programación marxista al inscribirse históricamente como relato 'científico', acentuadamente 'no-utópico', como afirma Fredrick Engels ([1880]1970, pp. 140-151). Es que como sugiere Edgar Morin (1998): "el hombre es no sólo un *homo sapiens* sino también un *homo demens*: una mezcla de sensatez y locura en que se mixtura un pensamiento racional, empírico, técnico, simbólico, mitológico y mágico" (p 443).

Según Morris y Bax (1896) los sistemas de valores de la vida pre-moderna – 'ética tribal' - pueden ser recuperados por su ideología desde una forma de vida moderna crítica y racional.

Sin embargo, el marxismo estableció que el lenguaje simbólico de la utopía es innecesario en su programa porque el socialismo es una verdad científica deducida de la evolución histórica de la humanidad (Engels, p 148). Frente a esta perspectiva se puede afirmar que, al apelar sólo a procesos racionales y materiales, el socialismo 'científico' desatendió y perdió de vista el potencial simbólico que posee la utopía literaria para darle sentido integral a la memoria arquetípica colectiva premoderna que conlleva un sistema de significación analógico.

Autores marxistas contemporáneos, testigos de la evolución, avances y derrotas del socialismo en la práctica política del siglo XX, afirman que la utopía literaria no debería haberse omitido por tratarse de un discurso que modela lo real. Es más, hay quienes proponen su recuperación urgente, primero en los sistemas de valores morales y enseguida en la producción material de un sistema de bienestar recíproco en el que se inserta indefectiblemente el hombre individual.

En *The Political Unconscious* (1981), Fredric Jameson plantea la existencia de valores utópicos, impulsos arquetípicos inconscientes que encuentran su satisfacción en las narraciones de los textos culturales porque tanto la producción cultural como la práctica religiosa son expresiones de la nostalgia por lo colectivo y lo utópico (p 292). Esto es lo que, en términos de Foucault, hemos venido definiendo como la nostalgia por la totalidad de la cosmogonía analógica. Jameson afirma que estos impulsos utópicos han sido desarticulados de la vida cotidiana por el programa simbólico del capitalismo y que dicha operación involucró una compleja estrategia de persuasión retórica a escala inconsciente. Por eso, para los autores de 'la nueva izquierda', la reconquista moral sucede a partir de despertar en nuestra conciencia colectiva aquellos impulsos utópicos que nos conectan con nuestro 'inconsciente político', donde todavía viven éticamente los valores de un hombre en armonía con los hombres y con la naturaleza. Se advierte con claridad que, en esta dinámica, las mediaciones simbólicas ya

no son actos que representan la realidad, sino 'hechos' que la constituyen.

Esta simultaneidad funcional de reacción y de situación del texto cultural constituye su inherente capacidad performativa de la percepción de la propia experiencia de lo real y, por eso mismo, actúa como mito en el imaginario social que sustenta una cultura. Jameson caracteriza esta operación discursiva como un proceso de narrativización utópica, misión performativa político-histórica del 'acto simbólico' que interviene en los dos momentos fundamentales de actualización del discurso en la conciencia: la textualización ideológica y su narrativización en el inconsciente político. Por lo mismo, para el autor la perspectiva de cualquier análisis cultural marxista ya no puede sólo contentarse con su vocación de desmitificación; es decir, interesarse solamente en desenmascarar la forma en que un aparato cultural llena una función ideológica específica (legitimar, dar poder estructural, reproducir ese sistema o generar una forma específica de falsa conciencia). Como tal desmitificación operaría solamente como instancia de la textualización. Jameson prescribe que la demostración de la forma instrumental de un objeto cultural dado debe intentar proyectar su simultáneo poder utópico (p 296). En este sentido, el autor asegura que es sólo a este precio - el del reconocimiento simultáneo de las funciones utópicas e ideológicas del texto artístico - que un estudio cultural marxista podría jugar su parte en la praxis política, lo que recuerda - al fin y al cabo - aquello de lo que se trataba el marxismo en primer lugar (p 299).

En definitiva, Jameson está afirmando que en ese análisis hace falta construir un nuevo sistema de significación, un nuevo lenguaje capaz de restablecer la conexión simbólica con la impulsividad utópica (la cosmogonía analógica como lo entiende Foucault o el arquetipo de totalidad siguiendo a Levy Strauss y Erikson).

Es importante tener en cuenta que toda épistémè, hasta la más racional y eurocentrada, se constituye en torno a un mito que funciona como explicación totalizadora porque está sostenida en un tipo de predisposición psicológica hacia la creencia y la aceptación de este relato como justificación para la existencia de determinadas estructuras socio-culturales. En este sentido, decimos que el mito sostiene a la ideología, entendida ésta como las ideas políticas inspiradas por el sistema en el poder. Según Karl Mannheim (1940), la utopía - como conciliación de lo deseable y lo posible - maneja un tipo de construcción discursiva similar al mito, que es la resolución consensuada por el poder respecto de la tensión entre los deseos inconscientes y la experiencia consciente. Se sigue entonces que la utopía posee el poder de confrontar el sentido común porque, usando las palabras de Mannheim, es 'signo de un cambio dialéctico posible', mientras el mito se instaura como *status quo* (p 183). Si esto es cierto, cabe formular esta pregunta: ¿Cuál podría ser el cambio dialéctico posible de la utopía de la Modernidad temprana y cuáles sus límites infranqueables?

Desde el punto de vista de Bleich, mientras los mitos de La Edad de Oro, La Cristiandad y el Milenarismo están impulsados por la misma fantasía de simbiosis infantil, la violencia con que los movimientos utópicos intentaron realizar la fantasía tiene una estructura psicológica adolescente (p 17). Así, establece Bleich, el deseo de la realización inmediata de lo imposible que alimenta a la revolución utópica es el impulso que niega que, en esta cosmogonía, el yo (la gente, los campesinos) y el objeto (la tierra nodriza) - es decir, el niño y la madre - son en realidad dos entidades distintas. Entonces este profeta milenarista, este hermano mayor, líder utópico que, deshaciéndose del padre castrador - poder -, restaura la posesión de la 'madre' - tierra, sociedad, alimento, cualquier cosa que sostenga la vida - es la figura de los fundadores utópicos platónicos y de las utopías literarias de More y sus seguidos-

res. Y lo es también a nivel del rol del escritor mismo. Bleich observa que estos arquetipos culturales fundan una forma de lidiar con el impulso adolescente de rebelión social que queda 'civilizadamente canalizado en la escritura utópica' y – agregaríamos nosotros: también en las leyes del Estado moderno - pero al mismo tiempo condena históricamente la acción revolucionaria para la realización del deseo de plenitud (p 21).

Como discurso político-literario, por lo tanto, la utopía es la expresión de la tensión existente entre el impulso utópico o fantasía de totalidad (unidad madre-hijo) y la resurgencia adolescente del mecanismo de defensa edípico de destrucción del orden establecido por el padre hacia la recuperación de la madre. Esta característica de ambivalencia adolescente entre la madurez (cosmogonía racional moderna) y lo infantil (cosmogonía primitiva analógica) persiste en la imagen general del utopianismo después de More al combinar sus intenciones civilizadas de anticipar en la literatura las posibilidades reales con sus energías motivacionales, sus orígenes como un impulso, como una respuesta a la ansiedad colectiva por una inminente transformación de la identidad cultural.

Hablar en estos términos del rol político-performativo del escritor comprometido socialmente nos enfrenta con el problema determinante de la escritura utópica moderna. En este sentido, la conflictividad de la escritura de More como arquetipo cultural fue un antecedente de la querrela sobre el concepto de pueblo instaurada entre románticos e ilustrados en el siglo XIX, es decir, cuando este problema se llevó al terreno de la planificación socio-cultural.

Siguiendo a Jesús Martín Barbero (pp. 6-21), mientras para los iluministas la categoría 'popular' estaba excluida de lo cultural, la exaltación revolucionaria del Romanticismo complementa dos ideas: concibe al pueblo como una colectividad que, unida, adquiere un tipo peculiar de fuerza pues posee un 'alma' matriz colectiva; y a un héroe que, inspirado en ese 'alma', se levanta y hace frente al *status quo*. Pese a la diferencia

entre ambos enfoques - uno racional, otro idealista -, los dos legitiman la hegemonía burguesa al primitivizar e infantilizar al pueblo, censurando su práctica política.

Esta encrucijada compromete profundamente al escritor del género utópico. Aún si se erige en el intelectual-héroe 'romántico', vocero de las clases silenciadas y de las ideas de un 'deber ser' de lo social, su *locus* de enunciación lo condiciona porque emerge de una clase que étnica y socialmente se hizo hegemónica a costa de provocar la subalternización ontológica y epistemológica de la diferencia. Para empezar, el planteo teórico y total de su utopía se funda en una aporía: construye un modelo de sociedad ideal para inspirar e influir en quienes detentan el poder - su propia clase - desde la autoridad epistemológica con que su clase lo ha investido con el fin de destruir ese *status quo*.

En este punto del desarrollo teórico creo que la respuesta a aquella pregunta que formulamos acerca del límite de la utopía dentro de la modernidad como 'signo de un cambio dialéctico posible' quedó implícita.

En la modernidad, este argumento no ha podido adquirir una identidad más conmensurable que la del 'sueño utópico' el que, como observa Engels, en el mejor de los casos, desemboca en revueltas que no logran completarse como procesos históricos revolucionarios (p. 122). Pero no hemos de olvidar que en cuanto tal, como asegura Bleich, la utopía permanece para la civilización occidental como un tipo de recordatorio consciente de sus más profundos, más irracionales, más nostálgicos y más violentos impulsos.

En este contexto voy a proponer que la utopía encuentra en su propia ambigüedad semántica los recursos retórico-discursivos para intervenir en la construcción de lo real. Por lo menos esto implica revelar su propia condición de épistémè eurocéntrica e intramoderna. Es a partir de esta relatividad creada que podemos pensar en reintroducir los medios expresivos como performadores de lo real en un sentido analógico.

El primer paso lo da More al presentar la idea de una exterioridad posible en un contexto donde la idea que primaba era la contraria. Y así volvemos a encontrarnos con la problemática inicial de este trabajo.

I.1.3.2. Utopía como alegorización de las tensiones desatadas por la constitución del ‘Sistema Mundo Moderno/Colonial’

A mi parecer, More no sólo escribe limitado por una épistémè organizada en torno al mito moderno de ‘la exterioridad imposible’ sino que parece estar consciente de ello. Es desde esa posición que trata de llegar con su mensaje a quienes, dentro del sistema de inclusividad moderna, valoran la posibilidad de la utopía como realizable o no. Ahora bien, si ya desde su aparición el término acuñado por More se popularizó de una forma ambivalente – un sueño inalcanzable o una prescripción política— podemos hipotetizar que tal ambigüedad pudo haber sido un acto deliberado del autor, su propia programación estético-discursiva, su alegoría.

La clave se encuentra en la construcción etimológica del neologismo ‘utopía’, dado que no define si esta palabra reúne el prefijo griego *eu* - ‘bueno’ - y *topos* – ‘lugar’ – para referirse a ‘un buen lugar’, o si proviene del prefijo homófono *ou*, ‘no’ para hablar de un ‘no-lugar’. Claramente es desde la posición interpretativa de la racionalidad moderna que hacemos estos desgloses y distinciones etimológicas. Sin embargo, la sospecha de que su creación escondiera cierta premeditación alegórica nos lleva a observar esta palabra como un *pun* o ‘palabra umbral’.

Al analizar las cuestiones textuales de la escritura alegórica, Edwin Honig (1966) identifica un dispositivo alegórico que él llama alternativamente ‘la imagen umbral’; ‘el emblema’ o ‘el símbolo’ (p 72). Se trata de una imagen exhibida en la escena

de presentación que servirá no sólo de iniciación del episodio y de establecimiento del tema al cual la narración se refiere, sino que toda la narrativa continúa refiriéndose a ella de un modo simbólico. Lo que el emblema remarca no se refiere a algo que sucede o sucedió en la narración, sino a algo que el autor dice como autor directamente al lector. Es un contacto no con la narración sino con el texto, específicamente con la autoconsciente metafórica y la naturaleza alegórica del texto. La alegoría se desenvuelve luego como una investigación narrativa de su propia imagen umbral con lo cual se hace visible la relación de la alegoría como narración y como comentario crítico que existe en su propio texto de un modo narrativo. Volviendo a las intenciones de More bajo la luz de Honig, decimos que More usó la palabra 'utopía' como palabra umbral justamente para dejar al descubierto la ambigüedad semántica desde donde se habrá de juzgar la utopía como un paradigma realizable o irrealizable en este mundo. En esta retórica, estimo, radica su capacidad como 'signo de un cambio dialéctico posible'.

1.1.4. Un signo dialéctico de lo posible: la alegoría y relato de viaje

Podemos pensar el discurso de *Utopía* como un texto literario que propone una vía dialéctica posible en dos etapas consecutivas. La primera es la referencia a otra forma de comprender el mundo de lo real, en la cual la utopía es viable y su escritura necesaria como medio simbólico que refuerza esta nueva realidad. Aquí es donde se hace imprescindible su narración a través de los medios retóricos del género alegórico porque este sistema simbólico se comunica con lo nostalgia humana de lo analógico. La segunda etapa aparece con este trabajo de redefinición de lo posible que, al develar los horizontes de la concepción eurocentrada, propone a los Otros

(no-europeos y no-modernos) como interlocutores válidos y ejemplares. Este traspaso epistémico se traduce en forma alegórica en un movimiento espacial: el relato de viaje. Y digo que es en la alegoría del relato de viaje donde se emparenta simbólicamente la *Utopía* con las condiciones geopolíticas de la colonialidad como parte co-constitutiva de la modernidad. Por eso creo que *Utopía* - y su linaje político y literario- es la manifestación discursiva de la condición de existencia de un Sistema Mundo Moderno/Colonial. Su escritura actúa como autocrítica al sistema monolético – sostenido en un punto de vista único de Europa desde el cual se justifica el avance de la burocracia comercial de la Modernidad.

La originalidad de *Utopía* en la primera etapa dialéctica recae en su habilidad retórica para autorepresentarse como texto epistemológicamente ambiguo; es decir, en su cualidad de texto alegórico. Carolyn Van Dyke (1985) ha observado que el tratamiento de la alegoría como una alternativa a los modos dominantes de significación reside en que ha funcionado siempre entre los estilos literarios como ‘el Otro’ (p 17). Esto importa a la hora de comprender los contextos de significación de los lenguajes en los que los discursos adquieren sentido pues, como dice la autora, las formas en las que identificamos y usamos ‘al Otro’ – tanto en literatura como en cualquier otro sistema de significación - puede decirnos mucho acerca del sistema mismo, aquél desde el cual pensamos (p 20). Aporta también Maureen Quiligan (1979) al referirse etimológicamente a la palabra alegoría como un nuevo sistema de verdad. Esta autora nos dice que el ‘otro’ nominado por el término *allos* en la palabra alegoría no es otro significado flotando por encima de las palabras del texto; no significa disyunción entre decir y significar [este puede ser el trabajo de la alegoresis y de la interpretación tradicional de la palabra alegoría], sino la posibilidad de una otredad o polisemia inherente en la palabra misma. Esto es significar varias cosas simultáneamente con una sola expresión; *single locus* (p 26).

Siguiendo a estos autores, advertimos que ese 'Otro' al que la alegoría intenta guiar guarda relación con lo sagrado en el sentido analógico. Porque como lo aclara Régis Debray, (1994) 'sagrado' es una palabra laica que desborda lo religioso y se refiere a la trascendencia de lo racional (p 55). Así Debray dice que lo sagrado aparece a nuestros ojos allí donde quiera que la imagen se abra a una cosa distinta de sí misma para conectarlos con lo sublime. Este instante en el cual el signo parece corresponder naturalmente a su objeto es lo que Roland Barthes (1974) ha llamado 'el momento mismo del significado' (p 92). Entonces la perspectiva de Van Dyke - que alberga la idea de alegoría como 'el Otro' de la literatura, - o la de Quiligan - en la que el texto alegórico se percibe como '*single locus*' -, redefinen la alegoría como una otredad polisémica actuando en un sistema de significación de lo real completamente distinto; uno en el cual los agentes concretos y las realidades ininteligibles en las que ellos participan se entrelazan como planos paralelos de una realidad. En este sentido, Van Dyke observa que la alegoría así entendida es al cabo realidad pues coincide con la definición platónica de lo real como lo substancial, que es lo que estamos entendiendo como cosmogonía analógica.

Este lenguaje con coordenadas de lectura establecidas en una lógica propia en la cual, como establece Tzvetan Todorov (1977), en vez de reemplazar un texto por otro, describe la relación entre los dos (p 238), acuerda con el concepto central de Quiligan en el cual la alegoría es un género; es decir, una categoría crítica legítima de un estatus prescriptivo al del término genérico de 'épica' (p 14), texto cuyo sistema de convenciones puestas en acto involucra al sujeto lector, al texto, al autor y a su forma de producción. Los teóricos marxistas Pavel Medvedev y Mikhail Bahktin (1978) dicen que el género es una forma de situar al lector frente a una imagen ideológica de realidad social; un complejo sistema de métodos y significados para controlar un relato de realidad. Así, cada género encarna una forma específica de conceptualizar la realidad, una forma par-

ricular de mirar el mundo, una unidad orgánica que define al género como un modo de comunicación más que como una clase de texto abstracto (p 133).

En este sentido - y al preguntarse por el valor cultural de la alegoría - Deborah Madsen (1995) afirma que ésta prospera en tiempos de intensa disrupción cultural, cuando no sólo los textos culturales más autorizados sino también todo el contexto de valores sociopolíticos que los justifican se encuentran sujetos a una reevaluación (p 135).

Lo dicho nos permite comprender la alegoría como expresión material del discurso utópico, como retórica que encarna en una sola expresión, una ética y una estética y como instrumento de diálogo entre el pensamiento analógico de nuestro inconsciente político y los actos racionales de la vida cotidiana de la modernidad que se incorpora a las negociaciones de la realidad.

Por eso, históricamente es posible relacionar el simultáneo resurgimiento del género alegórico y del discurso utópico con épocas de convulsión hegemónica. Así, la utopía como relato alegórico se vuelve 'acto simbólico' en las discusiones de los paradigmas dominantes y en el fortalecimiento de discursos alternativos. Entonces podemos comprender que si en los tiempos de More la búsqueda de 'un buen lugar' demandó un estar fuera del pensamiento eurocentrado, la narración alegórica de su *Utopía* transcribió dramáticamente este cambio de paradigma (del racional al analógico) como un desplazamiento espacial desde un centro (geopolítico y epistemológico); es decir, desde lo conocido hacia la periferia (lo que queda por explorar la exterioridad, lo imaginable). Por eso su artefacto narrativo predilecto fue la escritura de viajes y, desde entonces, también el de los escritores de las utopías que le sucedieron.

Antes de abocarnos de lleno a la segunda etapa dialéctica del proyecto de *Utopía*, hablaremos de la técnica del relato de viaje como característica del género alegórico.

Dijimos ya que el género alegórico propone un texto multifacético como lenguaje puente entre la literatura y la filosofía. Pues bien, ese lenguaje puente estructurado como relato de viaje es muy útil para narrativizar el discurso utópico.

Gay Clifford (1974) busca encontrar la polisemia en las estrategias de acción fundamentales de la alegoría a las que denomina 'formas narrativas quinesísticas' (pp. 15-34). Entre estas formas, la representación narrativa del viaje, la batalla, el conflicto, la búsqueda y la transformación expresan el cambio, actúan como metáforas por las cuales se manifiesta el proceso de aprendizaje del protagonista y del lector, dice la autora. En este contexto, se espera que la exposición ideológica encuentre la forma de subsistir dentro de la sustancia del despliegue dramático como un *single locus*. Según Clifford, la forma que idealmente satisface este requisito es, en especial, el relato de viaje; metáfora de vida que puede ser encontrada en casi todos los períodos de la cultura occidental. En este tipo de alegorías, el sujeto viajero es un instrumento a través del cual se pueden explorar otros sistemas. El trotamundos, por ser un forastero, a menudo posee cierta capacidad de objetividad general frente al sistema que descubre porque todo lo encontrado es nuevo y extraño, de modo que las preguntas hechas por el viajante son un pretexto natural para explicar el motivo ideológico de la abstracción alegórica. Vemos cómo este dispositivo es pertinente a la necesidad narrativa que tiene la alegoría para integrar un comentario filosófico a la ficción por medio de un *single locus*. Tal vez por ello el relato de viaje ha sido la estrategia elegida por las narraciones utópicas y distópicas, haciendo un uso amplio de la figura del *outsider*, del viajero, para exponer ideológicamente principios ideales u hostiles, respectivamente, y en especial para mostrar otras posibilidades existenciales.

Aunque la literatura de viajes se remonta al siglo VIII a.C. con *La Odisea* de Homero. Este género cobra importancia en Europa durante la 'primera modernidad' (Dussel, 2000) - es decir, con los viajes del descubrimiento del siglo XVI - y se

impone como género literario mayor en la 'segunda modernidad' durante los siglos XIX y XX; claramente períodos que se corresponden con las mayores expansiones imperialistas de Occidente. Podemos asumir que la temática y estructura de estos textos no permaneció indiferente a los imaginarios concomitantes de estos procesos geopolíticos e incluso es posible que, como discursos simbólicos, hayan servido a la concentración o desestructuración hegemónica de los mismos.

Si esto fue así, More podría haberse inspirado en esta literatura de viajes mundonovista como sistema simbólico performativo de la hegemonía colonial para ofrecer su *Utopía* como narración alternativa; como la alegoría de las tensiones utópicas desatadas por la estructuración del Sistema Mundo Moderno/Colonial y, sobre todo, como discurso catalizador de la tensión generada por la violencia con que el proceso de colonización impuso la inclusividad moderna a las culturas colonizadas.

Aínsa (1984), al sostener que la historia de la utopía está íntimamente ligada a la de la realidad americana, muestra que el proceso dialéctico entre la utopía y la realidad parte de una utopía - la de Europa *acerca* de América - y avanza rompiendo los límites del eurocentrismo hacia otra utopía - *la de América* - en donde el habitante americano reclama su derecho a 'su utopía'. En otras palabras: lo que liga más concretamente a la utopía con el 'descubrimiento' es la tensión creada por las expectativas futuras que el sujeto eurocentrado pone sobre el territorio encontrado e inspiradas por un imaginario mítico clásico-medieval que hasta ese momento Europa daba por perdido. Dice Aínsa: "Sólo la condición de espacio remoto y aislado permite garantizar la viabilidad y la credibilidad de la utopía, imposible de imaginar en el centro de la sociedad en la que se proyecta" (1984, p 29). Entonces lo que transforma la realidad concreta es la dialéctica entre la nostalgia por un pasado mítico (europeo) y la esperanza por un espacio (no europeo) a conquistar. Dice Aínsa:

el hecho de este 'encuentro' con el mito y esta encarnación de lo utópico en un espacio que se descubre y explora; no lleva a la desaparición de la fantasía. La imaginación es más pródiga que nunca y parece estimularse y crecer gracias a una realidad que no la desmiente, sino que parece darle una asombrosa razón (1984, p 29).

Me resulta muy interesante discutir que se trata de una razón que es construida desde Europa *para* América, en una dialéctica donde 'la realidad sobrepasa a la fantasía' (Aínsa, 1984) y todo está por nombrarse, por ordenarse. Quiero decir que las crónicas de viajeros y conquistadores - esos testimonios de lo real - se construyeron desde un imaginario que incorporó personajes y lugares pertenecientes a leyendas mitológicas de Europa y así la realidad del 'Nuevo Mundo' se volvió tierra fantástica a los ojos del 'Viejo Mundo' pero siempre desde el punto de vista de una fantasía eurocentrada. Esto explica por qué el habitante americano fue expulsado de su identidad histórico-cultural para pasar a cumplir un rol en el argumento de la mitología europea justo cuando este sistema de verdad estaba siendo marginado de lo real por la razón moderna en sus propios procesos de reorganización epistémica. Las formas de vida americanas, comunitarias, desjerarquizadas y de relación armónica del hombre con la naturaleza no aparecen como una alternativa a lo ya conocido; al contrario, fueron trasplantadas al terreno de lo pre-moderno, o sea, un estadio evolutivo primitivo que la modernidad tratará de corregir. De este modo, explicando la realidad americana desde la propia historia mítica y religiosa de Europa, ésta logra imponer simbólicamente su mito de 'exterioridad imposible'.

Utopía trabaja con esta tensión, respondiendo al imaginario de la modernidad temprana que justifica el uso de medios violentos para apropiarse materialmente de América, otrorizándola. Pero si esta salvajización del Nuevo Mundo y de sus habitantes fue construida a partir de crónicas que introducen una lectura eurocentrada (presentadas como textos que relatan

lo real), quizás More haya visto la posibilidad de un camino inverso: la explotación discursiva de esta ambigüedad. ¿Por qué no proponer entonces un texto ficcional que, utilizando la ‘autoridad de lo real’ comportada por el código narrativo de la crónica mundonovista, introduzca una lectura de lo real que haga reflexionar al sujeto eurocentrado acerca de su propia cosmovisión?

Hay que tener en cuenta que, por un lado, *Utopía* se enlista en el torrente de leyendas de la antigüedad clásica que, según Aisa, ha ido empujando lo desconocido hacia el oeste de la civilización; y por el otro, apela a una referencialidad real: su personaje, Raphael Hythloday, dice haber pertenecido a una expedición de Américo Vespucio, un representante de la razón y de las ciencias nacientes. El discurso en primera persona de Hythloday responde a la estructura de la crónica de viajeros; es decir, que se refiere a la autoridad que estos relatos detentaban en la representación de lo real. Con esto, More referencia mitológica, histórica y epistemológicamente su relato con las famosas crónicas del Nuevo Mundo en una poderosa conciliación entre lo real y lo imaginado que logra influir en la discusión teórica de cómo organizar y administrar el mismo espacio del que toma referencia.

Hasta aquí hemos dicho que *Utopía* rescata el valor de la crónica como sistema simbólico performador de lo real y lo reutiliza para apelar a la nostalgia de la forma de vida analógica a partir de presentar su texto ideológico en una clave alegórica. Ahora sí desarrollaremos la segunda etapa de la posibilidad dialéctica de la *Utopía* que propone a los Otros – no modernos y no europeos – como interlocutores válidos y ejemplares.

La idea de que More fuera consciente de sus limitaciones epistemológicas y la de sus lectores asume que una proposición crítica del mito eurocentrista tuviera, en ese ámbito, ciertas limitaciones de enunciación y de interpretación. Lo que discutiré a continuación está mucho más ligado a lo racional y por tanto ofrecerá mayor resistencia que la noble nostalgia de

una edad feliz: quiero cuestionar la univocidad de la subjetividad eurocentrada en las relaciones coloniales, lo que involucra atentar contra un interés material.

Para ello me arriesgo a decir que More introdujo la idea de la alteridad como interlocutor válido al sistema epistémico de la modernidad burguesa al enfrentar al Uno eurocentrado con aquél al que las relaciones del sistema mundo moderno colonial iban construyendo como un Otro. La operación alegórica de More consistió, a mi entender, en despojar al Otro del carácter estereotipado con que se le había negado su humanidad para representarlo cercano a una ‘humanidad europea’ a los ojos de quienes están seguros de detentar esta categoría como propia. Uno puede observar que los habitantes de Utopía poseen muchas de las características con las que el sujeto europeo construyó su centralidad: ambos descienden de los griegos; ambos están estructurados socialmente: tienen moral, normas, ética, lenguaje, hasta se manejan en base al mismo sistema de asentamiento de colonias. La diferencia es que los utópicos parecen haber logrado todo esto desde una concepción de armonía, respeto e igualdad del hombre; es decir, desde una forma de proceder que una sociedad impulsada desde los intereses del comercialismo burgués es incapaz de sostener.

Al presentar de esta forma alegórica la alteridad, More cuestionó simbólicamente el sistema de significación desde el cual se edifica la subalternidad que sostiene al sujeto centrado en el lugar del Uno. Y entonces, para contestar a un Occidente que representa a América sólo a través de su cristal, el autor refleja a Europa en su propio espejo. Su isla ideal resulta inquisitiva de la conciencia eurocentrada porque al ser especular, no idéntica, es su reverso, su posibilidad lateral, su deseo reprimido. More establece, a mi entender, que la reflexión de la propia imagen del Uno es la única capaz de ofrecerle una posibilidad crítica. Así *Utopía* plantea una reflexión especular entre el discurso de la exterioridad posible y de la colonialidad que es el reverso de la Modernidad.

Es obvio que, como representación anticolonialista, *Utopía* no fue una solución total. Se transformó en un 'signo dialéctico posible' (Ruyer) contemplando que en sus circunstancias epistemológicas de producción pudo presentar, aunque eufemísticamente, la posibilidad de una alteridad y de una forma de vida 'otra'. Por eso digo que, con la propuesta de una exterioridad posible, *Utopía* enciende la mecha de teorías, corrientes estéticas y movimientos dedicados a cuestionar la violenta monolética en la que se sustenta el Sistema Mundo Moderno/Colonial.

En síntesis, desde More el relato de viaje se convierte en el rito de pasaje entre lo real racional a lo real analógico; un dispositivo de exhibición de la exterioridad posible al mito de inclusividad moderna. El trabajo de historiadores, antropólogos, etnólogos y semiólogos europeos fue en la misma dirección hacia una creciente relativización de la historia Occidental pero, como le ocurrió al escritor utópico, siguen siendo autores europeos los que utilizan su autoridad epistemológica eurocéntrica para llamar la atención a la arrogancia de Europa por utilizar su *épistémè* para comprender el mundo. Pese a este conflicto, es importante advertir cómo estas perspectivas que intentan proponer al Otro como interlocutor válido y muchas veces ejemplar encuentran en la utopía su sustrato filosófico. De todos modos, cabe la aclaración de que no debemos descartar que en la conversación con esta relativización del locus de enunciación de Europa, la escritura de viajes del Romanticismo mantenga viva la búsqueda de un modelo ideal de interacción con lo social y con el mundo natural, el que se podría configurar en la condición de audibilidad para que Europa atienda aquello que los colonizados tienen para decir. Es en este sentido que la literatura de viajes del Romanticismo, en cuanto agente utópico, sirve como 'signo dialéctico posible'; sobre todo en el caso de la actividad intelectual latinoamericana.

**I.2.- CIVILIZACIÓN *ES* BARBARIE,
O DIALÉCTICA SOBRE LA COLONIALIDAD DEL PODER:
UNA GUERRILLA EPISTEMOLÓGICA DESDE LOS LENGUAJES
SIMBÓLICOS**

I.2.1 ‘El lado oscuro de la Modernidad’

La burguesía está condenada, lo quiera o no, a cargar con toda la barbarie de la historia; con la razón del Estado y con el belicismo, con el racismo y con el esclavismo, en resumen, con todo aquello contra lo cual protestó y en términos inolvidables, en la época en que como clase al ataque, ella encarnaba el progreso humano (Aimé Césaire, [1955] 2006, p 36)

El análisis del ‘sistema mundo moderno/colonial’ como expresión material de la colonialidad del poder y de sus sistemas funcionales: colonialidad del saber y colonialidad del ser, aparecen en nuestros días claramente delineados por una Teoría Decolonial que, remontándose a la formación de los Estados Nacionales durante y después de las guerras independentistas latinoamericanas, expresa casi dos siglos de elaboración intelectual. Por aquel entonces el proyecto criollo–burgués independentista plantea la necesidad de una Latinoamérica libre del poder de España pero ‘civilizada’ (léase, modernizada), lo que evidencia la efectividad de la colonialidad del poder en tanto sigue identificando a Europa con la civilización. De este modo, las elites criollas encontraron en la noción de ‘latinidad’ un referente identitario con una supuesta herencia compartida que encontraba en Francia su anclaje paradigmático (Mignolo, 2007, p 202). La ‘latinidad’ así concebida implicó

la subalternizaron a todos los sectores poblacionales que, por factores de clase, raciales o culturales no correspondían a los ideales civilizadores eurocéntricos de las clases dominantes. Esto negó directamente las herencias y presencias de indianidad y africanidad en las poblaciones existentes en sus propios países.

En el mismo sentido, George Yúdice (1996, p 158) argumenta que las economías dependientes y las sociedades políticas formales fueron instituidas en territorios y entre una población que aún no constituía una sociedad civil (p 158), lo que permitió que las políticas culturales de las naciones emergentes del siglo XIX se abocaran a definir un concepto de pueblo al estilo del Iluminismo: un constructo abstracto excluido de lo cultural. El pueblo así instrumentalizado legitimó el poder burgués en el control del Estado-Nación que ya había sido prefijado dentro del sistema económico mundial. De este modo, dice Edilberto Torres Rivas (1981), la universalidad de la burguesía adopta una forma nacional para dar a la universalidad de sus intereses una forma nacional y a partir de aquí aparece el Estado como una expresión política de una generalidad (pp. 87-132). En este sentido podríamos entender la idea de nacionalismo como la ilusión popular que sostiene el fetiche burgués; esto es, la representación del Estado como un vehículo a-histórico de poder, como instrumento de gobierno con autonomía de las relaciones sociales capitalistas.

Yúdice entiende que estos ideales nacionales fueron discursivamente legitimados desde las novelas del Romanticismo latinoamericano y que de un modo bastante irónico, los letrados latinoamericanos fueron quienes sustentaron las hegemonías burguesas de naciones 'liberadas de la colonia' haciendo uso, precisamente, de la colonialidad del saber. Doris Sommer (1991) llama a este tipo de operación narrativa: 'ficciones fundacionales' (p 6).

I.2.1.1 Ficciones fundacionales en dinámica intertextual: Los proyectos Martiano y Sarmientino

A los fines de esta investigación he reinterpretado con mayor amplitud el concepto de ‘ficción fundacional’ de Doris Sommer para incluir en esta categoría a aquellos textos ideológicos que no son introducidos al sentido común a partir de vehículos narrativizadores propios - como en el caso del género utópico o novelesco, el teatral, o la película de ficción -, sino que, en tanto narraciones no-ficticias son incorporadas a una dinámica simbólica de construcción ideológica mayor en la cual la literatura de ficción y los discursos performativos son sólo una parte.

Me interesa destacar en particular el caso del ensayo. En este género un autor singular articula ideas que, al entrar en conversación intertextual con otras expresiones simbólicas, quedan asimiladas al terreno de la producción cultural, y desde allí, se narrativizan en el sentido común. En este sentido, creo que las ‘ficciones fundacionales’ deben considerarse como cadenas discursivas, superadoras de su singularidad, que no tienen una sola fuente sino que dependen de las relaciones de verdad que se establezcan entre ellas. Allí se origina el estatuto mítico desde el cual persuaden y con el que establecen una ideología dominante y a través del que se explica el orden de las cosas de una forma incuestionable. Por eso decimos que en América Latina el ensayo opera como texto utópico sin pertenecer necesariamente al género.

Por lo anterior, la descripción que Raymond Ruyer le da al concepto de ‘modo utópico’ resulta del todo pertinente: la facultad de imaginar, de modificar lo real por la hipótesis, de crear un orden diferente al real, lo que no supone renegar de lo real, sino una profundización de lo que ‘podría ser’. En este terreno del ‘modo utópico’ -en cuanto discurso utópico pre-texto que necesita de un vehículo alegórico para instaurarse en tanto ficción fundacional- entran ensayos filosóficos,

plataformas políticas, declaraciones, artículos periodísticos, panfletos y discursos. Siguiendo a este autor, Fernando Aínsa (1984) sugiere que un escritor puede ser 'utopista' sin haber escrito ninguna utopía (p 9).

Detengámonos un momento a analizar de qué manera, en el contexto de las recién conquistadas soberanías latinoamericanas, las 'ficciones fundacionales' se debaten los proyectos utópicos performadores de identidades nacionales y continentales.

Claramente en este marco es ineludible hablar del rol de Domingo Faustino Sarmiento y sus seguidores, quienes con la promulgación de la dicotomía 'civilización o barbarie' aparecida como subtítulo de su libro *Facundo*, de 1845, re-significan en el imaginario social del siglo XIX la ecuación legitimadora de la conquista. La historia de América según Sarmiento era la de un gran continente abandonado a los salvajes incapaces de progresar. La adscripción al modelo del comercialismo temprano anglosajón que exigía la aniquilación de la población indígena, la esclavitud del negro, la brutalización y explotación de la clase trabajadora, fue - a los ojos de este ideólogo argentino - la forma de implantar políticas burguesas metropolitanas que garantizaran la civilización, el 'orden y progreso' (Auguste Comte [1844] 1965, p 9) de una raza caucásica, tal como se había hecho en Norteamérica y Oceanía.

Es posible observar que la novela decimonónica latinoamericana pudo funcionar como 'ficción fundacional' en la cultura nacional porque tuvo como pre-texto ideológico al ensayo de la época ('modo utópico'), que respondía en tanto discurso a una ideología e interés económico particulares. En *La nueva novela hispanoamericana*, (1969, p 11), Carlos Fuentes expone un caso ejemplar: el de *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos (1929), construida como alegoría de *Civilización y barbarie*, la obra canónica de la elite criolla latinoamericana; obra obligatoria en la lectura escolar (al menos en Argentina) hasta fines de siglo XX.

En *Nuestra América* (1891), José Martí enfrenta el discurso sarmientino al referirse a la civilización como el nombre vulgar bajo el cual el hombre europeo contemporáneo opera y desde donde obtiene el derecho natural de apoderarse de la tierra de aquellos que no son europeos. Martí comprende que los discursos de diferenciación racial persiguen intereses económicos y que, como vocero de los oprimidos, debe hacer causa común con los explotados y desplazados a la base de la pirámide social desde un principio: los indios y los negros. Dado que la fusión de estas razas - el mestizaje - es la raíz de *Nuestra América*, es preciso asegurar un sistema en contra de las costumbres y los intereses del opresor, dice el autor. Martí no espera restaurar la cultura eliminando todo trazo de la Modernidad; pretende desenvolver nuestras auténticas raíces mestizas desde la Modernidad crítica y propone el desplazamiento de la centralidad epistémica de la colonialidad como una necesidad.

Al entender la 'ficción fundacional' como una cadena discursiva de mensajes (de ficción y de no ficción), donde se establece una idea de verdad que se desprende de sus propias relaciones intertextuales, entiendo que 'Diario de José Martí', -texto paradigmático escrito por Martí durante los últimos días de su vida como combatiente en la campaña independentista cubana en 1895- se erige como la alegoría que narrativiza desde la dinámica intertextual el postulado (o modo) utópico de 'Nuestra América'. Este diario de viaje vivifica así, para el pensamiento revolucionario latinoamericano, el mismo dispositivo narrativo que ya fuera utilizado por la literatura utópica, romántica o científico-social europea como forma de discusión de la epistemología moderna.

El análisis de la última obra de Martí nos permite ver que el poder retórico del diario como móvil narrativo de la utopía o alegoría del modo utópico es indiscutible. La elocuencia del 'Diario de José Martí' reside en su capacidad para aparecer como invocación icónica de lo real, la que depende de una construcción de verosimilitud y emocionalidad con la

que es posible ganar la empatía del lector. ‘Diario’, en tanto alegoría de viaje, introduce reflexiones filosófico-políticas en un formato que, al utilizar descripciones de personajes reales, de espacios geográficos definidos y de momentos históricos concretos, genera en la mente del lector una posibilidad dialéctica de lo que hasta ahora entendía como real. Se produce entonces una renarración histórica iluminada por descripciones poético-sensoriales del paisaje, la comida, los sonidos, el clima, que, aunque irrelevantes a los términos historiográficos, hacen empatizar al lector con el mundo crítico del viajero pues este contacto íntimo modifica la experiencia histórica misma del lector. El poder retórico del ‘Diario...’ se reafirma al considerar sus condiciones de producción y de lectura. La obra se escribe durante la guerra de la independencia cubana y apunta a reforzar la deconstrucción hegemónica del poder de España al tiempo que avizora el peligro del avance imperialista norteamericano. Su publicación en 1940 inspira a la Cuba pre-revolucionaria y es emblema que guía la Revolución; es decir, que tiene una función utópica concreta y es, como proponía Marheim, signo dialéctico de lo posible.

En este sentido es que las concepciones de Martí y Sarmiento se enfrentan en cuanto ‘ficciones fundacionales’ del imaginario social latinoamericano. De un lado se ubica el ideario martiano – eslabón de continuación del de Bolívar y Artigas – contrario al interés de las elites criollas y de los capitales extranjeros, que sienta las bases de un pensamiento revolucionario siempre en conflicto con las políticas culturales de los sistemas de gobierno latinoamericanos. Por otro lado están las ideas del ‘Maestro de América’ que reproducen los intereses de las burguesías dominantes y se orientan a institucionalizar el poder a partir de la instrumentalización de la burocracia del Estado nacional. De este modo el discurso de la colonialidad del ser se legitima con Sarmiento a través de sus posiciones racistas, anti-indigenistas y de imitación de modelos de modernización. La manipulación del Estado vehiculizando la

colonialidad del saber se reconoce en los parámetros homogeneizantes del programa de escolaridad sarmientino que hace desaparecer las particularidades culturales de la población del continente reinventando para ellos un rival nacionalismo desde el cual perpetuar el interés del capital.

I.2.1.2. Pensamiento postcolonial y la Utopía latinoamericana

¿Cómo pudo perpetuarse la hegemonía del discurso colonial después de la colonia y qué papel jugó la utopía en ese proceso vivido en América Latina?

La respuesta a la hegemonía del discurso colonial más allá de la colonia y en medio del imperio de la Razón podría radicar, siguiendo a Frank Fanon (1965), en uno de sus componentes: el racismo. ‘No hay colonialismo sin racismo’ dice el autor, porque “el racismo, lo hemos visto, no es más que un elemento de un conjunto más vasto: el de la opresión sistemática de un pueblo” (p 40). Aimé Césaire (1955) decía que este razonamiento colonial respondía a una lógica enferma que se esparció hasta que el relativismo moral y cultural se volvió sobre sí mismo. Al legitimar las políticas racistas ejercidas hacia los pueblos no europeos, occidente emprendió el proceso de *ensalvajamiento* de su civilización, cuya apoteosis resultó en el Nazismo (p 15). Por eso, según el autor, la diferencia entre civilización y colonización es infinita.

Así puedo entender que el accionar *descivilizado* de occidente sólo pudo ser justificado dentro de un sistema hermenéutico propio, explicable únicamente desde su propio mito de exterioridad imposible. En él, los sistemas semióticos de las elites burguesas se estructuran como un pensamiento binario con contrastes para nada inocentes ligados en cadenas de sentido destinadas a legitimar un sistema-mundo hipócrita construido a medida de su codicia: *luz = razón = civilización* versus

oscuridad = superstición = salvajismo. Este constructo se arraiga en aspectos más abstractos convertidos en valores morales: lo blanco sobre el negro; la luz sobre la sombra; el hombre sobre la bestia; un blanco civilizador sobre un salvaje oscuro al cual civilizar y, finalmente, lo diestro sobre lo siniestro.

Por eso estimo que cualquier utopía de América, para ser orgánica, debe plantear su emancipación epistémica y ontológica del poder basado en la diferenciación racial. Un comienzo de este nuevo americanismo fue '*La raza cósmica*' de José Vasconcelos (1925). En esa obra se afirma que América es el suelo donde hallará término la dispersión y se engendrará el tipo de síntesis racial que ha de juntar los tesoros de la historia para dar expresión al anhelo total del mundo, uno avizorado ya por Martí; el mestizaje. Tal utopía debe enfrentarse a la imposición simbólica y funcional de un nacionalismo burgués que en su proceso de subalternización redujo la problemática de la imposición racial y cultural a una condición de clase. El hombre originario o descendiente afro es ahora el pobre de modo que su emancipación llama a resolverse a partir del conflicto de clases. Esto coincide, a comienzos del siglo XX, con la propagación de ideologías socialistas y anarquistas de mano de los inmigrantes europeos (exiliados por sus propios procesos de capitalización). Esto explica que los discursos revolucionarios latinoamericanos introdujeran como idea utópica un concepto más orientado hacia la igualdad de clases. Sólo después de la Segunda Guerra Mundial se entendió que el problema era mucho más profundo. Si algo lo hizo perfectamente visible en la postguerra fue cuando el cambio de manos imperiales - de un colonialismo económico inglés al neocolonialismo norteamericano - dejó intactas las condiciones funcionales de la colonialidad del poder. Entonces los intelectuales latinoamericanos respondieron problematizando las formas culturales de la colonialidad; es decir, la colonialidad del saber y la del ser.

A partir de aquí, la utopía se considera en términos estrictamente americanos. Entre los ideólogos abocados a proyectar

el 'ser americano' está Pedro Henríquez Ureña (1978), quien afirma que al intelectual le corresponde asumir el papel del que debe devolverle a la utopía sus caracteres plenamente humanos y espirituales para que el intento de reforma social y justicia económica no sea el límite de las aspiraciones (p 7).

Gracias a esta utopía latinoamericanista surgieron corrientes ideológicas, proyectos estéticos y realidades revolucionarias. A nivel epistemológico, esta visión cuestiona la impunidad que protegía conceptos tales como los de civilización y modernidad, por ejemplo, a partir de los cuales ha sido posible la construcción hegemónica del poder mundial.

I.2.2. La dialéctica de Calibán: contestaciones desde la praxis social a la colonialidad del ser y del saber

Decir que los hombres son personas, y como personas son libres, y no hacer nada para lograr concretamente que esta afirmación sea objetiva, es una farsa... La realidad social, objetiva, que no existe por casualidad sino como el producto de la acción de los hombres, tampoco se transforma por casualidad. Si los hombres son los productores de esta realidad y si ésta, en la 'inversión de la praxis', se vuelve sobre ellos y los condiciona, transformar la realidad opresora es tarea histórica, es la tarea de los hombres (Paulo Freire, 1970, p 30).

Páginas atrás explicamos que la colonialidad del poder se expresaba en dos dimensiones: la colonialidad del saber y del ser. Hay colonización del ser cuando el colonizado o subalterno no es un *ser ahí* sino que, como ha descrito Dussel (1973), representa la exterioridad de la totalidad moderna (p 17), siempre desde el lugar de enunciación del sujeto europeo que se afirmó a sí mismo como punto de referencia a costa del olvido del condenado de la tierra (o *damné*, para Fanon).

Introduciré ahora en la discusión las ideas de los autores que aportan una dimensión dialéctico-práctica al problema

que la teoría decolonial hoy designa como la ‘colonialidad del ser’ porque suponen la espera de una acción contestataria desde el colonizado que reestructure moralmente ese problema. Lo mismo involucra un cambio de las estructuras sociales, empezando por una redefinición ontológica; la adquisición de una nueva conciencia de sí y de la relación histórica, política y económica que determinó su condición de *oprimido*, como lo llaman Paulo Freire y Enrique Dussel.

Para Dussel (1973) la figura del oprimido se encuentra en la periferia. Son justamente esas experiencias particulares vividas en la exterioridad de la totalidad eurocentrada las que posicionan al oprimido en un lugar privilegiado para articular su crítica; una que Dussel llama la ‘filosofía de la liberación’. El autor afirma que, para ser otro radicalmente el discurso del oprimido debe tener otro punto de partida, debe pensar otros temas, debe llegar a distintas conclusiones y con método diverso (p 200).

En la misma dirección Freire (1970) desplaza su visión de un oprimido en un rol pasivo porque la opresión es una relación dialéctica entre opresores y oprimidos en la que estos últimos incorporan la lógica opresora. Por eso ‘la pedagogía del oprimido’ tiene como propósito hacer posible la recuperación de su humanidad a través del descubrimiento del opresor, de sí mismo como oprimido y como quien interiorizó al opresor y puede repetir esta relación. La vía para lograrlo es superar su miedo a la libertad, que es una de las consecuencias de la función domesticadora de las estructuras sociales de dominación (pp. 26-32).

Dussel (1973) y Freire (1970) coinciden en pensar una liberación posible de la opresión porque consideran que la exterioridad del oprimido es una co-constitución, una condición relacional y por lo tanto no es absoluta. Ambos piensan la exterioridad a la totalidad en clave de clase social, en concordancia con la Teología de la Liberación cuyo fundamento teológico es la opción por los pobres y la denuncia de la

injusticia asociada a la explotación capitalista. En cambio, el pensamiento postcolonial de Césaire y Fanon indica que esa exterioridad a la modernidad es ante todo racial y por lo tanto atañe por antonomasia a los pueblos indígenas y a los afro-descendientes. También se diferencian en que la perspectiva de Dussel y Freire es prescriptiva dado que plantea una contestación dialéctica en la praxis, la tarea de exorcizar al opresor dentro del oprimido (Freire, p 37).

A este diálogo sobre el ‘ser americano’ en poder de gestar su propia descolonización incorporamos el eslabón que liga el pensamiento crítico postcolonial con la posterior posibilidad de investigación-acción participativa de Dussel y Freire y otros autores como Orlando Fals Borda (1970) para quien importaba redefinir el sentido político del conocimiento de la realidad social. Nos referimos a la brillante exposición llevada a cabo por el escritor cubano Roberto Fernández Retamar en 1971.

En *Calibán: Apuntes sobre la cultura de nuestra América*, Fernández Retamar discute que en el mundo colonial latinoamericano el mestizaje entre aborígenes, africanos y europeos es condición esencial de la constitución de lo que Martí llamara ‘Nuestra América’ y que trae consigo una lengua compartida y con ella las herramientas conceptuales dejadas por el colonizador. Fernández Retamar recupera una vieja discusión intelectual latinoamericana: aquella que ve en los personajes de *La Tempestad* de Shakespeare (1611) las tensiones en las formaciones identitarias que la colonialidad del poder crea. Fernández Retamar - siguiendo a Franz Fanon - hace un giro fundamental en esta discusión al identificar en el personaje de Calibán el símbolo de Nuestra América: Calibán y no Ariel, como había propuesto José Enrique Rodó en su texto de 1900, *Arie’*. De esta manera, Fernández Retamar desacuerda con la visión de Rodó, para quien Ariel encarna al intelectual nacido en la misma isla que Calibán y que puede optar por servir a Próspero o unirse a Calibán.

En este análisis de Fernández Retamar sobre *La tempestad*, Próspero es el despótico iluminista que invadió la isla, mató a los ancestros y esclavizó a Calibán y, en su afán paternalista-colonial, enseña a hablar al monstruoso esclavo (p 6). En la obra de Shakespeare, éste le replica: “Tú me enseñaste tu lengua y todo lo que puedo hacer con ella es maldecirte” (Acto 1, Escena 2, p 17, mi traducción) Reflexionando sobre estas líneas, Fernández Retamar se pregunta: ¿qué otra cosa puede hacer Calibán más que usar su misma lengua para maldecirlo? Y a renglón seguido: “¿Qué es nuestra historia, qué es nuestra cultura sino la historia y cultura de Calibán?” (p 14).

Al transformar a Calibán en símbolo de lo latinoamericano, Fernández Retamar es consciente de que está haciendo referencia a una construcción que proviene de varias manipulaciones discursivas con las que Occidente se ha apropiado del capital cultural y económico de América y justamente implica una toma de posición que revelará toda la brutalidad del opresor⁵. Por lo tanto ya desde la apropiación de su nombre, Calibán caracteriza al intelectual crítico latinoamericano que aprende el lenguaje - y el sistema de significación - que le enseñó el tirano Próspero y ahora lo usa para maldecirlo.

Por mi parte, agrego que al recuperar su voz y reclamar su linaje, Calibán rompe con la reproducción de las dinámicas funcionales de las dos dimensiones más relevantes de la colonialidad del poder: la del saber y la del ser, respectivamente. Y esto se observa en el pasaje que Shakespeare le reserva a Calibán cuando éste es confrontado con la acusación de haber intentado violar a Miranda, la hija de Próspero:” ¡Oh ho, oh ho. Ojalá lo hubiera hecho!, si no me hubieras detenido habría

⁵ El nombre ‘Calibán’ surge, según Fernández Retamar, del anagrama creado por Shakespeare partiendo de la palabra Caníbal. Palabra que llega a Europa como icono justificatorio del exterminio indígena para la toma de posesión del territorio americano.

poblado esta isla de una raza Calibán” (Acto 1, Escena 2, p 16, mi traducción).

Es decir, Calibán se revela como la verdadera decolonización del ser en el momento en que usa la lengua del colonizador para atentar contra las jerarquías de las razas. Y rompe, en mi opinión, con la ‘maldición de la Malinche’ que, a través de una sinécdoque, tradicionalmente -y como lo explica Octavio Paz (1959, pp. 27-36)- se le ha adjudicado a La Malinche ser el ‘ícono de la conquista’. Calibán ya no sería el oprimido alienado en una pasividad impuesta por el opresor que a la vez legitima su poder, sino el que amenaza con meterse en el vientre de Europa y poblar así la isla de Calibanes. En este sentido, la dialéctica de Calibán hace surgir el rol emancipador del mestizaje del que hablaba Martí en ‘Nuestra América’ (p 11); y recupera el orgullo de pertenencia a una síntesis cultural donde se trascienden sus elementos aislados para pasar a formar parte de una nueva estructura con nuevas cualidades.

El ícono del pensador rebelde y portavoz de los colonizados del que habla Fernández Retamar en *Calibán* se expresó en una intelectualidad latinoamericana orientadora de movimientos sociales de resistencia y revolucionarios ya desde los albores del siglo XX⁶. Más tarde fue el refugio moral que sostuvo la gran saga de luchas con la que los sectores populares intentaron recuperar el derecho a una Latinoamérica libre de las presiones y decisiones impuestas por las oligarquías nacionales aliadas a los intereses capitalistas internacionales.

El rol icónico de Calibán reside en que, al exorcizar en su propio ser la condición de sujeto colonizado, se erigió en intelectual orgánico en los procesos revolucionarios pues su

⁶ Estamos pensando en la guerra de la independencia cubana en 1895 y su movimiento pre revolucionario de la década del 30-40; la Revolución mexicana de 1910; la resistencia de Sandino en Nicaragua en los años 20 y 30; los gobiernos populistas del Cono Sur en los 40 y 50; la Revolución boliviana en 1952; la Revolución cubana en 1959 y la elección de Salvador Allende en Chile en 1970.

reclamación de la palabra comenzó la lucha fundamental de revelar la dimensión epistemológica de la colonialidad del poder: la colonialidad del saber, cuyos efectos, como afirma Catherine Walsh (2007), fueron y continúan siendo la subalternización, folcklorización o invisibilización de una multiplicidad de conocimientos que no responden a las modalidades de producción del ‘conocimiento occidental’ asociado a la ciencia convencional y al discurso experto, considerados por este paradigma, como los únicos medios de acceso a la verdad (p 104).

El pensamiento crítico de los autores decoloniales como Ramón Grosfoguel (2006) ha establecido que la pretensión de universalidad, objetividad y neutralidad del ‘conocimiento occidental’ es la plataforma desde donde se afianza su supuesta superioridad epistémica y, al final, su hegemonía (p 21). Eso es lo que llama Castro-Gómez (2007) describe como la ‘*hubris* del punto cero’ pues, “Estos paradigmas pretenden hacerse un punto de vista sobre todos los demás puntos de vista, pero sin que de ese punto de vista pueda tenerse un punto de vista” (p 83). Así Castro-Gómez (2007) aclara:

El punto cero [esa ‘mirada de Dios’] sería, entonces, la *dimensión epistémica* del colonialismo [y de la colonialidad], lo cual no debe entenderse como una simple prolongación ideológica o ‘superestructural’ del mismo, como quiso el marxismo, sino como un elemento perteneciente a su ‘infraestructura’; es decir, como algo *constitutivo* (p 88, énfasis en el original).

La idea de que puede existir la producción y apropiación de conocimiento desde un ‘no lugar’, desde un sujeto deshistorizado y descorporalizado (de su ubicación epistémica étnica/racial/de género/sexual) es, precisamente, lo que Grosfoguel (2006) denomina ‘ego-política del conocimiento’. Según este autor, todos los conocimientos tienen un locus de enunciación epistémicamente alineado al lado dominante o subalterno de

las relaciones de poder, por eso “la negación de tal ubicación es el mito occidental útil para que el sujeto hablante disfrace su posición geopolítica y cuerpo-política en las estructuras del poder/conocimiento” (p 20).⁷

Un accionar contrahegemónico en el campo de la colonialidad del saber involucra entender esta dimensión epistemológica del poder como infraestructural; es decir, como constitutiva del mismo y se alinea con lo que Antonio Gramsci ya en 1929 había presentado como ‘guerra de posición’ (pp. 177-181); es decir, que el poder es una relación de fuerzas sociales que deben ser modificadas y no una institución que debe ser tomada.

En este proceso, las masas, sus intelectuales orgánicos, la cultura y sus instituciones propias tienen un papel protagónico hacia la conquista de poder. La idea gramsciana del rol del intelectual (orgánico) como guía de las clases subalternas que asiste en la concentración hegemónica por medio de la intervención de lo cultural reapareció en la década del 60 en distintas propuestas que se pueden denominar ‘ideas-en-acto’. Como vimos, la unión orgánica entre la disciplina académica o científico-social y un propósito político concreto o acción participación para un cambio revolucionario del poder a nivel geopolítico y cuerpo-político subyace en las propuestas de ‘La pedagogía del oprimido’, ‘La filosofía para la liberación’ y la ‘sociología de la liberación’ de Orlando Fals Borda (1970). Estas estrategias de investigación-acción participativa buscaban redefinir el sentido político del conocimiento de la realidad

⁷ La cuerpo-política del conocimiento se refiere a las inscripciones de las relaciones de poder en la escala corporal, esto es, a cómo se encarnan en cuerpos concretos las experiencias de la clasificación ontológica y social desde la cual se estructuran las identidades de los sujetos en relación a su mismidad u otredad con la mirada colonialista. La geo-política del conocimiento permite articular ciertas modalidades de conocimientos producidos y apropiados en ciertos lugares - los del centro y los de la modernidad - con las relaciones de subordinación e inferiorización de los conocimientos gestados en otros lugares - los de la periferia- (Grosfoguel, 2006, p 22).

social; esto es, alcanzar un nuevo nivel de objetividad científica que pone a las ciencias sociales al servicio de los derechos fundamentales del hombre, lo cual exige un rol comprometido de sus intelectuales hacia la decolonización de los sistemas educativos y culturales a partir de irrumpir en la dimensión epistemológica del poder al intervenir sus canales de reproducción ideológica.

Este trabajo involucró adentrarse tanto en las instituciones de la cultura, en especial el campo del conocimiento académico -por su papel privilegiado en la imposición y legitimación de las relaciones de poder- como también en formas menos canónicas, tales como los lenguajes simbólico-representativos. El movimiento del Boom en la literatura; *La Nueva Canción* en la música popular, *El Nuevo Cine Latinoamericano* y el *Testimonio* son ejemplos de esto.

Hice una revisión del contexto creado por los trabajos educativos y académico-comunitarios en tanto intentos contra hegemónicos pues fueron incorporados a las estrategias estético-narrativas de los lenguajes simbólico-performativos que pretendían acompañar esta deconstrucción epistemológica de la colonialidad del poder desde el campo cultural a través del ideograma intelectual-artista/pueblo. Aunque el rol de la música, el teatro y la literatura de ficción fueron fundamentales en tal proceso discursivo, en adelante nos centraremos en la relación que el *Nuevo cine latinoamericano* guarda con esta dinámica, en especial atendiendo a los parentescos técnico-retóricos que lo relacionan con el ejercicio de la literatura testimonial.

I.2.3. Calibán detrás del espejo o el ideologema intelectual-artista/pueblo: El Nuevo Cine Latinoamericano y los usos del discurso testimonial

El período de producción del cine latinoamericano que se extiende entre los años cincuenta y setenta se manifiesta como un proyecto de marcada herencia martiana al integrar un vasto conglomerado de procesos sociales y políticos cuyo eje común fue la lucha contra el imperialismo norteamericano y sus representantes criollos. El proyecto ha sido el producto de un largo proceso de adquisición de conciencia que insertó las adversidades históricas, económicas y sociales de cada uno de los países latinoamericanos en una condición continental común de dependencia colonial. Sus impulsores propusieron hacer arte en búsqueda de un lenguaje cinematográfico que respondiera a las características socioculturales de estos países para interpretar la realidad bajo conceptos radicalmente opuestos a los utilizados por las elites en el poder, que utilizaron el cine como un instrumento más de dominio y neocolonización. En este sentido es que su movimiento intentará, como prescribe José Martí (1891), que ‘la prosa, caliente y cernida, vaya cargada de idea’ (p 11).

Una clave de la inscripción de este movimiento dentro del emblema revolucionario martiano está dada en el título de una de sus obras más representativas: *La hora de los hornos*, de 1968, dirigida por Fernando ‘Pino’ Solanas y Octavio Getino con la colaboración del documentalista cubano de la Revolución, Santiago Álvarez. Fue Ernesto ‘Che’ Guevara quien encabezó su ‘Mensaje a los pueblos del mundo a través de la tricontinental’, de 1967, con esa frase de Martí: ‘Es la hora de los hornos y no se ha de ver más que la luz’ (p 1).

El grupo de cineastas que conformaron el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) tuvo un propósito común: explorar el potencial político del cine para responder al clima de crisis social que prevalecía en todo el continente,

generando conciencia social en torno a los actos y consecuencias de la neocolonización. El proyecto se insertó en el cambio social, colocando su ideología y su estética – por demás heterogénea - al servicio de la lucha política. El NCL unió los proyectos estético-políticos nacionales de la Escuela documental de Santa Fe y el grupo ‘Cine Liberación’ en Argentina con el *Cinema Novo* en Brasil, el grupo *Ukamau* en Bolivia y realizadores uruguayos, chilenos, colombianos y de la Cuba revolucionaria en una agenda cultural mayor que abarcó toda la realidad latinoamericana y dio sentido de unidad geopolítica en la diversidad.

Las preocupaciones fundamentales del NCL se centraron en las transacciones simbólicas entre la representación y la realidad, por una parte, y las formas en que las representaciones influyen sobre la realidad, por la otra. Desde el punto de vista del discurso, emplearon un lenguaje destinado sistemáticamente a desenmascarar los mecanismos de reproducción hegemónica del poder y cuestionar todos los sistemas de valores morales y éticos que ponen en práctica. Los realizadores del NCL pueden ser vistos, en este sentido, como la vanguardia utópica del continente porque utilizaron el texto simbólico para develar y disputar los supuestos subyacentes de una epistemología hegemónica.

Siguiendo a Fanon y Césaire, el grupo se abocó a analizar las prácticas simbólicas de edificación psicológica de la colonialidad del poder. Así, Pino Solanas y Octavio Getino (1969) explicaron que si en la situación abiertamente colonial la penetración cultural es el complemento de un ejército extranjero de ocupación, en los países neocoloniales aquella penetración asume una prioridad mayor: sirve para institucionalizar y hacer pensar como normal la dependencia. Por eso sostienen que

se debe insertar la obra como hecho original en el proceso de liberación, ponerla antes que en función del arte en función de la vida misma, disolver la estética en la vida social, [esto es según los autores] restituir las palabras, las acciones

dramáticas, las imágenes a los lugares donde puedan cumplir un papel revolucionario, donde sean útiles, donde se conviertan en armas de lucha (p 50).

Es interesante observar cómo en sus propias palabras estos cineastas reclamaban la recuperación del estatus sagrado del signo en aquel sentido analógico que ya hemos analizado en este capítulo; es decir, reconocen la necesidad de reinsertar el lenguaje simbólico en los procesos de construcción social de la realidad y enfrentar así epistemológicamente a la Modernidad/Colonialidad. Lo que están diciendo los artistas del NCL es que al relegar al arte a una esfera autónoma situada fuera de la vida cotidiana lo que hace el sistema racional moderno es despolitizarlo y debilitarlo como potencial acto simbólico-revolucionario, aunque de hecho lo utiliza para sostener su propia hegemonía. Así se pone en evidencia en el cine hollywoodense y sus imitaciones nacionales de tipo comercial que comparten el lenguaje de la aculturación. En este proceso, el discurso del cine de industria intenta consagrar nuevas 'narrativas fundacionales', esta vez en technicolor, que siguen subalternizando al espectador común, reproducen su dependencia y acotan la disidencia. Solanas y Getino advierten que la inserción del cine latinoamericano en los modelos estadounidenses, aunque sólo sea en el lenguaje, termina por adoptar ciertas formas de aquella ideología que dio como resultado ese lenguaje y no otro; esa concepción de la relación obra-espectador en la cual el espectador contempla pero no construye la Historia, y no otra (p 8).

Por eso, ante esa univocidad y omnipotencia del lenguaje comercial del cine - que es el lenguaje de la centralidad del poder - el NCL planteó varios flancos de acción destinados a deconstruirlo epistemológicamente. Y es entonces que el Nuevo Cine desplegó una estrategia que pone la imagen del Uno frente al espejo utópico de More - el discurso de la colonialidad del poder - pero desde la *certeza* de la existencia de la exterioridad. El NCL le devuelve una imagen que ya no es su

propio reflejo, como en More, con la sugerencia de algunas alteraciones y mejoras, sino que, más al estilo de Lewis Carroll, presenta un mundo patas arriba que tira por tierra las murallas de la confortable inclusividad moderna. Una imagen que, en su reverso, es también la exterioridad en la que viven ‘los condenados de la tierra’.

¿Qué características asumió esta retórica antimperialista en las expresiones discursivo-dialécticas del NCL?

En primera instancia, es evidente la oposición entre una hechura industrial y una artesanal. El NCL buscó posibilidades estéticas en sus limitaciones de presupuesto para hacer un cine sin recursos que atendiera la urgencia de la denuncia sobre lo que sucedía en la vida real. Fernando Birri en *‘Cine y Subdesarrollo’* (1967) dice que el cine latinoamericano es un arte que se realiza desde el subdesarrollo pero que no se hace partícipe del mismo: ‘El cine que se haga cómplice del subdesarrollo es subcine’ (p 23). En los manifiestos que acompañan sus tendencias estético-políticas, cada grupo o director se referirá a este cine con un nombre distinto pero en esencia el mismo sentido prevalece. Según Solanas y Getino en ‘Hacia un tercer cine’, este Nuevo cine no sólo rompe con el cine hegemónico, el ‘Primer cine’, sino también con el cine de autor o ‘Segundo cine’, el que mantiene la ideología burguesa del primero preocupándose solamente por cambiar la forma. Por tanto, y por ser expresión del Tercer Mundo, estamos, según estos autores, frente a un ‘Tercer cine’. A los ojos del director cubano Julio García Espinosa (1970), por razones económicas e ideológicas este Nuevo cine no puede descansar su interés en índices de altos costos o grandilocuencia; por eso ‘hacer un cine imperfecto es hacer un cine revolucionario’ (pp. 11-14). Finalmente, desde la mirada de Glaubert Rocha (1982), “para ser revolucionario el Nuevo cine debe crearse desde la estética del hambre” (p 70).

En segundo lugar, a un cine espectáculo imponen un cine de acto, de acción. El cine tradicional está pensado como un

acto cerrado en el cual el público no tiene ningún compromiso con lo que se muestra; el público es sobre todo anónimo e inmóvil; por el contrario, el cine acto es un cine abierto, esencialmente una propuesta de conocimiento que apela a un espectador que se convierta en actor al momento de debatir el film y compartir sus conclusiones en relación a su presente.

Por otro lado, al cine de autor - o 'Segundo Cine' - los autores del NCL oponen el cine de grupos operativos donde la obra no es ya el resultado de la imaginación de un autor recluido en su torre de marfil, sino que favorece procesos de creación y lectura colectivos.

Del mismo modo, al cine de desinformación le enfrentan un cine de información. La capacidad de síntesis y de prueba de la imagen fílmica - en especial en clave de documental - será utilizada por ellos para representar la realidad del colonizado a partir del testimonio de lo que las dinámicas hegemónicas de construcción de lo real han dejado en los márgenes. En este contexto, "el documento vivo y la realidad desnuda es algo más que una imagen fílmica o un hecho puramente artístico: se convierte en algo indigerible para el sistema" (Solanas y Getino, p 10).

A un cine cuyo locus de enunciación es el de la 'ego-política', en términos de Grosfoguel, desde su propia enunciación 'geopolítica', el nuevo cine opuso un relato cuya cosmovisión desenmascaraba las posiciones 'geopolíticas' del discurso hegemónico. En Bolivia, Jorge Sanjinés proponía el rescate de la cosmovisión indígena como un lenguaje propio: "un lenguaje nuevo, liberado y liberador no puede nacer sino de la penetración, de la investigación y de la integración a la cultura popular que está viva y es dinámica" (1979, p 32). Diez años después Sanjines reflexionaba: "El desafío consistió en captar los ritmos internos poético imaginativos de nuestro pueblo, su manera de crear la realidad transformándola para descubrirla en profundidad" (1988, p 1). El NCL tuvo su anclaje geopolítico en Cuba como único país socialista, antimperialista que

logró amalgamar el arte a la vida. El Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana se convirtió, a fines de los setenta, en uno de los pocos espacios posibles donde los debates y polémicas de este cine y sus expectativas político-sociales fueron permitidos y celebrados; por el contrario, en el resto de Latinoamérica directores y escritores fueron perseguidos, exiliados, torturados y desaparecidos por la adscripción a tal actividad. Por eso los documentales dirigidos por Santiago Álvarez (1970) adoptaron una posición geopolítica que engloba y representa la identidad latinoamericana toda.

Este cine ‘de masas’, anónimo, desjerarquizado, que se propuso como forma de representar la voz del pueblo, eludió reproducir los esquemas narrativos aristotélicos del poder hegemónico. En ‘*El perfil imborrable*’ Sanjinés reconoció que

la aniquilación de la intriga en la narración para dar paso a la reflexión, la identificación con un protagonista colectivo o la ruptura de la aparente lógica de la continuidad del tiempo y el espacio fueron modos de violentar los códigos de representación occidentales, no para ser diferentes, sino para ser nosotros mismos (p 2).

Ante el cine pasivo, un cine de violencia, Glauber Rocha, en su texto ‘La estética del Hambre’, planteó que “a partir del *Cinema Novo* debería entenderse que la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia y que una estética de la violencia antes de ser primitiva es revolucionaria” (1982, p 2). Según Rocha, es en este momento cuando el colonizador se percata de la presencia del colonizado porque “sólo cuando se lo confronta con la violencia es que el colonizador entiende, a través del horror, la fuerza de la cultura que explota”. Y por eso exhorta: “Mientras no levanten las armas, los colonizados permanecen esclavos” (p 70). La violencia es así y, según Rocha, “un brutal acto de amor, la propia transformación del hambre” (p 70).

Habíamos anticipado que el NCL se ubica como una vanguardia utópica latinoamericana que se reconoce a sí misma como agente de una guerrilla cultural, cercana al estilo de 'la Guerra de posición' de Gramsci. Solanas y Getino declaran: "La descolonización del cineasta y del cine serán hechos simultáneos en la medida que uno y otro aporten a la descolonización colectiva" (p 20) y confirman: "la instrumentalización de los medios científicos y artísticos, conjuntamente a los político-militantes, prepara el terreno para que la revolución sea una realidad y los problemas que se originen de la toma del poder sean más fácilmente resueltos" (p 47). Ése es su poder revolucionario, que no se mide en la expresión singular de cada obra sino en la capacidad intertextual del movimiento para expresarse como voz de un inconsciente colectivo continental, como imagen-metáfora de una geopolítica latinoamericana.

Las estrategias dialécticas del NCL se manifiestan como vehículos alegóricos que circulan dentro de una dinámica referencial político-ideológico/estética desde la cual se hace posible construir un nuevo sistema de verdad que dé cuenta de la existencia de la exterioridad moderna, de su hambre y de su violencia. Así el colonizado maldice a Próspero en su propio lenguaje: "la cámara expropia las imágenes-balas, el proyector las dispara a 24 cuadros por segundo" (Solanas y Getino, p 15) y se rompe con la benevolencia del reflejo utópico de More: Calibán está ahora detrás del espejo y puede oírsele decir como vociferaran Solanas y Getino: 'hago la revolución, por eso existo' (p 11).

Antes de avanzar hacia la comprensión del sentido de la cinematografía latinoamericana de la era neoliberal que analizamos en este libro cubriendo la década de 1995/2005, vamos a reflexionar sobre la teoría del Testimonio por su potencial utópico y la importancia que tiene en nuestro trabajo.

El surgimiento del Testimonio como discurso literario es un evento de gran complejidad porque expresa la crítica a las

contradicciones mismas de la modernidad en Latinoamérica, según Antonio Vera León, y está relacionado con la politización de la discursividad latinoamericana cuyo proyecto revolucionario fue poner a los productores en control de los medios de producción como modo de erradicar la dominación y la represión producida por la modernidad capitalista (1992, p 184). Según este autor su carácter político y su proyecto de reescritura de la historia inevitablemente colocan al Testimonio en tensión con la historiografía humanista, que institucionaliza la historia política de los Estados nacionales desde los intereses discursivos del proyecto burgués. Como dice Hugo Achúgar acerca de que la enunciación del Testimonio, está pautada por el desmoronamiento de la Modernidad racionalista, pero es llevada a cabo desde una Modernidad crítica: 'Así el testimonio es la crítica a la modernidad y no su negación' (1992, p 52). John Beverley (1992) agrega:

Tanto en las revoluciones centroamericanas como en los movimientos civiles en pro de los derechos humanos y de redemocratización del Cono Sur, el testimonio ha sido no sólo una representación de sus formas de resistencia y lucha, sino también un medio [operativo] y hasta un modo para éstas (p 17).

Entiendo que esta nueva configuración discursiva es algo comparable a la definición de lo 'sublime postmoderno' de Jameson en tanto género literario que se vuelve discurso performativo de la realidad social por ser al mismo tiempo reflejo y constitución histórica y porque, fundada en la estética, es la posibilidad política de la postmodernidad. Es de esperar entonces, que lo que suceda en el campo de lo estético tenga gran influencia en lo político.

Ahora bien, en tanto construcción utópica, el Testimonio arrastra con una aporía de representación que, sin embargo, puede aceptarse - como ocurre en la utopía - como su cualidad performativa más relevante. El hecho es que (como afir-

ma Hugo Achúgar) el Testimonio es “además de una ‘historia otra’, una ‘historia desde el otro’” (p 54) [y por eso] “recién cuando el Testimonio del ‘otro’ se institucionaliza como discurso letrado es que logra ocupar un lugar legítimo en la lucha por el poder” (Achúgar, p 53). Esto significa que, aunque la ‘escritura’ testimonial cuestione las bases mismas de la epistemología moderna contando la historia desde ‘la voz del otro’, el proceso de construcción discursiva de esa ‘historia desde el otro’ (transcripta por la mano del intelectual letrado que lo inserta en un sistema de verdad moderno), vuelve a reforzar el sistema funcional de la colonialidad del saber. Discutir sobre la representatividad posible del subalterno a través del discurso de un transcriptor académico nos devuelve a la aporía de representación descrita por las paradigmáticas palabras de Gayatri Spivak (1988): “Si el subalterno pudiera hablar – esto es, de un modo que realmente nos *importe* - entonces ya no sería un subalterno” (p 91, mi traducción, énfasis en el original).

Si el Testimonio entonces, no puede liberarse del mito prometeico porque, aunque ‘se acerca a la política de lo cotidiano abandonando la lengua literaria especializada’, permanece aferrado a la ‘transcripción [letrada] de lo marginado/oral’ (Vera León, p 186), sería necesario repensar esta aporía como su dimensión discursiva irreducible; es decir, como su construcción alegórica. Esto significa entender el Testimonio como escritura utópica que está conformada por un texto ideológico – ‘modo utópico’ - y un sistema simbólico que vehiculiza este discurso hasta su narrativización en el inconsciente político. Entonces, si “la oralidad referida y construida en el texto testimonial es el espacio en el que el transcriptor funda su autoridad” (Vera León, p 190) y si la preocupación académica sobre la verdad de la palabra del subalterno es falaz ya que ésta será de todas maneras mediatizada o transfigurada por el género que autoriza esa palabra como verdad, estaríamos ante una *simulación*.

La supuesta simulación sería confirmada en que el testimonio es una construcción que de alguna manera niega el

referente real, apropiándose de la repercusión de referencia real que éste comporta, con lo cual construye un relato que su institución autoriza como verdadero y que luego incorpora a la escena de lo real. Y justamente es este poder de verosimilitud que adquiere la simulación de relato testimonial su potencial político, porque al circular en la dinámica de lo hiperreal se vuelve canal de legitimación ideológica que logra desembocar en una nueva representación de lo real. Ante ello, lo que realmente debería preocuparnos es que el discurso de la simulación sea políticamente coherente con los intereses del testimoniante. De este modo, la relación del narrador con el transcriptor en la producción del testimonio es, como propone Beverley (1996), un ideograma: enunciación estética con capacidad política de concentración hegemónica que sintetiza la voz del intelectual y el subalterno (p 31).

Por esta razón habría que admitir que al final de cuentas, el Testimonio existe sólo como simulación y que si se lo intenta deconstruir, se vuelve aporía y pierde su poder político estratégico. Para hacerlo más visible: si el primer estadio oral del testimonio fuera la imagen del subalterno y la transcripción (simulación) su fotografía, no estaríamos discutiendo ya sobre la imagen que de sí mismo ofreció el sujeto fotografiado, sino acerca del retrato capturado en el registro mecánico que certifica -desde su convención de objetividad- que lo que vemos es real. Lo que sí importa preguntarse con urgencia es ¿quién enfoca, encuadra y dispara la cámara? y después de esto, ¿en qué contextos se publica esa imagen y para qué fines? Por eso insistimos en que esta simulación es política pero a la vez utópica porque a partir de la transcripción-mediatización del relato del testimoniante - codificada en la convención de oralidad-verdad - está produciéndose una identificación fundamental en el lector.

La permanencia de la oralidad en la transcripción es clave. Achúgar advierte frente al lector “la oralidad o las huellas de dicha oralidad del testimonio opera como un ícono de la

realidad experiencial” (p 65). De este modo se produce la voluntaria aceptación de la verdad, prosigue el autor, una suerte de natural confianza con la que el receptor del testimonio acepta lo narrado *como* una verdad y no *como si* fuera verdad (p 63, énfasis en el original). Entonces podemos deducir que el poder utópico de la narración que la institución autoriza como legítima vendría a ser absoluto dado que en la lógica de esta convención al espectador le parece estar frente a un texto donde “la ficción no existe, o existe en un grado cero que no afecta la verdad de lo narrado” (p 63).

El Testimonio deviene así una construcción ideológica textual con sus dos fortalezas características: la verosimilitud y la empatía. La verosimilitud está dada porque la convención dice que el testimonialista habla directamente, nadie está hablando por él, y la empatía es el resultado de esa aceptación porque el testimonio que el lector lee es la representación real de una experiencia individual y a la vez colectiva, y es allí donde el espectador se identifica con sus preceptos morales y de justicia, los que diríamos son también sus impulsos utópicos. De este modo, el testimonio pre-construye la escucha empática que promueve una toma de posición favorable del lector para con ese relato testimonial que, a partir de esta misma identificación, se narrativiza como verdadera aunque sea una simulación; en esa identificación reside la estrategia performativa utópica del testimonio.

I.3. PENSAMIENTO DECOLONIAL Y LENGUAJE: POR FUERA DE LA RACIONALIDAD AGONIZANTE

I.3.1. El relato de la utopía de mercado y el fetiche democrático

Desde los años 70 ha sido el predominio del capital financiero especulativo por sobre el productivo lo que determinó los niveles de acumulación y concentración económica mundial. Esta nueva etapa de expansión del capitalismo a nivel global establece la hegemonía de un poder centralizado en manos de los organismos internacionales de préstamos que, en sociedad con las obedientes burguesías locales, deciden el destino de los países que han quedado bajo su dependencia económica. La exigencia de un capital especulativo que crece sin cesar y va ensanchando cada vez más sus perímetros de inversión/valorización es una forma de dominación que se fundamenta en la creación de una sociedad de mercado que - como advirtió Karl Polanyi (1944)- en lugar de enmarcar la economía en las relaciones sociales, las relaciones sociales quedan enmarcadas en el sistema económico (p 57).

Esta no es una variación de modelo económico sino el imperio de una racionalidad extendida a todos los espacios de la vida cotidiana. De este modo, la lógica del mercado deviene un proceso de penetración ideológica que subordina a todas las regiones y poblaciones a ciertos criterios morales a través de los cuales se legitiman o rechazan las decisiones y acciones de la vida individual y colectiva. Edgardo Lander describe este proceso de diseño/construcción del mundo de la llamada era

de la globalización como 'la utopía del mercado total' por ser un modelo cultural totalizante y totalitario (2004, p 31).

Concebir un mercado total como una formación 'espontánea y natural' agota las posibilidades históricas de lo político, con sus actores sociales y conflictos ideológicos. Mientras tanto este relato de sociedad sin intereses termina restringiendo las posibilidades democráticas reales de los gobiernos de países periféricos, reduciendo así las soberanías nacionales a meros instrumentos facilitadores y reproductores del orden jurídico e institucional de la globalización capitalista.

Esta confianza en la supuesta compatibilidad del capitalismo global y las democracias nacionales se explica en el discurso de autolegitimación del sistema hegemónico (la utopía de mercado) para el que la democracia sirve como fetiche de libertad e igualdad. La idea de la democracia como fetiche consiste en hacer creer, desde los aparatos de reproducción ideológica [las instituciones de la sociedad civil, según Gramsci], que el Estado tiene autonomía respecto de las relaciones sociales capitalistas (Fernando Rojas, 1981, p 134).

De este modo, el nuevo mito de la democracia se celebra y refuerza en la especialización funcional del fetiche del Estado pluralista, el que echa mano de las instancias funcionales que describen a una democracia como 'consolidada' (Guillermo O'Donnell, 1992, p 48). En este relato, sufragio libre, publicación de la verdad, ejercicio de la justicia independiente y representatividad parlamentaria, tanto como la igualdad de oportunidades, se convierten en rituales de un sistema institucional que los vacía de su funcionalidad estructural y de su valor de manifestación simbólica de la voluntad de los ciudadanos. Samuel Valenzuela caracteriza esta dinámica como un sistema institucional 'perverso' (1992, p 62) pues culmina en el quiebre de la solidaridad colectiva y la inmovilidad melancólica que debilitan la participación política ciudadana.

Este vaciamiento baja entonces hasta el nivel de la subjetividad individual forzando al ciudadano - bajo persuasión o

coerción - a entregar sus derechos constitucionales de ciudadanía en pos de adquirir el carnet de consumidor para así integrarse al mundo de sentido que proporciona la utopía de mercado. Esta transformación del rol del ciudadano en consumidor (Néstor García Canclini, 1995) que asegura un accionar regido por el beneficio y supervivencia individual es estructural a la hegemonía burguesa.

Las democracias neoliberales mantienen así la ilusión de una pertenencia ciudadana a lo colectivo a partir del fomento de un consumo catártico – e individual- de discursos y productos diseñados desde el poder. El sistema usa a la sociedad entonces como una ‘audiencia aval’ de un mito que legitima las decisiones económico-políticas de unos pocos. En esta retórica, cualquier crítica radical de sus procedimientos es un ataque simultáneo a la libertad que convierte al disidente en un enemigo del bienestar público; es decir, otra vez no hay una exterioridad posible porque la utopía de mercado se sostiene en los mismos principios fundantes con que la utopía moderna aseguró los primeros 500 años de su poderío capitalista; la construcción de una lógica de auto-legitimación como único horizonte de totalidad. Entonces, si el ideal hegemónico de libertad - sinónimo de consumo, acumulación y prioridad en lo individual - convierte el Neoliberalismo en la única forma de vida social posible, intentar desnaturalizar esta idea es, ni más ni menos, una cuestión utópica relativa a la moral.

Alguna noción de este tipo de reprogramación moral ha estado siempre implícita en las versiones socialistas de la utopía; pero, objeto Norman Geras (1998), no es esperable que un cambio del marco institucional predicho en su teoría traiga una consecuente vida social basada en la reciprocidad del cuidado basado en una conciencia sobre el bienestar colectivo. Por esta razón y en contra de lo que sostiene el marxismo clásico, al construir la utopía de un Hombre en igualdad de condiciones económico-sociales con todos los hombres hay que privilegiar la recuperación de la moral por sobre la base económica.

Es en este complejo situacional en el que se inscriben los nuevos movimientos sociales surgidos desde la segunda mitad de los años 90, cuya principal característica de lucha será la recuperación de su estatus ciudadano y la reconstrucción de la red de solidaridad social, como forma de enfrentar los designios del sistema de mercado total.

Tomás Moulian entiende que la praxis, como capacidad para transformar la realidad social, es una conquista histórica de la humanidad aunque la posmodernidad neoliberal la haya relegado al olvido. Por esta razón, agrega el autor, habrá que hacer los mayores esfuerzos en el desarrollo de formas flexibles de unidad de acción entre las diferentes formaciones que constituyen la izquierda. Moulian propone que las acciones de los militantes de 'nuevo tipo' deben estar enraizadas tanto en el trabajo de base como en una amplia comprensión histórica y teórica del mundo contemporáneo para ser capaces de imaginar e impulsar transformaciones radicales del capitalismo del siglo XXI (2002, p 11).

1.3.2. La recuperación de la ciudadanía: los movimientos sociales heterogéneos y la interculturalidad como proyecto de decolonialidad

Hacia la mitad de la década de los 90's, las opciones políticas tendientes a desarrollar alternativas de integración multinacional por fuera del sistema de mercado eran muy escasas: los gobiernos demagógicos operaban la desintegración del Estado de bienestar, privatizaban las empresas nacionales y evitaban alianzas económicas con países vecinos; caían los países comunistas y Cuba quedaba desprotegida frente al bloqueo económico internacional instigado por los Estados Unidos desde 1962; se firmaban acuerdos como el NAFTA (México, EEUU y Canadá) a sabiendas de que con esto se destruirían las economías comunitarias de los pueblos originarios. A estas

alturas se había hecho evidente que las democracias neoliberales latinoamericanas eran la pieza esencial del discurso de la colonialidad del poder.

Surgieron entonces nuevos movimientos sociales y políticos que actualmente abarcan disímiles sectores de la sociedad y entre los cuales se distinguen los ecologistas; los alternativos al orden impuesto por la globalización del capital transnacional; los antibélicos; comunitarios; barriales; los anti deuda externa; los campesinos – como el Movimiento Sin Tierra de Brasil –; los movimientos anti Tratados de Libre Comercio (como el ALCA o NAFTA) y los pro derechos humanos (por la memoria y la justicia sobre los delitos cometidos por las represiones latinoamericanas, los grupos indigenistas, feministas, homosexuales, entre otros). Estos nuevos movimientos, tan subdivididos, son la manifestación de la disidencia luego de haber sido desarticulada por las maniobras de consolidación del sistema neoliberal. Lo importante, más allá de que representen intereses sectoriales, es que reavivan la capacidad de ser sujetos políticos en colectivo y en este es el acto de salida del proceso discursivo que los había convertido en consumidores. Se trata de dar un verdadero salto cultural fuera del ideal civilizatorio de la modernidad/colonialidad.

¿Desde dónde pensar este salto, cómo articularlo y desarrollarlo, cómo distinguirlo de otros proyectos contra hegemónicos intramodernos?

Aunque somos conscientes de que es imposible desmantelar el legado histórico cultural de la Modernidad, consideramos valioso preguntarnos si la inminente modernización globalizada es su único proto-fenómeno viable.

Arturo Escobar observa que el grupo de intelectuales latinoamericanos vinculados al enfoque de la ‘Teoría Decolonial’ (Quijano, Dussel, Mignolo, Grosfoguel, Castro-Gómez, Walsh, Maldonado-Torres y él mismo) puede estar articulando un proyecto en respuesta a estas preguntas al proponer un pensar *sobre* y pensar *diferentemente desde* una exterioridad al sistema

mundial moderno. Esta teoría no es una totalidad diferente (a la totalidad moderna) contemplando otros designios globales, sino “una red de historias locales/globales construidas desde la perspectiva de una alteridad políticamente enriquecida. Es un pensar desde la diferencia y hacia la constitución de mundos locales y regionales alternativos” (Arturo Escobar, 2003, p 59).

Ramón Grosfoguel (2006) por caso, sostiene que el pensamiento decolonial no puede ser un nombre nuevo para un fundamentalismo tercermundista u orientalista (indígena o afro) porque esta política de la identidad no desmantela sino que refuerza la colonialidad. Así como Dussel, este autor cree imposible deshacerse de la Modernidad para hacer renacer los conocimientos y formas de vida subalternizadas como si éstos hubieran mantenido su núcleo epistémico, político y existencial ‘incontaminado’ por aquélla. Pero a la vez, insiste que, la ubicación social de ‘exterioridad constitutiva de la Modernidad’ de los indígenas y afro-descendientes no es garantía de un pensamiento y una política subalterna crítica; es decir, de una ubicación epistémica (p 22).

Entonces, si pensar la moral desde un reduccionismo de la diferencia racial o genérica ya no es una alternativa, ¿cuál es la posibilidad histórica que se nos ofrece?

Buscar un desafío en una clave analéctica nos lleva a considerar la necesidad de disputar e intervenir en otros ámbitos de la existencia social más heterogéneos y plurales, concretamente los que tienen que ver con cuestiones cuerpo-políticas, que tan bien describe Quijano (2000) en el concepto de poder. Intentando trascender las visiones del poder características del liberalismo y el marxismo - las que considera a-históricas - Quijano propone entender el poder en su heterogeneidad histórico estructural; es decir, entender las relaciones entre estos ámbitos no como dadas en un plano horizontal en el que el poder está ausente (esa es la propuesta liberal) ni tampoco como relaciones jerárquicas en un plano vertical en el que uno de los ámbitos determina los demás (como se establece en

el materialismo histórico), sino como espacios desde los cuales intervenir las dinámicas funcionales y reproductoras de la colonialidad del poder en su condición de eje articulador del patrón universal del capitalismo eurocentrado.

Claramente la lucha en estos ámbitos es parte de la destrucción del poder capitalista por ser hoy la trama viva de todas las formas históricas de explotación, dominación, discriminación, materiales e intersubjetivas. Según Quijano (2000), el lugar central de la 'corporeidad' hace pensar y repensar vías específicas para su liberación, esto es: para la liberación individual y social de las gentes respecto del poder; de todo poder. Como la experiencia histórica ha demostrado hasta aquí, según el autor, que a ese resultado sólo puede llegarse por la socialización radical del poder, su propuesta de lucha implica devolverle a la gente misma de modo directo e inmediato el control de las instancias básicas de su existencia social. Estas son: (1) el trabajo y sus productos; (2) la naturaleza y sus recursos de producción; (3) el sexo, sus productos y la reproducción de la especie; (4) la subjetividad y sus productos materiales e intersubjetivos incluido el conocimiento; (5) la autoridad y sus instrumentos, de coerción en particular, para asegurar la reproducción de ese patrón de relaciones sociales y regular sus cambios (p 380).

Ahora bien ¿quién realizaría esa devolución de poder? El interrogante cuestiona directamente cómo se construye la autoridad epistémica que llevaría a cabo tal restitución.

Aquí cabe la discusión sobre el concepto de 'pensamiento fronterizo' propuesto por Walter D. Mignolo (2003, p 23) que supone una 'lugarización' del pensamiento, un 'desde dónde se piensa' y cómo ese lugar ha sido históricamente producido dentro del orden geopolítico del sistema mundo moderno/colonial. "El 'pensamiento fronterizo' sería precisamente el de los desheredados de la modernidad; aquéllos para quienes sus experiencias y sus memorias corresponden a la otra mitad de la modernidad; esto es, a la colonialidad". Pero este pensamiento "puede ser producto no sólo del dolor y de la furia de

los desheredados mismos, sino de quienes no siendo desheredados toman la *perspectiva* de éstos” (p 27). En términos de lo político, es la combinación de lugar de enunciación y de perspectiva lo que hace que el pensamiento fronterizo sea la fuente del cosmopolitismo crítico, dice Mignolo. Estimo que el Testimonio puede describirse, a la luz de lo aquí considerado, como una propuesta de ‘pensamiento fronterizo’ en tanto reflexión de ‘cosmopolitismo crítico’ que involucra la amalgama de *posición* (subalterna) y *perspectiva* (de un sujeto que domina el lenguaje de legitimación simbólico hegemónico). En esta introducción ya reflexionamos sobre lo aporético de tal propuesta de representación.

Catherine Walsh (2005) señala la insuficiencia de la potencialidad del pensamiento fronterizo de Mignolo para subvertir las lógicas del pensamiento eurocéntrico y para construir un proyecto distinto de poder social (p 29). En términos de Walsh (2005), la interculturalidad no hace referencia a las relaciones ‘entre culturas’ - entre las culturas subalternas y la cultura hegemónica (Mignolo, p 28) – sino a un proyecto político y epistémico basado en conocimientos ‘otros’ que supone una participación activa de los sectores subalternos en las disputas por el poder, el saber y el ser con un propósito de poder distinto. Diferente, sobre todo, al concepto de multiculturalidad que según esta autora, es la expresión con la cual el neoliberalismo - por intermedio del uso hegemónico del aparato de Estado - se apropia política y semánticamente de los proyectos de lo intercultural, que son posicionamientos genuinamente surgidos desde la subalternidad.

Lo anterior es posible porque, como observa Dussel (2004), el poder de la modernidad para borrar lo que se configuraba como no moderno no ha sido absoluto. Según este autor las diferentes culturas “producen una ‘respuesta’ variada al *challenge* moderno e irrumpen renovadas en un horizonte cultural ‘más allá’ de la modernidad” (p 201). La transmodernidad

correspondería precisamente al proyecto de la pluridiversidad que se alimenta de esta exterioridad que no ha sido subsumida.

Desde el punto de vista de la filosofía política de Dussel (1973), este proyecto de exterioridad es el de la analéctica. La perspectiva analéctica pone en cuestión la totalidad moderna por la interpelación provocativa del Otro como superación de la totalidad por parte de aquello que nunca estuvo dentro. En este sentido, Dussel (1973) sostiene que la categoría propia de la conciencia crítica es la de exterioridad y su modo de acceso es la praxis. Desde esta noción, el lugar analéctico es otro que el del subalterno o periférico porque es uno de posicionamiento alternativo que es teoría y praxis performativa de la realidad social, no una situación condicionada de la que se es objeto.

Por eso y con el fin de compatibilizar ambas propuestas, vamos a incorporar el concepto de 'posicionamiento crítico fronterizo' de Walsh (2005) como ampliación del concepto de 'pensamiento fronterizo' ofrecido por Mignolo (2003). La autora entiende que la 'fronterización de saberes' no sólo debe referirse a la relación entre pensamientos subalternos y moderno/coloniales (que intentan romper con las lógicas del conocimiento hegemónico y a la vez en esa misma estructura, la reproducen), sino que también deben tomar en cuenta mediaciones o negociaciones inter o intrasubalternas (p 29).⁸

⁸ Un ejemplo revelador que sigue modelos que traspasaron los límites del testimonio en lo que refiere a su aporía de representación - sus condiciones de producción y lectura - fue el primer levantamiento del Movimiento Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en México, entre 1992 y 1994. El EZLN es un logrado cosmopolitismo crítico que fusiona las tradiciones comunitarias de la cosmovisión indígena, las del espacio letrado e histórico-revolucionario y las lógicas mediáticas. Al no aspirar a tomar el poder, el movimiento zapatista pretende estimular el desarrollo y la unificación de las fuerzas populares y anti-imperialistas mexicanas a través de un programa de reivindicaciones democráticas, sociales y ecológicas radicales claramente enunciadas desde una cosmogonía otra, desde un 'pensamiento otro', analéctico, que es construido epistemológicamente sobre una memoria utópica colectiva.

A los fines de este análisis, queda claro que son opciones comprometidas con el proyecto de ‘posicionamiento crítico fronterizo’ aquellas que desde la praxis creativa de la comunicación irrumpen en los medios de legitimación simbólica del paradigma hegemónico implosionando sus lógicas transitivas y reproductoras para instalar en su lugar una cosmogonía otra; en este caso, la recuperación de un estatus de ciudadanía y un espíritu de solidaridad. Por eso a continuación consideraremos otras opciones de este tipo.

1.3.3. Posmodernismo, transmodernidad y poética

En varios momentos de este mismo capítulo nos hemos referido a la presencia de un intelectual que, a lo largo de la historia, ha tenido a su cargo la producción utópica de la modernidad crítica. Lo hemos llamado ideograma intelectual/artista-pueblo. Se trata de alguien que domina las vías de legitimación del paradigma hegemónico pero opta por representar los intereses de los subalternos. Su obra irrumpe, como un ‘caballo de Troya’, en las epistemologías dominantes e implosiona sus lógicas transitivas y reproductoras para contribuir a instalar en su lugar otra cosmogonía. Este proyecto intelectual tomó formas diferentes a lo largo del tiempo: durante la ilustración el intelectual habló *al* pueblo, el romántico habló *por* el pueblo, el marxista dijo *ser la voz* del pueblo y actualmente el decolonial se ofrece para *asistir* al pueblo a hablar por sí mismo.

En todos los casos los intelectuales pudieron hablar e intentar al menos fisurar el modelo hegemónico porque dominaban el lenguaje simbólico a través del cual ‘habla’ la ideología hegemónica. El lenguaje simbólico tiene poder utópico en la medida en que su retórica puede intervenir en la negociación social de lo real. Importa reflexionar sobre esta fuerza perfor-

mativa-utópica de los textos culturales como narraciones que alcanzan el estatuto de mito en el imaginario social.

¿Qué importancia tiene esto ahora?

Norman Geras (1999) propuso un proyecto de utopía de solidaridad al que llama 'Utopía Mínima' (p 43). Para que sea realizable, hay que invertir el esquema del marxismo clásico y en lugar de impulsar cambios en el sistema de producción que fueren cambios éticos a nivel socio-institucional, es necesario poner en primer término la construcción de una nueva conciencia ética. Pues bien, siguiendo el enfoque del 'Análisis crítico de discurso' de Norman Fairclough y R. Wodak según el cual la dominación se reproduce y resiste con los discursos, (1997, pp. 271-80), podemos inferir que un cambio en el sistema moral social depende de un proceso intersubjetivo y supralingüístico que traspase el texto utópico a la conciencia ética colectiva. Veremos entonces cómo sucede este proceso de deconstrucción del discurso del mercado en una dinámica de interrelación de tres superficies: una textual; la otra referida a las condiciones de producción del discurso y la última concerniente a la práctica sociocultural derivada de su recepción.

Emprendemos este camino con la observación hecha por Blaich en 1970 acerca de que la marca cultural del siglo XX es la disolución de las divisiones impuestas por la modernidad racionalista desde las cuales se concebía a la subjetividad literaria y la objetividad de la realidad como irreconciliables. El autor decía que hacia el final del milenio el arte y la vida intelectual creados por las palabras u otro tipo de mediación simbólica definen una escala única de la experiencia vital de lo real que retorna irónicamente a la idea del idealismo platónico – que es la teoría de que la realidad sustantiva que nos rodea es sólo una reflexión de una verdad superior donde existen los valores absolutos- (p 25); que, desde nuestra perspectiva, se entiende como una forma de pensamiento analógico.

Esta advertencia se liga a aquella pregunta que en 1991 Jameson se formuló en *Postmodernism or, The Cultural Logic*

of *Late Capitalism* acerca de la función de la cultura como estructura social en la era postmoderna. El autor contrapone la 'cuasi-autonomía' que el dominio cultural al parecer tenía en épocas anteriores – una especie de existencia fantasmal por encima del mundo práctico-vital – a la explosión y expansión a todos los terrenos de la vida social de la cultura en la posmodernidad (p 47). En esa explosión y expansión de la esfera de lo cultural en la vida cotidiana, Jameson encuentra la lógica del simulacro: una dinámica que transformó lo real en una serie de pseudo-acontecimientos – 'espectáculos' o 'simulacros' - que son la copia idéntica de lo que jamás ha existido, el original.

Ahora bien, a mi criterio debemos analizar la vulnerabilidad de la mutación de las antiguas realidades a las imágenes audiovisuales porque, si bien han reforzado e intensificado la lógica del capitalismo avanzado, podrían también leerse como una vía simbólica para la acción contra hegemónica. Esta estrategia está presente en la propia reflexión de Jameson (1991) cuando dice que toda posición sobre el postmodernismo en la cultura - sea apología o estigmatización - es al mismo tiempo y necesariamente una postura política frente a la naturaleza del capitalismo multinacional actual (p 3).

Entonces, ¿cuál es la misión del arte en el nuevo y atribulado espacio mundial del capitalismo multinacional avanzado? El 'arte progresista' aludido por Jameson debe involucrar un *mapeo cognitivo* en su programa estético-discursivo para despertar interpretaciones críticas del mundo postmoderno, proveer o representar un modelo teórico de cómo está estructurada la sociedad y orientar el sentido de lugar del individuo.

Jameson (1991) asegura que si alguna vez llega a existir una forma política de postmodernismo su vocación será la invención y el diseño de mapas cognitivos globales, tanto a escala social como espacial (p 51). Y esto porque 'el mapa cognitivo' sería el 'momento de verdad del postmodernismo'; es decir, "la manifestación más explícita del contenido de lo postmoderno

global de la forma que roce más cercanamente con la superficie de la conciencia” (1991, p 49). En suma, entiendo que el mapa cognitivo es entonces ‘acto simbólico’ porque apela a la simultaneidad funcional de ser el reflejo y la fundación de un presente histórico.

Por lo tanto, si acordamos con esta capacidad performativa política del texto cultural y recordamos que lo que se investiga es una manera de reavivar el paradigma utópico en nuestro inconsciente político, debemos buscar entre las diferentes formas de producción de mensajes aquél que sea capaz de tomar el lugar de lo ‘sublime postmoderno’ (Jameson, 1991, p 49). Propongo que este espacio lo ocupe la alegoría en tanto forma narrativa que genera en su propio cuerpo un sistema simbólico que reconecta con una epistemología analógica.

Ahora bien, si vivimos en una sociedad hiperreal donde el simulacro constituye lo real y vale como tal ¿qué cualidad debería tener la alegoría para constituirse en el mapa cognitivo; es decir, para tener el poder de representar y a la vez constituir la realidad? Para mí sólo hay una respuesta posible: la única cualidad viable es la del simulacro mismo. Entiendo que el simulacro es - en la lógica hiperreal - la forma alegórica capaz de absorber y resolver dentro de su propio código comunicativo la pugna racionalista entre aquello que es real y aquello que es posible. Por eso el simulacro puede ser utilizado como narrativizador - transporte activo - de la textualidad utópica en el inconsciente político. En ese sentido, el simulacro como mapa cognitivo de la era postmoderna conlleva el poder subversivo de la alegoría y puede por lo tanto cumplir el rol que Nelly Richard (1993) le prescribe cuando afirma que: Los tópicos postmodernos de discontinuidad, fragmentación y efimeridad pueden ser tomados periféricamente como instrumentos poscoloniales de descolonización ya que prometen liberarnos de la opresión de jerarquías totalizantes (p 456).

En *Simulacra and Simulation* Jean Baudrillard (1994) sostiene una idea de simulacro que entiendo puede ser más que el

elemento que Jameson imputa como 'distractor de la significación práctica del porvenir'. Creo que el simulacro estaría apareciendo como un único instrumento prescriptivo capaz de 'intervenir en la historia' (como espera Jameson, 1991) en la medida en que (como lo expresa Baudrillard, 1994) el simulacro funciona también como instrumento distractor del poder.

Según Baudrillard (1994) esto es así porque al cruzar a un espacio cuya curvatura no es ya lo real ni lo verdadero, la era de la simulación elimina todo referente. En este sentido, la simulación se opone a la representación porque en la representación el signo equivale a lo real, mientras que en la simulación se niega radicalmente el valor al signo. Por lo tanto, esta interconexión hiperreal no puede ser controlada desde lo real pues es un orden referencial que sólo reina sobre otro orden referencial. En este contexto, la simulación y la hiperrealidad vuelven en contra del poder los mismos factores de distracción que el poder utilizó con éxito por tanto tiempo (se refiere al capital como el primero en exterminar toda equivalencia real de producción y riqueza, p 22). Baudrillard concluye que la simulación es infinitamente más peligrosa que la transgresión y la violencia -que sólo luchan en la distribución de lo real- porque siempre deja abierta la suposición de que más allá de su objeto, la ley y el orden pueden ser nada más que una simulación (p 20). En consecuencia, podríamos afirmar que existe un campo de negociaciones todavía posibles dentro de la escena hiperreal en la que 'la intervención en la historia' a la que convoca Jameson no debería alejarse tan radicalmente de esta lógica del simulacro mismo.

Si la realidad misma no es aquello de lo que es posible dar una reproducción equivalente sino sólo lo que puede ser reproducido, lo que es siempre reproducido, lo hiperreal (Baudrillard, 1978, p 146), ¿cuál es la manera de empezar a pensar en el simulacro como mapa cognitivo de crítica, representación y orientación en la escena neoliberal?

Podríamos observar inicialmente lo que hasta ahora es 'siempre reproducido' respecto de la moral y los valores que realimentan su hegemonía y atender además a qué tipo de impulsos apelan. A estas alturas ya sabemos de la importancia que ha tenido la industria cultural en la construcción de una moralidad individualista operada desde un campo referencial que edifica una realidad referencial que se auto-reproduce de forma infinita. En este sentido, se observa que los medios de comunicación - tradicionalmente ligados al poder hegemónico - construyen la realidad ofreciendo una conveniente representación de lo real a partir de hacer conversar sus imágenes y sentidos con los impulsos utópicos que el capitalismo dispuso al momento de su instauración; un vaciamiento de sentido en cadena sintagmática que fragmentó la cosmogonía analógica y con ella su ética de lo colectivo porque se quebraron las correspondencias semánticas entre las imágenes - o lo simbólico - y el mundo de la experiencia.

En *Vida y muerte de la imagen* (1994), Régis Debray reflexiona ampliamente acerca del poder icónico-histórico de la imagen como forma de identificación del grupo; es decir, su poder simbólico en un sentido de lo sagrado. Debray reconoce que durante milenios las imágenes hicieron entrar a los hombres en un sistema de correspondencias simbólicas, un orden cósmico y social. Así nos dice: primero esculpida y después pintada, la imagen está en el origen - y por su misión mediadora entre los vivos y los muertos, los humanos y los dioses, entre una comunidad y una cosmología, entre una sociedad de seres visibles y la sociedad de las fuerzas invisibles que las dominan - y no es un fin en sí mismo sino un medio de adivinación, de defensa, de embrujamiento, curación e iniciación (p 54). En fin, para Debray la imagen es un medio de supervivencia. Y es esta virtud metafísica - que la ha hecho portadora de poderes divinos o sobrenaturales - lo que la vuelve útil, operativa.

¿Y en qué consiste dicha operatividad?

Los cristianos y la religión occidental, agrega, hemos heredado de la cultura visual de los griegos el valor sublime que la imagen tenía en la teoría de las formas (donde lo perceptible es reflejo de lo absoluto). Desde entonces la *imago* –imagen– central del grupo tiene el don capital de unir por identificación con ella a la comunidad creyente. De esta manera, tal imagen se instala en ese estadio intermedio entre la materia y la idea, en esta posición equidistante de lo sensible inmediato y el pensamiento puro. Por eso entiendo que la imagen es el instrumento favorito de la alegoría como estrategia polisémica de reconexión con el pensamiento analógico.

Lo que permite que una imagen establezca relación con el espectador y entre los que la miran es un compañero oculto, reconoce Debray, un tercero simbolizante. Sin imágenes, un discurso es un hecho intelectual, no político. Como las imágenes son la fuerza del inconsciente en nosotros, no se pueden extirpar los recuerdos de una legitimidad sin destruir las imágenes donde ésta ha quedado depositada (p 79).

A mi parecer, entonces, la estrategia comunicativa a seguir por parte del pensamiento crítico decolonial tiene que ser un simulacro que desde su retórica alegórica recupere la impulsividad utópica analógica desde una comunicación visual o audiovisual.

Para que este simulacro sea posible hace falta hacer algunos acuerdos previos. El primero es aceptar que la muerte del referente atribuida a la era postmoderna comienza con la crisis de referencialidad de la modernidad misma que, con su mito de totalidad, esperaba superar la nostalgia por la pérdida de la cosmogonía analógica como totalidad significativa. Jean-François Lyotard (1984, p 88), afirma que la Modernidad se caracterizó por el deseo de unidad de la experiencia (construida a partir de medios socioculturales o lingüísticos), pero que tal búsqueda estaba destinada a fracasar porque la totalidad como referencialidad epistémica es para la Modernidad un ‘contenido semántico perdido’ como sugiere Habermas (1983, p 5).

Antes de Lyotard y Habermas, Walter Benjamin describió la alegoría moderna como discurso de la melancolía, ya no de la nostalgia; como modo de percepción y no como referente; como una forma de registrar la crisis de referencialidad más que una solución exegética – o hermenéutica -. Lo que la alegoría benjaminiana lograría captar, entonces, es la certeza de su irrepresentabilidad, su propia ausencia como pretexto (unidad semántica) que conlleva el quiebre de la representación. Benjamin (1928) dice que la alegoría moderna incorpora las grietas y fisuras de un mundo despedazado sin piedad en una representación (1977 [1928], p 165). Entonces será en su decodificación donde se ponga en acto la fuerza performativa de un modelo que se convierte en signo de la situación histórica crítica porque devela en la propia forma de la obra la fractura de esta unidad de sentido.

Nelly Richard (2001) dice que “la reflexión crítica sobre el estado de melancolización del pensamiento en/de la postdictadura encontró uno de sus más finos motivos de productividad filosófica-estética en la alegoría benjaminiana” (p 106). La autora observa que “para ser fiel a las exigencias de un pensamiento de la crisis, habrá que dar cuenta de las ruinas de los fundamentos de plenitud y completud del sentido en las texturas mismas -en sus filigranas- del relato que narra” (2001, p 107). En este sentido, como observa Sergio Rojas (2001), en la alegoría benjaminiana “no se trata simplemente de una forma especial de utilizar el lenguaje sino más bien de entrar en relación con el lenguaje mismo, con el *cuero del lenguaje*” (p 291, énfasis en el original). Por eso entiendo que la alegoría melancólica de Benjamin (1928) es, al fin y al cabo, acto simbólico de la crisis de representación de la Modernidad en la medida en que logra develar la atmósfera espectral que resulta de la resistencia a la figuración de la pérdida en el código de totalidad moderna. Sólo a partir de asumirnos conjuntamente desde las ruinas de una racionalidad agonizante es que podremos comenzar a reconstruir una moral solidaria.

I.3.4. El proceso de deconstrucción discursiva del relato del viaje moderno crítico en la narrativa latinoamericana

Antes de abocarnos al análisis de los casos elegidos, recuperaré sintéticamente los conceptos centrales desarrollados para tomar posición sobre la temática abordada en el trabajo. Voy a partir de la afirmación de Dussel (2000) acerca de que la Modernidad no se originaría solamente en una dinámica racional intramoderna sino en “los procesos de irracionalidad y violencia que supone su afirmación frente a la alteridad y sus víctimas” (p 48). Acuerdo también con este autor en que el punto de partida del proceso moderno se adelanta un siglo y medio porque su emergencia necesitó de procesos exógenos como la conquista de América.

Aceptando esto, entiendo a *Utopía* como un texto a través del cual More fundó las bases argumentativas que dieron cuenta de una exterioridad al mito de totalidad moderna. Recordemos que este mito se sostenía en el conjunto de principios universalistas y cientificistas a través del cual la Modernidad intentó dar cuenta de toda experiencia y cuestionar todas las diferencias. Justamente pensar en su exterioridad permite develar esta épistémè, que es la operación discursiva necesaria del capitalismo para justificar la empresa expansionista europea. De allí la importancia de la obra de More que, al representar la idea del Otro – sujeto/mundo no moderno y no europeo – como interlocutor válido y ejemplar, se perfila como alegoría de las tensiones desatadas por el surgimiento del sistema mundo moderno/colonial. Tal propuesta se hace potente porque interviene en las vías de reproducción de la epistemología hegemónica, reorientando el rol de la crónica mundonovista desde la justificación a la discusión del proyecto moderno-colonial. A partir de aquí el ‘Relato de viajes’ se constituye en alegoría de exterioridad; es decir, en el vehículo performativo de la tradición ética moderno-crítica para enfrentar los proyectos racionales de progreso y totalidad euro-

céntrica con otras formas de vida social posibles en las que aún persiste una idea ética del bienestar colectivo por encima de lo individual.

Tengo claro que una narración construida desde una conciencia latinoamericana quiebra *per se* aquella correspondencia simbólica entre el viaje con la alegoría de exterioridad puesto que la exterioridad sólo es posible cuando el sujeto centrado se desplaza fuera de los márgenes hacia lo periférico. Y ahora el que habla está en la periferia. Este ser americano - autoidentificado con 'el Otro' - ya no tiene dónde ir, dónde proyectar la fantasía de un lugar mejor, pues han triunfado en su construcción ontológica y epistémica las dinámicas de la colonialidad del ser y del saber, respectivamente.

Bajo estas nuevas condiciones los sujetos se ven obligados a enfrentar un segundo desajuste ontológico, más precisamente una problemática ética que va más allá de la nostalgia por la cosmogonía holística pre-moderna con la que el viaje moderno-crítico se justifica a sí mismo. Para decirlo con mayor precisión: se trata en este caso del despertar de una conciencia en la que el sujeto latinoamericano se ve a sí mismo definido como un ser en función de otro; como entidad periférica resultante de la formación y permanencia de las empresas moderno/coloniales. Como enfatiza Héctor Murena: el habitante americano experimenta 'la repetición de la extranjería del hombre en el mundo' (1965, p 63) pues todos los hombres que pueblan el continente se encuentran en tensión con el espacio que los circunda⁹. Esto explica que en América Latina no se escriban utopías en un sentido moderno-crítico, sino relatos de una propia crisis de representación.

⁹ Según Murena, el indio protagonista 'nativo' americano, expulsado de su cosmogonía y territorio tiene una relación traumática con el entorno y su identidad. El negro sigue siendo un trasplantado; el campesino es oprimido por el sistema de tenencia de la tierra que lo arroja de su medio natural. Los inmigrantes viven nostálgicos de sus escenarios europeos, y sus hijos son los desarraigados de la ficción contemporánea (1965, p 63).

Desde el siglo XIX, los diarios de viaje de intelectuales revolucionarios latinoamericanos fueron un medio narrativo para articular aquel doble conflicto ontológico a través de un discurso geopolítico. Estoy pensando en José Martí, Juan Bautista Alberdi, Pedro Henríquez Ureña, José Carlos Mariátegui y más tarde Ernesto 'Che' Guevara. Ya en la segunda mitad del siglo XX, la literatura y el cine acompañaron epistemológicamente el proceso de radicalización revolucionaria y anti-imperialista con relatos de viajes que exploraron el problema de la subalternidad y la búsqueda identitaria por el territorio latinoamericano. Es entonces cuando el viaje abre una discusión epistémica que revelará las relaciones intersubjetivas de la colonialidad del poder.

Según Fernando Aínsa, en el relato de viaje de ficción latinoamericano la aspiración de concretar una identidad y plasmar centros ordenadores para el yo individual y colectivo es total. Este autor propone que los relatos de viaje latinoamericanos siguen dos tipos de orientación: puede movilizarse de un modo 'centrípeto' cuando la búsqueda del 'templo' o centro ordenador se hace hacia adentro del continente, desde los centros urbanos hacia las zonas rurales, la Patagonia o la selva virgen y en el proceso se va despojando de los vicios de su urbanidad y purificando en el contacto con la naturaleza (p 139). Entiendo que en este viaje centrípeto el personaje en ruta es el dispositivo para exhibir las miradas alternativas de esos sujetos que, por estar en los márgenes, son de alguna manera subalternos al personaje ciudadano, lo que posiciona a este último en un lugar de responsabilidad para con su entorno social y, por tanto, en una moral del bienestar colectivo. La segunda orientación del viaje es 'centrífuga' cuando se traslada hacia los centros de poder del sistema mundo (Europa o los Estados Unidos) o desde el interior de cada país hacia las capitales nacionales. Este viajero se convierte en el sujeto periférico colocado en relación de subalternidad con el 'Uno' centrado (primer-mundista, metropolitano), pero la evasión que busca

mediante el cambio de escenario es una quimera porque le resulta imposible deshacerse del desajuste esencial de su condición como sujeto de la colonialidad del poder.

A propósito del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) vimos cómo se intentó develar las estrategias estético-retóricas de legitimación del poder a través de la exploración narrativa aunque – como producciones discursivo-dialécticas – finalmente sucumbieron porque el mismo sistema reaccionario del poder se encargó de desactivar su dinámica intersubjetiva de producción alrededor del ideologema intelectual/artista-pueblo. Este fracaso en el proyecto contrahegemónico agregó un tercer desajuste a las relaciones del hombre latinoamericano con su entorno, de tipo ontológico-histórico, que guarda relación con lo cuerpo-político porque el sujeto percibió que ese sentido en ruinas estaba inscripto en su propia experiencia individual.

Por eso en el marco creativo del relato de viaje latinoamericano sólo podemos hablar de grados en los niveles de ruptura con la tradición de viaje moderno crítico; es decir, que debemos revisar el ícono del relato del viaje como móvil de la alegoría de la exterioridad posible para relatar la crisis de representación de esta alegoría en tanto expresión de un pensamiento enunciado desde los márgenes del sistema mundo.

Luego, a mediados de los años ochenta, los cineastas del Nuevo-Nuevo Cine Latinoamericano intentaron representar este tercer desbalance ontológico manifestándose estéticamente desde una retórica nostálgica que recupera un tratamiento narrativo del viaje propio del momento anterior. Un referente muy claro de este momento en la Argentina es la trilogía del Fernando 'Pino' Solanas: *Tango, el exilio de Gardel* de 1985; *Sur* de 1987 y *El Viaje* de 1992. Al preservar su lenguaje simbólico, sus personajes emblemáticos y sus espacios icónico-históricos, los filmes de los años ochenta reconocen en el proyecto utópico latinoamericano un referente inevitable y

sostienen el viaje como expresión de un discurso de posicionamiento geopolítico latinoamericano.

Sin embargo, para la generación de cineastas que le suceden - desde mediados de los noventa en adelante - ya no hay nostalgia posible porque lo que se vive es un estado de melancolía. En este corpus de películas observamos que hay un permanecer bajo el signo de una era que se revela incapaz para realizar colectivamente el duelo por el fracaso del proyecto utópico. Ya bajo la lógica neoliberal han desaparecido los marcos de interpretación que podrían darle sentido a tal elaboración psíquico-social de la pérdida. Del mismo modo, el sentimiento epocal melancólico se manifiesta en la carencia de una forma de representar esa ausencia, en el dolor que permanece encapsulado en el cuerpo individual y social. El cambio, como veremos, es que la ontología se debate ahora desde una enunciación cuerpo política: la del individuo que queda aislado luego de la desaparición cultural de la idea de identidad colectiva o de subjetividad popular.

La narrativa, entonces, es coherente con esta fragmentación de sentidos colectivos y así pasan a relatarse las historias de los que viven 'la herida colonial' (Mignolo, 2007, p 176) atendiendo a una anécdota propia y singular. Desde allí bastará con relatar la historia personal de cualquier habitante para contar la historia de aquel derrumbe de sentidos colectivos puesto que la crisis de ese proyecto ha quedado inscrita en la vida concreta, en el cuerpo de sus sobrevivientes y descendientes.

En la era neoliberal observo que los artistas críticos parecen no sólo deslegitimar el sistema de mercado dominante, sino además cuestionar el proyecto político-ideológico-artístico latinoamericanista como aquel que no logró deshacerse por entero de la retórica de la colonialidad del poder. Por eso arremeten directamente en contra de su dimensión icónica, en contra del relato de viaje que presentaba la exploración circular de la propia identidad continental y del rol del protagonista viajero

como sujeto centrado que sólo traduce e interpreta la realidad subalterna que ante él se testimonia. Ahora el relato de viaje carece de ‘un lugar mejor’ hacia dónde dirigir la marcha y, fundamentalmente, si existiera esa salida, ya no constituye una opción.

Los tres capítulos que siguen están dedicados a analizar la filmografía latinoamericana de tres países: Argentina, Cuba y México en la década que va entre 1995 y 2005. Lo que centralmente me interesó considerar son las distintas maneras en que estos filmes abordan esta carencia de expectativas y al mismo tiempo se muestran como textos performadores de una perspectiva analéctica, convirtiéndose de este modo en modelos epistémicos para el resto de la producción cinematográfica latinoamericana del nuevo milenio. Mi centro de interés ha sido examinar la estrategia intersubjetiva y supralingüística a través de la cual estas películas discuten el sistema moral hegemónico con la intención de evidenciar la falta, y de ese modo estimular la necesidad de un proyecto utópico de solidaridad en la conciencia ética colectiva.

Voy a fundamentar que a partir de este período el viajero tradicional de la narrativa utópica latinoamericana se convierte en ‘un viajero inmóvil’. Utilizo la idea del ‘viajero inmóvil’ como figura derrideana para deconstruir la crisis de representación de la utopía que arrasa este período histórico. La alegoría del ‘viajero inmóvil’ es la figuración cuerpo-política de un pensamiento utópico en crisis y – siguiendo la alegoría benjaminiana – intento develar cómo los filmes que analizo – al problematizar sus propias texturas narrativas – le ponen el cuerpo a la irrepresentabilidad del discurso utópico.

Entonces, si dentro de esta poética que sondeo, un mundo sin utopía se manifiesta narrativamente como la desaparición de la posibilidad del viaje y del viajero, voy a preguntarme: ¿cómo se revela tal desvanecimiento de sentidos a nivel técnico-retórico?

II. ORALIDAD AUDIOVISUAL Y RECUPERACIÓN DEL PODER CÍVICO EN EL RELATO DE VIAJES DEL 'NUEVO CINE ARGENTINO'

Aunque convencidos de que el proceso de redemocratización argentino fue el fetiche que facilitó el desarrollo de las políticas neocapitalistas que imperan a partir del período dictatorial (1976/83), uno puede argumentar que este pretendido ambiente de tolerancia se convirtió en el *ricochet* de sus intenciones subyacentes porque desde la consolidación del orden neoliberal (1990 y sigue) se puede observar un incremento en las posibilidades de legitimación de los intereses de los grupos subalternos. Ha sido a través de la lógica de lo hiperreal que se facilitó la expresión de otras formas de conocimiento y de prácticas sociales que se han ido introduciendo en las negociaciones colectivas de lo moral.

En este capítulo intento destacar el papel performativo que juega el cine independiente argentino en dichas dinámicas. Planteo que los filmes aquí seleccionados ejecutan re-narraciones de la realidad histórica y cultural, con las cuales logran formar un relato intertextual alternativo al orden epistemológico dominante. Es a partir de este entrelazamiento de relatos enunciados desde un cosmopolitismo crítico que la utopía recupera su papel mediador de un desplazamiento epistémico en este acto simbólico, proponiendo a la interculturalidad como una ética posible de lo colectivo. Bajo este punto de vista sostengo que aquello que desde la segunda mitad de los años noventa la crítica abraza como el espontáneo y arrollador

fenómeno del Nuevo Cine Argentino (NCA) es el resultado de varias contingencias socioculturales que vale la pena revisar. Para ello estructuro la reflexión en dos secciones: una que antecede al examen de este movimiento estético, introduciéndonos en tres aspectos contextuales de importancia; y otra que se aboca a reconocer estos aspectos contextuales en el análisis de los filmes más representativos del NCA.

Me aproximo inicialmente a la descripción de un contexto socio-político en tanto escenario cotidiano con el cual las películas seleccionadas conversan, para luego abordar referencias meta-textuales como propuestas pioneras que construyeron una base estético-simbólica desde el cual se plantean retóricamente los filmes elegidos, sea por adhesión o rechazo. Sobre este aspecto, atiendo fundamentalmente a la utilización del relato del viaje abordando ejemplos del circuito de producción-recepción del cine no comercial, amateur y comunitario, como también de la producción documental y de ficción semi-profesional. Estas manifestaciones son aquí entendidas en sus varios grados de simulación testimonial, entendiendo que utilizan, con mayor o menor énfasis, estrategias performativas legitimadas por el relato testimonial, transponiendo estos recursos de producción de verosimilitud y empatía al lenguaje de la imagen y el sonido en una estrategia que he denominado 'oralidad audiovisual'.

II.1. VIOLENCIA, HEGEMONÍA Y RECUPERACIÓN DEL PODER CÍVICO

Como abordamos en el capítulo precedente, América Latina experimentó la falsedad del mito del ‘desarrollo espontáneo’ del libre mercado no sólo como intimidación epistemológica, sino también como una agresión física y psicológica concreta, cuyas huellas indelebles atraviesan a la sociedad civil hasta el presente. En el caso del Cono Sur, en vez de que el Estado se retrajera para dar paso a las fuerzas expansivas orgánicas de la competencia y la demanda -tal y como se espera que se desenvuelva el desarrollo espontáneo del mercado- esta regla fue impuesta a través de la utilización del mismo Estado como agente autoritario delegado de los intereses burgueses. La hegemonía de la sociedad de mercado demandó así un proceso previo de fuertes dictaduras militares destinadas a dismantelar cualquier alternativa política, económica y social.

De este modo los capitales internacionales lograron eliminar el sistema regional de producción industrial que se consumaba en el mercado interno, el cual integraba política, económica y culturalmente a la clase trabajadora, para impulsar en su lugar un sistema de valorización financiera que se sustenta en el endeudamiento externo y la importación, lo que de paso requiere menor mano de obra local. Se inicia de este modo el proceso de precarización de la clase trabajadora, minimizando su inserción económica y debilitando sus fuerzas sindicales, lo que a la postre ha deparado la reducción de su influencia política. En la lógica hegemónica de consumo que se instauró, su pauperización representó culturalmente otra forma de desaparición, que se suma a la técnica moralmente devastadora de

la desaparición física de los disidentes de la clase trabajadora y media argentina. Se trató de un movimiento político que trazó para el largo plazo las características culturales que serán instrumentales al objetivo de reproducir el poder hegemónico capitalista: la cultura del terror, la fragmentación social y el debilitamiento de la solidaridad.

A comienzos de los años ochenta la lógica de la valoración financiera ya había sido establecida y con ella los organismos internacionales de crédito que la regulaban y fomentaban adquirieron el poder para determinar las características generales de la política de los países deudores. En este contexto el sistema represivo militar que les abrió paso se volvió obsoleto. El *establishment* no necesita quedar ligado a la crisis de legitimidad del régimen militar -que reciba protestas internacionales desde los Derechos Humanos por sus crímenes de lesa humanidad y el descontento local por la derrota de la guerra de Malvinas [1982]- puesto que, desde ahora, le bastará con la manipulación de su memoria.

Para fundamentar que la manipulación de la memoria del terror fue la forma de dominación con la que el sistema neoliberal se consolidó en la Argentina post-dictatorial, voy a recuperar el concepto de 'dominación discursiva' propuesto por Frank Graziano al describir el discurso de la represión militar-burguesa en Argentina (1992). Este autor afirma que durante el 'proceso de reorganización nacional argentino' (1976/83) la imposición de la mitología del régimen militar se ejecutó a través de un sistema de *espectacularización* abstracta de la violencia (abducción, tortura y asesinato), seguida de su *negación* institucional (mediante la burocracia judicial y negación de los medios de comunicación), un método que además recurría a la población como audiencia que garantizaba la veracidad de su doctrina. Voy a argumentar que la indiscreción-negación de la violencia como método de dominación social es el rito de consolidación del modelo económico neoliberal más allá de las formas políticas que adopte en cada

momento histórico. Esta perspectiva permite leer la postdictadura como la continuidad política y económica de la razón de ser de la dictadura.

A partir de aquí la situación concreta que asume la política estatal no puede entenderse sino como al servicio de los intereses particulares del capital concentrado interno, el que a estas alturas está internacionalizado financieramente. Estos grupos que en un principio apoyaron a la dictadura, continuaron conduciendo el proceso económico interno desde un discurso de corte democrático mediante el disciplinamiento del Estado y su población (ya atomizada políticamente por la represión). Este es el tejido paradójico con el que se entraman las negociaciones político-institucionales en torno a la asignación de responsabilidades por las violaciones a los derechos humanos cometidas durante el proceso militar. A mi entender, se trata de las *contradicciones* de un sistema económico que es a la vez juez y acusado.

El método de investigación de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) iniciado por el gobierno redemocrático interrogó a las víctimas individualmente y documentó minuciosamente los actos de horror de la tortura sin publicar los nombres de los perpetradores ni una explicación acerca de sus causas político-económicas. Si bien ese informe -que fue publicado en el libro *Nunca Más* (1984) y que rápidamente se convirtió en un *bestseller*-, contribuyó a condenar socialmente el terrorismo de Estado, también narrativizó un discurso histórico que lo inserta dentro de la lógica de una 'Guerra Sucia'. Es decir, como legítimo accionar en un enfrentamiento entre dos bandos igualmente armados y responsables de una violencia en la cual la sociedad sólo participó como espectadora. La indiscreción con la que se publican los actos aberrantes de tortura y desaparición promueve, desde entonces, una memoria del terror como intimidación psico-social hacia el total acatamiento a las políticas económicas neoliberales.

Así es como el desplazamiento de las responsabilidades económico-políticas fundamentales del conflicto hacia el terreno del drama espeluznante es el ritual de indiscreción-negación de la violencia con que se vuelve a 'reorganizar' la realidad asociada con el problema.

Se entiende entonces que el mercado logra auto-representarse como el sistema único posible a través del temor. Si en la dictadura la disidencia es reprimida por la indiscreción-negación de la violencia (tortura, desaparición, muerte-burocracia institucional, silencio de los medios de comunicación), durante la redemocratización la indiscreción se ve en la revelación exacerbada de los actos de represión consumados, mientras que el sistema de amnistías e indultos que protegió a sus perpetradores (1986 y 1990) es su negación.

Estas renarraciones de la verdad en torno al terrorismo de estado fueron posibles pues, hacia finales de la década del 80, las políticas de consolidación neoliberal realizan una reprocesamiento del sistema de indiscreción-negación transformando el terror político en terror económico. Así, tanto la hiperinflación que retiró prematuramente del gobierno a Raúl Alfonsín, como también su artificiosa forma de detención a partir del plan de convertibilidad 'uno a uno' (sostenido en un nuevo ciclo de endeudamiento externo) que el nuevo gobierno de Menem pondría en práctica, fueron los modos coercitivos con los que los capitales dominantes espectacularizaron la violencia y luego la negaron en orden de lograr el disciplinamiento de los ciudadanos a las reglas del mercado.

Sosteniéndose en el temor a un retorno hiperinflacionario que impediría pagar las cuotas mensuales de compras efectuadas durante el primer período presidencial de Menem (1989-1995) es que el mercado logra la reelección de su representante presidencial en 1995. Así se transforma el ciudadano en consumidor y triunfa la atomización social del neoliberalismo en la Argentina pues al pensarse individualmente el ex ciudadano renuncia a su responsabilidad de evitar por vía electoral la con-

solidación de proyectos que abiertamente planeaban avasallar las conquistas sociales. En este periodo el capital controla la disidencia, nuevamente, a través de la dinámica de indiscreción-negación de la violencia. La espectacular ejecución de despidos masivos, que el cambio de política económica hacia la privatización de las empresas del estado impulsó, negó toda su violencia desde la nueva 'Ley de flexibilización laboral'. Esta autorizó el sistema precario del empleo, instauró la violencia estructural del desempleo y alimentó una permanente incertidumbre. Desaparecen entonces los derechos a sindicato y la camaradería laboral; reina la competencia feroz.

En este sentido creo que el *slogan* de la candidatura de Menem es la cripta donde se albergó cínicamente el significado perverso de una 'democracia neoliberal'. Quiero decir que, aunque la frase rezara 'Sígueme, no los voy a defraudar', seguirlo no fue una opción, sino la única alternativa posible. En tanto espacio de negociación de consenso y disenso, ésta es la falacia del sistema democrático bajo un régimen neocapitalista, pues en tal sistema la negación de la violencia espectacular ejercida sobre la sociedad civil se opera dentro del marco legal del contrato social democrático. De este modo, aunque el fraude fuera absoluto, las consignas inscritas en el sistema de derecho capitalista de la Constitución Nacional alegaban que 'no se considera que nadie defrauda a quienes saben y consienten' (Fernando Rojas, 1981, p 144).

Lejos de moverse hacia una política económica que pusiera en práctica las palabras de su proclama, la gestión de la Alianza para la Producción, el Trabajo y la Educación (1999-2002) se dedicó a profundizar el ajuste fiscal que el Fondo Monetario Internacional y la banca acreedora local ya venían solicitando desde el gobierno militar y que desde 1975 habían llevado los grados de miseria de un 2 a un 35 por ciento. (Octubre, 2001, según el INDEC (Instituto Nacional de Estadísticas y Censos).

En este contexto surgen las primeras puebladas y ‘piquetes’ en el interior del país en 1996 iniciando un proceso de articulación de nuevas prácticas colectivas de auto-representación que desconfiaban de la democracia institucional, cualquiera fuera su color político. Los sectores que comienzan a sumarse esta la protesta social abarcan los expulsados del sistema como también aquellos integrados: empleados, comerciantes, pequeños productores urbanos y rurales, estudiantes, educadores, trabajadores de la salud y la cultura). Así se engrosan las listas de los grupos que, desde previas décadas previas abogan por procesos de rearticulación del lazo societal bajo la constitución y el fortalecimiento de los movimientos sociales: grupos de derechos humanos, genéricos, identitarios.

La arenga ‘que se vayan todos’ en el 2001 definió el comienzo de una nueva forma de poder popular que puso de manifiesto la ilegitimidad social que tienen las políticas de globalización neoliberal en los países latinoamericanos del nuevo milenio. Esta nueva forma de poder recuperó la capacidad de incidencia efectiva en la crisis que tiene la movilización social y se consolidó como crítica al conjunto del régimen político que había avalado estas dinámicas. En este sentido, señaló el quiebre del disciplinamiento social creado por la dinámica de indiscreción-negación de la violencia. Se trató de un proceso de reapropiación social de lo público-político que marca el inicio de una compleja práctica de democracia horizontal, callejera, asamblearia y participativa. Una que comienza desde las bases (las asambleas populares en los diferentes barrios se organizan como asamblea interbarrial) y en cuyas protestas se forjan programas de reivindicación económica (no pago de la deuda externa) y político-institucionales (en la exigencia de una democracia directa).

Su emergencia evoca además otras rebeliones sociales recientes en Latinoamérica que, como ésta, exceden el concepto de nacionalismo burgués. Me refiero por ejemplo al levantamiento zapatista en México desde 1994, la rebelión indígena

de Ecuador en enero de 2000 y la llamada ‘Guerra del Agua’ en Cochabamba, Bolivia, en abril de ese mismo año. Este avance de ideas alternativas frente al orden global neoliberal en Argentina se hace eco también de las ejemplares reformas del proyecto del ALBA (Alternativa Bolivariana para las Américas), para producir un acercamiento de las naciones latinoamericanas no sólo en las esferas de beneficio comercial, sino pensando sobre todo en el bienestar recíproco de cuestiones culturales, educativas, sanitarias y productivas.

Esta es la plataforma socio-simbólica que celebra la llegada del gobierno peronista de centroizquierda de Néstor Kirchner en 2003 y que puso en marcha importantes proyectos y leyes de reivindicación social.

II.2. SIMULACIÓN TESTIMONIAL Y RELATO DE VIAJE EN LA CINEMATOGRAFÍA NACIONAL CANÓNICA

La historia oficial (Luis Puenzo, 1985) es un film que puede ser leído como un mapa para la memoria colectiva. Como se ha mencionado antes, hacia 1985 el contexto explicativo de la narración histórica hegemónica representaba una memoria del pasado de horror desligada de sus causas políticas, económicas y sociales. Bajo estas circunstancias, el recurso técnico-retórico de la película fue simular dentro de su trama narrativa la presencia de un contexto de interpretación que, como nuevo campo de verdad, interconecte y dé sentido a aquellos testimonios de las víctimas. De este modo, el criterio argumental y estético del film intenta llevar los casos serializados en expedientes oficiales a relatos de historias de individuos con vida afectiva. La simulación dentro de la diégesis cinematográfica de estos textos testimoniales transcritos por la oficialidad intenta reciclar sus posibilidades simbólicas de verosimilitud, ahora para certificar el relato de ‘la historia otra’.

Con esta estrategia se logra presentar una experiencia traumática, la que hasta ahora se interpretaba de un modo ajeno y particular, como una condición social en la que el público fue ‘audiencia avalista’, es decir víctima y responsable. Concorre que a través de esta vía el film logra corregir las condiciones de audibilidad social para que el espectador pueda así comprender que estas experiencias del pasado están afectando la vida presente, no sólo de la víctima sino también de quienes la rodean, y es en tal sentido que sostengo que el film pone

en ejercicio una ‘simulación testimonial’¹⁰. En este punto los testimonios y discursos así concatenados y simulados reinscriben las experiencias testimoniadas como una condición colectiva que demanda de la práctica cotidiana algún tipo de actitud reparadora y ejemplar.

La deconstrucción discursiva de la Historia dentro de la representación ficticia del film revela el portento epistemológico de esta película, puesto que desde su textura dramática permite pensar el discurso histórico como una representación textual. El film logra desmontar así la ilusión de que la Historia es un relato objetivo del devenir natural de los hechos. En este sentido genera la necesidad de revisar la historia oficial develándola como la narrativización de la agenda ideológica del poder, pues, investida como verdad irrefutable, penetraba en la memoria histórica personal y colectiva y, desde allí, pasa a formar parte de aquello que entendemos como ‘real/verdadero’.

Esto implica entender que el film como mediación técnico-retórica no se plantea solamente como una representación de la realidad histórica que critica, sino también como un ‘hecho’ en tanto vehículo de constitución de la historia política. En este sentido es que el espectador de los testimonios simulados por la ficción está escuchando testimoniar a la víctima y en ese acto de escucha coopera en el proceso de la reparación moral que la sociedad le adeuda, al tiempo que con su aten-

¹⁰ Es importante destacar que Ana, la amiga de Alicia, la protagonista, vivió la prisión política y manifiesta su experiencia personal, que de tal manera no queda cancelada en este relato fílmico, como sí sucede en el texto del *Nunca Más*. La película muestra de qué modo los testimonios que incluye afectan para siempre la vida de Alicia y de su familia. Ciertamente el relato de Ana tiene un efecto dominó en el argumento de la película ya que en un principio toca a Alicia emocionalmente. Esta pulsión conmovedora la lleva a desentrañar la verdad de la ilegalidad de la adopción de su hija Gaby y luego a devolver a la niña a sus verdaderos familiares, ofreciendo de este modo una restitución moral a las víctimas.

ción de oyente se garantiza también la condena ética al régimen opresor.

En cuanto a esta técnica de simulación testimonial, más puntualmente observo que la habilidad de alentar al espectador a abandonar su anterior postura de 'audiencia avalista' de la discursividad hegemónica ha sido extraída de la dinámica misma de su lenguaje en cuanto textualidad *audio-visual*. Si, como ya discutimos en el 'Un modelo poético', el poder político del testimonio reside en que su escritura simula una *oralidad* que produce la idea de verdad y es con esta verosimilitud que gana la empatía del lector, de otro lado esta misma fórmula discursiva es la que también pone en evidencia su aporía de representación. Dicha aporía devela que entre la enunciación testimonial y el texto escrito existe un estadio de transcripción y edición donde siempre puede haber lugar para la manipulación de la palabra del otro. Sin embargo, cuando este formato es simulado en la ficción del film la enunciación oral del testimonio es expresada en tiempo real frente a la cámara y con esto parece colocarnos en el momento anterior a su transcripción, es decir, en el instante mismo de su enunciación. En este contexto dicha simulación de la simulación parece hacerse más real pese a que se trate abiertamente de una ficción, porque si la literatura testimonial tiene que simular esta oralidad en su escritura, esta condición es básicamente el medio expresivo del cine y, por tanto, no se observan las 'costuras' del simulacro. Considero el ejemplo de este film como la primera aparición en el cine argentino de post-dictadura de lo que he designado como la 'oralidad audiovisual'.

La película inaugura de esta manera un rol esencial para el cine de postdictadura: se ofrece como el 'mapa cognitivo' (Jameson, 1991, p 51) que organiza sintácticamente la memoria histórica colectiva y se presenta por lo mismo como un relato utópico. Es decir que se convierte en una representación paradigmática que puede orientar a los individuos en el escenario de desorientación colectiva de la post-dictadura al lograr

prescribir ciertas vías de circulación y conexión entre el presente y el pasado para situar al espectador como partícipe de los procesos de trabajo de construcción social de la memoria.

En este proceso de revisar el cine que ha logrado establecerse como canónico dentro de la producción argentina, podríamos argumentar que, de algún modo, Adolfo Aristarain y Fernando 'Pino' Solanas se presentan como los pioneros de la nostalgia. Es innecesario para los fines de esta exposición la revisión biográfica o filmográfica de estos realizadores, puesto que ya existe extensa literatura que los aborda. Lo que aquí importa particularmente es su carácter pionero en cuanto creadores de un sistema simbólico para dar cuenta de la nostalgia colectiva por un pasado de plenitud perdido, en especial atendiendo al modo en que utilizan el relato de viaje como acto que narrativiza un redescubrimiento identitario personal y colectivo.

Si bien es cierto que Solanas ya enfatizaba la búsqueda de huellas del pasado, de las raíces del descalabro y de la propia identidad desde su actividad como miembro del grupo Cine Liberación de los años 60, a mi parecer es su trayectoria en la post-dictadura lo que lo distingue entre sus otros compañeros de lucha como agente re-narrador de la memoria activa. Por eso propongo que uno de los trabajos más logrados en tanto articulador de la historia del presente re-democrático con la del pasado dictatorial y pre-dictatorial es la nostálgica trilogía que comienza en 1985 con *Tango/El exilio de Gardel*. Este film cuenta la vida de un grupo de artistas argentinos exiliados en París durante la dictadura militar. Aquí Solanas aborda la temática del viaje explorando la experiencia del exilio como disparador de la nostalgia por la madre tierra, añoranza de los sentidos de completud que creaba la solidaridad social en un Estado protector que había desaparecido violentamente. Con este viaje de tipo centrífugo Solanas abre la puerta hacia una conversación intertextual sobre la nostalgia y en este marco convoca a toda una serie de figuras tutelares de la cultura po-

pular y de la literatura argentinas, evocadoras de un tiempo y un proyecto de país lejano y perdido¹¹. El elemento que liga narrativamente la nostalgia de los personajes realistas con los proyectos de estos 'padres culturales' de la Argentina es el tango, porque en este género musical es donde la sensibilidad popular purga los sentidos de pérdida de la completud: del amor, la tierra, la madre, la amistad y el hogar.

La segunda película de esta trilogía es *Sur*, que aparece en 1987 para contar la experiencia del exilio interno durante los años de la dictadura militar mediante la experiencia del regreso de un hombre separado de su familia por la prisión política. Simultáneamente este relato da cuenta de la historia de un pueblo que se reencuentra con su país al volver la democracia. Pero el reencuentro - personal y colectivo - implica una elaboración del pasado y la aceptación de las ausencias. Por eso se presenta como una narración intra-textual. Con este film Solanas propone un reencuentro con los fantasmas de los personajes de su película épica peronista, *Los hijos de Fierro* (1972). Aunque sabemos que aquellos personajes, miembros de la entonces resistencia obrera, estén ahora desaparecidos o asesinados, en términos sociales lo que vamos a reencontrar es su espectro. Para dar cuenta de esta ambigüedad de presencia-ausencia, Solanas vuelve a desplegar los mismos escenarios de *Los hijos de Fierro* - las calles suburbanas, las mesas de café - ahora vacíos. El espacio que transita el personaje de Florián en *Sur* es, de este modo, metáfora de la permanencia de una memoria de lucha popular en medio del olvido pasivo que por ese entonces iba instituyendo la política de la redemocratización. El director apela a ganar la empatía del espectador y a

¹¹ Aparecen así las figuras icónicas de Carlos Gardel, Armando Discépolo, Aníbal Troilo, Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Macedonio Fernández y Homero Manzi. La sombra de *Rayuela*, de Julio Cortázar (1963) también sobrevuela este film. Con estos elementos Solanas inscribe su búsqueda en la exploración que otros autores ya habían hecho del exilio y la nostalgia cuando -como él y sus personajes- también vivieron desterrados en París.

hacerlo parte de esta nostalgia colectiva invocando nuevamente el lenguaje del tango. Para esto Solanas re-significó las letras de los tangos más conocidos en las situaciones vividas por sus personajes. Así crea una sensación de pertenencia histórica en el espectador, el que al reconocer esta música percibe la historia contada como familiar.

Con esta poiésis Solanas logra el reenlace de sentidos hacia una memorialización activa. A esta retoricidad apelan las tramas narrativas de los dos filmes que a continuación observamos: *El viaje* (Pino Solanas, 1992) y *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992), obras que colocan a sus realizadores como promotores de un relato 'bisagra' entre dos voces. La primera es expresión de una generación de artistas e intelectuales perseguidos, censurados y exiliados que, forzada a ausentarse de las negociaciones intersubjetivas de lo moral, debe interactuar en el actual escenario de desafecto social. La segunda es la de un sujeto que en tanto actor dramático hasta ahora ha pasado inadvertido en el lenguaje de post-dictadura: el hijo de la generación desaparecida. Ambos filmes proponen el anecdotario del viaje como satisfacción del deseo personal de ir en busca de un tiempo de completud perdido, simbolizado en la figura del padre ausente. Este padre ausente está alegorizando el proyecto social perdido, la generación de transformadores sociales desaparecidos, el estado paternalista desahuciado, las figuras tutelares deshonradas. Ante este nivel de figura alegórica, el hijo adopta las características del pueblo abandonado a su suerte y como tal sale en busca del primero, impulsado por la nostalgia del sentimiento de completud que aquél le prodigaba.

De este modo, lo que en un principio parece un periplo edípico pronto se transforma no sólo en alegoría de un vivir en la desaparición de una unidad significativa (ontología-filosófica) sino – en el plano geopolítico sobre todo— se manifiesta en el desvanecimiento del proyecto utópico continental (ontología-ética). Sin embargo, al incorporar al personaje del hijo

como sujeto que lleva el fracaso de aquel proyecto escrito en su propia historia, los autores avizoran también la cuestión cuerpo-política (ontología-histórica) que dominará la narración cinematográfica de la generación de relevo. De esta manera, al combinar la narrativa de viaje como relato de la nostalgia -tal y como lo venía realizando Solanas en sus dos películas anteriores – con la incorporación de este nuevo protagonista estos cineastas acuñan semánticamente un nuevo ícono del cine pos-dictatorial argentino: el viaje del hijo en busca del padre o, de un modo más amplio, el viaje del /de la joven en la era post-dictatorial.

En coherencia con esta última mirada vale agregar que este viaje del hijo en busca del padre tiene además un flanco propositivo que identifica a esta nueva generación de una manera esperanzadora. El desplazamiento centrípeto del veinteañero involucra una acción de cambio, motiva tanto su metamorfosis personal como la de los sujetos aislados que reúne en su tránsito. En este sentido se puede decir que el relato del hijo en busca del padre coloca a su personaje como instrumento de comunicación, como traductor y como sujeto transmisor de experiencia. Tal es su misión poética: la de reunir las piezas desperdigadas luego del destroce de sentidos provocado por el asentamiento neoliberal. Falta aclarar que pese a colocar al hijo como protagonista, se trata de una narración paternalista pues recrea la mirada de ‘los viejos sabios de la tribu’, no la de la voz del hijo como generación.

De todas maneras se puede afirmar que la re-narración histórica que ofrecen estas películas de la primera década prepara epistemológicamente la figura del hijo como voz con legitimidad ética y moral para, de allí en adelante, dirigirse por sí mismo a la sociedad que le adeuda.

Resulta interesante notar que en la década siguiente este ícono se desplaza de género en dos sentidos: en cuanto discurso de género, el viaje comienza a ser protagonizado y dirigido por mujeres jóvenes, quienes también ahora incluyen a la ma-

dre en dicha búsqueda. Y en cuanto al género narrativo, pasará de ser un relato de ficción en el cual el personaje es un protagonista creado por un director de la generación anterior para convertirse en un relato autobiográfico documental. Ejemplos de esto son *Los rubios* (Albertina Carri, 2005) y *El nombre de las flores* (Romina Haurie y Juan Alecsovich, 2008). Ambas son películas documentales de reconstrucción histórica en las cuales las protagonistas hacen un viaje en busca de los trazos que la memoria de sus padres desaparecidos ha dejado en las personas que les conocieron.

Esto es así pues, como establece Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2001), en la primera década democrática la transmisión de la memoria representó un conflicto irresoluble: ¿quién tiene la legitimidad para evocar ese pasado y construir con él *la* memoria del destrozó? Esta cuestión se debatía entre los ‘militantes de la memoria’ - víctimas directas que creen tener el exclusivo derecho para transmitir la memoria del trauma, aunque en ese momento no pueden ni quieren compartirla - y los ‘agentes de la memoria’ - quienes quieren y pueden compartirla pero no tienen la legitimidad de transmitirla porque no fueron víctimas directas, p 48). Este conflicto sin resultado termina por bloquear las posibilidades de elaboración social de esa experiencia y sólo facilita la promoción del olvido pasivo impulsado desde el discurso hegemónico. La ‘aparición’ política de la agrupación ‘Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio’ (HIJOS) en el escenario público de 1995, agrega un factor determinante a esta discusión. La figura política del hijo de desaparecido pudo combinar estas dos posiciones antes disociadas: por un lado, tiene como las otras víctimas la legitimidad de la pérdida directa; y, por otro, se asumen en la condición de ser una nueva generación que necesita reinterpretar la historia en sus propios términos y circunstancias. Su actuación social es lo que vuelve a integrar las prácticas privadas del recuerdo a una pública (re)interpretación del pasado. Este testigo-víctima es prueba

viviente de la atrocidad, pero a la vez es mediador, traductor, transmisor, reconstructor del marco interpretativo de la memoria. En este sentido su presencia es de una extraordinaria fuerza emocional, histórica y moral, tres valores que serán bien aprovechados en favor de su reclamo de justicia por las atrocidades cometidas en el pasado y para presentar sus críticas a la regla neoliberal del presente. Estas cualidades discursivas se extienden por empatía también a otros con-generacionales que de un modo u otro se identifican como socios históricamente afectados.

El viaje

La concepción martiana de América Latina como una gran nación inacabada ha estado presente en la obra de Solanas desde *La hora de los hornos* (1968). Con la tercera película de su trilogía de post-dictadura (*El Viaje*, 1992), el director se propone retomar el viejo sueño y mapear el continente desde su extremo más austral hasta su frontera con los Estados Unidos, y es en tal marco que el film puede ser visto como un re-descubrimiento quinientos años después. Esto implica abrazar toda esta extensión y diversidad con un film que además dé cuenta tanto de su presente como de su pasado. Para esto apela a una estética de la desmesura como forma de empujar los márgenes de lo racionalmente posible y de este modo reintroducir voces, memorias y texturas que no han quedado contempladas en los prolijos proyectos de globalización neoliberal. Esto mismo le da la licencia estética para abarcar simultáneamente varios recursos que exceden la obvia sátira política desde donde se describe de un modo patético y grotesco - 'grotético', al decir de Solanas - a las personalidades del poder neoliberal latinoamericano, por ejemplo cuando Solanas describe la ciudad de Buenos Aires como una ciudad una inundada, en donde el

único capaz de sobrevivir es el ‘Presidente Rana’ (el presidente Menem).

Existe, por ejemplo, la simulación de testimonio de personajes emblemáticos de la subalternidad latinoamericana. Esta representación aparece, primeramente, en forma de caricaturas, y conforme la historia avanza, los relatos de vida se van incorporando como personajes realistas de la narración – sin abandonar su característica prototípica, propia de la narración geopolítica del NCL - para de este modo dar cuenta de una condición subalternizada por la colonialidad del poder. Así aparece ‘Américo Inconcluso’, un camionero descendiente de esclavos cuya edad él mide en tantas o cuantas invasiones y dictaduras; ‘Tito el esperanzador’ es un luchador sindicalista; ‘Alguien Boga’, el indigente que siempre sobrevive a la inundación. Estas múltiples historias cortas entrelazadas por el viaje de ‘Martín Nunca’ integran ahora una imagen muralística de la historia y la cultura latinoamericana, en donde se aprecia la idea de interculturalidad en tanto ética de un bienestar colectivo por sobre uno individual.

Otro recurso aplicado es la intertextualidad, evidente por su referencia al *Diario de Motocicleta*, de Ernesto Che Guevara (1951-52) y presente sobre todo en la inocencia del personaje, sus peripecias, su trayecto y su adquisición de una sensibilidad social después de haber visto con sus propios ojos la desigual realidad del continente.

Otra nota indudable es la referencia al viaje homérico mismo, con los cantos de sirenas y la musa que lo guía por las aguas hacia las islas restantes del país inundado.

En esta misma línea se suman a la composición el *remake* de escenas completas en homenaje a otros filmes inolvidables que ofrecen fuertes connotaciones para esta película. Se destaca por ejemplo la escena del salón de clases en la que se ridiculiza a los profesores por dedicarse a transmitir un conocimiento inútil y obsoleto para la vida de los jóvenes estudiantes. Ésta es directa referencia a la escena de escuela de la

película autobiográfica de Federico Fellini *Amarcord* (1973), donde el famoso director italiano reflexionó sobre su propia educación y crianza. Otra escena es la del personaje trabajando en las minas de oro en Potosí. Aquí la referencia es a la película *Powaqqatsi* (1988). En este film el director Godfrey Reggio exhibe el conflicto enfrentado por las formas tradicionales de vida en los países del Tercer mundo cuando se introduce la industrialización.

Las metáforas que abundan en esta narración en su mayoría aluden al espacio y al tiempo. En cuanto a lo primero, como ya se hizo en las otras dos películas de su trilogía, el espacio en el cual transitan los habitantes del presente es el que da cuenta de las ruinas de un proyecto social abandonado o destruido. Por su parte, las metáforas temporales tienen un tratamiento elíptico y generalmente ligan hechos históricos distanciados en el tiempo, los que de alguna manera son política o moralmente comparables, al estilo del montaje intelectual de Sergei Eisenstein. Un ejemplo es la llegada de los navegantes hambrientos a tierra aborígen en 1492, lo que se enlaza con el bombardeo estadounidense a Panamá quinientos años después.

Un Lugar en el Mundo

En la obra de Aristarain el tropos del viaje y la nostalgia se encauzan de un modo menos operístico o evidentemente simbólico. Así, *Un lugar en el mundo* puede ser leída como la memoria de una utopía. Entiendo que, desde su austera narración, este film ha logrado abordar desde la sinécdoque todos los puntos sensibles que mediante el barroquismo *El viaje* había intentado develar. Esta caracterización alegórica como ejemplo de un todo más complejo atraviesa su tratamiento de una manera integral, tanto en el título, como en la composición de personajes, la anécdota y la construcción del espacio-tiempo.

El film está narrado como un relato en forma de *flash back*, con una métrica de tiempo real condicionada por la duración del trayecto de un viaje en autobús desde la ciudad al campo. Este movimiento centrípeto es también una introspectiva de la historia del personaje hacia el pasado personal, en el cual a la vez se revelará la repetida condición de la colonialidad del poder. *Un lugar en el mundo* es un título que actúa como ‘palabra umbral’ de esta alegoría. En su carga semántica resuena la conocida discusión de la utopía como realizable o no realizable en este mundo. ¿Es la utopía ‘un *buen* lugar’ o ‘un *no* lugar’ en el mundo? El hecho de que el director aluda a esta discusión en medio de la efervescencia neoliberal -momento en que los proyectos alternativos se daban por obsoletos - abre la posibilidad para reflexionar sobre la vigencia de la utopía en tanto poética.

Esto justifica la introducción a la narración del personaje del padre, Mario (Federico Luppi), cuyo proyecto cooperativo rural nos recuerda la experimentación de las comunidades utópicas del Siglo XVII europeo. El ‘pueblo isla’, al decir de Aínsa (1977), “pequeño escenario concentrado mirando siempre hacia la pequeña comunidad queriendo olvidar la vastedad circundante que hostiga y aísla” (p 180), sucumbe en su misma reclusión, la misma que garantiza su armonía, tal y como lo experimentaron los intentos del llamado padre del cooperativismo, el inglés Robert Owen (1771-1858), y las unidades cooperativas de producción y consumo – llamadas falansterios – del francés Charles Fourier (1772-1837). Fracaso que Engels (1880) critica como disfuncionales al analizar este tipo de comunidades aisladas en el marco de una economía global capitalista y por tanto las designa como ‘Socialismos Utópicos’ frente al ‘Socialismo Científico’ propuesto por el materialismo histórico (pp. 140-151)

Al respecto decimos que en este film el espacio es inseparable de la acción al adquirir un fuerte uso dramático, el cual es metonímico del proyecto de una generación desaparecida,

lugar de resistencia epistémica, ejemplo físico de otra realidad que se veía como posible. Esto es lo que le da al film su tono nostálgico por una ontología ética latinoamericana, pues su padre era de los sobrevivientes de un proyecto en crisis que la democracia neoliberal se encargó de liquidar. Se trata del espacio en donde su padre se había proyectado ideológicamente, donde este hombre se encontró vitalmente consigo mismo cuando se aunó a sus semejantes. Sin embargo, en soledad frente a la sacudida neocapitalista no pudo seguir resistiendo en la defensa del proyecto de toda una generación desaparecida. Por eso el relato se estructura como la vuelta del hijo a aquel pueblo rural, a su ‘lugar en el mundo’, su centro ordenador, su templo, el espacio de completud perdido. En este sentido, aquello que el hijo visita es la *memoria* de una utopía, un pasado que albergaba la posibilidad de una realidad diferente a la que se dio en los hechos, y por lo mismo se trata al final de una ucronía¹². Estéticamente esta concepción de ‘un tiempo que no fue’ se resuelve volviendo a las ruinas de aquel espacio porque éste alberga la referencialidad de aquellos sentidos ilesos.

Otra forma de dar cuenta del conflicto geopolítico frente a la colonialidad del poder se observa en el tratamiento de los personajes, que operan en dos dimensiones: una, en tanto actores dramáticos que hacen avanzar la acción; y otra, en cuanto dispositivos-sinécdoque a cargo de despertar señales mnemotécnicas en la conciencia colectiva. La resolución dra-

¹² La ucronía especula sobre realidades alternativas ficticias en las cuales los hechos se han desarrollado de diferente forma a como los conocemos. El término fue acuñado por el filósofo francés Charles Renouvier en su obra *Uchronie. L'utopie dans l'Histoire* (*Ucronía. La utopía en la Historia*), ya que refiere que, así como la utopía es lo que no existe en ningún lugar, ucronía es lo que no existe en ningún tiempo. Es por ello una palabra elaborada en referencia a la *utopía* de More y está compuesta del griego *ou* ('no') y *cronos* ('tiempo'), por lo que su significado etimológico sería 'el tiempo que no existe'.

mática de esta simulación testimonial es abordada desde un código realista, lo que los hace calzar holgadamente dentro de la acción. Por ejemplo, la sobremesa de una cena entre amigos en la casa familiar del protagonista es el dispositivo diegético para dar pie a que cada personaje relate su propia historia de vida. De este modo *Un lugar en el mundo* exhibe un gran friso testimonial de prototipos idiosincrático, políticos y religiosos, lo que devela espontáneamente las relaciones de una posible interculturalidad que no se concreta. En esta escena comparan la mesa el idealista oweniano patriarca de la comunidad, la doctora samaritana de origen judío, la monja tercermundista con acento español y el barbado profesional peninsular contratado por una corporación internacional para sondear el terreno con miras a instalar una planta eléctrica que dejará sin hogar a la fauna, la flora y los habitantes del lugar. De esta manera, en la era re-democrática la narración figurativa de este film logra actualizar las mismas relaciones de colonialidad ontológica y epistémica vigentes desde la conquista de América.

Si el problema de la ontología histórica - o cuerpo-política - en la que se manifiesta la colonialidad aparece en estas películas de viaje primeramente enarbolando una narrativa cinematográfica de la nostalgia, a mediados de la década del noventa - cuando se arraiga la racionalidad neoliberal - el relato de viaje sobrelleva una nueva transformación: ahora da cuenta del conflicto que experimentan los contribuyentes de aquel proyecto devastado para transferir la memoria y las ideas a la generación siguiente. En este contexto, observo entonces que Aristarain utiliza el tropos del viaje para llevar a cabo una autocrítica generacional, para lo cual construye toda una poética de esta problemática en sus películas subsiguientes. En ellas los viajes se manifiestan en una estructura pendular (centrífuga-centrípeta) que pone en cuestión a la figura del padre en tanto símbolo del pasado de completud. Nótese que esta revisión en vaivén desde la nostalgia a la decepción es fundamentalmente autocrítica en tanto aborda el comportamiento

de una generación y una planificación ético/estética derrotada, generación de la que este director es igualmente partícipe.

Bajo esta perspectiva es posible sostener que tanto el personaje de Mario en *Un lugar en el mundo* como los personajes de las tres películas subsiguientes se manifiestan como *alter ego* del director. Martín, en *Martín H* (1997), Fernando, en *Lugares comunes* (2002), y Joaquín, en *Roma* (2004), son variantes de la misma tipología de persona: intelectual-artista exiliado cuyas elecciones político-profesionales y de asentamiento espacial repercuten en la relación con su hijo. Siguiendo esta idea, no parece casual que el actor que los interpreta sea el mismo (Federico Luppi) a excepción de su último film, que es interpretado por José Sacristán. No perdamos de vista que la poética de Arístarain, aunque de base estética realista, es fundamentalmente alegórica. En este sentido sus relatos son apelativos, exhortan a su propia generación a asumir sus responsabilidades con la vida del presente y con la generación de argentinos que les suceden, y es por ello también agente de la memoria activa en medio del apático escenario neoliberal.

II.3. PRODUCCIÓN INDEPENDIENTE, CORTOMETRAJE E INTERCULTURALIDAD

Durante el proceso de recuperación del poder cívico iniciado a mediados de los años noventa en la Argentina, los nuevos movimientos sociales se apartaron de las formas oficiales de gobernanza institucional para llevar a cabo una democracia directa, callejera y comunitaria. Esto fue posible pues dichos grupos comienzan a desatender las condiciones hegemónicas de organización de la producción con sus correlativas formas de regulación social. De estas renovadas circunstancias surgen formas no tradicionales de reapropiación social de lo público-político, como propuestas comunicativas que - no obstante conservar el impulso de deslegitimación del sistema dominante - lo hacen desde los bordes exteriores del discurso, es decir, sin aspirar a la totalidad histórica. En este sentido tal desplazamiento de la enunciación del mensaje se presenta como manifestación simbólica de lo que sucede en el ámbito de la cuestión pública. A continuación observaré cómo estas 'miradas otras' vigorizadas en relaciones interculturales e introducidas en la dinámica hegemónica de comunicación de masas, interactuaron socio-simbólica e intersubjetivamente en la negociación colectiva de valores éticos hasta desafiar el paradigma dominante en su estatus de único sistema de vida social posible.

Para entender el papel performativo que juega la producción-recepción del cine no-comercial, amateur y colectivo en esta dinámica voy a detenerme en las contribuciones del cine de ficción comunitario, el que en el caso argentino encuentra

un ejemplo paradigmático en la organización 'Cine con vecinos'.

Se trata de un movimiento artístico comunitario surgido alrededor de 1997 en la ciudad de Saladillo, provincia de Buenos Aires, que se ha mantenido activo hasta la fecha realizando encima de treinta películas escritas, producidas, dirigidas y actuadas por los vecinos del mismo pueblo. Esta forma de representación horizontal, donde la comunidad se organiza para poner en acto su propio imaginario colectivo, es el reflejo de las prácticas socio-culturales del cuidado mutuo derivadas de su forma de producción rural-cooperativo-agrícola puesta en cato para sobrevivir desde su posición periférica en relación a la producción capitalista de las grandes metrópolis. La propuesta de Cine con Vecinos, se plantea igualmente como una forma 'otra' de trabajo, en la que la solidaridad es recurso 'material' de producción dado que refuerza los lazos comunitarios en una práctica productiva no subordinada a los intereses económicos, técnicos o estéticos impuestos desde la industria cinematográfica.

Un proceso de tales características crea una nueva subjetividad de carácter ético. Una ontología que nos salva de la soledad de la existencia estructurada como responsabilidad con el otro, como 'ser-para-el-otro' (Emmanuel Levinas, 1969, p 150). En el caso de las realizaciones de 'Cine con vecinos' esta ética se narrativiza hacia dentro del cuerpo de su lenguaje cinematográfico, como también a través de su dinámica (solidaria, horizontal, heterogénea y autogestora) de producción-recepción.

Acerca de su forma de representación simbólica importa destacar el cuestionamiento llevado a cabo por estos filmes sobre el sintagma moderno crítico latinoamericano: el ideograma intelectual/artista-pueblo, porque en estos casos se trata de grupos que logran intervenir con su propia voz en las lógicas transitivas y reproductoras de la legitimidad, adoptando estrategias y vías discursivas que antes fueron dominio del in-

telectual orgánico, quien, en buena medida, hoy se encuentra desaparecido, exiliado, ‘quebrado’ o asimilado a las huestes justificadoras del sistema hegemónico. De este modo, las historias singulares de los que viven ‘la herida colonial’ son representadas a través de una estética de simulación testimonial que se ha desprendido del puño del intelectual-transcriptor y traductor de la cultura hegemónica y subalterna. Funciona así como diálogo en dos planos: por un lado conversa directamente con la cultura hegemónica pues, en tanto narración testimonial, conserva su retórica de oralidad y veracidad a partir de la cual construye la empatía de los sujetos centrados; y al mismo tiempo se comunica con los sujetos subalternizados por la colonialidad del poder al manifestarse como testimonialidad audiovisual, cuyo lenguaje y sistema de decodificación es accesible a la mayoría y no sólo a los grupos alfabetizados. Ésta es una forma muy contundente de intervención en la dinámica de colonialidad del ser y del saber porque el sujeto se asume ontológicamente por fuera del proceso de subalternización epistémica desde el momento en que se apropia de las formas de legitimación que hasta ahora lo mantuvieron posicionado de esta manera.

Sostengo que en estas obras hay ‘oralidad audiovisual’ porque dentro de una ficción audiovisual estos filmes simulan aquellos códigos de oralidad y verosimilitud propios del género testimonial. Es a partir de esta re-narración que se construye un nuevo contexto de interpretación del presente y del pasado. Esto ocurre porque la historia que se cuenta es la recreación - dentro del contexto diegético de ficción - de una historia real, de algo que le sucedió a algún habitante del pueblo o que les sucede en la vida cotidiana, en primer término. Así, los personajes protagónicos se construyen a semejanza de personas reales del pueblo, ya que todos conocen su referente original, pero el hecho de que se lo represente en forma de ficción le asegura a tal referente un cierto grado de privacidad. En segundo término, porque los personajes secundarios representados en

la narración existen en la vida cotidiana del pueblo: el policía actúa de policía, el paramédico de paramédico, la maestra de maestra, etc. Lo mismo sucede con los escenarios: se filma en lugares reales y su utilización en la diégesis respeta el uso cotidiano que ese espacio tiene en la realidad. Por último, la oralidad audiovisual tiene lugar porque su formato de ficción es la transcripción que cataliza conflictos comunitarios concretos en relatos personales y parciales.

Es esa no-aspiración a la totalidad de la ‘verdad’ lo que le deja sobrevivir entre las relaciones sociales pueblerinas, porque al narrarse como una de las tantas perspectivas posibles se asegura la convivencia armónica y cooperativa de sus habitantes, permitiendo el acceso a temas que de otro modo quedarían colectivamente vedados. Esta estrategia de simulación testimonial es persuasiva pues logra la inclusión del espectador como parte de un drama que sucede allí: en las mismas mesas, las mismas plazas, los mismos escenarios de su historia personal y colectiva. Asimismo, la relación establecida con el espectador tiene un aspecto catártico pues el espectador sale del cine aceptando que lo que ha visto representado acontece también en la vida real.

Vale recalcar que el propósito de ‘Cine con vecinos’ no es sólo purgar los problemas comunitarios locales, por cuanto involucra simultáneamente un trabajo de distanciamiento en su forma de producción que es, en última instancia, un modo performativo de lo social. En este contexto, aquel guion escrito a partir de la experiencia personal de algún vecino moviliza a todos los miembros de la comunidad en el afán de llevarlo a la representación cinematográfica. En el proceso suceden dos cosas: el miembro de la comunidad que ha compartido su historia debe ahora distanciarse emocionalmente de ella para producirla. Al hacer pasar esta memoria individual por un contexto de creación colectiva, la misma se convierte en ‘memoria ejemplar’ (Todorov, 2000, p 31). Por otro lado, la participación de los vecinos en esta producción implica la

aceptación de una responsabilidad colectiva sobre el problema personal del otro, con lo cual el problema de uno es el problema de la comunidad toda. Esta re-narración ética contribuye a la reconquista de su condición de sujetos políticos porque en su transcurso se promueve una reparación colectiva del papel del consumidor individual como audiencia avalista de las políticas de mercado.

La re-narración ética se completa en el momento de la recepción en varios sentidos. Primeramente porque las proyecciones de sus filmes son realizadas en el tradicional cine del pueblo que, a diferencia de muchos otros cines de ciudades pequeñas que durante este período fueron convertidos en estacionamientos, edificios de apartamentos o multisalas de cine comercial, fue recuperado por los vecinos, quienes lo reclamaron como espacio histórico de su comunidad. La sede de exhibición es, entonces, espacio simbólico de este proyecto en tanto alternativo a la racionalidad del mercado. El segundo aspecto refiere al momento de la proyección frente a los vecinos, quienes asisten para contemplar el fruto de la puesta en marcha de sus lazos ciudadanos. En este sentido la obra audiovisual se convierte en ícono de significación colectiva: el imago del grupo, contexto en el cual el espectador deja de ser consumidor individual para convertirse en miembro productor de una comunidad de sentido. En tercer término aparece lo que concierne a la dinámica del 'Festival Nacional de Cine con vecinos' que se realiza anualmente en esta misma ciudad y convoca a otros grupos vecinales realizadores de similares características de otras localidades del interior del país. Esta instancia funciona como ritual del entendimiento intercultural, una celebración de sentimientos de empatía y solidaridad colectiva que se lleva a cabo en esta ciudad como epicentro simbólico. La dinámica se ensancha cuando las películas destacadas se proyectan en festivales internacionales en categorías de 'cine de bajo presupuesto' o 'cine pobre'. Al respecto sus pioneros, Julio Midú y Fabio Junco, afirmaban en la clausura

del '6º Festival Nacional de Cine con vecinos' (2009), que si bien éste es un cine de bajo presupuesto, también se trata de un cine de altísimos recursos humanos.

'Cine con vecinos' no es un cine político en un sentido estricto, sino que su propio modo de producción-recepción se revela como una forma política de cine. Esto en lo que refiere a su función poiética, dado que utiliza el poder del lenguaje simbólico como acto creativo-performativo de sentidos éticos. Por eso sostengo que se trata de una re-narración utópica, porque entra en disputa con un nuevo sistema simbólico de dinámicas de lo colectivo, las zonas del lenguaje y de la construcción de lo real que han sido afectadas en nuestro inconsciente político por el relato mitológico individualista del capitalismo. Observo entonces que este formato incentiva una reinscripción de la experiencia individual en el relato heterogéneo de lo colectivo. Este nuevo marco epistemológico es *per se* una intervención performativa sobre el relato de la colonialidad del poder.

A fin de considerar el aporte ético-estético que la producción documental independiente hizo al cine de ficción argentino de mediados y fines de los noventa nos detendremos brevemente en dos estadios de contribución de este formato. El primero es el papel del cine testimonial de postdictadura, realizado por documentalistas de gran trayectoria como Carmen Guarini, Marcelo Céspedes y Andrés Di Tella, quienes formaron el grupo *Cine Ojo*¹³. En este caso se trató de un cine de carácter antropológico cuya técnica primordial es el testimonio

¹³ Entre la filmografía de estos realizadores se cuenta: *Por una tierra nuestra* (1985), *Hospital Borda: un llamado a la razón* (1986); *A los compañeros la libertad* (1987), *Buenos Aires, crónicas villeras* (1988), *La noche eterna* (1991), *La voz de los pañuelos* (1992), *Una sola voz* (1994), *Jaime de Nevares, último viaje* (1995), *Tinta roja* (1998), *Argentina en vivo* (2001). *H.I.J.O.S. – El alma en dos* (2002). Fueron productores de: *Che: ¿muerte de la utopía?* (1997) y *El siglo del viento* (1999), ambas de Fernando Birri. *Yo Sor Alice* (2000) de Alberto Marquardt, *La televisión y yo* (2001) de Andrés Di Tella; *Todo juntos* (2001) de Federico León; *Por la vuelta* (2002) de

y que en muchos casos trabaja con organizaciones de derechos humanos ya establecidas como agentes de la memoria, con un programa discursivo propio. Desde el período re-democrático estos documentales pretendieron dar cuenta de un presente afectado por el pasado dictatorial que dilucidan. Estas obras colaboraron ampliamente en los procesos de memorización social y allanaron el camino a las explicaciones socio-históricas que, de otro modo, hubieran quedado como tarea pendiente para el cine de los años noventa. Sin embargo, no ha sido parte de su agenda transgredir los códigos de producción y recepción del género. Mayormente se han amoldado al clásico formato de la entrevista, el archivo, el docudrama, a la voz en *off* de un narrador vivencial y a la exhibición tradicional. A mi entender corresponden al lugar que, en la ficción post-dictatorial, ha ocupado el cine de Marcelo Piñeyro, en el que el artista ha utilizado la narración audiovisual tradicional para incitar cambios de perspectivas morales sin recurrir a las posibilidades del medio audiovisual como agente narrativizador de un nuevo marco epistemológico.

El segundo estadio es el de una realización menos profesional que surge a partir de la segunda mitad de los años noventa, focalizada en la producción de cortometrajes que relatan situaciones cotidianas. Estas realizaciones se desplazan del centro metropolitano y de la producción documental a gran escala para abordar formas de trabajo cooperativo. Incorporan además la participación activa de grupos subalternos no organizados institucionalmente, desde la producción hasta las instancias de recepción. Los filmes avanzan sobre la idea de utilizar el medio audiovisual documental como eslabón en la cadena de representaciones de la problemática de grupos de interés. Por ello se convierte en un medio de ‘pensamiento crítico fronterizo’ (Walsh, 2005, p 30), pues esta reclamación cívica trabaja a

Cristian Pauls. Son creadores de la muestra documental Doc. Bs.As. que está en vigencia desde el año 2000.

partir de la toma de protagonismo de los grupos subalternos, conjuntamente con una juventud creativa disidente que se manifiesta a favor del trabajo grupal e intercultural.

El denominador común de estas producciones radica en una nueva forma de representación que comienza a mediados de los años noventa, cuando gran parte de los jóvenes estudiantes de cine -y de carreras de periodismo y comunicación social- comienzan a orientar sus investigaciones de grado a temáticas de carácter social. Esta es su manera de lidiar con la crisis económico-moral del país, aprovechando los recursos invertidos no solamente en la instancia de aprendizaje o experimentación, sino como herramienta de comunicación de cuestiones sociales urgentes. Todos estos jóvenes conocen y respetan a aquella generación intelectual-artista latinoamericana de los años sesenta pero, como habitantes de los años noventa, exploran nuevas avenidas de representación y lectura de sus obras que se podrían caracterizar como una tendencia hacia un trabajo de hibridación genérica entre el documental y la ficción. Se trata de buscar cómo poner al descubierto en la propia textura audiovisual aquellas construcciones hegemónicas de lo social que, utilizando el estatus testimonial-verídico de los mensajes mediáticos, establecían en aquel momento una idea políticamente conveniente de lo real. Por eso remarco que este tipo de obra no es solamente documento de las temáticas que aborda, sino también de la cosmovisión desde la que se engendra y decodifica: la de una sociedad hiperreal donde el simulacro constituye lo real y vale como tal.

¿Cuáles son las posibilidades que hacen que se considere a este tipo de cortometraje como expresión de un proyecto de interculturalidad?

La producción del film corto tiene una posición subalterna ya desde las pobres condiciones mismas de manufactura - en un sentido económico y muchas veces 'estético' si se lo compara con la norma comercial hegemónica - hasta en sus posibilidades de decodificación y lectura. Nótese que no existe

un circuito comercial para la película de cortometraje ni un prestigio consagrado para sus autores. En la industria se lo entiende como un ensayo, un paso previo de aprendizaje antes de realizar 'la ópera prima', el 'largo'. El cortometraje es, en la escala de valores de la producción audiovisual hegemónica, el primo pobre del cine.

Quizás por esta razón es que su tecnología fue habilitada a los espacios más controlados desde el poder: el acceso directo del subalterno a los medios de producción audiovisual surge de las políticas multiculturales aceptadas por el neocapitalismo para ofrecer una tolerancia políticamente correcta a la diferencia. Si bien estas estrategias siempre apuntan a monopolizar y neutralizar las manifestaciones y reclamos de las identidades otras, lo imprevisto fue que en pocos años los resultados de estas experiencias se convirtieran en su *ricochet* pues, haciendo uso de lo que el mercado entiende como un *naïve* tipo de producción, varios grupos subalternos consiguen viabilizar sus voces. El cortometraje en las manos del subalterno es una forma elocuente de simulación testimonial porque en su construcción audiovisual lo que narra y cómo lo narra se revela como su autorepresentación. Esta es la correspondencia audiovisual a las convenciones de oralidad que construyen la empatía y verosimilitud en la escritura testimonial, y que crea por ello una 'oralidad audiovisual'. Oralidad que, leída en su relación con otros textos de este modo programados, genera una especie de conversación intercultural.

Una pieza fundamental de esta cadena de renovación semántica radica en la participación de los nuevos realizadores de cortometraje, ya que para que el subalterno tuviera acceso a este formato las políticas culturales del populismo necesitaron de educadores audiovisuales o facilitadores técnicos. Lo inesperado fue que estas 'manos prácticas' también llevaran consigo ideologías y sentimientos de solidaridad, además de un vasto conocimiento de la experiencia estético-retórica del cine latinoamericano. Esta nueva forma de 'pensamiento

crítico fronterizo' logró así infiltrarse en los espacios hegemónicos de reproducción ideológica. De este modo aparecen como películas introductorias en las salas comerciales, se difunden en espacios televisivos vacantes, entre programaciones comerciales y más definitivamente llegan a formar parte de la cultura del festival de cine.

Una cultura de este tipo pone en movimiento el pensar desde la diferencia porque abre al espectador común perspectivas cuerpo-políticas que lo incluyen, que lo recuperan de la posición periférica en que lo había emplazado el relato del mercado. Así aparecen los festivales de cine gay, de la clase obrera, de los derechos humanos, de cine etnográfico auto-representativo, barrial, de producción infantil, de mujeres, cine realizado con vecinos o recursos comunitarios y cine ecológico, los que se interrelacionan luego en festivales de temáticas libres. Éste es un punto a destacar en la perspectiva del cosmopolitismo crítico de la pluriversidad pues es el festival en sí mismo el que se convierte en obra colectiva al eliminarse el ego de la marca individual del autor que consume la atención del espectador por dos horas ininterrumpidas, exponiendo en cambio, distintas formas de expresión de identidad. Se trata de la generación de un espacio de encuentro de distintos tipos de públicos y de formas 'otras' de pensar y significar, es decir un proceso intersubjetivo y supralingüístico que consolida formas interculturales de comprender lo real para que en un mundo existan muchos mundos, como propone Walter D. Mignolo (2003, p 45).

Los proyectos interculturales pueden y deben tener una forma de expresión simbólica que les haga justicia ya desde las formas mismas de producción hasta las de decodificación del discurso. Reúno estos dos extremos del proceso de comunicación porque un discurso de lo colectivo, para hallar completud no debiera ser decodificado en un formato de lo individual. Si lo que se busca es un lenguaje de la interculturalidad, por fuera de la centralidad epistémica de la colonialidad, ¿cómo es

que se continúa utilizando el formato del largometraje que es en esencia la construcción de un discurso cerrado, cuya diégesis es la edificación de una única mirada? Nos toca pensar en una forma de emancipación estético-retórica y sostengo que el festival de cortometraje de temáticas libres es una apertura en el ámbito de la recepción del discurso.

II.4. EL NUEVO CINE ARGENTINO (NCA): ROMPIMIENTO Y RECONSTRUCCIÓN SEMÁNTICA

En esta sección analizaré el modo en que los distintos contextos antes revisados son incorporados a las producciones independientes profesionales de ficción del llamado 'Nuevo cine argentino' (NCA)

Las nuevas políticas multiculturales del neoliberalismo establecieron nuevas condiciones en torno al aprendizaje del arte cinematográfico pues en su mayoría los directores de la nueva ola fueron formados por la vieja guardia de directores argentinos al pasar por las escuelas de cine más importantes del país. Se trata básicamente de la Universidad del Cine, escuela privada creada en 1991 de mano del renombrado director-autor Manuel Antín que aparece como una alternativa de alta calidad educativa a la propuesta estatal; la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), dependiente del INCAA (Instituto Nacional de Cinematografía) que ya entonces se había vuelto una opción conflictiva porque, como dependencia del gobierno menemista, fluctuaba en sus criterios de programación, subvención y admisión. Merece destacarse que a partir de 1996 la ENERC posibilitó el acceso federalizado a becas tendiente a incorporar la diversidad de miradas de una Argentina heterogénea.

Paralelamente en todo el país se desató una apertura masiva de escuelas privadas de cine como alternativa a la oferta de las escuelas pertenecientes a las universidades nacionales que habían sido rehabilitadas en la época de redemocratización. Las primeras ofrecían programas cortos, técnicos y prácticos con una orientación publicitaria que no contraría el *status quo*. Las

segundas proponían que la técnica debiera ser reflejo de una formación humanística desde la cual se hace inevitable tomar una posición de resistencia cultural al sistema neoliberal de mercado. En todos estos casos el estudio cinematográfico es privilegio de la clase media acomodada por contar con capital económico (pago de cuotas mensuales o de materiales y equipos); social (relaciones familiares con los funcionarios que decidían el ingreso a la escuela del estado - ENERC - y tiempo libre de trabajo diario para su manutención); o simbólico (residencia en las ciudades metropolitanas donde las universidades nacionales ofrecían estas carreras y alto nivel educativo para aprobar los exámenes de ingreso)

Un aspecto a tener en cuenta es que, aunque todas estas opciones educativas brindan un acceso elitista, hay que reconocer que gracias a ese incremento de la matrícula se comenzó a multiplicar la producción independiente, con la cual se renovaron y diversificaron los estilos de realización y de exhibición. Esto fue así pues la necesidad de exponer sus producciones generó una cultura de festivales de cine y video independiente, en especial en el formato de cortometraje, donde se pone en movimiento el pensar desde la diferencia.

Lo mismo sucedió al sacar el cine de los espacios académicos o 'cultos', con lo cual las obras de los jóvenes cineastas se encontraron en un nuevo espacio al que asistían otros públicos y donde se difunden obras realizadas bajo formas de producción más heterogéneas y menos reguladas por las exigencias de la industria cinematográfica. Retóricamente estos grupos de producción no académicos ya no se contentaron con el esquema de aparecer como sujetos representados. Al contrario, emergen como voces subalternizadas que abordan el formato audiovisual para viabilizar sus reclamos o como grupos de aficionados que se organizan para producir relatos audiovisuales de su imaginario colectivo. De esta manera los nuevos realizadores de escuela se impregnaron de aquellas temáticas y estéticas que luego incorporaron a sus obras junto

a los conocimientos adquiridos del lenguaje cinematográfico. Asimismo, dicha celebración de la heterogeneidad sirvió como plataforma para la consolidación de una estética que se alinea con aquellas formas interculturales de comprender y construir la realidad.

Otro hecho relevante surgió cuando esta actitud creativa comenzó a encontrar acogida en las políticas culturales de la Nación, abierta por entonces a la producción independiente y de corta duración. El Instituto Nacional del Cine implementó un sistema de subsidios para facilitar la realización de cortometrajes en 35 milímetros. El primer grupo de cortos realizados bajo este programa por los egresados de las instituciones antes mencionadas se exhibió en 1995 con el nombre de *Historias breves*, logrando la atención y beneplácito de la crítica. Ya hacia el final de la década y como acto inaplazable de legitimación de este cine, el gobierno de la ciudad de Buenos Aires crea el BAFICI (Festival de Cine Independiente de Buenos Aires) que sirvió de plataforma para el lanzamiento de muchos directores hoy internacionalmente consagrados, como Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Lucrecia Martel y Daniel Burman. Lo que sigue es un estallido creativo conocido como el ‘Nuevo cine argentino’ (NCA).

II.4.1. La subjetivación de la mirada

En esta etapa el estudiante que vendrá en realizador del NCA se forma en un ambiente académico como un observador crítico de la realidad circundante y sin la pretensión de abandonar su lugar en cuanto sujeto centrado. Es decir, ya no se embiste como un intelectual orgánico y por lo tanto tampoco se enfrenta a los tradicionales conflictos éticos que aquél atravesó desde el Romanticismo. Este movimiento de eje de la enunciación se manifiesta como un desplazamiento poético esencial que se origina en su etapa de formación profesional.

En primer lugar, porque la educación de estos jóvenes es impartida por cineastas adscriptos a un cine de autor, más interesado en la experimentación formal, no-comercial, que en una posición estrictamente política-militante, como lo fue la del NCL. Esta generación crece así apreciando el trazo del NCL y su referente directo, el Neorrealismo italiano, pero simultáneamente considerando otros movimientos contemporáneos del primero. Durante este período el futuro realizador se familiariza con los cines de contracultura que en los años 60 y 70 se desarrollaban a nivel internacional: La 'Nouvelle Vague' francesa; el cine realista británico conocido mejor como 'Kitchen Sink Realism'; el cine de autor norteamericano o 'American New Wave' y más tarde la corriente vanguardista alemana o 'Neuer Deutscher Film'. A todos ellos me referiré a continuación. No abordo las influencias recibidas desde la corriente del cine japonés de los años 50 pues ésta ya había sido asimilada a las texturas narrativas del cine de autor estadounidense: multiplicidad de puntos de vista narrativos; el uso de las cámaras fijas con detallado movimiento interno, la duración extendida de la toma más allá del término de la acción para captar gestos o expresiones en los 'tiempos muertos', etc.

La obra del NCA es así el resultado de la reconfiguración de estos referentes estéticos y narrativos a las circunstancias locales contemporáneas, elaboración que a la vez nos alerta de la coincidente vigencia de aquellos hallazgos retóricos (para enfrentar la melancolía de la post guerra) en el contexto de nuestra propia melancolía de postdictadura. En este sentido, el grupo realizador argentino de los años noventa no se presenta como una generación vanguardista sino más bien posmoderna-transmoderna porque re-combina las propuestas estéticas de la modernidad crítica en el contexto de las contingencias locales y presentes con el fin de proponer un desplazamiento epistémico hacia terrenos interculturales y pluridiversos.

En tanto producción independiente, este 'Nuevo cine' evidencia también la influencia del cine *underground* local: uno

de tipo experimental que venía gestándose desde los años setenta. Títulos como *Tiro de Gracia*, de Ricardo Becher (1969); *Mosaico*, de Néstor Paternoso (1970); *Alianza para el progreso* de Julio Ludueña (1972) y *Una mujer* de Juan José Stagnaro (1975), son ejemplos de este tipo de estética marginal mejor conocida como el *Grupo de los 5*. En cuanto a los autores de mediados y fines de los años ochenta, se destaca *Diapasón* (1985) de Jorge Polaco y *Rapado* (1992), de Reijman. La sordidez, minimalismo y rechazo del guion rígido de estos últimos alientan la experimentación de los jóvenes realizadores. En esta línea de producción se debe también mencionar la filmografía original de Alejandro Agresti (*El amor es una mujer gorda*, 1989), de Eliseo Subiela (*Últimas imágenes del naufragio*, 1989) y de Esteban Sapir (*Picado Fino*, 1993) como otras fuentes de inspiración.

Indudablemente al comienzo de la década de los años 90 el cine emprende un cambio hacia un formato sin pretensiones y una estética hiperrealista. Este espíritu creativo queda brillantemente resumido en el manifiesto de Raúl Perrone 'Algunos puntos que tengo en cuenta a la hora de filmar' de 1998, decálogo que se convirtió en una especie de fórmula para la producción del cine independiente. En él se reivindica la noción de que una producción austera, con actores y escenarios de la realidad y una deliberada desprolijidad en la calidad de registro, reflejan una creatividad honesta y sin intereses de lucro.

Ya desde los inicios del NCA podíamos encontrar dos vertientes. Una experimental, intimista, más al estilo de la 'Nouvelle Vague' de la cual Lucrecia Martel es hoy su más clara exponente con obras como *Rey Muerto* (1995, cortometraje); *La Ciénaga* (2001); *La niña santa* (2004), y *La mujer sin cabeza* (2008). La otra, más heredera del realismo costumbrista del cine de autor argentino, conversa con el estadounidense y británico de contracultura.

Mi análisis se concentra en esta última inclinación, frente a lo cual propongo que su rescritura en el NCA se manifiesta

en la insistencia de historias pequeñas; en la carencia de apelación política o de una totalidad signifiante; en la austeridad de producción y en la apatía de la joven generación. Sostengo además que esta forma de enunciación es, conjuntamente, una reacción a los planteos de la ficción cinematográfica del Nuevo Cine Latinoamericano y del producido en la primera década de cine en democracia, lo que se evidencia especialmente en lo que concierne a la simulación testimonial y sus enfoques respecto del relato de viaje. En este sentido considero que más que una vocación *snob* de descompromiso social, este cine tiene la intención de acompañar y no de tutelar simbólicamente las actuales dinámicas sociales de recuperación del poder cívico liderada por los nuevos movimientos sociales. Para fundamentar esta afirmación debemos revisar de qué manera quedan reinscritas o refutadas aquellas estrategias de narración en esta producción independiente.

Pizza birra y faso (1997), dirigida por Adrián Caetano junto a Bruno Stagnaro, y *Mala época* (1998), dirigida por Nicolás Saad et al, fueron las primeras dos películas en posicionarse en esta estrategia narrativa. Ambas dan cuenta de historias de sujetos marginales que al desplazarse hacia el centro metropolitano en busca de mejores posibilidades laborales terminan involucrándose en el mundo criminal como víctimas y victimarios porque, fundamentalmente, en la era neoliberal no existe para estos personajes otra posibilidad que la marginalidad. En el 1999 Pablo Trapero, otro promisorio joven director, presenta la situación de viaje frustrado en *Mundo grúa*, en donde la imposibilidad de salir de la condición de marginalidad viaja con el personaje donde quiera que él vaya.

En año 2002 es para el NCA un año muy prolífico. Adrián Caetano retoma la temática del viaje y la marginalidad en *Bolivia*. Aquí las relaciones de centro y periferia no se limitan solamente a un ordenamiento jerárquico geopolítico nacional, sino que dan cuenta de las corrientes migratorias desde países vecinos empobrecidos que ven en la ciudad metropolitana

argentina una solución a su condición de indigencia, pero la intolerancia y la falta de solidaridad ciudadana les demostrará lo contrario. Ese mismo año Pablo Trapero estrena *El bonaerense*; el esquema del viaje frustrado que en su proceso asimila al sujeto marginal a la vida criminal reaparece aquí echando luz sobre la corrupción del sistema policial. También en 2002 Pablo Reyero da un giro interesante sobre este diseño en *La cruz del sur*. Aquí, los personajes ya son parte del mundo de la delincuencia, pero pronto se revela que son también hijos de padres desaparecidos por la dictadura y en tanto tales no han accedido a la educación y cuidado que el sistema redemocrático prometió. Asimismo, este viaje es simultáneamente un escape de sus actos delictivos actuales y una búsqueda de la tumba innominada donde yacen sus padres asesinados y su infancia despedazada. En *Tan de repente*, del mismo año, Diego Lerman nos muestra personajes que han decidido vivir en los márgenes; la protagonista, una muchacha obesa que no logra insertarse en el frívolo mundo social de la juventud ciudadana, es secuestrada por dos lesbianas que la fuerzan a abandonar ese ámbito y a realizar con ellas un viaje sin rumbo. Este viaje, que en principio es involuntario, termina por revelar a la protagonista que la vida de los bordes de algún modo la satisface más.

Como vemos, se trata entonces de personajes e historias semejantes a los que se construyen desde el cine amateur y comunitario. Desde esta perspectiva, en todas estas obras resuena más que el tono del cine socialista del NCL, el eco del 'Kitchen Sink Realism'; del 'New American Wave' y del 'Neuer Deutscher Film'.

La referencia al primer movimiento se manifiesta claramente en la construcción de sus protagonistas como 'jóvenes frustrados' ('the angry young men') y por una forma de descripción anti-romántica y amoral de la pobreza y la alienación. Al igual que en esta corriente inglesa, los protagonistas del NCA son generalmente anti-héroes, jóvenes insatisfechos con

su realidad antes que trabajadores idealizados como parte de una utopía socialista. Son jóvenes irreflexivos y desilusionados, prestos a seguir sus impulsos, ni hijos ni voceros de nadie, nada buscan excepto sobrevivir a sus circunstancias, aunque esto involucre romper con los comportamientos moralmente correctos.

Así como los directores del 'Kitchen Sink' la subjetividad del autor de la corriente argentina no intenta estereotipar o generalizar a sus personajes de la subalternidad sino, a través de historias singulares, mostrar con crudeza la fealdad de la vida contemporánea, lo que los lleva a romper con la estética de 'la obra bien hecha'. Esa es su dimensión performativa porque al romper con la convencional estética preciosista del arte hegemónico para describir las situaciones domésticas de la pobreza y su violencia, se ponen al descubierto los cánones éticos y estéticos producidos por la subalternidad que describen. En este afán de explorar controversias político-sociales a través de historias particulares, tanto el NCA como el realismo inglés de los 60 omiten someter a juicio moral la ignorancia, la delincuencia o el egoísmo endémicos de estos ambientes culturales, lo que queda más bien como trabajo de conclusión para el espectador. Por eso ninguno de estos dos cines evita utilizar un lenguaje vulgar con los acentos propios de los suburbios y con las jergas de las subculturas retratadas a la hora de sugerir, como parte de la acción, las razones que crean esta condición de marginalidad.

En relación a los elementos tomados del 'New American Wave', el NCA recupera las temáticas de contracultura donde los personajes son jóvenes antihéroes, poniendo en discusión el *status quo* no solamente desde una perspectiva materialista histórica, sino rompiendo con su organización moral mediante la exhibición desprejuiciada del consumo de drogas, la libertad sexual, la violencia, siempre respaldada por una estética desprolija que se acompaña de la música rock y pronunciada desde el humor. Esta adscripción conlleva un aprecio por la

fuerte influencia anti-utópica, por la bofetada al 'American Way' del cual el movimiento norteamericano fue su modo de contracultura y que se había iniciado en la literatura con el movimiento *Beat*¹⁴. Mirada que se hace imprescindible en medio de la complacencia anestesiada de la era neoliberal argentina. Por eso, así como en el 'New American Wave', el NCA se embarca en historias de viajes con un carácter aleatorio, con destinos indefinidos y metas móviles. De este modo el joven viajero improvisa sobre la marcha, cambia de rumbo, le importa menos el destino que el viaje en sí. Este tipo de viaje, que sirvió para describir la vida marginal de las rutas y de las inmigraciones internas en los Estados Unidos, es adoptado por los jóvenes realizadores de los noventa. En esta línea se encuentra *Easy Rider*, de Peter Fonda (1969) y *Midnight Cowboy*, de John Richard Schlesinger (1969). Más tarde *Paris Texas*, de Win Wenders (1984) y *Stranger than Paradise*, de Jim Jarmusch (1984), las que se constituyen en posibles referencias que conversan con los relatos de viajes sin rumbo, sin sentido ni esperanza de la Argentina neoliberal.

En relación al 'Nuevo cine alemán' asombra conocer que esta corriente se origina, tal como en el caso argentino, del impulso renovador de jóvenes dedicados al cortometraje. El NCA toma referencia de aquellos jóvenes artistas alemanes cuando se aventuran a fusionar la ficción con el documental para tratar los problemas de una sociedad incomunicada y alienante. Otro rastro del cine alemán en el grupo argentino es el uso de los planos secuencia, especialmente cuando utilizan largos travelling para favorecer la improvisación de los actores,

¹⁴ El movimiento *Beat* es identificado como un grupo de jóvenes anarquistas de la década de los 50 y 60 unidos por la poesía, la libertad sexual, la música, la pasión política, la libertad personal y las drogas ilícitas, todo ello con el fin de exorcizar las fuerzas destructivas del capitalismo y hacer tambalear el conformismo de los Estados Unidos. William S. Burroughs (1914-1999), Allen Ginsberg (1926-1997) y Jack Kerouac (1922 -1969) fueron algunos de sus principales exponentes.

introduciendo de este modo las reflexiones de sus personajes desde la experiencia personal. Una marca más es el uso de una descripción de la ciudad con una vida propia, la cual en su funcionamiento diario parece asimilar en su maquinaria todas las vivencias humanas. El cine alemán –especialmente el de Win Wenders - repetidas veces ha explorado también el relato del viaje. En estas obras tanto como en el NCA el viaje es enfocado como forma de evasión de las circunstancias personales. Es fácil reconocer cómo esta generación de escépticos argentinos bien pudo verse reflejada en aquella europea que al final de los años 60 y con sus cámaras subjetivas examinaba la posguerra y las posibilidades de reconstrucción de sus países desde una óptica individual.

Con todo, considero que la influencia concreta que este cine metropolitano disidente ejerce sobre la obra de los jóvenes argentinos de los noventa es el desplazamiento estético y temático hacia el terreno personal, obligando a poner la mira en el efecto que los conflictos históricos ocasionan sobre las vidas concretas de los individuos. Esta subjetivización narrativa de algún modo retorna al cine de culto argentino de los 60, sobre todo a la obra de Leonardo Favio con sus personajes excluidos y sus relatos del mundo marginal. Este *revival* se hace evidente sobre todo en relación a la primera etapa de Favio en obras tales como *El amigo* (1960); *Crónica de un niño solo* (1964); *Éste es el romance del Aniceto y la Francisca...* (1966); y *El dependiente* (1969). En este sentido se abre otra brecha de interculturalidad: ya no se trata solamente de aquella que articulan las voces subalternas de la colonialidad del poder, sino una que además reconoce la validez de la voz de sujetos centrados que, desde sus propias latitudes espacio-temporales, se enfrentaron semánticamente a la discursividad hegemónica. Estas obras se presentan entonces como producciones de un ‘pensamiento crítico fronterizo’. En este sentido constituyen su poiética en torno a la estrategia benjaminiana de ruptura y

reconstrucción aplicada sobre el ideologema moderno crítico latinoamericano.

Esto aparece con claridad al abordar sus referencias con la producción documental del NCL porque si bien los directores del NCA declaran el fracaso político-discursivo de aquel proyecto, al mismo tiempo utilizan la memoria de su retórica como plataforma referencial. Como ya es de amplio conocimiento, el cine de la Escuela documental de Santa Fe - con Fernando Birri como adalid de esta corriente y del NCL en general- tenía como premisa poner al realizador y la cámara delante de la realidad para documentar el subdesarrollo. Aquel registro, aunque provisto de artificialidad narrativa, se percibía como testimonio fiel de lo real social. Se trataba entonces de una estética realista al servicio de una ética de denuncia. En este sentido sostengo que la estética de ficción esgrimida por el NCA no tiene una aspiración realista - en el sentido de imitación de lo real - sino de simulación de aquella simulación de lo real que fue el documental testimonial de los años sesenta.

Se sigue que el hiperrealismo del NCA, aunque desacuerde con las injusticias del mundo social en el que está inserto, no necesita ser directamente apelativo ya que la incorporación de la estética del documental social es referencia simbólica de ese proyecto poético. En este sentido la estética sucia, de imitación de la producción semi-profesional, es más verosímil en cuanto remite a 'una cámara en la mano y una idea en la cabeza' (premisa de producción cinematográfica de Glauber Rocha), es decir, el tipo de estrategia con la que el NCL se había posicionado frente a lo real urgente. De este modo, filmar en blanco y negro o con película de mucho grano, con alto contraste, sonido sucio y actores no profesionales se percibe con más realismo que si la película filmada ostentara gran calidad de registro visual y sonoro, es decir, alta fidelidad icónica con lo real. Así el NCA conserva la retórica de verosimilitud del discurso testimonial de la modernidad crítica latinoamericana, pero transfiere las huellas de aquella oralidad de tipo foto

periodística a la audio-visualidad del texto de ficción, exaltando de este modo un ritmo de acción televisivo. Entonces el discurso hiperreal del cine de fines de los noventa se presenta como un orden referencial que sólo reina sobre otro orden referencial y de ese modo logra penetrar aún más profundamente en el mundo que espera retratar invadiéndolo menos. Esto es resultado de aplicar la estrategia de contar en ficción una historia personal que puede ser la historia de muchos sin proponer al sujeto real como vocero de uno colectivo - como sí lo planteó la escritura testimonial - ni avanzando sobre la privacidad de nadie - lo que es inevitable en el trabajo documental -. Este es el verdadero paso desde una posición geopolítica a una posición cuerpo-política de la representación de la historia y de la realidad.

Aquí es donde comienza el estadio de reconstrucción renarrativo, es decir, su parte propositiva en términos benjaminianos porque estos relatos individuales no serán ya presentados de un modo etnográfico sino como momentos en la vida de sujetos diversos, ligados por la película de viaje a un panorama mayor de interculturalidad. Tal entrecruzamiento de relatos rescata estas 'historias otras' de la periferia del sentido donde fueron abandonadas por el discurso del mercado para reinsertarlas en una nueva dinámica intersubjetiva de la vida colectiva, como claramente ocurre en *Mala época*. Sostengo que la incorporación del formato de cortometraje alternativo como pieza que se articula estéticamente dentro del largometraje de autor es un verdadero viraje simbólico desde el discurso a la renarración. Se trata de un movimiento que va desde el discurso del intelectual-artista traductor del Otro que intenta dar una impresión total, definitiva y única, a la renarración ética impulsada desde las dinámicas de la pluridiversidad que se expresan desde la subjetivación de las miradas. Manifestaciones que serán luego simuladas, reconstruidas por el relato del nuevo artista para *acompañar* y no ya dirigir dicha empresa desde los circuitos artísticos profesionales e internacionales.

II.4.2. *Mala época*: Mapa de una distopía

Esta película, cuyo nombre la posiciona retóricamente como una contestación al optimismo *Belle Époque* de la actual utopía neoliberal de mercado, puede servir como guía para comprender el proyecto poético del NCA. He seleccionado este film pues me permitirá abordar las cuatro vías exploradas en este capítulo: viaje, testimonio, cortometraje e interculturalidad. Siguiendo el modo en que estos aspectos se despliegan en el film espero hacer evidente la importancia referencial de esta obra en el contexto creativo audiovisual argentino y latinoamericano en general.

Mala época se estructura como ilustración de cuatro historias simultáneas que suceden al final de la década de los años noventa en el contexto del período de elecciones legislativas de la ciudad de Buenos Aires. La interrelación de estas historias da cuenta del ambiente de frustración que atraviesa la sociedad en su conjunto cuando intenta sobrevivir en el sistema de democracia neoliberal, y en particular del encuentro de los jóvenes protagonistas con los determinantes sociales que refutan en la vida cotidiana las profecías neoliberales del libre albedrío. Se trata de una ‘película escuela’ de La Universidad del Cine, donde los jóvenes debutantes - Mariano de Rosa, Rodrigo Moreno, Salvador Roselli y Nicolás Saad - colaboran creativamente encargándose cada uno de un cortometraje dentro del film¹⁵. ‘El deseo’ (de Rosa) cuenta la historia de un joven campesino que viaja a la ciudad en busca de mejores condiciones de vida y que se encuentra envuelto en varias operaciones ilegales que resultan en la muerte de su vecino de habitación. El muchacho debe volver al campo para enterrar el

¹⁵ Se denomina ‘película escuela’ a los largometrajes sustentados con fondos privados y nacionales que han sido entregados a las escuelas de cine para realizar el ejercicio integral de una producción cinematográfica. Este tipo de obra incorpora el esfuerzo técnico y creativo de los profesores y los estudiantes.

cuerpo y su fracaso. ‘Vida y trabajo’ (Moreno) sigue a un grupo de albañiles inmigrantes paraguayos mientras tratan de restablecer su sentido de dignidad cultural y comunitaria después de creer haberse encontrado con la Virgen María. ‘Tiempos difíciles’ (Roselli) narra la historia de un joven bonaerense de clase media-baja que trata de entablar una relación romántica con una joven de clase alta. ‘Compañeros’ (Saad) cuenta la historia de un ingeniero de sonido contratado para cubrir la campaña electoral de un diputado corrupto. El protagonista termina envuelto en una relación amorosa con la amante de su cliente y por tanto corre un grave peligro.

En ‘El deseo’ el recorrido de tipo centrífugo del campo a la ciudad se presenta como un viaje frustrado. El personaje es un joven que abandona a su padre y ‘su lugar en el mundo’ para ir a la ciudad en busca de un mejor futuro. Lejos de lograr su cometido, por el contrario, el personaje carga con la frustración personal de enfrentarse a una sociedad que le cierra las puertas. Varias películas del NCA siguen este esquema, entre las cuales las más destacables son *El bonaerense* (Trapero) y *Pizza Birra y Faso* (Caetano-Stagnaro). ‘Vida y trabajo’ repite el esquema del viaje centrífugo para dar cuenta de relaciones geopolíticas de subalternización que sobrepasan los límites nacionales. En este sentido este cortometraje es referente directo del film ya mencionado *Bolivia* (Caetano). Pero en este caso los personajes paraguayos, aunque son explotados y maltratados por sus superiores, conservan una identidad comunitaria que les permite resistir. En contraste con la primera historia (y con el film *Bolivia*), en este segundo corto los personajes resisten en plural porque recuperan sus particularidades culturales, las que sobreviven a la asimilación impuesta por la cultura hegemónica. Esta revalorización de lo intercultural ha sido retomada en la serie televisiva *Okupas* (Bruno Stagnaro) con el personaje colectivo de los trabajadores norteños, ‘Los Peralta’. El director de la serie *Okupas* deja incierto el origen de estos personajes y con ello pone el énfasis en la idiosincrasia

centralista de Buenos Aires, para la cual no es una diferencia sustancial si estos sujetos son originarios de las provincias del litoral, norteñas, paraguayos o bolivianos, porque a todos ellos se les impone la categoría de 'otro'. 'Los Peralta' devuelven la gentileza desafiando el sistema legal de arrendamiento y la propiedad privada al ocupar de forma colectiva las casonas abandonadas de la zona céntrica de la ciudad.

Observadas estructuralmente ambas historias ('El deseo', y 'Vida y trabajo') han invertido el esquema típico del viaje del proyecto poético del NCL y del 'Nuevo *Nuevo* cine latinoamericano' (primera década democrática). Aquel esquema proponía, en primer lugar, a un sujeto centrado que viaja de la ciudad al campo en busca de su completud ontológico-filosófica. En segundo término el diseño admite que aquella completud que el sujeto esperaba encontrar en los escenarios bucólicos y en la vida labriega no aparece y entonces se presenta la nostalgia. Por último describe cómo a pesar de que el sujeto decida regresar a la metrópolis, tal recorrido de búsqueda le ha servido, de todas maneras, para hallar su posición ontológica-ética dentro del discurso geopolítico latinoamericano. En *Mala época* este esquema se destruye. Aquí los sujetos periféricos se desplazan hacia un centro que los expulsa nuevamente. El hecho mismo de que el personaje haya decidido trasladarse de la casa paterna en la zona rural a la impersonal vida urbana echa abajo la ilusión moderno-crítica de que la vida campesina en sí misma ofrece alguna posibilidad de completud ontológico-filosófica y a través de su representación alegórica en la figura del padre. En este recorrido centrífugo el sujeto no adquiere una idea - cercana a una conciencia política - de su posición geopolítica, más bien tal rechazo no hace más que reforzar sus sentimientos de fracaso y enajenamiento al sentirse ahora excluido de ambos mundos.

La tensión entre la pureza del campo y el vicio de la ciudad inclemente es un esquema que ha recorrido el cine argentino desde sus comienzos. En este sentido no hay en este

film innovación temática, aunque sí podemos reconocer una introducción retórica: el sujeto frustrado, expulsado, no está solo; sus circunstancias son semejantes a las historias de los otros protagonistas. De esta manera la propuesta de narración de historias con espacio, tiempo y personajes compartidos adquiere un carácter crítico ético porque la narración interconectada de estas historias demuestra que no se trata entonces de un fracaso personal, de la incapacidad de *ese* individuo para ascender en la escala social o integrarse a los proyectos de progreso, sino de un plan de progreso que no contempla la diferencia, y que mediante sus aparatos de reproducción epistémico-ontológicos consigue culpar a la víctima misma de tal exclusión.

Así, la mirada de este sujeto ajeno permite hacer palpable un sistema simbólico sociocultural que, al naturalizarse, se ha vuelto invisible. La toma de perspectiva desde la mirada del sujeto ajeno y excluido es el disparador diegético del film que permite echar luz sobre los márgenes de la vida metropolitana, ofreciendo una mirada crítica sobre la fragmentación social que el sistema neoliberal ha dejado instaurado; una radiografía de nuestra propia épistémè. Esto es así porque con la primera historia de viaje se ha logrado permear la mirada sobre los otros relatos, aunque éstos no aborden el tema del viaje de un modo explícito. De esta relación entre las historias emerge naturalmente el contraste entre personajes, espacios, formas de vida. La pensión en la que vive el viajero en 'El deseo' no puede dejar de compararse con la casa de la joven hija del político candidateado en 'Tiempos difíciles'. Y esto porque la propuesta de viaje de una sola historia ha refrescado el esquema del relato de viaje como modo de explorar otros mundos ajenos con los que el sistema simbólico centrado se pone en cuestión. Lo interesante es que tal desplazamiento se repliega sobre una misma sociedad - o la sociedad de uno mismo- en la cual de un lado al otro del espectro social se está tan lejos como de un punto a otro del planeta. Se genera así la narración de historias

paralelas cuya comparación crítica es trabajo dejado al espectador, quien irá armando la idea de un todo social, tomando cada historia como fragmento de un rompecabezas que sirve finalmente como mapa de una distopía al estilo de *Brave New World* (Aldous Huxley, 1932).

En cuanto a la simulación testimonial, esta película es rica en ejemplos. Quizás el más convincente es el del albañil paraguayo que cree haber visto a la Virgen María y comienza a instar a sus compañeros a un cambio cualitativo de vida que implique la vuelta a sus raíces. El recurso de enfrentar a este sujeto con un hecho sobrenatural de este tenor sirve para que el personaje comience a reflexionar sobre sí mismo y sus elecciones de vida, lo que ofrece un material rico para una escena testimonial. El ángulo de toma a la altura de los ojos del espectador, el encuadre en plano medio, la mirada del actor directa al objetivo de la cámara son efectivas formas de referenciar los documentales testimoniales de la década anterior e inclusive de sus precursores de la Escuela documental de Santa Fe. Esta simulación del formato foto-periodístico ayuda a generar la verosimilitud del relato, que se refuerza en el uso del lenguaje vernáculo de estos hombres y en la atmósfera familiar creada a partir de situar la escena en medio del descanso de los trabajadores, momento en el cual ponen en acto sus tradiciones culinarias y musicales. Sin embargo, en este film se coloca a este sujeto, que en la vida ciudadana es subalternizado por la colonialidad del poder - del saber y del ser - como el dueño y vocero de una sabiduría popular que apela con orgullo a una memoria colectiva de 'quiénes somos realmente'. De este modo momentáneamente se disipan las estructuras diferenciales encargadas de desplazar ontológica y epistemológicamente a estos sujetos hacia la periferia. Este convincente simulacro de testimonio hace expandir su discusión epistémica al conjunto de las otras historias.

Otro elemento de simulación testimonial clave para entender el código de este film dentro de una oralidad audiovisual

es la manera en que se emplazan las cuatro historias dentro de un momento sociopolítico concreto. El elemento visual que provee simultaneidad temporal y territorial es un cartel de propaganda política cuyo origen certero conocemos pues la película comienza con el momento de composición y captura de la fotografía que en él se exhibe. De este modo los personajes conviven con los mismos carteles de propaganda política (fieles imitaciones de aquellos carteles que en época de elecciones inundan la ciudad en la vida real). Si bien uno de sus personajes es el político representado en los carteles, nótese que, tarde o temprano, todos los otros personajes utilizarán este aviso visual como escenario de su propia historia. Éste sirve además como referente temporal, en cuanto se muestra como recién colocado o al momento de ser retirado. Con esta estrategia se consigue un préstamo de verosimilitudes entre historias que aporta a la credibilidad del film como un todo¹⁶.

La narración del film se construye mediante cortometrajes unitarios. A través de esta estructura se narran historias que si bien comparten personajes, tiempo y espacio, también están revelando cuatro relatos diferentes. El formato de cortometraje logra así plasmar - desde su eficiencia descriptiva y su abreviación efectista - relatos singulares, anécdotas valiosas por derecho propio. En el cortometraje los personajes no tienen tiempo para desarrollarse profundamente; ya existen antes de entrar en esta ficción y, del mismo modo, el relato termina mientras ellos parecen seguir su propio destino, lo que les otorga vida propia y por eso son sumamente verosímiles. Este tipo de relato es, entonces, un único instante retratado, especie de fotografía polaroid que es similar a la temporalidad del

¹⁶ Este recurso del cartel callejero como conexión temporo-espacial ya había sido utilizado por el director documental y de ficción polaco Krzysztof Kieślowski en su trilogía *Trois couleurs: Bleu* (1993); *Blanc* (1994) y *Rouge* (1994). Posteriormente, la celebrada película mejicana *Amores Perros* (2001) de Alejandro González Iñárritu también hace uso de este mismo recurso narrativo.

cuento; allí se hizo visible el talento de cada director, la particularidad cultural de cada personaje y los microcosmos retratados. Lo que importa destacar ahora es la manera en que estos directores se encargan de entramar todas las historias en un marco de interculturalidad, es decir, cómo la reunión de estas historias se convierte en obra colectiva. Observo que ello ocurre a un nivel creativo porque resulta del aporte de los equipos realizadores de todas las historias que aquí se entrelazan, lo cual también tiene lugar a nivel de la trama narrativa porque, organizada de este modo, la película revela cómo el accionar del personaje en la historia A modifica la suerte del personaje de la historia B y viceversa. Esto es así porque, al igual que en la vida real, los actos de estos personajes en búsqueda de su objetivo significan la suerte o la desgracia de los personajes de las otras historias. En este sentido *Mala época* es innovación narrativa, referente innegable de las películas mexicanas *Amores perros* (González Iñárritu, 2000) y *Ciudades oscuras* (Fernando Sariñana, 2002) y, en Argentina, de la celebrada *Historias mínimas* (Carlos Sorín, 2002) entre otras películas que también se han dedicado a demostrar cómo la singularidad de cada individuo se ve imbricada en un espacio mayor de lo colectivo.

Mala época resuelve la cuestión intercultural de un modo muy depurado, en especial cuando interconecta estas historias en un mapa de la ciudad más amplio y pluridiverso, sin otro recurso que la intervención de la naturaleza misma. Pone así en contraste las miradas particulares con una mirada omnisciente, una mirada cuasi-divina sobre la historia. El momento más revelador de esta estrategia es la secuencia de la lluvia, que afecta a todos nuestros personajes por igual. La mirada de punto cero que adopta el film se acompaña con una música extra-diegética que sirve de plataforma emotiva y rítmica al montaje simultáneo, lo que propone una atmósfera de unificación temática a pesar de tratarse de momentos que no se tocan directamente en la acción. Esta mirada por encima de las cuatro narraciones aparece como la voz de la interculturalidad sin escrituras ni

traductores. Se presenta así como la simulación de una mirada que coloca a todos los personajes y a todas las historias sujetas de igual modo a un sistema de vida que ninguno desea vivir. Por eso, la lluvia llega en el momento de clímax de las cuatro historias, como forma de redención o de consuelo y, fundamentalmente, como recordatorio de que todos pertenecemos a un mismo género humano, que no se es señor de la naturaleza, sino su parte integral. Esta escena es, a mi parecer, la alegoría que nos reconecta con un pensamiento analógico, con una memoria arcádica y desde allí apela a constituir un cambio ético porque todas estas situaciones individuales han quedado reflejadas como ejemplos de una utopía en crisis.

II.5. A MODO DE CIERRE

La influencia intertextual del NCA hacia los contextos socioculturales se potencia cuando esta corriente alcanza popularidad televisiva. Su fuerza performativa se comienza a hacer notar ya desde su inicio a mediados de los años noventa cuando historias de gente común, micro-mundos de la vida cotidiana en una clave cinematográfica, fueron incorporados a la vidriera del consumidor de TV.

El productor y actor televisivo Adrián Suar fue el primero en utilizar dentro de este espacio masivo dos elementos característicos del NCA, los que le valen la aceptación del público en general y en especial de la clase media, la que en aquel momento se hallaba en pleno proceso de redefinición identitaria. El primer aspecto es la relación con las temáticas abordadas, al tratarse de series que hablan de historias de gente común que convive y que se ve afectada por la misma realidad sociopolítica en la que vive el espectador. La segunda se refiere a la incorporación técnica de especialistas que provienen del ambiente cinematográfico. Con ellos la técnica de los nuevos directores argentinos empieza a permear las características narrativas de la televisión. *Poliladron* (1994) se muestra como buen ejemplo de esta nueva forma de producción. Más adelante este formato se consolida de manos de esta misma casa productora con títulos tales como *Gasoleros* (1998), que cuenta la vida de los taxistas de Buenos Aires, o *Campeones* (1999), que toma como protagonistas a los recolectores de basura de la ciudad, los que además tienen afición por el boxeo.

Tal innovación - si bien puede interpretarse como 'idealización' de la vida de los excluidos para capturar los reclamos de

los nuevos movimientos sociales en un nicho clientelar - también debiera ser reconocida como propulsora de un cambio de expectativas. Es decir, se trata de una renarración de los roles sociales que desde la dinámica hiperreal fortaleció la imagen que de sí misma tenía esta clase social, elevando de este modo su autoestima y perspectivas de dignidad. En este sentido se genera en el público la avidez por el hiperrealismo que esta forma de representación ofrece. El caso más distintivo lo brinda la miniserie *Okupas* del año 2000 (Stagnaro) porque logra introducir la comprensión sin juicio sobre valores y perspectivas de la vida marginal, formas de vida alternativas y estrategias de supervivencia paralelas a las posibilidades dispuestas por el sistema de mercado.

Por eso y aunque en la actualidad la producción del NCA se perciba como poéticamente previsible y caduco, hay que reconocer que estas películas -y la labor de estos creadores en el escenario televisivo- ayudaron a consolidar simbólicamente la atmósfera democrática de opinión y producción intercultural de mensajes iniciada desde las bases populares. Esta renarración que erige la mirada intercultural como ética posible de lo colectivo se proyecta hacia otros espacios socioculturales, resultando, en la década siguiente, en importantes modificaciones de políticas culturales del país.

Una de ellas fue la 'Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual' (2009- 2015). La misma apuntaba, entre otras cosas, a reconocer el espacio (ganado genuinamente) de las organizaciones de medios comunitarios que esperaban construir una comunicación propia por fuera de los mensajes del poder oligopólico que detentan los monopolios de la información. Su veto en 2015 de manos del gobierno neoliberal de Mauricio Macri corrobora la importancia que esta ley tenía para el desarrollo de una democracia cultural y se ofrece como catalizador de la encrucijada entre políticas culturales y cultura política del presente.

III. ICONIZACIÓN DE LA UTOPIA Y EL 'DERRUMBE DE LA CUARTA PARED' EN EL CINE CUBANO DE LA REVOLUCIÓN

El sistema invisible tendrá su precio,
su frontera y tamaño, su analogía.
Dios le llaman algunos, otros Comercio,
más para mí es el reino de todavía.
(‘El reino de todavía’, Silvio Rodríguez, 1996)

Con el fin de explorar la idea de un posible parentesco poético entre el cine cubano del ‘Período especial’ (1991-2004) con el teatro épico-dialéctico de Bertolt Brecht, importará primeramente situar a este último como un proyecto de reunión de la teoría crítica con la práctica social. Es decir, como un proceso equivalente a la estrategia gramsciana de refuncionalización política de la cultura, lo que se relaciona también con las consideraciones de Walter Benjamin (1934-1940) sobre la obra de Brecht y del valor performativo social del arte.

Para abordar este capítulo, empezaré por destacar la influencia ejercida por el patrón brechtiano sobre la película *Memorias del subdesarrollo* (1969) de Tomás Gutiérrez Alea (Titón). Reparo en esta obra pues, a mi entender, ‘alegoriza’ a través de una escritura dialéctica la paradoja ‘dentro-fuera’ que en lo teórico y en la praxis condiciona la realidad de la Revolución cubana desde sus inicios hasta el presente. Propondré entonces que Gutiérrez Alea, practicando la técnica brechtiana del distanciamiento, crea un modelo retórico cinematográfico - o alegoría benjaminiana - que pone en ejercicio una fórmula performativa

capaz de conversar simultáneamente con la Historia y con las circunstancias cuerpo y geopolíticas de su presente y provocar la reflexión crítica en el espectador. Me interesa esencialmente observar cómo el método técnico-retórico de *Memorias del sub-desarrollo* se reactualiza más tarde en el cine cubano realizado bajo las condiciones del 'Período especial' y en particular en el film *La vida es silbar* (1998), del director Fernando Pérez.

III.1. INTRODUCCIÓN AL PROYECTO REVOLUCIONARIO: PROCESO DE 'ICONIZACIÓN' DE LA UTOPIA

La Revolución cubana se inscribe como paradigma histórico en un contexto internacional signado por la 'Guerra fría' y el acelerado proceso descolonizador que iba impulsando la Independencia de India (1947), la expulsión francesa de Vietnam (1954) y el triunfo de la resistencia Argelina (1954-62). Pronto esta incandescencia de países periférico-coloniales se filtra hacia las napas mismas de los centros geopolíticos y hace erupción a través de movimientos contraculturales. Algunos intelectuales se organizan en torno al concepto de la 'Nueva izquierda' (como Herbert Marcuse) y otros se manifiestan en la acción directa, comprometidos con movimientos feministas, raciales, y más tarde, el activismo antibélico.

La particular estrategia de conquista de poder y de las innovaciones sociales que le sucedieron, conjuntamente con su capacidad para mantenerse alejada de concepciones dogmáticas, presentan a la Revolución cubana como un centro productor de ideas-en-acto que resuenan con gran ímpetu, tanto en el pensamiento intelectual-artístico como en la vida sociopolítica de América Latina. Como tal, el proyecto revolucionario se convierte en generador de debates que harán tambalear la epistemología hegemónica, cuando menos a nivel panamericano. De esta manera Cuba, que hasta entonces había permanecido en una situación periférica dentro del sistema mundo moderno/colonial, adquiere un estatus icónico de utopía en tanto se constituye en el espacio de negociación de las dos acepciones en las que se inspira el neologismo de Thomas More, como veremos a continuación.

III.1.1. Conciliación de teoría y práctica

Considero que la Cuba revolucionaria asumió carácter de utopía primeramente como ejemplo de conciliación entre teoría y práctica como muestra concreta de la posibilidad de un cambio social ejecutado no solamente desde la lucha armada y las rupturas políticas radicales, sino además a través de un andamiaje intelectual-ideológico y artístico en diálogo permanente con la vida cotidiana. Esta conciliación es viable porque, como afirma Antonio Gramsci (1929/35), la Revolución no es únicamente una transformación de las estructuras sociales, de las instituciones del régimen, sino que involucra además una profunda y radical transformación del hombre, de su conciencia, costumbres, valores y en los hábitos de sus relaciones sociales. Fundada en tal epistemología postcolonial, la Revolución cubana se transforma en la trinchera de la ideología desde donde ir ganando ‘posiciones’ (usando el concepto estratégico de *guerra de posición* propuesta por Gramsci, p 24). En este sentido, Cuba representa la variante *eu* del término utopía: ‘un buen lugar’.

Se sigue que la clave para la apropiación subjetiva e intersubjetiva de la ideología se ubique más allá de un mero posicionamiento teórico; es decir, que necesite de una manifestación concreta, de un mecanismo de emergencia y reproducción. Entiendo que la atención a este último aspecto fue lo que determinó la estrategia retórica de la Revolución que, en términos aristotélicos (*Poética*, 335 a.C.) se explicaría como la conciliación entre el *logos* - la ideología en forma teórica - el *ethos* - la elocuencia del discurso revolucionario basado en el carácter de sus líderes - y el *pathos* - la identificación emocional que motiva a la población hacia la acción revolucionaria -.

En la práctica, este balance logra celebrarse en todos los niveles de participación colectiva. Al comienzo, ese renovado nacionalismo exhibía características defensivas para contrarrestar la hostilidad política y económica de los Estados Uni-

dos¹⁷, pero a medida que el tiempo avanzó, el nacionalismo se refuerza de un modo positivo a través de los proyectos sociales focalizados en el deporte, la educación, el internacionalismo político (apoyo a las revoluciones en Nicaragua y Angola) y la diseminación de la iconografía revolucionaria; esta última a partir de la reiteración visual de posters, murales, inscripciones de slogans y monumentos que fueron construyendo a sus héroes y mártires como iconos revolucionarios¹⁸; esto es, como encarnaciones de la coherencia entre la ideología y la práctica. De allí entonces que estos elementos ‘sembrados’ en la vida cotidiana se enraícen en la cultura popular y de ese modo se introyecten en el imaginario colectivo percibiéndose como propios.

Por eso, desde que la contribución del campo de la cultura es condición *sine qua non* en el ejercicio de la epistemología de decolonización cubana, la producción artística de la Revolución - y en especial aquella más vinculada a lo popular - debió atravesar por un proceso autocrítico y transformador en pos de generar un espacio performativo dentro de los procesos de construcción y reproducción del *pathos* revolucionario. Este período se caracteriza por la expansión de las artes hacia el terreno de la experimentación técnico-retórica porque se acepta que la revolución se hace no solamente *desde* sino también *hacia el interior* de los lenguajes simbólicos. En

¹⁷ Me refiero al bloqueo económico de 1960 y a la invasión estadounidense a la Bahía de Cochinos en 1961 cuando Cuba decide reforzar sus medios de defensa y prevención accediendo a alojar misiles de la Unión Soviética dirigidos a los Estados Unidos. Con ello comienza la ‘Crisis de los misiles’ (1962), conflicto que hizo cundir el peligro de una nueva guerra nuclear.

¹⁸ Nótese que en Cuba se considera mártires desde los próceres caídos en las campañas independentistas tales como José Martí y Antonio Maceo; pasando por los muertos durante la causa pre revolucionaria como Julio Antonio Mella, los de la guerrilla revolucionaria hasta los fallecidos post triunfo revolucionario como es el caso de Ernesto Che Guevara y Camilo Cienfuegos.

esta dinámica, las expresiones musicales y cinematográficas comienzan a cuestionar sus propios procesos discursivos en la misión de conciliar contenido ideológico - la teoría - y forma expresiva - la práctica -.

Y todo esto con el afán de enriquecer el proceso emancipador del ser humano, que implicaba asumir la inevitable dialéctica entre un sistema socialista y las necesidades del ciudadano individual socializado en un sistema burgués. A esto es a lo que se refiere Ernesto 'Che' Guevara en *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965), cuando propone que la emancipación del hombre funcionará solamente cuando logre articularse el crecimiento de su conciencia paralelamente al de la sociedad.

El proyecto de 'hombre nuevo' de Guevara se mantenía alerta a las deformaciones que las relaciones entre lo colectivo y lo individual habían gestado en la experiencia soviética. Para Guevara, el marxismo debía ser una guía para la acción y no un sistema de verdades eternas e inmutables que conllevaran a un inescrutable dogmatismo como el de la burocracia estalinista. Según esta fórmula de humanismo marxista opuesto al humanismo burgués, la transformación radical de la sociedad exige una profunda variación de las estructuras mentales de los individuos. En este sentido, la base fundamental del 'hombre nuevo' es la educación directa para lograr el cambio de conciencia ideológica. Así, el 'hombre nuevo' debe convertirse en defensor de las ideas de libertad que justifican su arduo trabajo y su esfuerzo inagotable en tanto aporte fundamental hacia la transformación de las estructuras sociales, de las instituciones políticas y del régimen existente.

Si la creación de este 'hombre nuevo' depende de la educación, entonces la juventud - como lo avizoró José Martí en *La edad de oro*, 1889 - juega un papel protagónico en este plan porque su conciencia es aún flexible y receptiva. Es a través de su educación en el socialismo que se lograría reparar las fallas y dislocaciones de valores que las generaciones precedentes pudieran haberles heredado. En este sentido, la Revolución ve al

joven como verdadera *tabula rasa* donde es posible inscribir valores tales como la sensibilidad social, el espíritu inquisitivo e inconforme, la apertura a nuevas experiencias y una percepción de lealtad y solidaridad con la humanidad más allá de las fronteras nacionales. Dentro de este marco pedagógico ejercen fuerte influencia las campañas alfabetizadoras y las escuelas de campo para la juventud como espacios de conciliación de práctica y teoría desde que allí el trabajo y la convivencia comunitaria, tanto como el estudio de lo académico, son partes esenciales de un mismo currículo.

Se sigue que bajo este discurso la responsabilidad del cambio social recayera, como tarea compartida, tanto en las vanguardias políticas como también en las vanguardias artístico-intelectuales, una visión que sin embargo no estaba exenta de contradicciones. Dentro y fuera de Cuba, este programa cultural abría el debate acerca de los límites de las libertades personales en el proceso de concientización ideológica, uno que al mismo tiempo involucraba la autonomía creativa de los productores artísticos. Esto es así porque, si bien al comienzo de la Revolución, Cuba se alinea al arco de influencia soviética, lo hace a modo de defensa política y económica ante la agresión norteamericana. Sin embargo, y como detectaron tempranamente sus intelectuales, aquello no viene solo. Tal apoyo logístico acarrea la sugerencia de que se divulgue su dogmatismo político con el realismo socialista como su brazo retórico. En la opinión de los pensadores y artistas cubanos, el estilo propagandístico del realismo socialista soviético amenazaba su libertad creativa y el espíritu crítico revolucionario con sus simplificaciones y sus recetas universalistas que marginaban la historia concreta de la isla. Alegaban también que con este programa ético-estético la cultura - en tanto centro de la vida - se iba acoplando al pensar ortodoxo e intransigente del socialismo estalinista que, paradójicamente, desatendía y deformaba el carácter dialéctico de las obras de sus fundadores. En la compilación de Graziella Pogolotti (2006), *Polémicas*

culturales de los 60, se revela que, en la opinión de los intelectuales cubanos de ese entonces, para que la revolución fuera permanente era necesario incorporar la asunción crítica a su programación; encaminarse al socialismo significaba celebrar desacuerdos, tensiones y también convergencias.

Y es ahí donde comienza la crisis de la política cultural de la Revolución cubana, al entender utopía en su acepción de ‘un buen lugar’ pues las agresiones económico-políticas externas predisponen al levantamiento de tendencias defensivas y de aislamiento para evitar la contaminación o la corrupción de los valores culturales nacionales. En este proceso, la clausura del intercambio de la cultura cubana con el resto del mundo y la reducción de las posibilidades críticas de sus intelectuales orgánicos terminan por desequilibrar el admirado balance entre práctica y teoría, lo que había sido conquistado al comienzo de la Revolución. En 1968 Gutiérrez Alea vendría a dar en el clavo de esta polémica en *Memorias del subdesarrollo*. Más adelante observaré cómo este autor compromete al lenguaje mismo como gladiador en la arena de aquellas controversias en torno al significado de la emancipación.

III.1.2. Conflicto de coherencia entre práctica y teoría

El segundo aspecto de la Cuba revolucionaria como ícono de la utopía se refiere al conflicto de conciliación entre la teoría y la práctica al nivel de lo geopolítico y lo cuerpo-político. Aquí reside su paradoja pues mientras que en lo ideológico Cuba se convierte en epicentro contra-hegemónico, en la práctica es política y económicamente expulsada de las relaciones de intercambio material o simbólico del sistema mundo moderno/colonial. De este modo, el capitalismo continúa monopolizando los marcos interpretativos de lo real y lo posible y en esto se agotan las oportunidades para combatirlo epistemológicamente. De esta forma, dentro del mito de la

Modernidad (Dussel, 2000, pp. 48-9) o de lo que en este estudio llamamos 'la exterioridad imposible', Cuba se entiende por su acepción *ou*, es decir, como un 'no lugar' o 'el lugar que no existe': pasa a ser una propuesta inviable.

Otro agravante es la coetánea dialéctica en el plano de lo netamente geográfico: utilizando esta metáfora territorial de 'Cuba como una isla', la epistemología del poder construye y legitima la marginación del programa cubano del ámbito de lo posible y de lo verdadero. Esta dialéctica que ha enfrentado a los dos proyectos de mundo es la paradoja que denomino 'dentro-fuera', que se cristaliza en la vida social cubana hasta en su propio uso cotidiano de la lengua. Por ejemplo, en el discurso coloquial se dice que los cubanos disidentes emigrados están 'del otro lado' - del otro lado del mar, en Miami - y a la vez 'del otro lado' de la posición ético-política cubana.

Considerando la actitud proteccionista de la política cubana, que como mecanismo de defensa elige el aislamiento y, por el otro lado, el trato de no existencia que se le brindó desde el mundo de sentido de la epistemológica capitalista, no ha de asombrarnos que aún terminadas las tensiones de la bipolaridad política internacional (1989-), Cuba - al igual que Corea del Norte - quedara flotando en el mapa como el último glaciar de la 'Guerra fría'. Quizás una razón sea que la paradoja 'dentro-fuera' es, a estas alturas, el *modus vivendi* cubano. En ella se funda su epistemología - su identidad, su memoria y sus polémicas culturales - como la articulación de los proyectos individuales y colectivos del 'hombre nuevo'.

En este contexto la cultura como centro de la vida mantiene su inquietud por ofrecer congruencia a la realidad cotidiana, exhibiendo los trazos de esa paradoja para su discusión. Por eso las películas de los años noventa que exploro se presentan como una 'tomografía' de los conflictos de conciliación entre teoría y práctica de la vida cotidiana; es decir, como una observación de los órganos funcionales de la paradoja 'dentro-fuera' en plena actividad de negociación social. Dichas obras, en tanto textos

culturales, deben entenderse como un evento discursivo en sí mismo, como instancias de la práctica sociocultural pues, una vez exhibidas en el campo de lo social, estas películas reabren en ese espacio una nueva negociación entre práctica y teoría. Tal es su valor performativo de lo social, uno que en las próximas secciones exploraré a través de sus estrategias técnico-retóricas y en las que, a mi parecer, juega un papel fundamental el efecto de distanciamiento del teatro épico-dialéctico de Bertolt Brecht. Pero previamente deseo abordar, sólo con el rigor que esta reflexión exige, algunas problemáticas sociales que a mi entender se revelan como subproductos de la paradoja del ‘dentro-fuera’ y que van a influir tanto temática como estéticamente en los filmes seleccionados.

III.1.3. El ‘Período especial’ y los conflictos de coherencia entre *Ethos*, *Pathos* y *Logos* revolucionario

Nadie sabe qué cosa es el comunismo,
y eso puede ser pasto de la censura.
Nadie sabe qué cosa es el comunismo,
y eso puede ser pasto de la ventura.
(‘El reino de todavía’, Silvio Rodríguez 1996)

Tras el colapso de la Unión Soviética (1991) y todavía bajo el embargo económico dispuesto por los Estados Unidos en 1960, Cuba entra en una etapa de depresión económica al que se le denominó ‘Período especial’, que duró hasta el año 2004. Esta depresión económica es producida por el derrumbe del Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME) liderado por la Unión Soviética, un sistema corporativo creado desde los años sesenta para contrarrestar el poder de los organismos económicos capitalistas internacionales que agrupaba a los países socialistas productores de monocultivo en relación de intercambio. Este sistema también había generado la dependencia económica de Cuba. Estas son las circunstancias que en 1991

obligan a Cuba a transformar su sistema productivo, a minimizar el gasto público y a ejercer el racionamiento. Otras medidas muy discutidas fueron la apertura de las empresas mixtas (estatales y privadas), lo que arrastró consigo un sistema de dualidad monetaria que ocasionó fuertes cambios en las relaciones éticas de la propiedad y del trabajo¹⁹. En este sentido, en la medida en que se introdujeron mecanismos de mercado, se instauró a su vez una dinámica social basada en el interés personal, material e individual por encima de todo lo demás.

La principal consecuencia moral de la crisis del 'Período especial' fue la desconfianza del pueblo hacia el gobierno paternalista. Aquí comienza el desbalance entre el *logos* - la teoría ideológica revolucionaria - y el *ethos* - la legitimidad de la forma en que sus líderes la llevan a la práctica -. Se sigue que, en el escenario de este período, práctica y teoría atraviesan una crisis de coherencia que se manifiesta no sólo a nivel geopolítico, sino también en las políticas del cuerpo individual. Esto porque lo que se pone en juego es el *pathos*, la conciencia emotiva de los individuos, su compromiso con la idea revolucionaria que mueve la decisión y la acción, base a través de la cual se explicaba la propia construcción del socialismo en Cuba.

Más allá de enumerar los factores de naturaleza macroeconómica, estructurales, asumidos por Cuba como modo de supervivencia, me interesa aludir al mundo de las microprácticas que revelan la alta complejidad social en la que se insertó esta crisis. Quisiera por ello focalizar mi atención a nivel del *pathos* para observar de qué manera las políticas de supervivencia del cuerpo entran en conflicto con los cimientos éticos de la Revolución. Ello tiene lugar pues los nuevos desafíos económicos produjeron nuevas redes de actividad social que

¹⁹ La dualidad monetaria es la del peso cubano (con lo que se paga a los trabajadores cubanos) y peso convertible equiparado al dólar estadounidense (moneda en la que se cobran los insumos que consume el turismo y los productos que entran al país y que se venden en el mercado negro).

se desvincularon de la centralidad estatal y, por consiguiente, de su mundo de sentido, de aquello que la ética revolucionaria entiende como virtud.

Los ejemplos son bien conocidos porque han sido exagerados en la política de descrédito dirigida desde el mundo capitalista que excluye el hecho de que fue su propia política económica - a través del embargo - la que forzó en primer lugar estas prácticas sociales. Asimismo, desde el mercado negro desarrollado para sobrellevar el racionamiento estatal de la comida y los insumos mínimos, pasando por la apertura ilegal del ámbito doméstico (privado) al turismo internacional con 'curiosidad etnográfica' hasta llegar al abandono del trabajo en el sector de asistencia social en pos de asumir posiciones del sector de servicios turísticos, todas fueron medidas tomadas para la adquisición de divisa extranjera con la cual solventar los costos de vida bajo una doble economía. Formas más extremas son, por un lado, el 'jineterismo', un tipo de prostitución juvenil que conlleva el afán de seducir al/ a la turista extranjero/a para ser 'sacado/a' de la isla y, por otro, las emigraciones ilegales de jóvenes - los conocidos 'balseros' - mayormente hacia los Estados Unidos. Lo que a partir de aquí se desenvuelve no hace más que profundizar el debate moral porque tales emigrados envían remesas en dólares norteamericanos a sus familias con la que éstas pueden acceder, vía mercado negro, a lo que se ha vuelto prohibitivo durante la crisis económica de la Revolución. Esos son algunos ejemplos del desbalance entre el *logos* y el *pathos* revolucionario desde que la ideología deja de ser percibida por el colectivo como genuinamente orgánica, lo que la lleva a desarticularse en tanto reflejo de la experiencia, los valores y las creencias colectivas que se celebran en la lucha compartida de la vida cotidiana.

Deseo enfatizar que la fragmentación de la coherencia entre práctica y teoría se manifiesta primeramente en las políticas del cuerpo porque el cuerpo es el primero en recibir el impacto de la crisis, el primero en transmutar hacia estrategias

de sobrevivencia no-idealistas; es decir que es a partir de esta transformación en la que el cuerpo del cubano debe ser exhibido, alquilado, privatizado o exiliado por dinero que la lógica neoliberal penetra en las redes sociales. Como tal, la ideología conserva su forma pero pierde su alma, su conciencia, su vitalidad. Esta pérdida del sentido práctico de la ideología llega hasta las definiciones mismas de la identidad personal y colectiva. Así el debate entre teoría y práctica se ve propagado al ámbito de lo familiar, como se aprecia en *Video de familia* (2001) de Humberto Padrón; al de las relaciones interpersonales de la vida cotidiana como puede serlo una estación de ómnibus, como es el caso de *Lista de espera* (2000) de Juan Carlos Tabío y hasta en los espacios privados o de la subjetividad, como se verá en *La vida es silbar* de Pérez.

Se puede argumentar que la crisis entre la práctica y la teoría se asienta fuertemente en la juventud porque esta generación carece de una memoria experiencial de la vida pre-revolucionaria. Los jóvenes sólo han recibido teoría - dogma, insistencia política- pero, en la práctica, sólo conocen las alternativas que le brinda la Revolución y, por supuesto, como generación educada para ser disconforme y renovadora, le serán siempre insuficientes. Igualmente, por escasas, estas oportunidades quedan demonizadas a pesar de no tener medida de comparación con la 'alternativa' del mundo neoliberal - al que solamente conocen por televisión -. Por eso, mientras para los jóvenes el problema del 'Período especial' es exclusivamente la crisis del modelo económico socialista y la caducidad de sus líderes, desde el punto de vista de los adultos mayores se trata de un conflicto moral. Por eso es importante destacar las estrategias proactivas puestas en marcha por el gobierno revolucionario frente a esta crisis de hegemonía y crisis interpretativa de la propia historia. Me refiero fundamentalmente a la llamada 'batalla de ideas', cuya intención fue recuperar el liderazgo estatal en el desarrollo y fortalecer ideológicamente

a la juventud para contrarrestar los efectos acarreados por la incorporación de las políticas de mercado a la sociedad civil.

Este intento por recuperar la coherencia entre la teoría y la práctica para restituir el equilibrio entre *logos* (proyecto ideológico), *ethos* (credibilidad y autoridad de los líderes y del proyecto) y *pathos* (la capacidad colectiva de identificación emocional e imaginativa con el mismo) se sostiene en una regresión a las estrategias defensivas de los años sesenta con las que se había construido la fe en la Revolución. Ésta es la mentalidad de la saga revolucionaria en donde Cuba, abandonada por sus aliados, debe batallar sola con el imperialismo mundial y por eso es que necesita amalgamar en su gesta heroica a todas las fuerzas sociales. La crisis se entiende así como carácter transitorio que vuelve a reflejarse en la lengua: 'estamos *pasando* por el período especial', como si la Revolución fuese un tren blindado que atraviesa por un terreno escabroso. Con esta metáfora del lenguaje se revalida asimismo la idea de que la Revolución es movimiento, revisión constante.

El foco en la juventud, como en los años sesenta, vuelve a ser fundamental para la concentración del *pathos* porque les asegura a los jóvenes que por fin sus visiones serán consideradas por la Revolución, que hasta entonces se había mantenido desconectada de sus reclamos y necesidades. Si bien esto revelaba una contradicción programática - la de un liderazgo sinónimo de juventud y rebeldía que paradójicamente se había ido olvidando de mantener 'joven' y 'rebelde' a la Revolución - implicaba también un reconocimiento y una intención de reparación. El gobierno prometía así renovarse para acomodar los intereses de la juventud creando un nuevo espacio educativo académico que generara nuevos empleos en el sector de asistencia social nacional e internacional. Con esta 'revolución educativa' y el proceso de incorporación de los jóvenes a la estructura económica y toma de decisiones política, Cuba consigue mantener la ideología fundadora ofreciendo la idea de revitalización y de futuro para el proyecto revolucionario y para su vigencia moral.

III. 1.4. El caso de la emigración

Balseros, navidades, absolutismo.
Bautizos, testamento, odio y ternura.
(‘El reino de todavía’, Silvio Rodríguez 1996)

Si bien entre 1959 y 1999 más de 1.079.000 cubanos emigraron por todas las vías posibles hacia diferentes lugares del mundo, su composición y motivos distinguen a los emigrantes de los años noventa de las oleadas anteriores. Como ya se ha anticipado, más que una disidencia política esta corriente migratoria tiene un interés económico guiado por la desconfianza en el proyecto social de la Revolución para salir de la actual situación. Sin embargo, y bajo la perspectiva de las políticas internacionales - en especial desde el discurso de los Estados Unidos -, estos motivos se hallan homogeneizados como disidencia política con el régimen socialista mientras, durante cuarenta años y en tanto país receptor de la emigración cubana, Estados Unidos ha utilizado el caso migratorio como táctica desestabilizadora o de presión, juntamente al bloqueo económico, en su política de hostilidad hacia Cuba.

Desde el punto de vista del sentido común, dentro de Cuba estas olas migratorias tampoco alcanzan a diferenciarse porque ya desde 1959, cuando la alta burguesía nacional decide dejar el país, el acto de emigrar quedó estigmatizado como ‘abandono de la patria’, momento que ha sido cabalmente abordado por el film *Memorias del subdesarrollo*. Esto se agrava cuando, a partir de la Crisis de Octubre - o de los misiles -, se suspende de manera casi absoluta la posibilidad de salir de Cuba hacia los Estados Unidos. Aquello generó ciclos migratorios forzados tales como el ‘Camarioca’ en 1965, cuando Fidel Castro abre el puerto del mismo nombre para el éxodo de cubanos que quieren abandonar el país hacia los Estados Unidos y que constituye el tema central del film *Miel para Oshún* (2001) de Humberto Solás. Otro caso es el de los ‘Marielitos’ en 1980, éxodo organizado de común

acuerdo entre los cubano-americanos y el gobierno de Castro para salir de Cuba desde el puerto de Mariel. Vale destacar que en este caso el ‘abandono de la patria’ ha sido referido por las políticas internacionales como forzado por el mismo gobierno de Castro dado que en dicho barco salían ex presos políticos y personas con deficiencia mentales, entre los que se categorizaba a los homosexuales. *Antes que anochezca: autobiografía* (1992) relata este traslado de los homosexuales a los Estados Unidos, entre los que viajaba su autor, el poeta Reinaldo Arenas (1943-1990). La película *Before Night Falls* (2000) de Julian Schnabel está basada en dicho libro.

Bajo este marco de restricciones se ubica la emigración forzada por el ‘Período especial’. Aquellos emigrados, en su mayoría jóvenes que salieron de Cuba en lanchas ilegales o en balsas improvisadas con la intención de cruzar el Estrecho de la Florida y llegar así a Miami, fueron primeramente juzgados con recelo y rencor como desleales, desertores, traidores a la patria, ‘gusanos’. Así, la percepción del emigrante como traidor, aunque es acorde al momento inicial del triunfo revolucionario, se mantenía vigente en los años noventa. La situación se modifica al final del ‘Período especial’, cuando cada familia tiene un gusano en su jardín. Es decir, cuando todos tienen al menos un hijo, un sobrino, un hermano o un primo emigrado. Bajo estas circunstancias de cercanía emocional se hizo más difícil abrir juicio sobre esta actitud de alejarse de las dificultades económicas que azotaban el país. Este cambio de actitud tiene además un motivo de interés económico ya que el dinero enviado a Cuba por los exiliados ayudaba a minimizar el costo social que la crisis generaba.

En este sentido, la paradoja ‘dentro-fuera’ se manifiesta especialmente en el caso de la emigración porque si para el cubano dejar el país es ‘salir’, en términos epistémicos ese mismo acto debe leerse como un ‘entrar’ al universo de sentido del Mercado. Esta afiliación tiene además un efecto huracanado porque comienza a dismantelar epistemológicamente el espa-

cio interior de Cuba en tanto territorio que se encuentra *fuera* del capitalismo. En este sentido habría que reconocer en la emigración y su sucesivo envío de remesas un caballo de Troya neoliberal porque el capital ingresa al país como regalo y una vez dentro del sistema económico cubano se abre a la batalla produciendo estragos morales en la vida social de un pueblo que se había mantenido atrincherado como uno de los últimos reductos del socialismo.

Debido a la relevante polémica que estos sucesos crearon en las negociaciones de la moral dentro de la isla, el caso de los ‘balseros’ de 1994 ha sido ampliamente representado por el cine cubano como tema central. Lo abordan por ejemplo *Fresa y Chocolate* (1994) y *Guantanamo* (1995), ambas de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, además de la ya mencionada *Video de familia*. Vale acotar que tras este último éxodo, que costó muchas vidas entre aquellos que se ahogaron tratando de llegar al ‘otro lado’, Cuba ha flexibilizado sus canales del flujo migratorio, aunque, hasta el momento de terminar este trabajo, todavía tenía bastantes restricciones. Éstas limitaciones se tratan en films tales como *Suite Habana* (2003) de Fernando Pérez; *Viva Cuba* (2005) de Juan Carlos Cremata; *Habana Blues* (2005) de Benito Zambrano; *Personal Belongings* (2008) de Alejandro Bruges; además de las ya aludidas *La vida es silbar* y *Lista de espera*.

III.1.5. Consideraciones finales sobre este contexto

De entre todo lo triste y lo perdido
se aproximan girando las estrellitas.
Nadie las ve avanzando por sobre el ruido
de las tiendas legales y las proscritas.
(‘El reino de todavía’, Silvio Rodríguez 1996)

Desde esta perspectiva no parece casual que casi todas las películas del ‘Período especial’ se hayan focalizado en los

problemas enfrentados por la juventud para devolver la coherencia del *logos* con el *ethos* y el *pathos* revolucionario, lo que nos da una perspectiva doble. Primeramente, porque el cine que se financia desde el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico) expresa una predilección temática. En este sentido ofrecerá el foco de atención al conflicto de la juventud en tanto tema de preocupación de la política cultural del país coherente con la 'Batalla de Ideas'. El segundo aspecto refiere a su carácter performativo en tanto evento discursivo; es decir, como instancia de la práctica sociocultural. Me refiero a lo que involucra la voz de su creador en tanto intelectual que, además de intentar conciliar las miradas de la audiencia y de los programas culturales oficiales, tiene su propio punto de vista. Es decir que habla a partir de una experiencia signada por su edad, su género, su origen social y su memoria personal. Esta visión, en tanto expresión cuerpo-política del autor, sirve de disparador de polémicas que conversan con la subjetividad del espectador que, a la vez, se reinserta en las dinámicas de negociación ética modificando así las relacionales de la vida cotidiana. En este proceso, el joven realizador cumple un doble rol: es objeto de las políticas culturales y es sujeto productor de lo cultural, y en esta dinámica bipolar se dirimen temas que han caracterizado las problemáticas de la Revolución en el marco de la paradoja del 'dentro-fuera' porque sus obras logran recordarnos que frente a la idealización del joven rebelde de la revolución - el 'hombre nuevo' guevariano y el 'hombre entero' de Martí - y ante las excedidas expectativas internacionales posadas sobre el papel que debe jugar la juventud cubana en la lucha ideológica, existe un 'hombre de carne y hueso', como decía Unamuno.

En ello justifico mi selección del film *La vida es silbar* para el análisis de este período de producción cinematográfico porque allí se exhibe el conflicto de coherencia entre *ethos*, *pathos* y *logos* revolucionarios a partir de la ruptura con la fórmula

narrativa aristotélica de la catarsis, la que involucra la identificación de la audiencia con un personaje y un dilema trágico. La decisión del joven protagonista entre 'salvarse solo' - esto es, irse de Cuba para siempre afiliándose al pensamiento individualista del mercado con la pesada conciencia de sentirse un 'traidor a la patria' - o quedarse a tratar de mejorar la situación con sus compatriotas a sabiendas de que está sacrificando un futuro individual materialmente más prometedor, se aborda en este film enfatizando la contradicción, exponiendo el momento conflictivo, no su resolución.

Otra razón para su elección es que en ella la disyuntiva se fija en el relato de viaje como motor del discurso utópico. En este sentido 'salir o no salir' de la isla - 'ser o no ser' revolucionario - discute el poder del dispositivo narrativo del viaje para erigirse como alegoría de la exterioridad posible, dado que Cuba ya es un espacio exterior a la epistemología hegemónica mundial. En este sentido, tal viaje sería un retorno al paradigma dominante porque aquella 'salida' - de Cuba - significaría una 'entrada' - al sistema mundo moderno de la colonialidad del poder -. En este momento melancólico en el que se abandona la esperanza de hallar 'un lugar mejor', la decisión del viaje se mueve en la paradoja del dentro-fuera como zona gris donde se funden - se hacen porosos - los bordes entre ambas concepciones de mundo. Me refiero a una especie de limbo en el cual lidian los valores del *logos*, del *ethos* y del *pathos* de la Revolución y donde el 'querer ser' del capitalismo y el 'deber ser' del socialismo se juegan el alma del joven cubano como en el purgatorio de Dante. Es en este sentido que el film de Pérez se reúne con las otras películas latinoamericanas que vengo agrupando bajo la clave del 'viajero inmóvil'.

Vale aclarar que en el caso cubano la no-realización del viaje tiene orígenes completamente diferentes a los explorados previamente en esta categoría. En esta instancia no se trata de un viaje obstaculizado por la determinación del entorno socioeconómico - como veremos en el caso mexicano - ni por

la aleatoriedad del sistema que arrebató el poder de decisión del individuo arrastrándolo en un desplazamiento sin rumbo - como en el ejemplo argentino -. El 'no-viaje' del caso cubano involucra una toma de decisión moral concreta impulsada por la recuperación o el descarte de ciertos valores que se sostienen a ambos lados del muro, ya no de hierro sino de humo que separa ambas concepciones de mundo.

III. 2. ENCUENTRO DEL CINE CUBANO DE LA REVOLUCIÓN CON EL TEATRO ÉPICO-DIALÉCTICO DE BERTOLT BRECHT Y EL PROYECTO POIÉTICO DE LA ‘NUEVA IZQUIERDA’

Para continuar con mi lectura del contexto cubano de los años noventa como manifestación signada por la paradoja del ‘dentro-fuera’, propongo tener en cuenta la manera en que su cine se ha dedicado a exhibirla. Lo interesante de este enfoque es que revela la cinematografía cubana de los años noventa en conversación con la tendencia del cine cubano de los sesenta, la cual prefería estructuras retóricas que comprometieran lo estético como parte de la argumentación ética. Por ello, en esta sección intento descifrar las razones por las cuales el cine cubano de la Revolución encuentra en la estrategia del Teatro épico de Bertolt Brecht el instrumento técnico-retórico ideal para alegorizar la experiencia cotidiana de la paradoja del dentro-fuera.

En *The Origin of German Tragic Drama*, Walter Benjamin observó que el espíritu melancólico que signa la imaginación alegórica de la dramaturgia alemana barroca da origen a la alegoría moderna (pp. 225-236). En ‘What is Epic Theatre? [Second version]’ Benjamin redescubre la alegoría de la melancolía moderna en el principio de montaje propio del trabajo del dramaturgo alemán Bertolt Brecht que se relaciona con el estilo de montaje cognitivo del cineasta ruso Sergei Eisenstein (p 18). El montaje, la habilidad para conectar lo disímil y de este modo sacudir al espectador generando el entendimiento, era para Benjamin una forma de alegoría moderna para responder a la melancolía desde la capacidad constructiva que le otorgaba al espectador. Para Benjamin, el montaje edifica

las conexiones políticas que no son visibles en la vida urbana, masiva e industrializada que le tocaba vivir. Con esto afirma que el montaje es capaz de demostrar la naturaleza efímera y construida de lo que se entiende por realidad porque su técnica revela que tal realidad podría fácilmente haberse construido de otro modo. Con esta reflexión, Benjamin apunta a la importancia de la técnica como el paso ‘más allá’ que el arte político debe tomar para superar la dicotomía entre calidad artística - la práctica - y la tendencia - la ideología -.

Al momento de escribir su artículo ‘What is Epic Theatre? [First version]’, Benjamin pudo observar que la literatura política anti-burguesa tenía un gran compromiso con el contenido ideológico, pero que aquello no era suficiente pues dejaba sin discusión ni alternativa las estructuras técnico-retóricas que reproducían el *status quo*. Ésta es una discusión muy pertinente en cuanto a las políticas culturales cubanas de la Revolución, las que pretendieron popularizar un arte de elite como otra de las estrategias puestas en marcha dentro del proceso de apropiación proletaria de aquello que pertenecía a la clase oligárquica. Sin embargo, ello no implicó la reforma de la institución social del arte en cuanto modo de producción (y de reproducción) de una epistemología burguesa. Un reconocimiento de este problema es la del joven realizador cubano Arturo Infante con su cortometraje de producción independiente *Utopía* (2004) donde lleva esta discusión al terreno de la sátira y el absurdo.

Frente a tales circunstancias, Benjamin se interesa particularmente en el Teatro épico de Brecht porque éste tomaba como punto de partida el cambio radical de aquellas formas de producción, es decir, de las relaciones funcionales entre escenario y público, texto y representación, productor y actores. Esta nueva forma de producción propone que una obra de teatro no debiera causar la identificación emocional del espectador con el personaje o acción exhibida, sino que debía provocar una auto-reflexión y una mirada crítica sobre la acción

representada con el fin de despertar perspectivas de cambio social que luego pudieran ser llevadas a la práctica de la vida cotidiana. Para lograrlo, Brecht utiliza técnicas a través de las cuales constantemente se le recuerda al espectador que está frente a una representación de la realidad y no frente a lo 'real'. Esto exige que la obra mantenga una dialéctica permanente entre la acción mostrada en el escenario y la actitud de estar mostrando esa acción en un escenario - fuera de la diégesis-

De esta manera el teatro épico-dialéctico de Brecht logra revelar cómo funcionan los sistemas de significación en el mismo momento en que estos se muestran significando. Al resaltar la naturaleza construida del evento teatral, el autor hace comprender a la audiencia que la realidad es igualmente construida y, como tal, es también modificable. Este reconocimiento engendra una intensa sorpresa, una forma de extrañeza desde donde resurge el interés y con éste una posición activa en el espectador. Al respecto Benjamin (1936) afirma: "el teatro épico entonces, no reproduce condiciones sino que las revela a partir de interrumpir procesos" (p 4, mi traducción).

Según Benjamin, este principio de interrupción en donde el teatro épico adopta la forma del montaje tiene una función organizativa porque, al quebrar el contexto en el que se inserta, hace que lo cotidiano se vuelva extraño produciendo así la alienación de la audiencia. Esta es su famosa estrategia de distanciamiento – *Verfremdung* - efecto que Jameson (1998) traduce como extrañamiento o efecto 'V' para diferenciarlo del efecto de alienación de Marx (pp. 85-86). Con este extrañamiento o 'ruptura de la cuarta pared' el Teatro épico intenta distanciarse de la identificación aristotélico-moderno-burguesa de la catarsis, pues rompe con el alivio generado en el espectador por la momentánea evacuación irreflexiva de sus problemas cotidianos en la representación de la realidad teatralizada. En este sentido esta técnica remueve la noción de que el teatro es entretenimiento, despojándolo de su función reproductora

del *estatus quo* porque devela - y a la vez reutiliza - el poder performativo, políticamente activo del arte.

En *Understanding Brecht*, Benjamin ve en Brecht a un 'autor como productor [histórico]', como inteligencia - con la técnica - para intervenir en eventos, interrumpiendo el *continuum* de la historia y de ese modo poder estimular la producción de cambios político-culturales. En este sentido, Benjamin plantea que hay que abandonar la pregunta de cuál es la posición de la obra *frente* a las relaciones sociales de producción para centrarse más bien en cuestionar cuál será su posición *dentro* de éstas (p 87). Este rol político del intelectual-artista como conciliador entre política y cultura acerca el proyecto benjaminiano y el de Brecht al de 'intelectual orgánico' de su contemporáneo italiano Antonio Gramsci en tanto logra congeniar la dialéctica fundamental entre la teoría y la práctica. Los tres son exponentes de proyectos alternativos al marxismo ortodoxo de su época y referentes inaplazables de una filosofía de la práctica. Por eso se entiende que Benjamin (1936) considerara a Brecht como un dramaturgo socrático, otorgándole a su teatro el estatus de una 'nueva forma de filosofía' (p 6). Para Benjamin, Bertolt Brecht es un 'teórico de su propia praxis' porque su teatro no sólo transmite conocimiento, sino que lo engendra y en ese sentido su plataforma teatral se convierte en una 'institución moral' (1936: p 11).

Primero incorporada al cine de Tomás Gutiérrez Alea y de Julio García Espinoza, la poíesis de Bertolt Brecht se había insertado en el programa cultural de los años sesenta como modo de mantener una relación orgánica entre *logos*, *pathos* y *ethos* revolucionarios que estaba cambiando conforme la Revolución se institucionalizaba. Esto porque si en un principio el cine cubano se planteaba como una realidad más dentro de la Revolución; es decir, asumía un carácter descriptivo y apologético de las razones de la Revolución documentando los profundos cambios sociales que en ella acaecían, la etapa

de institucionalización demandaba otros desafíos²⁰. En este nuevo estadio de la Revolución surgió la necesidad de provocar una participación activa de las masas en el proceso de fortalecimiento de los principios que animaban la Revolución, lo que se tradujo en una renovación técnico-retórica de la relación obra-espectador, exhortando a este último a convertirse en actor de la Historia. Vale enfatizar que aquel planteo no siempre implicó un acto de elogio, sino más bien un trabajo de discusión dentro de un contexto complejo porque las polémicas culturales de aquel momento debían enfrentarse no sólo a los resabios burgueses dentro de la Revolución, sino también a las inminentes fallas que el régimen triunfante se vería obligado a cometer. Esto podría explicarse en parte por la imposición de un sistema centralizado en personalismos mesiánicos sostenido, al menos económicamente, por la ortodoxia soviética, lo cual dejaba muy poco espacio al desarrollo de libertades civiles - entre ellas, como ya consideramos, las de la creación artística e intelectual -.

En este sentido, la cuestión de la renovación del lenguaje en el cine cubano tuvo implicaciones profundas dentro de las políticas culturales de la Revolución. Tal planteo pretende hacerse

²⁰ En esta primera etapa se destacan: *El Mégano* (1956) de Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa; *Esta tierra nuestra* de Tomás Gutiérrez Alea (guión de Julio García Espinosa) y *La vivienda* de García Espinosa, ambas producidas por el ICAIC en 1959. En 1960 aparece ¿Por qué nació el Ejército Rebelde? de José Massip, y *Carnaval*, de Fausto Canel. En este marco, el Noticiero Latinoamericano ICAIC bajo la dirección de Santiago Álvarez asume también una estética documental. En 1965 Álvarez dirige sus clásicos *Now* y *Ciclón*. Contra esta corriente surgen las irreverencias de Nicolás Guillén Landrián con filmes como *Congos reales* (1962) *El barrio viejo* (1963) *Ociel del Toa* (1964). Su polémica perspectiva se encuentra con la osadía de Sara Gómez para describir la vida de los que no quedaban representados en el paradigma del “Hombre Nuevo.” La autora ofrece títulos tales como: *Plaza vieja*; *El solar*; *Historia de la piratería*; *Solar habanero* (1962); *Iré a Santiago* (1964) y *Excursión a Vueltabajo* (1965) para cerrar este comentario en el año 65.

carne del arte popular entendido como actividad de la vida cotidiana y, en tal sentido, como un discurso no hecho *para* las masas sino hecho *por* las masas. Por eso en esta revolución ético-estética la democratización del arte se plantea como un proceso que haría desaparecer la cultura artística como cultura fragmentada del hombre, que conserva prácticas minoritarias con artistas especialistas - sujetos privilegiados que han podido dedicar su tiempo y sus recursos al cultivo del arte - y espectadores - pasivos consumidores de un gusto que se les impone -. Véase cómo esta postura se encontraba más con el Marcuse de *Eros and Civilization* que con la ortodoxia del marxismo soviético. En especial atendiendo a su concepto de erotización de la vida cotidiana que transfiere la energía libidinal del campo de lo sexual al campo de las relaciones sociales de producción (pp. 203-216).

Es aquí donde el cine de los años sesenta va a encontrarse con Bertolt Brecht. Primeramente, para identificar lo que el cine cubano no es: no es el arte de Hollywood, cuya narrativa responde poéticamente a los intereses de la sociedad de clases – lo que Brecht llama la dramaturgia aristotélica -, que la cultura de masas usa para crear a un espectador pasivo y complaciente con el sistema capitalista.

El nuevo cine cubano tampoco se definía como realismo socialista pues, como ya observamos, aquel relato deja intacto el esquema narrativo burgués al que el pueblo se encuentra habituado, lo que no le permite volverse un actor de la historia. Al contrario, el teatro brechtiano enfrenta ese esquema con una fórmula no-aristotélica o anti-catártica. Como lo ha expresado Julio García Espinosa (2007, p 33), por entonces los autores detectaban que el formato del realismo socialista estaba causando un inmenso daño al hombre común del socialismo pues, con la exaltación del héroe positivo, perfecto y sin contradicciones, en vez de inspirar al hombre común hacia la acción revolucionaria, lo cohibía (p 12).

El cine cubano de aquel momento tampoco coincidía con el arte del cine soviético de los años 20, en el cual había participado Sergei Eisenstein, porque, a pesar de toda su experimentación estético-retórica, este modelo no deja de ser un arte *destinado* a las masas que intenta movilizarlas a partir de producir un momento de enajenación colectiva; es decir, que si bien aquel cine era popular, lo era sólo en cuanto *representaba* al pueblo y por lo tanto asumía la postura del intelectual-artista del ideograma post-colonial que en los años sesenta latinoamericanos ya iba caducando.

Paralelo al agotamiento de la idea del intelectual-artista como líder pedagógico de las masas, se desploma también el sentido que el modelo del cine neorrealista italiano había tenido para los cineastas cubanos en la primera década revolucionaria. Lo anterior se entiende pues una vez en la oficialidad, el *ethos* de la Revolución no requería denunciar los desvíos éticos del imperialismo, no necesitaba ya de la denuncia neorrealista, sino que debía exhibir el *proceso* de los problemas de construcción del socialismo confiando en la capacidad de análisis del interlocutor. Este aspecto conecta el proyecto del cine cubano de los sesenta con la poética de Brecht porque alude directamente a su técnica de ruptura de 'la cuarta pared' a través de la cual es posible mostrar un proceso de conflicto.

En la teoría del teatro tradicional, la 'cuarta pared' es una división imaginaria ubicada en el proscenio a través de la cual se genera una separación - o borde - entre la acción representada y el espectador, como si no hubiera un público presente. Bajo estas condiciones se invita a que el espectador mire a través de esta cuarta pared la acción sucedida en un mundo representado para entregarse así a la ficción, suspendiendo su capacidad de descreer. Esta idea fue fundamental para el advenimiento del teatro realista del siglo diecinueve. El 'quiebre de la cuarta pared' que propone Brecht funciona como técnica de metaficción: se trata de la situación dentro de un trabajo de ficción en el cual los personajes demuestran tener consciencia

de que están siendo parte de tal ficción. En este marco, la táctica de hablar a la audiencia - de dirigirse indirectamente a ella - sirve para deconstruir el límite acostumbrado entre la obra de ficción y la audiencia.

La aplicación de este concepto para exhibir un proceso conflictivo implicó además, según García Espinosa (2009), adoptar un personaje colectivo - pienso que como forma de aproximarse a una psicología social de carácter sistémico y no en el sentido psicoanalítico que caracteriza al pensamiento individualista -. Otras actitudes radicales se relacionan con hacer explícitos los contenidos, no seguir con la tradición de disimular que el cine es una ficción para reconocer en vez que el cine no transforma la realidad sino que actúa como si lo hiciera. De lo que se trata es de maximizar el potencial del arte cinematográfico pues, como reza el prólogo del documental *En busca del cine perdido* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa: “El deber de un cineasta es hacer la revolución en el cine”. Al decir de García Espinosa (2009), lo que se proponían hacer por aquel entonces era ‘cine no como mediador de un mensaje político, sino el cine como fin político en sí mismo’ (p 8).

Llegamos así a la correspondencia de la forma y del contenido brechtianos y a la técnica del distanciamiento como su expresión más adaptable a la situación cubana. No obstante, vale advertir que el cine cubano de los años sesenta incurre en el mismo error que Gutiérrez Alea (1983) le imputa a Jean-Luc Godard cuando opina: “aunque [Godard] toma a Brecht como punto de partida y a la ‘nueva izquierda’ como punto de llegada, [éste] sólo alcanza a hacer un cine anti burgués, pero no pudo hacer un cine popular” (p 6). Se entiende que en aquel momento la zona gris de la paradoja ‘dentro-fuera’ residía en el interior de la vida social cubana que, debido a la persistencia revolucionaria de mantener la estabilidad material de la población acentuada en el nacionalismo positivo, la va a empujar hacia los márgenes en las décadas subsiguientes. Des-

afortunadamente esto no se mantiene estable ya que la crisis económica del 'Período especial' reagrupa aquellas viejas controversias en torno a la hegemonía del régimen socialista. Lo anterior, sumado a las presiones del mundo exterior, exacerba esta tensión haciendo estallar los tres campos de su discurso: *logos*, *pathos* y *ethos* revolucionario.

En tal contexto, detenerse en los modos en que el 'distanciamiento' brechtiano fue aplicado en las obras cinematográficas del 'Período especial' es una aproximación que anticipo fructífera pues permite establecer una continuidad con el programa cultural de los años sesenta en el sentido en que, siguiendo la técnica de Brecht, se creyó necesario llevar las discusiones de la paradoja dentro-fuera a la superficie de la vida cotidiana a través de una operación retórica enunciada desde la creación artística.

De este modo, el cine de los años sesenta utilizó la estrategia anti-catártica del teatro épico-dialéctico como forma de deslindar las partes de un conflicto que en lo social era inextricable: el de la hegemonía del discurso revolucionario. En los años noventa, frente a una nueva crisis de legitimidad de dicho discurso, los filmes del 'Período especial' vuelven a operar a través del distanciamiento brechtiano porque de ese modo logran estremecer el *pathos*, quebrando sus dinámicas de identificación o antipatía emocional para luego reinsertar en los espacios creados reflexiones sobre el *logos* y las posibles redefiniciones del *ethos*. Por esto estimo que la reutilización de la estrategia brechtiana en el cine de los años noventa sirvió una vez más de instrumento de observación y de transformación de las relaciones intersubjetivas de la vida social cubana.

III.3. CONVERSACIONES EN CLAVE BRECHTIANA ENTRE *MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO* Y LA PRODUCCIÓN DEL 'PERÍODO ESPECIAL'

En este apartado interpreto que con *Memorias del subdesarrollo* Tomás Gutiérrez Alea utiliza la técnica del distanciamiento de Brecht para construir una alegoría benjaminiana. Bajo esta perspectiva, resulta importante considerar también categorías de Benjamin, tales como el *flâneur*, la porosidad entre los campos público y privado, la dialéctica de la inmovilidad y el montaje intertextual, que participan en la construcción del distanciamiento brechtiano de este film.

Lo anterior es de particular relevancia si recordamos que el distanciamiento es explicado en su modelo de escenas callejeras a través del cual Brecht enfatiza la manera en que existe teatralidad en la vida cotidiana ('The Street Scene: A Basic Model for an Epic Theatre', p 121). Este patrón desarrolla la idea de que, si un testigo ocular de un accidente callejero pretende explicar lo sucedido a aquellos que no lo presenciaron, deberá desdoblarse su rol para hacerse entender. Esto implica primeramente presentarse como el narrador que cuenta lo sucedido revelando constantemente que esto es nada más que una representación. En segundo lugar, el testigo asume la representación directa del personaje protagonista del accidente. Esta función armoniza con la idea benjaminiana del *flâneur*, figura que a la vez es espectador y actor de escenas callejeras.

III. 3.1. El *flâneur*

El personaje del *flâneur*, caminante desocupado que se perdía entre la masa por las calles citadinas pero que a la vez se mantenía como observador distante de la realidad, abunda en los escritos benjaminianos de Berlín. En *One-Way Street* (1928), Benjamin explora esta figura vagabunda que reflexiona acerca de la vida moderna poniendo el telescopio sobre espacios y temas marginados por el discurso hegemónico. Según el autor, el *flâneur* es producto de la revolución industrial y de la modernización, un observador burgués que surge contemporáneamente al turista pero que, a diferencia de éste, observa su propia cultura, su propia ciudad desde la perspectiva de un intelectual amateur. Graeme Gilloch (1997) describe la aproximación benjaminiana a la ciudad como aquella que “se ha vuelto extraña no solamente por un simple efecto de distancia sino por el movimiento continuo o fluctuación de puntos de vista; es decir, el extrañamiento se crea a partir del flujo entre acercamientos detallados y la observación distanciada” (p 62, mi traducción). Por eso este autor afirma que las imágenes de la ciudad de Benjamin no son estáticas, sino de carácter dialéctico. Revisemos la reflexión de Benjamin en ‘*On the Concept of History*’ (1940):

El pensar envuelve no sólo el flujo de pensamientos, sino también su detención (su hora-cero [*Stillstellung*]) en el cual el pensamiento se frena repentinamente frente a una configuración plena de tensiones. De este modo le da a esa situación un shock a través del cual se cristaliza en mónada [totalidad significante] (p 9, mi traducción).

Esta perspectiva descrita por Benjamin como ‘dialéctica en suspenso’ (*Stillstellungen*) se relaciona con la técnica del distanciamiento o extrañamiento brechtiano (*Verfremdungseffekt*) precisamente en el concepto que el dramaturgo alemán llamó *Gestus* en ‘*A Short Organum for the Theatre*’ (1949,

pp. 196-200). Encuadrados como retratos de pensamiento, los escritos sobre la ciudad que produce Benjamin se asemejan al *Gestus* brechtiano sobre todo por la intención de este último de crear un espacio para la intervención conceptual a partir del choque de elementos cotidianos. Asimismo, valiéndose de las estrategias del montaje intertextual, la meta-teatralidad y el valor polisémico de la palabra, el *Gestus* aparece como momento cúspide del distanciamiento en tanto construye una pausa desde la que se revela el proceso de lucha de fuerzas en plena dialéctica de significación, en pleno movimiento de influencia, sin ofrecer juicios finales, estructuras selladas, ni veredictos. En este sentido es que el *Gestus* se relaciona con el concepto benjaminiano de la 'dialéctica en suspenso' porque, al igual que este último, también se presenta como la interrupción objetiva en el proceso mecánico de percepción de nuestra vida cotidiana. En resumen, ambos conceptos aparecen como el instante lúcido en el cual la naturaleza contradictoria de lo social y /o histórico se cristaliza en un simple acto o momento.

Podemos ahora ingresar a la estructura de *Memorias del subdesarrollo* diciendo que su retórica se construye desde la perspectiva del *flâneur*. Esto justamente es lo que le otorga su carácter paradigmático dentro de la producción cinematográfica postrevolucionaria. Bajo mi punto de vista, este tipo de narración desafía la política cultural cubana de aquel entonces porque en ésta la construcción del *pathos* se concentraba en crear sujetos actores de la historia y no cronistas u observadores. Otro aspecto de este paradigma es que el personaje protagonista, Sergio, es un intelectual que rechaza su función de 'orgánico' y, sin embargo, se queda en Cuba no porque acuerde con la revolución, sino porque en la revolución cubana 'habrá mucho para ver' (como le explica a un amigo que ha decidido exiliarse). Esto significa que en este film los conflictos de la práctica y la teoría estarán en permanente dialéctica; la tarea del director es suspender estos aspectos en el punto mismo del choque para revelarnos dicho conflicto.

Desde esta perspectiva observo que Gutiérrez Alea presenta este desdoblamiento del personaje *flâneur* a través de dos dispositivos narrativos: Sergio se acerca a una postura actuante cuando camina por las calles de la Habana porque el caminar promete una forma más corpórea de rozarse con lo real, lo inmediato y lo cambiante. Este personaje se convierte en espectador cuando mira las escenas de la calle cotidianas a través de su telescopio. Pero además hay un tercer plano donde se 'monta' el retrato de pensamiento, donde se edifica la mirada crítica, el comentario sagaz, la intervención conceptual, la dialéctica en suspenso, ¿qué elementos técnicos-retóricos se ponen en juego para configurar este tercer espacio? Separado de la diégesis y a la vez incluído en ella

Un primer dispositivo narrativo es el uso de su voz como un continuum de consciencia. El criterio sonoro del film plantea que la voz de Sergio quede presentada como voz en *off*, reflexiones coleccionadas por una grabación de voz que Sergio espera recuperar en su escritura. Así, estas grabaciones encarnan la paradoja del dentro-fuera hacia dentro de su lenguaje pues la voz es diegética en tanto aparece como grabaciones que el personaje escucha constantemente y es extradiegética pues estas imágenes auditivas quedan montadas sobre escenas de archivo o del pasado del personaje o simplemente sobre lo que ve cotidianamente, siempre en un aquí y ahora distinto al de la imagen. Esto permite que el flujo del relato sea más teatral, más acentuado en la polisemia de la palabra que en la particularización de la imagen. Esta voz emanada cual un *flâneur* de Benjamin o *performing performer* de Brecht es una forma de mantenerse fuera, extraño; un modo de desdoblamiento entre práctica - la vida cotidiana - y teoría - aquello que el personaje piensa -. Esta táctica sirve para mantener la distancia con el espectador y generar en éste el extrañamiento que lo vuelve crítico y alerta.

Quizás la forma más significativa en la construcción de este discurso como producción del pensamiento del *flâneur*

es la que muestra al personaje mirando a través del telescopio desde su departamento céntrico. En estas escenas Gutiérrez Alea monta alternadamente imágenes del personaje mirando a través del telescopio - el equivalente a la tercera persona en literatura - y luego imágenes de la vida cotidiana que llevan superpuesta una mascarilla circular que nos brinda la idea de ser la mirada subjetiva de Sergio a través del telescopio. Esta realidad observada es tan remota para el protagonista como cualquiera de las imágenes de archivo histórico que con ella se entremezclan. De esta manera el director logra construir un retrato de pensamiento que va ligando - siempre con el monólogo interior del protagonista como hilo conductor - imágenes de la vida pública presente, como también del quehacer histórico nacional. El flujo de esta voz en *off* es lo que ayuda al personaje a entrar y salir de la diégesis, a pasar del rol actuante al de observador y provocador de la reflexión crítica. A partir de este montaje de imágenes y sonido, Gutiérrez Alea logra generar un espacio de porosidades donde se fusiona lo público con lo privado, la objetividad historiográfica con la subjetividad de la memoria. Todos estos saltos diegéticos y quiebres sintagmáticos del film producen el distanciamiento emocional del espectador porque estos han logrado mover la narración hacia un espacio de abstracciones.

En resumen, aquello que construye el enajenamiento crítico del espectador es el tratamiento de un montaje contrapuntístico que reúne en un mismo momento de conciencia el dramatismo - catártico - de las imágenes y la voz de una conciencia apática, un procedimiento que mucho recuerda al método de la novela *Rayuela*²¹. También vale la pena enfatizar

²¹ La similitud de la construcción narrativa entre *Memorias del subdesarrollo* y *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, es evidente sobre todo en la construcción del distanciamiento que abarca la posición desdoblada del narrador, el montaje de imágenes superpuestas al flujo de conciencia, los saltos temporales de la historia pública y privada que desarticulan la cronología del relato, etc. Supongo que esta comparación ya tiene varias aproximaciones,

que deconstruye con este formato el formato del documental canónico de la Revolución con una voz en off masculina ilustrada sobre imágenes de archivo para reproducir con estos elementos la autoridad del *Ethos* revolucionario y la irrefutabilidad de su *logos*. Y esto desde que otorga a esta voz subjetividad, y con esto se visibiliza la crisis del *pathos*.

En la composición de este relato siempre hay imagen del pasado o sonido del pasado confluyendo y resinificando el presente, siempre hay interacción entre el flujo del presente y del pasado. Por eso en momentos claves Gutiérrez Alea utiliza el congelado de la imagen o escenas en donde se hacen colisionar estos sentidos, creando de ese modo un momento de inmovilidad contemplativa. Ésta es su utilización del *Gestus* - en términos de Brecht - o de la 'dialéctica en suspenso' - en la perspectiva benjaminiana -, una que constituye la primera asociación brechtiana del film. Esta interrupción de la cadena sintagmática se consigue entonces a partir de la separación de los elementos dramáticos creando de este modo un espacio de presencia y de conciencia del espectador frente a lo que se le exhibe. Exposición que está estructurada desde un montaje intertextual benjaminiano que se basa en el principio de la porosidad o de contaminación que genera la resignificación de sentidos.

III.3.2. El narrador épico brechtiano en *La vida es silbar*

El personaje del *flâneur* que se dirige al público desde una perspectiva distanciada y que en términos brechtianos recibe el nombre de narrador épico o dramático reaparece en películas del Período especial para poner el acento en la reflexión y

como también la de la influencia de Benjamin y Brecht en la contra-novela de Cortázar, por lo que en mi análisis esto no pasa de un mero comentario.

balancear las desarticulaciones entre el *ethos*, el *pathos* y el *logos* revolucionarios.

La vida es Silbar es un film que se estructura en tres historias y en donde sus personajes (Elpidio, Julia y Mariana) aparecen compartiendo un pasado en común. Los tres conducen sus vidas separadamente, inadvertidos del destino o paradero de los otros dos, hasta que el devenir de sus propias historias los lleva a reencontrarse. El mundo de sentido en el que se mueven aparece observado desde arriba por un narrador omnisciente, el que se constituye como narrador épico de la obra.

Bebé es una suerte de ‘ángel de la historia’ benjaminiano que va tomando distintas posiciones en el film. En tanto narradora, se dirige al espectador para ofrecer detalles de los sentimientos y las emociones de los personajes, auto-representándose como el único personaje que conoce lo que está sucediendo y que entiende la dinámica que interrelaciona la H/historia. Me importa descifrar la edificación de esta omnisciencia del personaje de Bebé porque hallo en esta construcción brechtiana deudas con la película de Gutiérrez Alea, especialmente en el uso de la ‘dialéctica en suspenso’ de Benjamin o el concepto de *Gestus* de Brecht a partir del cual Gutiérrez Alea pudo haber construido su relato.

Propongo que en el film de Fernando Pérez, el personaje de Bebé se presenta como una encarnación del *Gestus* brechtiano porque con cada pose logra develar el choque entre fuerzas dialécticas que condicionan el momento histórico desde el que habla, sin por ello establecer un juicio, pues tal reflexión le corresponde al espectador. Así Bebé no se referirá jamás verbalmente a las contradicciones geopolíticas que atraviesan la vida cubana y que signan el punto de vista del film, sino que aludirá a ellos desde un modo alegórico. Esto es, haciendo confluir elementos históricos en una imagen poética que - como fotografía fija - captura el gesto de un paradigma. Desde ese lugar conceptual, Bebé procede a referirse a la vida privada de sus personajes como historias de lo cuerpo-político, como

historias de aquéllos que hacen la Historia. Bebé se presenta de este modo como *alter ego* del director porque le ayuda no solamente a situar a los personajes, sino además a ubicar el film dentro de un contexto sociopolítico complejo pero aún alineado a una filosofía materialista histórica. Como veíamos que expresaba Benjamin (1940): “Un materialista histórico sólo se acerca a un sujeto histórico cuando lo encuentra como una mónada” (p 9). Podría decirse entonces, siguiendo a Benjamin, que el *Gestus* brechtiano que Bebé encarna es uno que busca transformarse en mónada - atendiendo a la acepción pitagórica de esta palabra: divinidad, ser originario o reunión de todo lo existente, idea de totalidad -. Así, vemos cómo en un comienzo Bebé tiene un aspecto de deidad que mirando desde arriba hacia una maqueta del mundo nos introduce a la Habana y a sus personajes como sus criaturas.

Esta postura recuerda al personaje de Sergio, en *Memorias*, cuando observaba apático la vida de los transeúntes de la Habana a través de su telescopio desde las alturas de su departamento céntrico. De la misma manera el personaje de Pérez es el que está fuera; Bebé es también la que tiene la palabra y por tanto es la que puede definir a los personajes que están allí abajo, dentro de la historia. Asimismo, desde esta perspectiva omnipresente, el personaje de Bebé nos aportará modos de lectura de la realidad, como lo había hecho Sergio treinta años antes. Esta posición de poder es también la de la epistemología de la modernidad/colonialidad, una que ha construido jerarquías entre los sujetos con voz y los sujetos de representación, la perspectiva ‘del punto cero’ de la que habla la teoría decolonial (Castro-Gomez y Grosfoguel, 2007).

Este *Gestus* sirve para situar el punto de vista del sentido común, alertar al espectador acerca de que todos tenemos prejuicios y expectativas sobre los otros y en especial sobre estos seres aislados del mundo del capitalismo, pero que ésa es nuestra construcción, una que nada tiene que ver con los seres de carne y hueso que allí habitan. Así, la narradora nos va presentando

los personajes como seres plenos de contradicciones: Mariana, la bailarina que va a interpretar el papel de la virginal ‘Giselle’, es promiscua²²; Julia, que tanto cuida y se sacrifica por los ancianos del asilo, hace veinte años abandonó a su hija; y el joven llamado con el ilustre nombre de ‘Elpidio Valdés’ es un sujeto improductivo, deshonorado y descomprometido con la causa revolucionaria²³. La representación de Bebé en tanto personaje narrador se tornará cada vez más polisémica - aunque se mantiene siempre distante de la diégesis - otorgándoles a los personajes terrenos una dimensión menos dramática o definitiva y construyendo así el distanciamiento con el espectador.

Otra intervención de Bebé como narrador ubicuo y omnisciente es el *Gestus* alusivo al espíritu de la cubanía actual. Desde este marco, a Bebé se la muestra hablando bajo el agua, sin ahogarse. La imagen resalta así a este personaje realizando algo imposible, como Cuba, en medio del ‘Período especial’ y contradiciendo de este modo el sentido común del resto del mundo neoliberal que ya la había desahuciado. Más profundamente, la imagen alude al carácter de hacer posible lo imposible que tiene Cuba en tanto ícono positivo de la utopía.

Otro ejemplo que metafORIZA la dialéctica del espíritu de lo cubano se observa cuando Bebé narra otra parte de la historia desde un auto viejo abandonado el que ha sido invadido por la hierba. Esta forma de ‘dialéctica en suspenso’ nos habla de un

²² Recordemos que en el argumento de este ballet romántico (1941) con música de Adolph Adams y coreografía de Jules Perrot se cuenta la historia de una joven aldeana, de espíritu alegre y puro que es seducida y abandonada por el príncipe de la comarca quien, disfrazado de aldeano, se acerca para cortejarla. La joven, que muere de amor y desconsuelo, en el segundo acto se reúne con el espíritu de otras mujeres traicionadas, quienes intentarán vengarse de su amado Albrecht, mientras el fantasma de la piadosa Giselle intenta protegerlo.

²³ Elpidio Valdés es el nombre del personaje de una serie de animación del ICAIC, dirigido por Juan Padrón entre 1970 y 2003. El personaje es el prototipo del revolucionario, del “hombre nuevo” que se convierte en un héroe popular de las guerras de la independencia cubanas.

proyecto estático, corroído por el tiempo y apropiado por el avance del entorno, pero que no obstante aún puede tener una cierta utilidad. En otro episodio, vestida como Santa Bárbara, Bebé invoca el sincretismo religioso local - entre la santidad cristiana y la divinidad de los esclavos africanos 'Changó' - para recordarnos orígenes culturales y conceptos de realidad más conectados con la magia y lo espiritual que con lo racional. Esto luego explica que, dentro de la historia enmarcada, aparezcan una serie de sucesos poco creíbles - si se los observa desde una perspectiva racional - pero que dentro de la diégesis - y gracias al ensanchamiento del marco epistémico brindado por Bebé - se tornan completamente orgánicos y verosímiles. Otro trazo de este personaje omnisciente en tanto narrador épico o 'flâneuresco' es que Bebé continúa existiendo aun cuando las historias de sus personajes hayan concluido. De este modo, en la coda del film, Bebé aparece sentada en el malecón viendo pasar a jóvenes montados en patines. La escena está proyectada en el futuro, pero Bebé no ha envejecido. Su tiempo es un eterno presente. Así es como este personaje abre y cierra la historia encuadrada desde una historia encuadrante.

Quisiera destacar un elemento singular en el que se muestra a Bebé como encarnación del *Gestus* brechtiano. Se trata de su capacidad para exhibir la compleja dialéctica entre la práctica y la teoría para revelarnos las fuerzas que se cruzan en la formación del sociolecto cubano. Así, Bebé entra y sale de la acción dramática convertida en personaje actor - por ejemplo cuando personifica a su madre en un *flash back* - y personaje observador de la misma -casi siempre presente en las secuencias de sus personajes y cuya participación no ejerce influencia dramática (*cameo*) -. Sobre la dicotomía de la acción-observación, Pérez agrega un grado más de la lectura introduciendo la capa del acto de toma de conciencia. En este sentido - y como ya había sucedido en el film de 'Titón' (Gutiérrez Alea) al que nos hemos referido - la palabra es la que justifica este desdoblamiento agregando elementos abstractos que requieren ser

procesados y que el espectador utilizará como gafas para observar e interpretar la historia contada, una que de lo contrario sólo aparecería como catarsis.

III.4. METAFICCION Y RUPTURA DE LA CUARTA PARED COMO FORMAS DE TRANS-TEXTUALIDAD

Siguiendo a Jean-François Lyotard en *The Postmodern Condition* (1984), es posible acordar que en la Modernidad todo relato es una pieza de un meta-relato o esquema de cultura totalizador que organiza, explica y universaliza todos los conocimientos y experiencias (p xxiii). Éste es el grado de auto-referencialidad que puede observarse en los artefactos que componen el mecanismo de reproducción epistémica del socialismo cubano: realismo narrativo; propaganda monumental; inscripción urbana de códigos éticos; univocidad de una lectura histórico-política del mundo exterior que se ve expuesta en su obra documental; la sostenida alabanza a sus poetas, artistas e intelectuales y, por supuesto, se expone claramente en la ponderación de sus íconos. Considero que la importancia paradigmática del uso de la meta-teatralidad brechtiana en la producción cinematográfica cubana de la Revolución reside en que este formato sirve de expresión gestual de las tensiones de sus relaciones sociales que, a nivel geopolítico, se hallan determinadas por los vaivenes de la bipolaridad internacional, mientras que a nivel cuerpo-político tienen el propósito de defender un espacio de diversidad y de discrepancia de aspiraciones. Como explica Lyotard, ésta es la razón por la cual la posmodernidad se caracteriza por la abundancia de micro-narrativas.

Voy a arriesgar por ello que este tipo de estructura del relato es una forma de alegorizar el *modus vivendi* cubano además de ser un signo de postmodernidad. Éste es el valor agregado que el cine cubano incorpora a la estructura brechtiana de la

‘caja china’ pues esa realidad edificada que la construcción meta-referencial brechtiana pretende develar es además la poética que cristaliza la vivencia cotidiana de un espacio signado por la paradoja ‘dentro-fuera’. Por eso es posible entender esta propuesta de historia-dentro-de-la-historia como manifestación estética de una sociedad insular y amurallada que, en tanto tal, está destinada a auto-reproducir su épistémè a modo de defensa frente al avance de un capitalismo que comienza a filtrarse por entre las grietas de sus muros. En este sentido, la meta-ficción brechtiana puede dar cuenta de esos espacios de fuga - o de vías de circulación y de encuentro entre proyectos de mundo -. Bajo esta perspectiva véase cómo el concepto de meta-teatro de Brecht - para el cine cubano, ‘metaficción’ - entra en relación con el concepto de ‘porosidad’ de Benjamin, que hace referencia a la falta de división entre fenómenos, a la forma que una cosa permea en otra; es decir: el modo en que lo viejo emerge en lo nuevo; lo público penetra en lo privado; la ideología irrumpe en la práctica (para volver a nuestro punto de partida).

Por ello, en esta sección argumento que la aplicación de las técnicas brechtianas: meta-ficción - hacia adentro del film - y ruptura de la cuarta pared -hacia fuera del film - son tan orgánicas a la narrativa cubana de los años sesenta como a la del ‘Período especial’ en la medida en que ambas surgen como respuesta a una crisis de coherencia entre el *logos*, el *pathos* y el *ethos* revolucionarios bajo el marco de la paradoja geopolítica que vengo describiendo como ‘dentro-fuera’.

Antes de avanzar en el abordaje de estos aspectos debemos repasar algunos términos analíticos que serán de utilidad dentro de la porosa red de sentidos presente en la filmografía seleccionada.

El concepto de ‘intertextualidad’ acuñado por Julia Kristeva en 1969 se entiende como la condición de que todo texto es la absorción o transformación de otro texto (1980, p 69). Para Julia Kristeva (1980) el significado no reside en el texto

sino que es producido por el lector a través de una compleja red de textos invocados en el momento de la lectura; esto es lo que Roland Barthes (1974) llama ‘*writerly text*’²⁴. A estas reflexiones de la intertextualidad se suman los conceptos de Derrida (1982, pp. 3-27) sobre la ‘dehiscencia’ (que analizo con más en detalle en el capítulo dedicado a la producción mexicana); el de ‘transtextualidad’ de Gérard Genette (1997, pp. 1-6), (que atiende *todo* aquello que relaciona al texto con otros textos, siendo la ‘intertextualidad’ sólo un subtipo de lo mismo) y el de ‘influencia poética’ de Harold Bloom (1973, pp. 5-16), (que entiende el desarrollo de la literatura occidental como un proceso de préstamos e interpretaciones de textos precedentes).

Me interesa en particular el concepto de ‘transtextualidad’ propuesto por Genette en *Palimpsests* porque sus sub-categorías me permiten organizar la aplicación que las estrategias brechtianas - metaficción y ruptura de la cuarta pared - hallan en la estructura de los filmes *Memorias del subdesarrollo* y *La vida es silbar*. También porque es posible utilizarlas para profundizar la idea benjaminiana del montaje dado que esta técnica viene a conectar los hechos que la historiografía sólo suma pero no relaciona entre sí y que menos aún vincula con el presente. En este sentido, el montaje de Benjamin se aviene a la idea de transtextualidad de Genette porque - bajo la perspectiva benjaminiana - importan no solamente los textos literarios que conversan entre sí, sino también otras edificaciones de sentido que en tanto textos construyen una lectura

²⁴ En ‘S/Z’ (1974, pp. 3-6) Barthes desarrolla esta noción distinguiendo entre texto “*lisible*” (legible) y texto “*Scriptible*” (escribible). El último es el que invita al lector a interactuar de forma activa con el texto. En este tipo de lectura reversible, los distintos códigos del texto (hermenéutico, simbólico, histórico) se refuerzan unos a otros formando un texto abierto indeterminado precisamente porque puede siempre ser reescrito por el lector. En el caso del concepto de Umberto Eco ver *Obra Abierta* (1992, pp. 71- 90).

de la realidad. El montaje es así - y justamente - la poética de *Memorias del subdesarrollo*, una que pretende dar sentido a las imágenes de los eventos, reconectándolos. Veamos cómo se realiza esta operación en el film aplicando la idea de transtextualidad de Genette. El estudio del proceso de transcendencia textual del texto - texto en un sentido amplio, como trama comunicativa humana - implica para Genette distinguir varios subtipos que a continuación utilizo como ejes para atravesar la lectura de los dos filmes.

III. 4.1. La 'paratextualidad' o la obra que se mira a sí misma

Veamos los títulos de las películas: En *Memorias del subdesarrollo* el título se explica como un oxímoron. La clave está dada por el monólogo interior de Sergio cuando se refiere al subdesarrollo como 'la incapacidad para relacionar los eventos históricos'. Así declara que en los países subdesarrollados el hombre vive demasiado ocupado en sostener la supervivencia del 'día a día', en satisfacer sus necesidades mínimas, como para detenerse a conectar los hechos. Allí Gutiérrez Alea nos ha dado la pista benjaminiana para leer el retrato de pensamiento de Sergio como el que trata de escapar al método aditivo historiográfico que rellena el tiempo vacío de hechos en sucesión 'como un rosario'. Si la memoria, entonces, es la capacidad para dar sentido a los hechos del pasado, la expresión 'memorias del subdesarrollo' es un *Gestus* literario; en esta frase se presenta a la 'dialéctica en suspenso' que pone de manifiesto el carácter aporético de la paradoja del 'dentro-fuera' en el que se inscribe el film.

Por su parte, el título *La vida es silbar* es otra vez un *Gestus* literario porque busca explicar el instante revelador donde se tome conciencia de las fuerzas puestas en relación dialéctica en el mismo momento en que están funcionando. El ánimo de conseguir ese momento de presencia, de unidad de la ex-

perencia del aquí y del ahora, es un estado de consciencia que abandona incluso hasta el lenguaje mismo pues éste es cronológico y derivativo; es decir, adquiere sentido en su devenir, como lo explicó Derrida. Es por eso que el film comienza relatándonos la historia de la niña Bebé, de cómo la pequeña silbaba en vez de hablar y que por eso fue impedida de interactuar con otros niños del orfanato en donde vivía pues su conducta 'no era normal'. Nos queda claro desde ahora que este personaje omnisciente silba y es así cómo experiencia las emociones, los pensamientos, el ser y estar de su subjetividad en un solo instante. Creo reconocer en este personaje al *Angelo Novus* benjaminiano, que vive un eterno presente: "Su cara esta virada hacia el pasado. Donde nosotros vemos la aparición de una cadena de eventos, él ve una sola catástrofe" (1940, p 5, mi traducción).

Por eso entiendo que esta postura ha permeado el tratamiento narrativo del film. De allí la insistencia de Pérez en crear un estado de 'sincronicidad' colectiva (Carl Jung, 1955, p 205) que lleva a los personajes a encontrarse al final. La llegada de los tres protagonistas a la Plaza de la Revolución el 4 de Diciembre a las 4:44 de la tarde parece un juego del guionista, pero a mi parecer cristaliza el momento de conciencia de que se vive en colectivo. Esto porque el momento de encuentro de los tres personajes que llegan corriendo al monumento de la Revolución nos muestra que todas las líneas directrices de la vida personal se hallan traspasadas por las historias de los otros. Este es un momento de *Gestus* excepcional, uno que coincide con la 'dialéctica en suspenso' benjaminiana ya que hasta ese entonces sólo se nos ha mostrado aquello que constituye el drama individual de cada personaje. Por eso, ante el descubrimiento tan profundo de su existencia con el otro - de su 'ser-para-el-otro' (Levinas, 1969, p 24) - no son pertinentes ya las palabras. Frente a tal obviedad Elpidio comienza a silbar.

Este conflicto de pensarse individualmente ha signado el argumento de varios filmes del 'Período especial'. Tal son los

casos de *Video de familia* y *Lista de espera*, por ejemplo, que utilizaron una técnica brechtiana apuntada a develar este conflicto como enraizado en la conducta social. Ante ello, los filmes intentan acompañar el proceso por el cual un grupo de personas pasa de actuar con egoísmo a reconocer tal actitud. La primera película utiliza el sistema familiar como metáfora de lo social, mientras que la segunda anida en una situación de la vida cotidiana como es la espera de una 'guagua' (autobús). La escena del reencuentro en *La vida es silbar* sirve entonces como metáfora y premonición del problema que se convertirá en temática del cine que le sucedió. De este modo, esta escena parte del dilema trágico enfrentado por el protagonista donde debe decidir si viajar o no viajar fuera de Cuba y culmina con el *Gestus* del reconocimiento de que la vida se vive con los demás y no en solitario. El recurso brechtiano que estas películas han utilizado para generar el *Gestus* es el de la *abismación* - historia dentro de la historia - que a continuación estudio²⁵.

Abismación o *mise en abyme*: la clave de esta estrategia en *Memorias del subdesarrollo* se encuentra en la aparición - bajo camuflaje - que hace el mismo Gutiérrez Alea en la secuencia en que Sergio visita el ICAIC. Allí el personaje del director de cine - el mismo Gutiérrez Alea - les muestra a Sergio y a su amiga un surtido de materiales de archivo, cortes de películas

²⁵ La abismación en *Lista de espera* funciona como el sueño dentro de la historia contada. Pero dentro de ese sueño alguien lee en un libro lo que está por suceder, lo que sería un tercer nivel del abismo. Tenemos así la historia presente o 'realista', la historia del libro de ficción y la representación ambigua entre sueño o actuación de la ficción del libro. La abismación en *Video de familia* es la historia tácita de la familia, la razón por la que el hijo se fue de Cuba, las condiciones en las que se fue, lo que pasó entre ese momento y el momento presente en que se graba el video de familia para enviárselo en su cumpleaños. La paratextualidad está construida en este film de un modo derrideano: hay una historia dentro de la historia pero no se representa, se alude a ella, se revela su espacio en blanco, su ausencia se hace presente en la historia representada.

de Hollywood al lado del metraje documental. El director le anuncia a Sergio que con esos materiales hará una película, 'un collage, con un poco de todo'. El guiño está en que ese collage al que se refiere es *Memorias del Subdesarrollo*, la película que estamos viendo en ese mismo instante. Ésta es una manifestación del tipo del *mise en abyme* barroco, similar al óleo de Diego Velázquez *Las meninas* (1656), en el que podemos ver al pintor en el mismo momento de construcción de la representación que estamos observando en el cuadro terminado. Lo que importa de esta escena de *Memorias* en tanto clave del film es que la idea de exhibir estas imágenes documentales desarticuladas entre sí y contiguas a otras imágenes de ficción les da a las primeras un tono de relato edificado. Se revela así la intención del realizador documentalista como un narrador de ficción y, al mismo tiempo, se nos da a entender que todo es ficción, desde la elaborada y artificiosa película norteamericana hasta la narrativa documental de la Revolución. Esta escena funciona como la rendija por la que circula una resignificación epistémica de las imágenes documentales que atraviesan la obra porque en ella los personajes sentados en las butacas de la sala de proyección del cine observan las imágenes que forman parte de la película de la que son parte. Con este efecto de 'caja china' el film devela su carácter de realidad construida que enrarece el aire de verosimilitud de toda la obra, como una ilusión óptica del grabador Maurits Cornelis Escher (1898-1972).

Mientras la relación de la historia-dentro-de-la-historia se halla presente pero dispersa en la obra de Gutiérrez Alea (ejemplo que analizo en mis consideraciones sobre este film como 'architextualidad'), en *La vida es silbar* Pérez parece haber hecho un uso más exhaustivo de este recurso. Claramente puede observarse que este director ha tomado la propuesta poiética de Brecht sobre la performatividad política del teatro para hacer uso de las estrategias de meta-teatralidad, en especial del juego de refracción especular que caracteriza a

El círculo de tiza caucasiano (1948) con la misma intención de Brecht de establecer una relación dialéctica entre teatro y receptor, recurso que permite observar que tanto la historia encuadrante como la encuadrada responden a un artificio que demanda ser leído como tal.

Para lograrlo, el director incomoda permanentemente a los espectadores, exigiéndoles su participación y activa percepción frente a los conflictos que aparecen fragmentados, desarticulados por la presencia del narrador, quien cumple la función de dosificar la inercia de la intriga. Una forma de lograrlo es asumiendo su condición teatral, de personaje de ficción, de representación mimética, mientras se encarga de comentar las acciones, los pensamientos y sentimientos de los personajes de la historia. El narrador épico es por esto un personaje omnisciente que le habla directamente al espectador, mientras que la permanencia de los personajes en la categoría de no-omniscientes es la condición necesaria que posibilita la exhibición de la artificiosidad de lo meta-teatral. Asimismo, esta estructura de historia-dentro-de-la-historia produce un traspaso del artificio de la escena encuadrada a la encuadrante: al poner de manifiesto la condición de no-real de la obra encuadrada se indica al espectador el aspecto construido de toda representación, incluyendo el de la historia encuadrante.

Esta abismación o *mise en abyme* brechtiana es el efecto constructor del distanciamiento porque las numerosas reinsertiones de la ficción en la obra alejan al espectador cada vez más de una posición empática con los personajes.

Siguiendo este patrón, entiendo que en *La vida es silbar* hay al menos tres niveles. Primeramente el del personaje omnisciente - Bebé, a quien ya hemos propuesto como un *flâneur* -; segundo, el de los personajes de la historia encuadrada - Elpidio, Mariana y Julia - y, en tercer lugar, el de los personajes - Giselle y Albrech - que los personajes de la historia encuadrada representan en clave en el ballet romántico. Volviendo a *Memorias*, la historia que cuenta Sergio está separada en capítu-

los presentados por títulos impresos al comienzo de cada uno. Los mismos llevan el nombre propio del personaje en el cual Sergio centra la atención de su relato - Pablo, Elena, Laura - y con quienes mantiene una posición radial como el servidor de cartas en una mesa de póker. Así, el protagonista entrega los elementos del drama para que sus personajes se desenvuelvan en la acción, mientras él toma una posición observadora, distante, inactiva.

Una forma de realizar dicha propuesta se da en el uso del sonido desfasado del tiempo real en el que sucede la escena, por ejemplo en la escena del Juzgado en donde Sergio debe defenderse de las acusaciones de abuso sexual asentadas por la familia de su ex amante. En esta escena, Gutiérrez Alea construye la posición distanciada del protagonista colocando la imagen de la escena en presente mientras el sonido está presentado en pasado, como reflexión o *racconto* de lo sucedido. Esto le remarca al espectador que el evento ya ha tenido lugar y que lo que el espectador realmente está viendo es su repetición - tal y como lo sugiere Brecht en su técnica de la escena callejera (*Gestus*) -. Otras formas de distanciar al protagonista de las acciones de los otros personajes, de colocarlo en posición de omnisciencia contrastando con la nesciencia de los otros personajes del film es el uso de la narración en segunda persona. De este modo vemos la figura de Sergio interactuar con los personajes mientras oímos su pensamiento en el que se habla a sí mismo en segunda persona, sugiriendo otros modos de actuar en la escena. Esta forma de intelectualizar mientras los eventos están sucediendo le da al relato de su propia vida un tono distanciado.

En relación a la técnica de abismación como forma de paratextualidad, en *La vida es silbar* observamos que el personaje Bebé construye su omnisciencia presentando a los personajes de la escena enmarcada. Bebé también empieza cada secuencia/capítulo mencionándole al espectador el nombre propio del personaje en el cual se centra y luego la escena se adentra

en la descripción del personaje mientras aún oímos en *off* la voz del personaje narrador proporcionándonos detalles de la vida interior de dicho personaje. De este modo Pérez también ha separado la historia en secuencias que llevan por nombre el de sus personajes: Mariana, Elpidio, Julia.

Como ya hemos analizado, el recurso de la abismación sirve para colocar toda acción representada en su estatus de representación para generar un ambiente de ficción que se refleje recíprocamente entre los niveles de representación. Por eso creo que la ficción de los bailarines representada en la historia de *Giselle* - el tercer plano - sirve para hacer comprender la historia de Mariana e Ismael - personajes del segundo plano -. Si bien el conflicto de ambas historias de amor es distinto, ambas deben dirimirse en una verdadera aporía. La de Mariana - Claudia Rojas - es la de vivir en un sistema que se ha apoderado de su derecho a disfrutar su cuerpo porque éste es ahora una pieza en el funcionamiento del sistema socialista. Ello es así porque la orientación cultural cubana, a pesar de proponer un arte popular, terminó por reproducir los sistemas de producción performativos de la burguesía - con sus especialistas y espectadores -; un sistema en donde la vida de los especialistas - los artistas como Mariana - debe someterse por completo a esta actividad, desvinculando el arte de su vida cotidiana.

Por eso se vuelve metáfora la promesa de castidad que Mariana le hace a Dios si éste le otorga el papel protagónico de la obra *Giselle*. ¿Cuál es la diferencia entre el poder de Dios y el poder del meta-relato socialista en esta trama del film? Me atrevo a decir que ninguna pues Dios está nombrado aquí como sistema totalizador de sentido que dispone del destino de la vida privada de los hombres para concretar sus propios planes. La aporía del personaje consiste en poseer su cuerpo y no ser artista - o ser artista y perder su cuerpo - contradicción que trae aparejado el hecho de que su arte depende de su cuerpo, como su vida. Este conflicto de Mariana refleja el estado de disociación del *logos*, el *pathos* y el *ethos* revolucionario que mencioné

al comienzo. Porque bajo las circunstancias del 'Período especial' el *ethos* -la estructura institucional - posee el cuerpo de los sujetos, pero éste está vacío de la fuerza emocional - el *pathos* -. El cuerpo en crisis de Mariana es metáfora de esta aporía del *logos* revolucionario durante el 'Período especial' en tanto que la aporía de 'Giselle' sirve para reforzar el grado de tragedia de la aporía de Mariana. Giselle es un personaje trágico, un personaje que está enfermo y que si baila o se exalta corre el riesgo de morir. Aunque la joven aldeana conoce esta situación, cuando se entera de la traición de 'Albrech' deja que su emocionalidad se apodere de su cuerpo y en esta catarsis muere. El amor de 'Giselle' y 'Albrech' ya no podrá ser posible porque 'Giselle' ya no tiene un cuerpo - como tampoco lo tiene Mariana -; sin embargo, la utilización de la historia dentro de la historia y la posibilidad de ver constantemente que esto es una construcción de ficción lleva a hacer entender al espectador - en especial para la lectura de la historia encuadrada (la historia de Mariana, Elpidio y Julia) - que si todo - incluido lo real - es construido, entonces todo es posible de ser modificado.

Esta discusión se ve claramente en dos ejemplos de este film. Uno es aquél en el que Ismael encuentra a Mariana rezando en la iglesia. Allí Ismael, con una apariencia mefistofélica - vestido de negro y peinado hacia atrás - trata de hacer que Mariana rompa su pacto con Dios - con el sistema institucional revolucionario - y se entregue al amor terreno con él. Allí los personajes hablan de la posibilidad de cambiar lo que no les gusta, de modificar lo real. Otra escena de la historia dentro de la historia se da en el último acto de *Giselle*, cuando Ismael y Mariana bailan su *Pas de deux* y mientras danzan comienzan a discutir acerca de su relación y sus decisiones. Allí se superpone el rol del personaje actuando un personaje - Mariana actuando a Giselle - y su rol en cuanto personaje en primer grado - la actriz haciendo el papel de Mariana -. Así se superponen Mariana y 'Giselle', 'Albrech' e Ismael en una cadena de representaciones, en un *mise en abyme* brechtiano.

III. 4.2. La 'architextualidad' o relación de un texto con otros como parte de un mismo género

Para ilustrar este caso voy a mencionar el uso del montaje intelectual creado en *Memorias* entre las imágenes de la vida cotidiana sobre las que Sergio reflexiona y que oímos mediante su voz en *off* y las imágenes de archivo del pasado pre-revolucionario y del contexto sociopolítico presente al personaje. Me importa destacar de qué manera Gutiérrez Alea incorpora no sólo las mismas imágenes de archivo características de la cinematografía documental cubana, sino también su modelo narrativo; me refiero al recurso documental de montaje de archivo narrado por la voz en *off* como representación totalizadora de la realidad revolucionaria. Obsérvese cómo Gutiérrez Alea se apodera de este modelo para atravesarlo con una mirada subjetiva, descentrada, parcial y despolitizada que - colocada como voz en *off* - desarticula el sentido, la cohesión discursiva de las imágenes. Esta consideración agrega una capa más al distanciamiento del film, porque no se trata solamente de lo que queda exhibido y significado en la imagen y el sonido del film, sino también de lo que generan las relaciones archi-textuales en la mente del espectador en cuanto receptor habituado a este género documental tan característico de la educación directa del socialismo.

Así como en *Memorias* Gutiérrez Alea subvierte las lógicas discursivas de la textualidad documental de la Revolución develando su parálisis estética y su congelamiento ideológico, Pérez parece haberse encargado de una deconstrucción similar en el campo del cine de ficción cubano. En *la vida es silbar*, la relación del film con su género de ficción dramático ha sido hábilmente tratada en el ejemplo de la historia de Mariana interpretando a Giselle. Como ya lo anticipo en las consideraciones sobre este film en cuanto paratextualidad, a mi entender Pérez discute el modelo empleado por la Revolución para democratizar el arte culto. Su aproximación crítica

el academicismo artístico y sus subsecuentes prácticas dentro de la vida cotidiana mantienen el mismo ángulo tomado por Benjamin al señalar las falencias del realismo socialista (1998 [1936], p 2). En este sentido creo que *La vida es silbar* desarrolla una conversación architextual con el arte dramático democratizado por la Revolución y más específicamente con las polémicas que en los años sesenta debatieron estos criterios de un modo crítico y renovador mediante lo cual se pretendía llegar a coincidir en la creación de un nuevo tipo de texto cultural. Desde esta perspectiva observo que Pérez continúa las discusiones entabladas en el ensayo clave del NCL: ‘Por un cine imperfecto’ (1970) de Julio García Espinosa. Para este autor, el arte culto se realiza como actividad única, específica y de goce individual, mientras que “la lección esencial del arte popular es que éste es realizado como una actividad dentro de la vida, que el hombre no debe realizarse como artista sino plenamente, que el artista no debe realizarse como artista sino como hombre” (p 7).

La historia de Mariana es, bajo esta perspectiva, metáfora de esta experiencia de vida cultural cubana porque el conflicto que Mariana enfrenta, entre ser dueña de su cuerpo o de entregarlo al arte como ser supremo, nos habla de esta escisión entre arte culto y arte como parte de la vida. El cisma también se refleja a nivel de las políticas del cuerpo donde el *ethos* revolucionario penetra en la vida individual y en las prácticas cotidianas del sujeto dictaminando cómo administrar sus necesidades vitales, su singularidad, su emocionalidad, su capacidad de decidir. En este sentido entiendo que este capítulo del film se encuentra lidiando con el problema de la desarticulación del *pahos* - las políticas del cuerpo - y su coherencia con el *ethos* de la Revolución. Hacia el final, la transtextualidad de estas querellas de género y de políticas culturales, nos ofrece, en la obra de Pérez un momento dialéctico - al estilo de la ‘dialéctica en suspenso’ benjaminiana o, en términos de Brecht, de *Gestus* -. Veamos la secuencia más de cerca.

Mariana ha sido citada - como última oportunidad - para encontrarse con su amado quien, frustrado por su rechazo, ha decidido marcharse renunciando a su rol como personaje de Albrech en *Giselle*. La hora señalada coincide con el comienzo del segundo acto de esta obra de ballet. Asimismo, el desarrollo de esta secuencia se realiza a partir de un montaje paralelo con los otros dos personajes del film que también (¿casualmente?) han sido citados en el mismo lugar y a la misma hora por sus respectivos amantes y utilizando las mismas palabras en el diálogo. Lo que me interesa de esta secuencia es el choque de sentidos generado a partir de la decisión de Mariana de abandonar la función de ballet y salir al encuentro de Ismael bajo la lluvia torrencial de la tarde habanera. La joven está vestida con un tutú blanco, zapatillas de punta y el peinado y maquillado de las 'Wilis', caracterización que representa a esos espíritus vagabundos que penan haber muerto antes de su casamiento. Con esa apariencia sale a la realidad de la vida cubana chapoteando sus rosadas zapatillas en los charcos de lluvia, corriendo incómodamente con ellas. Mariana va perdiendo en el apuro su aura de espectro romántico, contrastando con la mundanidad de la ciudad. Su recorrido hasta la plaza de la Revolución se intercala con las imágenes de Elpidio - el artista popular -, quien también corre en la misma dirección al encuentro de su amor. Las imágenes de Elpidio nos muestran un entorno cultural de música callejera, de bailarinas mulatas exuberantes. La banda de sonido exagera esta comparación construyendo ritmo con los sonidos de la vida cotidiana que rodean a los personajes en carrera. Por eso, en el momento en que Mariana se saca las opresivas zapatillas de punta ya nos queda claro que la bailarina ha decidido vivir el arte en la vida y no su vida por el arte. En este momento de fuerte decisión, Mariana llega a la plaza de la Revolución quizás como un símbolo de la eminente necesidad de refundación de la utilidad del arte en el proyecto cultural cubano de los años noventa.

III. 4.3. 'Metatextualidad' y ruptura de la cuarta pared

Un recurso estratégico utilizado por Gutiérrez Alea para romper la 'cuarta pared' del relato cinematográfico es el aspecto metatextual de su obra: el texto como comentario crítico de otro u otros textos. En *Memorias*, este recurso es visible en el desplazamiento de Sergio por el espacio cotidiano de la Revolución. La actitud descomprometida y aleatoria con la que el protagonista vagabundea por la ciudad mientras a su paso se suceden grandes cambios sociales - modificaciones que sí llevan una dirección precisa - es un contraste que distingue a este personaje como alguien detenido, ajeno al devenir histórico. El film se esfuerza por mostrar a Sergio ensimismado, transitando por entre los hechos históricos fundamentales de la revolución cubana, en especial en aquéllos que ya iban inscribiéndose en la iconografía histórica. Un ejemplo es la escena que muestra al protagonista caminando por entre los festejos del aniversario de la Revolución. Esta escena es reveladora pues exhibe el despliegue patriótico, la asistencia popular, sus insignias, sus pancartas, sus juegos de proporciones que agigantan al líder y masifican - o aúnan - a los individuos, todo como un telón de cartón-piedra, como íconos pintados en un mural; es decir, un fondo delante del cual pasa la figura de Sergio. Esto representa una forma de ruptura de la cuarta pared pues la sola inclusión de estos textos icónicos en la diégesis les otorga un estatus de *Gestus* al hacer colisionar sus sentidos con la desobligada figura de Sergio. Esto porque, re-presentados ahora como elementos de la diégesis de la ficción, tales piezas del metarelato socialista comenzarán a revelar la manera en que construyen sentido en el mismo momento en que se muestran en proceso de significación.

Aquí el *flâneur* como productor de mensajes tiene una relación incompatible con los diarios de viaje de los ideólogos revolucionarios. Sus recuentos son de detalles, observación hecha desde un punto de vista paralizado - en cuanto al espacio y

a su subjetividad descomprometida - apreciaciones sin función reformista, expresiones de la vida cotidiana de un sujeto que se posiciona conscientemente en la retaguardia. Esa mirada que deja pasar las cosas en el tiempo y las ve convertirse en Historia, esa no-intervención como constructor de la historia es el primer trazo del 'viajero inmóvil'. Considero que para Cuba la idea del 'viajero inmóvil' surge precisamente en este film porque el narrador-observador -uno muy distinto al narrador actor de la historia aparecido en el diario de Martí o del Che - se mantiene quieto, mirando las cosas contradecirse desde una 'dialéctica en suspenso' benjaminiana que resignifica con este acto - *Gestus* - los espacios, los íconos y los memoriales revolucionarios con una mirada crítica y dudosa de su hechizo simbólico.

Para abordar el uso de la metatextualidad en el film *La vida es silbar*, me acercaré a la historia de Elpidio. La historia de este personaje le sirve a Pérez como pretexto para pasar por su cuerpo discusiones fundamentales que fueron entabladas por la política cultural de la Revolución, como la construcción del 'hombre nuevo' en tanto prototipo ejemplar. Con un espíritu brechtiano, el film se empeña en mostrar las contradicciones del personaje presentado como un ser apático, apolítico, amoral y por eso descomprometido con el proyecto social cubano. En este aspecto el personaje de Elpidio se relaciona con el de Sergio, sobre todo en su rol revelador de las 'porosidades' en la estructura social revolucionaria; esto es: de los espacios de cruce de sentidos en los que los sujetos habitan cotidianamente.

Siguiendo esta lectura podemos ver cómo, desde la epistemología revolucionaria, Elpidio y Sergio son menos que un antihéroe porque - como le increpa su amante a Sergio: "¿Tú qué eres? No sé qué eres. No eres gusano y no eres revolucionario; tú no eres nada" -. Bajo esta perspectiva es que vuelvo a encontrar referencias de Titón en el cine de Pérez, en especial en el personaje de Elpidio quien, como Sergio, deambula por fuera de los sistemas de institucionalización social de la Revolución y conversa consigo mismo en una constante crítica del

sistema hegemónico que intenta dictaminar cada espacio de gerencia de su subjetividad.

Para profundizar este aspecto en *La vida es silbar*, es posible notar la referencia literal hecha por Pérez acerca de la Revolución inscrita en el cuerpo de los sujetos sociales. Para ello, debo situar primeramente al personaje porque este aspecto se relaciona meta-textualmente con el concepto guevariano del ‘hombre nuevo’, sus aplicaciones en la vida social revolucionaria y con sus representaciones dentro del cine de la revolución, en especial con el personaje de animación antes referido, ‘Elpidio Valdés’, de Juan Padrón.

Quizás la mejor manera de aproximarse a este personaje sea presentando a su madre, Cuba Valdés, una mujer encargada de un orfanato que recoge a los niños abandonados y les provee de un hogar-escuela en donde los pequeños reciben una educación muy particular. Las clases de Cuba llevan a cabo un tipo de instrucción basada en la danza y en la música, en el conocimiento y apreciación de sus músicos populares favoritos, mientras que las clases con otros maestros muestran un ambiente represivo, frío, esquemático e inflexible. Espacio por demás paradójico dado que en el mismo momento en que se le está prohibiendo a una niña silbar en vez de hablar - la narradora Bebé - se hace deletrear a los niños la palabra ‘libertad’. No sabemos nada más de Cuba, sólo que ésta es la mujer a la que Elpidio llama madre, que se cansó de los desatinos de Elpidio hasta que finalmente lo abandona. Así, la historia particular de Elpidio comienza en el momento en que está haciéndose un tatuaje que reza: ‘no hay amor como el de madre’. La metáfora de inscripción de la filosofía revolucionaria en el plano de lo cuerpo-político es directa y transparente, reflejo del imaginario del cubano: Cuba es la madre y en esta comparación se adecua el sentido de la rigurosidad de la educación socialista, de los liderazgos mesiánicos, de la infantilización de los sujetos dependientes del estado protector, pero también de la cultura de la generosidad, del amor al

rol de buen revolucionario, del gusto por la música popular, del compartir colectivo, etc.

Cuba es la madre por la cual Elpidio siente una ambivalencia entre el amor y el odio y es de esta relación quebrada que surge su necesidad y temor de dejar el país. Por una parte sabemos que Cuba Valdés siempre esperó demasiado de Elpidio. La clave está en su nombre, personaje de animación del ICAIC creado en los años setenta y que continuó produciéndose hasta 2004²⁶. Como tal, es el prototipo del revolucionario, del 'hombre nuevo' que - aunque pelea en la guerra de la independencia con España y ha luchado en contra del neocolonialismo estadounidense desde principios de siglo - también debe entenderse como alegoría de la Revolución cubana y sus conflictos para mantenerse vigente. 'Elpidio Valdés' cumple una función primordial en la educación socialista destinada a la juventud, de allí su carácter icónico en el film de Pérez. Llamar a un hijo Elpidio Valdés es, dentro del imaginario cubano, depositar en éste grandes expectativas de que tal sujeto se convierta en un 'hombre ejemplar'. Véase entonces que en el film el recurso brechtiano para crear un espacio de pensamiento es el de la contradicción: la presentación de un personaje que traicione todas las expectativas dadas en su nombre funciona como una forma de anti-teatro. Recordemos que en el teatro tradicional el nombre de los personajes conlleva una fuerte connotación de las características intrínsecas de su personalidad y de su rol en la obra. Basta pensar en un Próspero y un Calibán de *La Tempestad* de William Shakespeare para convencerse de ello. En este sentido, el nombre de este ícono revolucionario representado por un sujeto que nada tiene que ver con estas características genera un vaciamiento de sentido, un *Gestus* literario que pone al descubierto las pretensiones va-

²⁶ Elpidio Valdés comienza como tira cómica en 1970 en la revista *El pionero*. Desde 1974 hasta el 2004 se han realizado veintiséis cortos animados y cuatro largometrajes.

lorativas *a priori* del *ethos* revolucionario, en especial del concepto del 'hombre nuevo'.

Otra forma de aludir desde la metatextualidad a la política de ingeniería social de la Revolución se manifiesta en la exhibición del momento de conflicto más que en su resolución. Me refiero a la manera en que Pérez plantea acompañar sin juicio alguno el proceso de conflicto del personaje al momento de tomar una decisión entre abandonar Cuba y marcharse con su amante norteamericana o quedarse a esperar que Cuba le envíe una señal. Lo anterior tampoco exige una decodificación críptica: Elpidio - como prototipo del joven educado por las políticas culturales de la revolución - está esperando que ésta le dé una señal; es decir, anhela un signo de coherencia de la estructura revolucionaria que le indique que su proyecto de Revolución 'joven y rebelde' se pondrá finalmente de manifiesto y que dejará de presentarse, paradójicamente, como intransigencia y caducidad. La forma dramática de resaltar el conflicto, como en *Memorias*, está alojada en la palabra porque en este film, como en *Memorias*, la palabra lleva a cabo una operación mental abstracta y polisémica pero, sobre todo, se trata de un ejercicio distanciado.

En la secuencia final en su habitación, Elpidio le habla a una efigie de Santa Bárbara, la patrona de Cuba. El director realiza de este modo un traspaso enunciativo desde la imagen de Elpidio hablándole a la figura - un equivalente a la narración en tercera persona - para luego pasar a un primer plano del personaje hablándole directamente a la cámara. Se trata por lo tanto de un Elpidio 'de carne y hueso' - y no de animación - hablándole directamente a Cuba, en primera persona. Con este recurso, Pérez consigue romper la cuarta pared permitiéndole al personaje hablar directamente al espectador, que puede estar dentro o fuera del espacio de tensión de su paradoja cotidiana. Con él logra también trascender la dicotomía 'revolucionarios/gusanos' porque este Elpidio de la vida real habla con amor, habla con sentido patriótico, habla con

respeto de y hacia una Revolución en urgente necesidad de renovarse.

III.5. CIERRE

Podríamos cerrar arguyendo que tanto la vida cotidiana como el cine del Período especial cubanos se manifiestan como formas de ser permeables en la medida en que ambas absorben características culturales - lo cotidiano - y técnico-retóricas del polémico período de los años sesenta. Las referencias aludidas no sólo involucran aspectos temáticos - la dialéctica cotidiana entre práctica y teoría, por ejemplo - sino también su lógica discursiva - el recurso brechtiano del distanciamiento -. Con todo, la realidad cultural de la Revolución parece haber dado una vuelta en círculo volviendo a un punto que - si bien no es idéntico al de fines de los años sesenta revolucionarios - entrada la década de los 90 expone características semejantes. Lo anterior se entiende pues la paradoja dentro-fuera ha construido una tensión psicosocial que sólo puede alegorizarse a partir de un viajero inmóvil parado al centro de un 'círculo de tiza'.

IV. LA SEÑAL DE CAÍN: VIAJE, TRA(D)ICIÓN Y DISTOPÍA EN EL CINE MEXICANO

¡Encontraron a Julián muerto!

¡No, la amueles! ¿A Julián?

¡Sí!

¿Dónde?

Ahí en el carito, cerca de la achicharronaría, está ahí tirado.

¡Y hay cantidad de gente!

¿Vamos a verlo?

(*Los Olvidados*, Luis Buñuel, 1952)

Esta vez desde la realidad mexicana pensaremos en nuestra pregunta capital: cómo el cine latinoamericano de la era neoliberal resuelve la crisis de representación del discurso utópico.

Hasta ahora mi reflexión ha venido sugiriendo la presencia de la alegoría del ‘viajero inmóvil’ como línea general de lectura de esta problemática que simbólicamente se encarga de implosionar los tradicionales dispositivos de narrativización del discurso utópico moderno/colonial y moderno-latinoamericano: el relato de viaje y su protagonista, el viajero. En este sentido los filmes se inscriben como alegorías melancólicas al modo benjaminiano, porque funcionan como actos simbólicos que dan cuenta del quiebre irreparable de la representación de la utopía revolucionaria latinoamericana. Esto porque como agrega Nelly Richard (2001) al referirse a la pertinencia de la filosofía de Benjamin frente al estado de melancolización del pensamiento en/de la postdictadura, “para ser fiel a las exigencias de un pensamiento de la crisis, habrá que dar cuenta de las ruinas de los fundamentos de plenitud y completud del

sentido en las texturas mismas - en las filigranas - del relato que narra” (p 107). En este sentido los films encuadrados dentro de esta alegoría del viajero inmóvil son construcción benjaminiana porque como observa Sergio Rojas (2001) al pensar esta alegoría: logran develar la crisis en lugar de su solución exegética a partir de entrar en relación con el lenguaje mismo, con el *cuerpo del lenguaje* (p 291).

Bajo esta perspectiva mi abordaje propone interpretar la manera en que la película *Amores perros*, de Alejandro González Iñárritu (2001), se muestra técnica y retóricamente como un texto performador de una perspectiva analéctica, convirtiéndose así en modelo epistémico para el resto de la producción cinematográfica latinoamericana del nuevo milenio. Más específicamente pretendo desarrollar la idea de que *Amores perros* es una película que se ha edificado como escritura *différance* (Derrida, 1982, pp. 3-27). Esto es, exhibiendo en su entramado narrativo la condición de posibilidad polisémica de su propio texto como forma de provocar un llamado de atención sobre el sistema de lectura del espectador para, desde allí, cuestionar también el andamiaje moral con el cual éste valora y negocia intersubjetivamente lo real-social. Siguiendo esta perspectiva, mi lectura ve en este film un ‘acto simbólico’ en el sentido en que ha sido descrito por Jameson (1981): un texto cultural que comporta un estatuto de mito porque refleja y simultáneamente funda una conciencia de nuestro presente histórico (p 81). Digo ‘lectura’ y no ‘interpretación’ siguiendo la distinción de Todorov (1977), para quien ‘lectura’ es la que describe la relación entre los planos de significados paralelos de la alegoría, la que se distingue de la *exegesis* o ‘interpretación’ que más bien consiste en buscar un segundo texto, más auténtico que el expresado literalmente (p 238).

Amores Perros es una de las películas más analizadas de la historia del cine latinoamericano de los últimos tiempos. Por eso, a más de quince años de su estreno, carece de interés para nuestros propósitos un estudio que pretenda realizar el

racconto de sus referencias al *American New Wave* o su habilidad para insertarse discursivamente como una producción de la postmodernidad globalizada. Después de todo, ésta ha sido la arista más discutida por el público y los críticos (Cornelia Klecker, Dolores Tierney, Ignacio M. de Sánchez-Prado, Karen Beckman y Paul Julian Smith, por ejemplo). Sin embargo, sí juzgo productivo el rastreo de los antecedentes culturales propiamente mexicanos que se transparentan ética y estéticamente en su tratamiento, aparentemente innovador. Lo anterior pretende comprender la fascinación que su estilo ha causado en las nuevas generaciones de realizadores y espectadores locales no ya como una novedad radical, sino como un interesante agente de reconexión con su propia tradición e imaginación utópicas.

IV.1. ‘EL PERRO ANDALUZ’:
REFERENCIA EN TORNO A LOS POSIBLES INTERTEXTOS
DEL ESPECTADOR ²⁷

En coincidencia con los casos argentino y cubano, si hemos de identificar una línea de búsqueda en la producción de cine profesional de México de fines de los años noventa en adelante, ésta es la de indagar en las posibilidades de una enunciación ontológico-histórica. Es decir que la narrativa de/en la era neoliberal asume una perspectiva cuerpo-política o, dicho simplemente, indaga en la escritura de la historia política por medio de la experiencia de la vida individual. En esta etapa la obra cinematográfica de México coincide con el apogeo de las reflexiones teóricas de la microhistoria que se propuso suspender el estudio de las clases sociales para interesarse por los individuos. Es decir que prefiere seguir el destino particular de uno de ellos para, de ese modo, aclarar las características del mundo que lo rodea (por ejemplos de este tipo de escritura consultar a John Womack, pp. 27-35, o a Roberto Follari, pp. 285-93).

²⁷ Para las sub-secciones de este capítulo he seleccionado títulos que ofrezcan guiños poéticos a la obra cinematográfica en análisis. Con ellos intento realizar un juego de referencias literarias o cinematográficas con la producción cultural que considero fundante del período de los años noventa (mediados de los cincuenta hasta mediados de los setenta). Seleccione aquellos títulos que mencionen o aludan a perros y que en su trama se hayan valido de una comparación simbólica de la vida de los caninos como una versión desventajosa de la vida humana. Esta propuesta *no* contempla una conversación con estas obras, sino más bien un juego derrideano de re-lectura a partir de su re-contextualización. En este título en particular la cita es con la película surrealista de Luis Buñuel y Salvador Dalí *El perro andaluz*, 1929.

La microhistoria es importante pues sin el estudio concreto de los sucesos individuales - encuadrados y relacionados en su contexto - no se puede entender la verdadera dimensión del desarrollo del conjunto de los sucesos históricos porque el desarrollo histórico-social de cada momento se expresa en la práctica a través de hechos cotidianos y aparentemente intrascendentes. La mayoría de las veces esta perspectiva sobre el devenir de las vidas individuales en un momento dado revela una visión divergente de la Historia oficial en cuanto se pronuncia desde los márgenes del poder que inscribe *su* Historia como verdad. Este modelo se erige así como relato que profundiza en el significado que tienen los grandes acontecimientos históricos, políticos y militares en las historias de vida de las personas.

Al acomodar esta perspectiva a la ficción, la narrativa se encuentra con dos vías posibles: la primera es la del Testimonio, donde el narrador se posiciona como el 'transcriptor invisible' de testimonios reales y directos, en cuya edición oculta se leerán fracturas históricas que el subalterno no alcanzó a pronunciar; la segunda es una forma heredada de la novela intrahistórica de Miguel de Unamuno (1912) quien, a comienzos del siglo XX, veía la necesidad de construir una Historia más cercana a la cotidianidad de los hombres 'de carne y hueso'. Aquí el escritor se enuncia como un observador externo que representa en formato de ficción el proceso por el cual este subalterno tomaría consciencia de sus circunstancias en relación a su propia vida, ocasión en la que desaparece el ideograma intelectual-artista/pueblo como ideal político-discursivo.

Encuentro que esta es una propuesta más honesta porque tanto el testimonio como la escritura de la historia oficial son relatos de verdad que, en última instancia e inevitablemente, implican la manipulación de 'la voz del Otro'. En el caso que describo el relato se vuelve material para la narrativización utópica dado que desde el campo de la ficción se lograrán modificar los marcos interpretativos sociales a partir del uso de un

texto distinto de verdad, que utiliza como vehículo del discurso la emotividad y la empatía generadas por la perspectiva individual de un sujeto histórico, ‘con dolor y con tiempo’ como sugirió Fredric Nietzsche en 1887 (p 124). En este sentido, el relato es renarración histórica y es esa capacidad performativa de lo real-social lo que le otorga su poder utópico.

El traslado de este tipo de especulación científico-social que se ocupa de transferir un relato local al texto de ficción antecede en México a su correlativa corriente europea quizás como necesidad de problematizar su condición epistemológicamente periférica. La obra considerada como fundadora de esta corriente en México es *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia* de Luis González y González. Es tradicional también en el cine mexicano ya desde los años de su ‘Época de oro’ (1935-1957) - con títulos como *María Candelaria* (Emilio ‘indio’ Fernández, 1943) - hasta obras más contemporáneas que siguieron el mismo estilo como *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1978). Sólo en la década que me ocupa podemos nombrar *El Evangelio de las maravillas* (Arturo Ripstein, 1998); *La ley de Herodes* (Luis Estrada, 1999); *Santitos* (Alejandro Springall, 1999); *La mujer de Benjamín* (2002) y *El crimen del padre Amaro* (2003) - ambas de Carlos Carrera y luego *El infierno* (2010) de Luis Estrada.

Este enfoque trae a la vez a colación otras propuestas de perspectivismo filosófico de la tradición universal que es necesario revisar. José Ortega y Gasset estableció en 1914: ‘Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo’ (p 24). Para Ortega, la vida humana - ‘mi vida’ - es la realidad radical, aquélla en la que aparece y surge toda otra realidad, filosofía o historia. Su perspectivismo entiende que la verdad - como la realidad - es nada más que la suma de las perspectivas individuales, de modo que es sólo una verdad parcial. Este punto de vista coincide con la afirmación nietzscheana del mundo no como un conjunto de hechos basados en un fundamento último - ahistórico y unidimensional - sino como

conjunto de interpretaciones y perspectivas en pugna. Ambas conducen directamente a la negación del concepto moderno de sujeto objetivo como ojo carente de toda orientación, interpretación o afectos. En su lugar Nietzsche propone la problemática de la historicidad del sujeto directamente enfrentado a las verdades absolutas de la epistemología, de la ciencia y la metafísica moderna. Se trataría por lo tanto de sujetos que son siempre intérpretes históricos. No existe el sujeto puro del conocimiento, dirá Nietzsche: 'ningún sujeto es ajeno a la voluntad, al dolor, al tiempo' (1887, p 124). Por ello, la idea de verdad de Nietzsche es aquella que abandona su divorcio de la historicidad y se reconoce como resultante de una configuración de fuerzas y de voluntades epocales. Llegamos así a la perspectiva foucaultiana que propone salir de la 'filosofía del ser' para ahondar en una *genealogía* del ser. Genealogía que Foucault (1976) define no como la perspectiva histórica del historiador que la entiende desde los procesos sociales ni la del filósofo que entiende al sujeto sin historia, sino como el estudio de la constitución del sujeto a través de la historia (pp. 160-161)

El conflicto ontológico develado por la experiencia personal y cotidiana hace que la doctrina liberal y su glamoroso reajuste en utopía neoliberal de fines del siglo XX hagan agua. Seres socializados bajo el 'determinismo trágico' de la colonialidad del poder experimentan un desconcierto tras ser bruscamente seducidos y al mismo tiempo abandonados por las esperanzas insubstanciales de un libre albedrío. Esta falacia del '*free will*' capitalista es una temática distópica retomada por los directores del cine mexicano de la última década del siglo XX. Y digo 'retomada' pues ésta ya había sido señalada por Luis Buñuel en *Los olvidados* en 1950. Con este film el director español se había referido directamente a José Ortega y Gasset al narrativizar la tensión del hombre y sus circunstancias, mostrando que nadie escapa a ellas, porque toda circunstancia es opresiva y por eso vivimos en una eterna interacción dialéctica entre el

yo y sus circunstancias. De ahí que la vida sea, según Ortega y Gasset 'el drama entre el destino y la libertad' (p 24).

Los olvidados acierta en la forma de marcar la tensión entre la narración de una intrahistoria que es a un tiempo local y sinécdoque de algo mayor. De este modo la película se presenta en lo local como cruda descripción de una problemática social concreta: la vida de los niños de la calle de las zonas suburbanas de la gran metrópolis industrial mexicana, la que sirve de muestrario de lo que acontece también en otras ciudades 'desarrolladas', exhibiendo sin tapujos la violencia e indefensión que les toca vivir. En tanto sinécdoque se refiere a un sistema mundo con centro y periferia, con clases 'olvidadas', indefensas, que sobreviven reproduciendo la violencia que reciben. No casualmente la película, rodada en los barrios del cinturón urbano de la ciudad de México, ha sido recientemente nombrada por la UNESCO 'Patrimonio de la Humanidad' en la categoría de 'Memoria del Mundo'. *Los olvidados* se une así a *Metropolis*, de Fritz Lang (1927); las películas de los hermanos Lumière y *El mago de Oz*, de Víctor Fleming (1939). Pienso que si hay algo que reúne a estas obras es como 'memoria para la humanidad' es su capacidad alegórica (en tanto cripta) para dar cuenta - en cada momento histórico en el que se insertaron - de la construcción y funcionamiento de un poder global. Tampoco parece fortuito que el diálogo de apertura del film de Buñuel que cito al abrir este capítulo se haya incorporado como introducción a la canción 'El Jako', del grupo musical europeo 'Mano Negra' en su disco *King of Bongo* (1991), porque al citar este diálogo la canción de la banda disidente (la mano negra europea) adquiere un estatus simbólico que revela - en plena euforia del 'triunfo' mundial del capitalismo como único sistema de vida social posible - que el universo del subdesarrollo no es exclusivo de países del 'Tercer mundo'. Esta es la fuerza en tanto sinécdoque que tiene *Los olvidados* y que hizo que una historia representativa de un lugar lejano y de un

momento temporalmente remoto pase a embanderar la crítica a un sistema económico-social contemporáneo y mundial.

En este sentido el film de Buñuel es pionero en diseñar una alegorización del poder global, una proyección de lo local y periférico hacia la realidad internacional explicada tradicionalmente desde los centros del poder. Destaco este hallazgo para contestar a la crítica cinematográfica comercial que adjudica la primicia de esta perspectiva a González Iñárritu en su película *Amores perros*. Si bien es cierto que éste expande la mirada al internacionalizar los conflictos locales hacia una descripción de las pasiones humanas sin delimitaciones geopolíticas, debemos reconocer que en México fue Buñuel quien estableció la plataforma iconográfica y técnico-retórica para conseguir este efecto de resistencia a las interpretaciones legitimadas - centro-periferia - de la colonialidad del poder. En este sentido y como trataré de fundamentar en el presente capítulo, desde la semejanza en la elección de recursos simbólicos, pasando por sus preceptos filosóficos, hasta la ya mencionada tensión estructural entre la representación de la microhistoria como local y como sinécdoque, estamos frente a los aspectos que sitúan a *Amores perros* como un tributo (premeditado o no) al legendario film de Luis Buñuel.

A comienzos de los años noventa Arturo Ripstein – quien, como sabemos, comenzó como asistente de producción de Buñuel - volvió a transitar el problema del determinismo del yo por sus circunstancias en su magistral obra *Principio y fin*, de 1993. La tragedia de un destino histórico al que por generaciones nadie puede escapar se vuelve visible también en la obra de Ignacio Ortiz, *Cuentos de hadas para dormir cocodrilos* (1998). En este sentido, el film de González Iñárritu se relaciona discursivamente con sus predecesores contemporáneos y con el film de Buñuel porque, al igual que éstos, comporta fuertes lazos con el determinismo trágico tratado por Ortega y Gasset. El aporte innovador de *Amores perros* es que a este determinismo se le agrega la nota perspectivista orteguiana, la

de Nietzsche y la de Foucault. En este aspecto sólo la precede Jorge Fons con *El callejón de los milagros* (1995).

Con esta película Fons se sumó a la saga de producciones contemporáneas internacionales tales como *Short Cuts* (1993) de Robert Altman; *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino y la trilogía de Krzysztof Kieślowski *Trois couleurs: Bleu* (1993), *Blanc*, (1994) y *Rouge* (1994). Asimismo, *El callejón de los milagros* introduce para el Nuevo cine mexicano la idea de los múltiples puntos de vistas narrativos, la estructura en tríptico y la interconexión de historias mutuamente determinantes. Esta corriente tuvo luego exponentes en otros países latinoamericanos. Entre las películas que anteceden a *Amores perros* podemos mencionar las chilenas *Historias de fútbol* (Andrés Wood, 1997) y *El chacotero sentimental* (Cristián Galaz, 1999); la argentina *Mala época* (Marcelo de Rosa et al, 1998) y de Cuba, *La vida es silbar* (Fernando Pérez, 1998). Entre las obras estrenadas luego de la película de González Iñárritu se pueden contar el film argentino *Historias mínimas* de Carlos Sorín (2002) y la cubana *Aunque estés lejos* de Juan Carlos Tabío (2003).

En relación a *El callejón de los milagros* quiero enfatizar una diferencia radical con el film de González Iñárritu. Advierto que aunque la película de Fons esté subdividida en tres relatos y multiplique por tres sus puntos de vista, pinta espacio-temporalmente un friso total. Sobre el primer aspecto véase cómo todas las historias ocurren dentro de una misma vecindad donde se desarrollan los destinos vitales de los personajes. El segundo dato de totalidad tiene que ver con la temporalidad lineal, ya que cada fragmento de esa obra ofrece un estado más avanzado del argumento principal, es decir que el avance de los fragmentos corre cronológicamente hasta coincidir en una conclusión cerrada del film y de este modo la historia construida como un microcosmos urbano conserva la ilusión de totalidad significativa.

Ésa es esencialmente su diferencia con *Amores perros* porque en esta película cada microhistoria es una sinécdoque de mayores circunstancias socioculturales, pero la realidad análoga a la que se refieren no es una de totalidad sino que en la misma dimensión macro confluyen las líneas narrativas de otras microhistorias. Así, estos relatos cruzados se determinan mutuamente a nivel micro, pero en su dimensión macro sólo aparecen como perspectivas posibles de la verdad, versiones aisladas de una realidad azarosa, perspectivista, ficcional y provisoria. De esta manera la narración macro - sin una realidad concertada intersubjetivamente, sin un orden cronológico, con finales abiertos y personajes que aparecen y desaparecen de la historia sin mayores explicaciones - está apuntando a quebrar la identificación misma del espectador para sacarlo de su espacio de comodidad, desestabilizando su fe poética - su capacidad de creer lo que se exhibe como real -.

Hacia allí, creo, se dirige González Iñárritu al plantear la tensión entre la microhistoria local y la microhistoria dada en forma de sinécdoque porque de este modo logra otorgar a cada una de estas fases distintas misiones retóricas: en las microhistorias - como historias unitarias y locales - se realiza la catarsis; allí es donde se cuestionan las razones por las cuales el espectador ofrece su empatía a los personajes, mientras que el mismo relato leído a un nivel macro es artífice de distanciamiento. En este plano se desea alienar al público y por eso aquellas situaciones que hace un momento provocaron nuestro favor, al verse anuladas en su orden cronológico y luego relativizadas sus razones motivacionales se presentan ahora desprovistas de emocionalidad. Esta representación dinámica de la tensión como estructura misma de la narración se convierte después de *Amores perros* en la fiebre de un estilo que marcará al nuevo cine mexicano de comienzos del nuevo milenio. Entre sus seguidoras se puede nombrar *Ciudades oscuras* de Fernando Sariñana (2002) y del mismo González Iñárritu *21 gramos* (2003), hecha en Estados Unidos, en la que también todo se desarrolla

a partir de un accidente automovilístico. Esta línea estética de *Amores perros* se ha vuelto una exigencia de formato para el cine mexicano, una especie de restricción creativa de parte del mercado que ha impulsado la imitación y abuso del formato, malversándolo, tomando de éste sólo su aceleración técnica mientras se deja desatendido el complejo recurso retórico que esta forma estética propone en su original.

IV.2. 'TARDE DE PERROS': UN ARGUMENTO

La ópera prima de González Iñárritu comienza con una persecución automovilística en la que Octavio (Gael García Bernal) y su amigo Mike escapan de una banda de delincuentes. Ambos viajan a gran velocidad por la ciudad de México llevando en el asiento de atrás a un perro herido. Al cruzar una avenida en luz roja el auto colisiona contra otro y a partir de aquí somos llevados a conocer las vidas de las personas afectadas por ese violento encuentro. El primero de los tres relatos que componen el film es 'Octavio y Susana'. Octavio está enamorado de su cuñada Susana (Vanessa Bauche), quien es maltratada por su marido y está embarazada de su segundo hijo. Octavio quiere fugarse con ella a la frontera con los Estados Unidos y para solventar los costos del escape hace pelear a su perro en las riñas ilegales. Su perro, Cofi, resulta ser un campeón y Octavio no tarda en acumular el dinero que necesita, no sin antes generar envidias y resentimiento entre sus contrincantes. Aunque Susana mantiene un *affaire* con Octavio, no quiere dejar a su esposo Ramiro (Marcos Pérez), un cajero de supermercado que además se dedica a robar farmacias y sueña con asaltar un banco. Para librarse de una vez por todas del obstáculo que representa su hermano en su relación con Susana, Octavio contrata a un grupo de matones para que lo golpeen y amenacen de muerte. Al día siguiente la madre notifica a Octavio que Ramiro se ha marchado de la casa llevándose consigo a Susana, su hijo y el dinero que habían ahorrado. Aunque Octavio es traicionado por Susana, decide continuar con sus planes de llevar su perro a la última pelea; esta vez se trata de un encuentro privado arreglado para enfrentarse a su

rival habitual en donde correrán mayores apuestas. Durante la pelea su contrincante, cansado de ser siempre el que pierde, dispara a Cofi. Octavio, lleno de rencor, apuñala al agresor y escapa en su auto llevando consigo a su perro herido. Durante la huida -en la que debe esquivar las balas de sus perseguidores - su auto colisiona, su compañero muere y su perro es rescatado por un lumpen que presencia el accidente. Durante esos días Ramiro, que ahora vive en la calle con su familia, intenta asaltar un banco y cae muerto por el disparo de un policía de guardia. Susana y Octavio se encuentran en el funeral. Octavio le reitera su intención de irse con ella, pero ella lo rechaza.

El segundo relato es 'Daniel y Valeria'. Daniel (Álvaro Guerrero) es un exitoso publicista de edad madura, casado y con dos hijas, quien mantiene un *affaire* con Valeria (Boya Toledo), una modelo española 20 años más joven. Cansado de la ilegitimidad de la situación decide dejar a su familia e irse a vivir con su amante a un departamento céntrico que acaba de comprar para ella. Aunque el departamento tiene algunos pormenores que es necesario reparar, está estratégicamente ubicado para apreciar por la ventana la vista de un enorme cartel callejero en el que Valeria posa para una afamada marca de productos femeninos. Valeria es sorprendida por Daniel con la noticia de que ha dejado a su mujer y que, desde ese día, vivirán juntos en su nuevo departamento. Para celebrarlo Daniel ha preparado un romántico almuerzo, pero al día perfecto sólo le falta un detalle: Daniel ha olvidado comprar el vino para brindar. Valeria se ofrece para ir a comprarlo. En su ruta el automóvil de Octavio, que viene en carrera, se estrella con el suyo. La modelo es llevada al hospital con un serio daño en su pierna. Allí es tratada adecuadamente por lo que pronto puede volver a su casa para reencontrarse con su querida mascota, el perrito Richie. Durante su convalecencia Valeria juega '*fetch*' con su perro, éste sale en busca de la pelota y salta dentro de un hueco en el piso de madera que aún no ha sido arreglado. Richie no regresa y la modelo empieza a inquietarse

al pensar que el perro está atrapado y que puede ser presa de las innumerables ratas que allí habitan. Daniel no responde con sensibilidad a su preocupación y comienzan los conflictos de la pareja con una fuerte discusión. Al día siguiente Daniel llega de trabajar y encuentra que Valeria ha colapsado luego de tratar de romper el piso para salvar a su mascota porque, a pesar de su abnegación, lo exhaustivo del esfuerzo le produjo una hemorragia que la lleva nuevamente al hospital donde le amputan una pierna. La pareja vuelve al departamento con pesadumbre y al observar por la ventana ve consternada cómo el muro en que se exhibía el cartel en el que la modelo posaba se ofrece ahora como un espacio disponible.

El tercer relato es 'El Chivo y Maru'. El Chivo (Emilio Echevarría) es un ex revolucionario que actualmente vive como un lumpen, recogiendo basura y rodeado de perros abandonados que levanta de la calle. Ocasionalmente trabaja como asesino a sueldo. Recientemente ha matado a un industrial en un restaurante céntrico y, al revisar el aviso funerario de su víctima, se entera - por un aviso adjunto - de la muerte de su esposa. Esta mujer y su nuevo esposo habían quedado a cargo del cuidado de su hija Maru luego de que él las abandonara para unirse a la guerrilla. Conmocionado, luego del funeral El Chivo comienza a rondar la casa de su hija. En una ocasión en que ella sale él aprovecha para entrar a inspeccionar las fotos familiares de los años de vida que perdió con su hija. Allí encuentra la fotografía de graduación de la joven en la que está posando con su madre y padrastro, y se la roba. Abatido por el remordimiento decide tomar el último trabajo para dejar dinero a su hija y de este modo enmendar la relación. El asesinato encomendado envuelve la muerte de un joven empresario por orden de su socio. El Chivo se encuentra intentando asesinar a este sujeto cuando ocurre el ya mencionado accidente de Valeria y Octavio. En el calor de la emergencia alguien deja un perro herido a la orilla de la calle. El Chivo lo recoge, socorre y adopta. Este perro es el Cofi. Una noche,

al regresar a casa después de otro intento fallido de asesinar a su víctima, encuentra que el perro, ya recuperado, ha liquidado a todos sus perros. En un ataque de enojo y frustración intenta dispararle pero se arrepiente y desiste gritándole ‘¡eso no se hace, eso no se hace, cabrón!’’. Quizás sea a causa de este incidente que el Chivo decide cambiar sus planes y en vez de asesinar al empresario, lo secuestra. Luego de un mordaz interrogatorio descubre que su cliente es, además de socio de la víctima, su medio-hermano. Al día siguiente El Chivo llama a su cliente para avisarle que ha terminado con su trabajo. Cuando el hermano llega a pagar el resto de dinero acordado, el Chivo lo hace pasar y lo enfrenta a su hermano, amordazado y todavía vivo. Su cliente queda atónito por la situación y reclama al Chivo que ‘ése no era su trato’, que él le pagó para que lo matara. El Chivo desacuerda y entonces le da el arma para que, si desea, lo mate él mismo. Éste no tiene el coraje para hacerlo y termina amordazado e inmovilizado al igual que su hermano. Al día siguiente El Chivo se baña, se afeita, se pone ropa limpia, desayuna, desata las manos de cada uno de sus prisioneros, deja el arma en medio de los dos y se marcha. Los hermanos empiezan a forcejear para alcanzar el arma y así matar al otro. El Chivo entra nuevamente a la casa de su hija para reponer la foto robada, la que ahora lleva adherida su propia fotografía en el lugar que ocupaba la imagen del padrastro. Antes de partir deja una confesión a Maru en su contestador telefónico, el dinero de su último trabajo bajo su almohada y se pierde caminando con su perro en algún espacio baldío de la industrialización.

Como vemos, la historia de este film está compuesta por tres relatos que se relacionan compartiendo espacio y tiempo, cruzándose en varias instancias, en particular durante el trágico evento que marcará sus vidas para siempre: un choque automovilístico que interrumpe la ruta dispuesta por la voluntad de los personajes para otorgarles el destino dictado por las circunstancias. En este choque reside, a mi entender, la com-

pleja propuesta filosófica del film pues a partir de este hecho se pone en cuestión lo real y lo moral, no ya como entidades *a priori* sino como aspectos de un carácter esencialmente perspectivista, interpretativo, ficcional y provisorio (Nietzsche, De Unamuno, Ortega, Foucault).

Analicemos ahora cómo se organiza estructuralmente el relato en torno al concepto de *différance*, como modo de revelar y resolver dentro del texto las tensiones entre perspectivismo y univocidad – ubicuidad - moral que problematiza el film.

IV.3. 'OJOS DE PERRO AZUL': ACERCA DE LO INVISIBLE Y LO LATENTE ²⁸

Atendiendo a los múltiples usos que el concepto de *différance* ha tenido en los análisis de discurso me permito explicar la manera en que será usado para los propósitos de mi estudio. Vale la pena recordar que *différance* es un neologismo que asiste para hacer referencia al hecho de que hay realidades que no se pueden simbolizar pues desbordan nuestras herramientas simbólicas de representación. Elizabeth Roudinesco en conversación con Derrida (2004) - y siguiendo a Georges Bataille - define la *différance* como un concepto que revela aquello que es 'heterogéneo' -las pulsiones, lo sagrado, la locura, el crimen, lo improductivo, lo residual- en el 'homogéneo' campo de la sociedad productiva: una suerte de parte maldita imposible de simbolizar (p 20). En este sentido la *différance* demuestra cómo la no-presencia problematiza lo que es presencia dentro de un sistema filosófico particular. Esta noción se vuelve así portadora de alteridad porque da cuenta de una existencia 'otra' expulsada de todas las normas - sean sociales o textuales -. Esta idea de imagen latente en el texto se genera desde la palabra misma. Para construirla, Derrida (1982) se vale del hecho de que el verbo *différer* signifique en francés tanto 'posponer' - diferir - como 'diferenciar', lo que en español también es

²⁸ La referencia es al cuento *Ojos de perro azul* de Gabriel García Márquez en el libro del mismo nombre. El cuento explora en los intersticios de la realidad los espacios invisibles de la vida cotidiana por donde se filtra otra realidad posible. Podría arriesgar que éste es un cuento derrideano y por eso lo utilizo para dar nombre a la sección que plantea la metodología con la cual analizar la obra de González Iñarritu desde la escritura *différance*.

posible: diferir como demorar y diferir como diferenciar (pp. 3-27). Cabe aquí aclarar que en francés *différence* y *différance* se pronuncian de la misma manera y que la ambigüedad sólo se percibe en la escritura. Con esto el autor enfatiza el hecho de que este término evoca principalmente características de la producción de significado textual.

La primera acepción del término, como queda anunciado, se refiere a la noción de 'diferenciar', es decir concierne a la fuerza que distingue elementos y al hacerlo da lugar a oposiciones binarias y a jerarquías que terminan afectando el significado mismo. En mi análisis esta noción sirve para entender la relación sincrónica entre el texto y el pre-texto fílmico, porque esta película constantemente realiza el ejercicio de la diferenciación entre los designios morales de la religión - su pre-texto bíblico - y la ambigüedad moral con la que se relacionan sus personajes en el texto fílmico. Tal relación entonces trabaja hacia dentro de la obra y condice con la dimensión de la microhistoria en tanto representación de lo local, estimulando el costado catártico del relato.

La segunda característica es la acción de 'diferir', pues tanto los signos lingüísticos como los símbolos nunca pueden abarcar plenamente lo que significan y sólo pueden ser definidos mediante nuevos signos, de los cuales se diferencian y se separan. Así, el significado es siempre pospuesto, 'diferido'. Desde el momento en que todo signo contiene trazos de otros signos para su comprensión se desdibuja la línea que dividía lo que estaba dentro y fuera del texto y a partir de aquí el 'texto' abarcará tanto el contexto como al lector-interlocutor/intérprete. Esa es, para Derrida, la aporía del texto si se lo intenta comprender en el sentido de unidad cerrada dada por los sistemas filosóficos de la modernidad. Por eso la *différance* es un intento de escapar de la historia de la metafísica que siempre priorizó conceptos como esencia, idealismo, realidad, porque estos son preceptos de totalidad y auto-referencialidad. El acto de diferir es instrumental a la segunda parte de mi análisis, inte-

resado en la relación diacrónica entre texto-contexto y espectador, porque el film continuamente juega con la repetición de cierta información que - al ser reiterada en nuevos contextos de lectura - produce en el espectador constantes reemplazamientos experienciales que llevan a nuevas interpretaciones. Esta correspondencia está proyectada hacia afuera de la obra y armoniza con la dimensión de la microhistoria en tanto sinécdoque, provocando el distanciamiento crítico; la reflexión.

Si proyectamos la lectura de este film como acto simbólico desde una perspectiva deconstructivista - es decir operada por la *différance* - nos encontramos con dos procesos de significación simultáneos. Uno es el del 'reflejo' el que, al corresponderse con la acepción de diferenciar, se coloca en una dimensión sincrónica. Y el otro es el de la 'fundación' que, en relación a la acepción de diferir, se pronuncia en una situación diacrónica. Esta combinación de conceptos me permite acomodar aquello que falta en el texto del acto simbólico, su complemento tácito, su parte no representada y en cuyo contraste este último se define a sí mismo. De este modo la idea de 'reflejo' implica la imagen especular de una cosa que se encuentra ausente en el cuadro - cuyo complemento tácito es la cosa misma reflejada -. Mientras que el concepto de 'fundación' se concibe como el comienzo de una nueva cosa en demanda de una concreción, es decir que su parte latente está en el futuro.

Preocupémonos primeramente acerca del momento del reflejo en proceso de diferenciación. Lo antes dicho implica proponer a esta película no solamente como representación de la disfuncionalidad de la utopía neoliberal - que sería su imagen reflejada -, sino además como expresión de la ausencia de la utopía de la solidaridad - esto es, aquello que se refleja -. Lo mismo exige una constante dialéctica de identificación para su visualización, como un permanente juego de *zoom in* y *zoom out* que parte de una toma que sólo encuadra el reflejo del objeto para incluir en un plano general de la imagen completa de la cosa reflejada; un juego gestáltico entre figura y fondo.

A nivel del relato esto se evidencia al analizar las relaciones del texto fílmico con otros pre-textos que condicionan su estructura tanto temática como técnico-retórica, en especial aquello que respecta al desarrollo del argumento. Desde esta perspectiva me referiré al texto de *Amores perros* como una narración que sigue las convenciones de la escritura *Midrash*, pues, al igual que en este tipo de exégesis judaica o reescritura rabínica, la obra de González Inárritu no sólo trabaja a partir de las Escrituras del Viejo Testamento sino que funciona *con* ellas al indagar en sus espacios en blanco y en sus silencios para reescribir nuevos significados posibles y para fundamentalmente problematizar su actualidad moral frente a la ambigüedad valorativa de la sociedad neoliberal.

Por otro lado, y en lo que concierne a la ‘fundación’ de una consciencia del presente histórico en relación al acto de diferir, el film exhibe la capacidad de estimular el deseo de una regeneración de la utopía de solidaridad en la configuración ética del espectador. El aspecto de la fundación tiene así también dos estadios, en este caso, diacrónicos. El primero es perspectivista y queda presentado en la forma en que la narración entrega información, el ‘cómo’ se cuenta: a través de micro-historias autónomas y locales interconectadas. El segundo es su aspecto latente, es decir el valorativo, ubicado fuera del relato en el momento de lectura del espectador - que se haya, a su vez, influido por sus propios inter-textos y puntos de vista morales -, por lo que la microhistoria adquiere dimensión de sinécdoque. Siguiendo esta mirada, exploraré a partir del concepto derrideano de ‘dehiscencia’. El autor utiliza esta palabra para aludir a la eclosión de nuevos significados e interpretaciones cuando se reitera un signo bajo nuevos contextos de lectura. A través suyo será posible vislumbrar cómo el aspecto de ‘fundación’ del film se apropia de los resortes retóricos de la narración religiosa para quebrar sus sentidos cerrados y desde sus grietas hacer aparecer múltiples perspectivas, invitando al espectador a reconstruir esas miradas en un proceso por el

cual, indefectiblemente, deberá comprometer su propio sistema de valores.

En definitiva, el par teórico con el que pretendo leer este film es el siguiente: uno de reflejo - acto simbólico - que en el acto de diferenciar - *différence* - establece una relación sincrónica de lectura que se mueve en la dinámica dialéctica de la identificación, lo que a nivel del relato se evidencia en las relaciones entre el texto y el pre-texto. En cuanto estructura, lo que se utiliza es la microhistoria unitaria como narración de lo local. La segunda herramienta de análisis es la de la fundación - acto simbólico - que, en la misión de diferir - *différance* -, entabla una relación diacrónica que se mueve en la dialéctica del perspectivismo y la valoración producida por el distanciamiento crítico. A nivel del relato esto es lo que compromete las relaciones del texto, del contexto y del lector. Este aspecto se detiene en la estructura del film en la microhistoria interrelacionada con las demás para ofrecer de cada una y, en su interrelación, su aspecto como sinécdoque.

IV.4. *MIDRASHIC DIFFÉRANCE*: RELACIONES DE AUTORIDAD ENTRE EL TEXTO FÍLMICO Y SU PRE-TEXTO BÍBLICO

En este apartado aspiro a definir la narración de *Amores perros* en su relación con la tradición religiosa judeocristiana, es decir en cuanto texto presentado como relato alegórico que entiende la Biblia como el *logos* conductor de los movimientos históricos. En este sentido espero observar cómo la Biblia influye estructuralmente en las vicisitudes epocales de su narración. Comenzaré revisando lo propuesto por Maureen Quiligan:

Toda alegoría incorpora *La Biblia* dentro de su texto, y esta incorporación problemática se vuelve característica definitoria del género. (...) Las alegorías no nombran, pero sí develan la naturaleza de tal libro que descansa como el pretexto fuera del texto. (...) El pretexto entonces nombra la resbaladiza relación entre la fuente de la obra y la obra misma (p 96, mi traducción).

Es importante dejar en claro que la incorporación de la Biblia como pre-texto de la alegoría revela la problemática esencial de este género: la necesidad de crear autoridad, de producir una reexaminación crítica de la realidad a la luz de un ideal. Es posible acordar con la autora sobre este punto y no sólo en el momento en que las sagradas escrituras se manifiestan temáticamente en el texto alegórico mismo, sino también cuando la alegoría secular incorpora a su forma de narración la tipología bíblica de lectura (Al respecto consultar a Simon Brittan, p 4).

Edwin Honing identifica dos relaciones que la alegoría guarda con el pretexto bíblico (p 107). Por un lado, la conexión puede ser 'profética', es decir que está directamente interesada en reforzar la verdad del texto tradicional o mito; en tanto que la otra relación es 'apocalíptica', porque intensifica un conocimiento derivado de una experiencia de naturaleza contraria. De estas dos, la conexión profética es la que tradicionalmente más se identifica en el trabajo de la escritura *Midrash* que asume que la mejor forma de entender la historia bíblica es volver a contarla aumentando - desde una perspectiva contemporánea - la narración original con detalles adicionales que contestan a las preguntas que el texto original despierta. Jacob Nausner (1985) entiende a la narración *Midrash* como literatura que no escribe acerca de las Escrituras sino *con* ellas (p ix). Siguiendo esta perspectiva, Harold Fisch (1998) advierte que cuando la escritura *Midrash* vuelve a contar una historia cumple simultáneamente dos funciones: la de gratificar el hambre humana por la novedad y la de satisfacer su necesidad de mantener la constancia del sentido abordando lo conocido, cuyo resultado es algo entre la interpretación y la invención (p 59). Michael Fishbane (1989) agrega que en este proceso intertextual entre la Biblia y textos no canónicos existe una continua renovación y complementación de la tradición porque tal tipo de exégesis no solamente rellena los vacíos en el texto sagrado, sino que además contribuye a extraer significados latentes, insospechados con su potencial aplicación (p 283).

Sobre este fenómeno Geoffrey Hartman y Sanford Budick (1986) insisten en la similitud entre el estilo *Midrash* y los planteos de las teorías literarias contemporáneas de la intertextualidad porque en ambas se despierta un juego crítico y literario entre la tradición y la novedad, entre la literatura y la interpretación (p xii). Harold Fisch, sin embargo, encuentra que hay una diferencia entre la polisemia de la escritura *Midrash* - que implica la apertura del texto bíblico a múltiples interpretaciones - y la 'indeterminación' postmoderna pues en

el primero el texto es algo más que un modelo en la cual em-
plazar la propia invención, es un texto que ejercita autoridad
(p 60). Tal sería según Fisch la forma en que las culturas se re-
nuevan hermenéuticamente: manteniendo la reverencia al tex-
to original mientras se lo somete a una cuidadosa reinflexión
del sentido original. Por eso argumenta que la producción in-
tertextual contemporánea que trabaja conjuntamente con las
escrituras podría ser considerada como ‘midrashic *différance*’
(p 22)²⁹. Tomo este concepto de Fisch para analizar la película
de González Iñárritu porque me permite describir su estrate-
gia, la que pone en evidencia un vacío o un espacio en un texto
que es supuestamente estable o fijo, como es el relato bíblico.
De aquí surgen varias preguntas acerca de cómo el pre-texto
bíblico condiciona la obra del director mexicano en tanto un
texto que ejecuta un *midrashic différence*.

Ahora bien ¿De qué manera el pre-texto bíblico influye en
lo temático y en lo técnico-retórico de *Amores Perros*?

Para responder observaré cómo el film revela su referencia
a los mitos del Viejo Testamento - en especial a la historia de
Abel y Caín - y de qué manera incorpora sus formas exhorta-
tivas a sus mecanismos técnico-retóricos.

¿Se trata entonces de un condicionamiento profético o
apocalíptico, visible o invisible? Al respecto anticipo que lo
visible es la historia contada, donde se desarrolla la catarsis
que revela la utopía occidental y cristiana como una distopía.
En este marco, la relación con la ética religiosa que funda-
menta tal utopía es apocalíptica. Al ‘distanciarnos’ emocio-
nalmente de la anécdota contada para inspeccionar en lo que
queda tácito en su estructura sintáctica, se halla que la incor-
poración del pre-texto bíblico ejerce una fuerza profética pues
su estructura estimula en el espectador-lector la necesidad de

²⁹ Un ejemplo de este tipo de aproximación narrativa sobre el caso de Abel
y Caín es el propuesto por Miguel de Unamuno en *Abel Sanchez* (1917).
Un caso contemporáneo es el libro de John Steinbeck, *East of Eden* (1990).

recuperar estos valores. Observemos entonces cómo se produce aquí este condicionamiento en lo temático dejando la exploración de lo técnico-retórico a la segunda parte, dedicada al aspecto fundacional del ‘acto simbólico’.

IV.4.1. Abel y Caín: ‘Los perros del paraíso’

La historia de Abel y Caín como arquetipo del fratricidio es mención recurrente en la historia de la literatura universal desde el arte medieval, pasando por el teatro de Shakespeare hasta la ficción contemporánea, y es un tópico recurrente en el cine mexicano de los años noventa. Sin ir más lejos, aparece con particular fuerza en los filmes que señalo como interlocutores de *Amores perros: Los Olvidados, Principio y fin, y Cuentos de hadas para dormir cocodrilos*. Aunque este aspecto se explorará en la sección que dedico al contexto del film, vale tener en mente que este tema no es exclusivo de la película de González Iñárritu sino que puede ser visto más bien como expresión de un sentimiento creativo que ha sido recurrente en la era neoliberal mexicana, en pleno período de ruptura de la cohesión social.

Aunque el Génesis presenta la motivación del asesinato de Abel simplemente como un caso de celos de Caín por la predilección de Dios hacia los regalos sacrificiales de Abel y no los suyos, existen otras interpretaciones alternativas. Trabajos extra-bíblicos tales como la interpretación Midrash atribuyen la causa al deseo de una mujer. De acuerdo con la tradición del *Midrash*, Caín y Abel tenían cada uno una hermana gemela con la cual iban a casarse. El *Midrash* dice que la prometida de Abel era más hermosa que la de Caín. Caín se niega a aceptar ese arreglo, por lo que llevan el conflicto al juicio de Dios. Finalmente Dios favorece a Abel, provocando los celos de Caín y la muerte de Abel como resultado del rencor de su hermano. Otras interpretaciones más recientes - tales como la de la

Iglesia Mormona - entienden el conflicto ocasionado por la avaricia de Caín sobre las posesiones de Abel. A mi parecer, el argumento de la película de González Iñárritu ha especulado con estas interpretaciones presentando en cada relato una de estas lecturas posibles.

En ‘Octavio y Susana’ se trata de la interpretación ‘midras-hica’, pues el intento de asesinato se explica por el deseo hacia la mujer del otro. Octavio está enamorado de la esposa de su hermano y ya que la muchacha no le corresponde como él espera, decide resolver el asunto deshaciéndose de su hermano. Para ello organiza un ataque físico en contra de éste que indirectamente le ocasiona la muerte. Al final del relato la referencia a la historia de Abel y Caín se hace todavía más explícita. En una de las secuencias finales se han reelaborado los diálogos del episodio bíblico tal y como aparecen en el Génesis 4:9³⁰. Ello ocurre en la escena de la cocina de la casa de Octavio al día siguiente en que Ramiro recibiera la paliza y la amenaza de muerte. Allí la madre interroga a Octavio:

Madre: ¿Sabes dónde está tu hermano?

Octavio: No.

Madre: ¿No sabes?

Octavio: ¡Ya te dije que no! ¡O acaso soy su niñera!

Como se anticipó, el cine mexicano ya había hecho una reelaboración de este diálogo del *Génesis* en la película *Cuento de hadas para dormir cocodrilos*. Allí un hermano mata al otro por querer poseer sus tierras y cuando es interrogado por su padre, el joven contesta con las mismas palabras: ‘¿acaso soy su nana?’.

³⁰ “Y Jehová dijo a Caín: ¿Dónde está Abel tu hermano? Y él respondió: No sé. ¿Soy yo acaso guarda de mi hermano?” En *Génesis* 4: 9., *La Biblia versión Reina-Varela*.

Otro paralelismo con el fratricidio bíblico en *Amores Perros* se da al final del relato cuando - al igual que Caín desterrado al este del Edén - Octavio debe exiliarse, perseguido por sus rivales y condenado moralmente por su familia. No se trata de un viaje voluntario como el que había planeado con Susana, sino de una huida. Desde el momento en que desaparece la motivación y el sentimiento de curiosidad y aventura, desaparece la idea del viaje como narrativización utópica. Una forma muy gráfica está dada en la escena en que Octavio está en la terminal de ómnibus esperando a Susana, el bus está a punto de arrancar y el chofer le pregunta a Octavio: '¿qué hace joven, se va o se queda?'. Octavio no contesta, apaga su cigarrillo y se pierde caminando en la multitud del andén. En este sentido creo que éste es un no-viaje, alegoría de un 'viajero inmóvil'. Para más detalles comparativos obsérvese que en las escenas finales Octavio lleva una cicatriz en el cráneo que - tal cual la marca de Caín - le recordará para siempre el accidente y todo el episodio de celos e infidelidades que lo arrastraron hasta ese momento³¹.

En el tercer relato, 'El Chivo y Maru', aparecerán las otras dos posibilidades contempladas sobre las causas de la muerte de Abel. Al abrirse la narración El Chivo asesina a otro hombre - 'su hermano' en términos genéricos y religiosos, y su antípoda en términos de carácter -. Se trata de un industrial importante, hijo pródigo del sistema neoliberal. En el film no queda explicado el motivo de este homicidio pero - a juzgar por los actos posteriores del Chivo - podemos inferir que se trata de su descontento sobre el favor que Dios como determinante del destino posa sobre este tipo de persona y aunque aquí se trate de un Dios entendido como *logos* de un sistema moral occidental cuya Realidad (con mayúsculas) se explica en

³¹ En *Génesis* 4:15- 4:18 Dios pone una marca en la frente de Caín para que nadie lo mate. Caín se exilia al este del Edén en la tierra de Nod y funda una ciudad llamada 'Enoch' en honor a su hijo.

la retórica 'totalitaria y totalizante' del sistema capitalista que la engendra. Desde el punto de vista de la lógica todopoderosa del mito neoliberal, los hombres de honor y éxito, los favoritos, son los empresarios, limpios, decentes, con sentido del deber y de los valores familiares, fieles corderos de Dios, que dejan sus pecados fuera de la vida social y familiar. El Chivo, en cambio, es aquello que se descarta, es lo maldito, lo que por derrotado no se representa en el mapa de la historia que construye este sistema, hombre invisibilizado, tan incorpóreo que hasta puede disparar fuego en medio de la calzada sin ser advertido. El Chivo es, como él mismo le confiesa a su hija en el mensaje telefónico: 'un fantasma que sigue vivo' y yo agregaría: el espectro mismo de la utopía revolucionaria latinoamericana. Véase como González Inárritu ha enfatizado este aspecto al presentar al personaje a partir de tomas en un plano general, para lo que ha usado un lente focal largo. El efecto de este lente es el de identificar un objeto a la distancia, desdibujando el fondo. Esta forma de destacar al personaje como ser despegado de esta realidad que no se mezcla con su entorno también es una manera de generarnos respeto y temor por el personaje. Este tratamiento sirve para comparar a El Chivo con un animal peligroso al que el camarógrafo - o la vista del transeúnte común - no puede acercarse.

Según la propuesta moral de la familia de El Chivo, el solo hecho de que éste se haya sumado a un movimiento revolucionario queda visto como un acto desidiioso que termina destrozando la estirpe. Vale enfatizar que - en términos del imaginario social - la familia es una figura retórica de la patria. De esta manera el revolucionario - desde el punto de vista de los miembros de la familia de El Chivo (la casta gobernante, empresarial, oligárquica) - es visto como un ser negligente y criminal que legítimamente debe ser excomulgado (desaparecido) de la historia familiar (social-nacional). Si hay algo 'sagrado' tanto en la sociedad mexicana tradicional como en la de hoy es 'las bien guardadas diferencias sociales' y es por

eso que resulta inadmisibile que un miembro del grupo de los poderosos se haya tornado en revolucionario defensor de los derechos del pueblo.

La entrada del Chivo a la casa de su hija es, a mi parecer, uno de los ejemplos más ilustrativos de la diferencia al estilo *Midrash* que presenta este film porque da cuenta de la introducción de lo 'heterogéneo' (Roudinesco, p 20) por entre las rendijas del 'homogéneo' relato occidental y cristiano, devenido en apoteósico neoliberalismo. Bajo esta lectura la casa de la hija es el espacio de legitimidad histórica y como tal debe ser tomada por asalto, forzadas sus cerraduras y atravesadas sus puertas para que lo que desborda la representación encuentre un espacio en el aparentemente acabado panteón de la historia: la pared de los recuerdos de la hija. Así, aquello que es presencia en el muro de los recuerdos - o de la historia oficial - problematiza lo que está ausente: El Chivo (el revolucionario) falta porque ha sido negado (asesinado simbólicamente) por la familia (la casta económica dominante). En este sentido El Chivo es un Caín trágico, de la cual sólo conocemos sus vestigios. La escena en la que el Chivo reemplaza en el portarretrato de su hija la fotografía del padrastro (señor respetable e integrado al sistema, muy similar en apariencia al industrial asesinado por el Chivo) por la suya, a mi entender es de radical importancia porque este acto se expresa a nivel simbólico como un reclamo de las partes invisibilizadas por la historia, las que demandan ser reconocidas, revaloradas y reconciliadas con la verdad histórica. Con el reemplazo de la fotografía el maldito (el deshonorado por el poder supremo del capital) se apodera de la representación simbólica de la homogeneidad histórica, toma la palabra y prueba su existencia y con ésta reposiciona también la de los desaparecidos, exiliados, desterrados y acallados de la lógica capitalista que se percibe como la única verdad.

Desde esta perspectiva adquiere sentido - y por partida doble - el apodo de 'El Chivo' que le ha sido dado al personaje de

Martín pues, por un lado, la negación de su existencia en el espacio familiar-nacional lo convirtió en el 'chivo sacrificial' de la moralidad religioso-burguesa; y, por otro lado, pues su reincorporación social al final de la película es una forma de redimirlo irónicamente para que con este acto este individuo renuncie a su utopía y se asimile al relato homogéneo del mercado. En este sentido Martín sirve como el 'chivo expiatorio' del sistema.

Vale la pena enfatizar que éste ha sido el estatus de Caín en la historia de la moralidad occidental: el de alguien que debe resignarse a lo desigual y a lo arbitrario sin reaccionar porque, de hacerlo, se lo estigmatizaría como miembro del mal.

Caín - que se traduce del Nuevo Testamento griego como 'el que viene del mal' para ser luego entendido literalmente como 'el hijo de la serpiente' - ha sido leído por la historia occidental y cristiana como el primer asesino. Sin embargo, tal y como lo muestra la película de González Iñárritu, el Caín que *El Chivo* encarna es más bien un rebelde trágico y no un villano. Un Caín como el del poema *Caín: un misterio* de Lord Byron (1821) en el cual no es un hermano envidioso sino simplemente un hombre que no encaja en la narrativa de la historia que impone el poder autoritario de Dios. La decadencia del mundo y la expulsión del Edén atestiguan la eminencia de un crimen, pero para este Caín no es tan evidente que el criminal sea el hombre, como repiten sus ancestros y como les inculpa Dios. Para el Caín de Byron, la curiosidad de su madre, la tentación de la serpiente o la sensualidad del árbol del conocimiento son sólo indicios de la transgresión, pues según él lo imputable es un error fundamental en la concepción del mundo y, en última instancia, en la mente de la que surge un diseño perverso capaz de concebir la libertad humana como un pecado capital. Para Byron Caín ve en lo anterior el fraude de Dios, el mismo que instauro la esclavitud humana a la obediencia. Entiendo que esta estafa en forma de chantaje emocional cebado por la culpa se escribe en la civilización judeocristiana como pieza mito-histórica de la verdad cardinal

del hombre. De esta lógica del hombre castrado por ese enorme complejo de culpa surge el súbdito perfecto del tirano o del caudillo neoconservador. Este sujeto es el miembro ideal de una sociedad inmóvil que - a partir de esta superstición - se reproduce hermenéuticamente en sistemas 'totalitarios y totalizantes'. En el poema de Byron, Lucifer se acerca a Caín porque reconoce en este otro espíritu existencialista al único ser humano agobiado por el absurdo de la realidad. Es así que El Chivo, como este Caín, es un emancipado, porque con sus actos desafió el 'omnipotente' dictamen de sus circunstancias. De este modo y como al insomne Caín, a El Chivo le falta el sueño. La misma metáfora del insomnio se utiliza en la película de Ortiz, *Cuentos de hadas para dormir cocodrilos* donde tradicionalmente todos los hombres de esa familia que han matado a un hermano sufren de insomnio.

Viendo este detalle por el reverso de la interpretación ortodoxa, el castigo divino de estar siempre despierto es al fin y al cabo una ventaja porque, como dice Alejandra Pizarnik, se le ha despertado 'el dolor de la lucidez', cito de esta autora el poema 'Lucidez' (1962) "La lucidez es dolor, y el único placer que uno puede conocer, lo único que se parecerá remotamente a la alegría, será el placer de ser consciente de la propia lucidez". Asimismo, por ser lúcido El Chivo es un desterrado, un espíritu que ya no pertenece a la 'creación', a lo aceptable - o aceptado -, a lo real como lo 'dado', a lo representable como la única existencia.

Por lo mismo la imagen final del film en la que El Chivo se pierde en un gran plano general caminando sin rumbo por un terreno baldío e incierto que lo va asimilando lentamente, vuelve a recordarnos el compromiso poético de su director con *Los olvidados*, porque en el film de González Iñárritu también desaparecen el bien y el mal como referencias morales al hacer depender las decisiones de sus personajes de un marco circunstancial determinante. En este sentido es que veo en la imagen de cierre de *Amores perros* una cita directa al tono nihi-

lista con el que Buñuel exhibió la herida colonial como constitución de los comportamientos humanos retratados.

A nivel estético, la escena final de González Iñárritu retoma el tratamiento dado a los personajes de *Los olvidados* porque a lo largo de la película estos se presentan como sujetos asimilados, fundidos a la grisura de las callejuelas nocturnas y neblinosas de los barrios marginales. Con este recurso Buñuel logra ejemplificar - desde la textura del lenguaje cinematográfico - las relaciones de determinación producidas desde un 'fondo' económico-social sobre la persona en tanto 'figura' y su comportamiento. Es por ello que la escena final de *Amores perros* puede considerarse como la metáfora visual clave para leer epistemológicamente al ex-revolucionario como el Caín de la sociedad neoliberal. Siguiendo esta idea observo que, a partir de este momento, el tratamiento que la cámara le da a El Chivo invierte el estilo con el cual se lo había retratado al comenzar el film, cuando éste aparecía como un rebelde trágico, un discordante, porque las tomas con foco selectivo (teleobjetivo) con las cuales se había *señalado* a El Chivo como otro despegado del resto - esto es, como el desterrado que ya no pertenece al paisaje de la creación - servían para desafiar con su sola presencia la realidad construida desde la épistémè hegemónica. Sin embargo, cuando al final El Chivo se entrega a un vivir naturalizado en la desaparición de los ideales la imagen se encargará de revelar cómo tal decisión involucra el desvanecimiento de la revolución misma. Véase como González Iñárritu coloca a El Chivo alejándose hacia el horizonte, atravesando un terreno seco y ceniciento mientras se va desvaneciendo, fundiéndose en un paisaje de ruinas, ingresando a 'un mundo abandonado por los dioses', para usar las palabras de Idelber Avelar (2000) al describir la naturaleza de la alegoría (p 18). Esta imagen es por eso alegoría de la melancolía en la era neoliberal, 'la cripta vuelta residuo de reminiscencia' (Avelar, p 18).

Una historia que atraviesa todo el film, pero a la cual no se le asignó estructuralmente una unidad es la de los medio hermanos y socios de negocios. Como referencia al fratricidio ésta es la historia más explícita de las tres pues en este relato del film se utiliza la referencia literal. Las razones del asesinato están explicadas aquí a partir de la avaricia sobre las posesiones materiales del otro (lo que en principio suena como la visión mormona sobre Caín). Un ejemplo se da durante la escena en la casa del Chivo en la cual éste le revela a su cliente (Gonzalo) que no ha matado a la víctima (su hermano) y lo confronta con la responsabilidad de asesinarlo él mismo, diciendo - mientras sostiene en su mano el arma cargada apuntando a la cabeza de su hermano -: ‘Mátalo tú, pinche Caín’. En esta escena El Chivo toma preponderancia divina pues primero sitúa a los dos hermanos frente a la situación que los fuerza a declarar su mutuo sentimiento de envidia y rivalidad, y luego le deja a su cliente la decisión de deshacerse de su hermano con sus propias manos. En este sentido - tal cual sucede en la Biblia - Dios entrega a Caín la decisión de obrar bien o mal respecto a su resentimiento con Abel - rencor que Él mismo ha provocado en primer lugar - advirtiéndole sobre las consecuencias³².

A mi parecer con esta escena el film se suma a una discusión filosófica orteguiana acerca de la libertad del hombre, que no excluye de la ecuación la determinación divina. Esto porque según Ortega y Gasset vivimos en una eterna interacción dialéctica entre la persona y sus circunstancias (p 24). De ahí que la vida sea el drama entre el destino y la libertad, y la libertad entendida como el ser libre dentro de una determinada circunstancia o destino que nos toca vivir. Bajo este sentido nuestro proyecto de vida es tan sólo la elección de un curso de

³² “Entonces Jehová dijo a Caín: ¿Por qué te has ensañado, y por qué ha decaído tu semblante?”, “Si bien hicieres, ¿no serás enaltecido? y si no hicieres bien, el pecado está a la puerta; con todo esto, a ti será su deseo, y tú te enseñorearás de él”. (*Génesis* 4:6 y 4:7)

acción posible dentro de las opciones asignadas por el papel que nos toca representar en una historia trágica, es decir dictaminada *a priori* por las circunstancias y sean éstas delineadas por Dios o no.

No casualmente la narración de ese conflicto ha sido representada - ya desde la tragedia griega - a través de la *anagnórisis* (revelación)³³. De acuerdo a *Poética* de Aristóteles, el momento ideal para la anagnórisis trágica es la *peripeteia* - el giro de la fortuna -: en un momento crucial, todo se le revela y se vuelve claro para el protagonista, con efectos casi siempre demoledores (p 16). La revelación de esta verdad - que ya era un hecho condicionado pero que el protagonista ignoraba - cambia la perspectiva y la reacción de éste. En nuestro caso, la peripecia tiene lugar en el momento en que el cliente descubre que su hermano no ha sido asesinado y que lo espera en la casa de El Chivo, amordazado, a su merced y en conocimiento de sus intenciones de aniquilarlo. Así el conflicto de los dos hermanos funciona retóricamente como una revelación vital de la trágica dialéctica entre el destino y la libertad. Esta es precisamente la función de dicho relato en el film: la de exorcizar de nuestra experiencia cotidiana la conciencia de que este arquetipo trágico es fundación de nuestro pensar social. Véase que la función mito-histórica del conflicto entre Abel y Caín ha sido tratada en las otras dos historias de este film de un modo más vago, pero es en este relato que se realiza como catarsis, en especial en la escena final en la que los dos hermanos amordazados tratan de apoderarse del arma para matar al otro.

Aquí el paralelismo con las peleas de perros es ineludible y por ejemplo se observa en la entrada laberíntica a la casa de El Chivo, con sus largos pasillos y recovecos, parecida a la entrada

³³ Anagnórisis es un helenismo cuyo significado es “revelación,” “reconocimiento” o “descubrimiento”. El término fue utilizado por primera vez por Aristóteles en su *Poética*. “Anagnórisis” describe el instante de revelación en que la ignorancia da paso al conocimiento (*Poética*, p 16).

a los pasillos de las peleas de perros donde Octavio conduce a Cofi. Esta no es sólo una coincidencia de espacios pues el tratamiento de la cámara es el mismo: un travelling cámara en mano a la altura de los ojos, una cámara subjetiva que produce la sensación de ser la mirada del perro en la secuencia de Octavio, que se repite en la entrada de Gonzalo a la casa de El Chivo, lo que permite adelantar que en esta escena todo está dispuesto para realizar dicha comparación. Las mordazas que impiden la facultad exclusivamente humana del habla deja a los dos hermanos gruñendo y jadeando en el intento por atacar al otro antes de ser atacados. Así, al igual que los perros sostenidos de sus collares antes de que empiece la pelea, los finos empresarios confinados tratan de zafarse arrastrándose en un piso sucio, siempre a punto de matarse. De esta manera la mención explícita que el film hace a la historia de Abel y Caín a través de la narración de los socios-hermanos se recrea en la pelea de perros y retoma así la idea del fratricidio como trasfondo simbólico que atraviesa el film.

Véase cómo los perros tienen para sus apostadores el mismo valor retórico que Abel y Caín tienen en el plan de Dios: un sentido utilitario y ejemplar de la moral burguesa. De este modo los perros, como el par bíblico, son sacrificados para celebrar el ritual de regeneración de la lógica del poder. En el film se muestra que cada 'amo' provoca una crisis sobre el instinto de supervivencia de su perro y mientras estos intentan restablecer su seguridad defendiendo su vida, el amo obtiene una remuneración material o simbólica del daño que estos se causan mutuamente. Generalmente el más débil muere, mientras que el vencedor - como Caín - sirve para una nueva acometida - para inspirar temor o culpa -. De un modo retórico general las peleas de perros que aparecen en el film sirven entonces para vigorizar la idea de la desaparición de la utopía de la solidaridad en la era neoliberal. Las riñas son de este modo la metáfora de la rivalidad provocada por una sociedad

que - ritualizando el individualismo - celebra y reproduce el *status quo*.

La lectura del problema de los hermanos empresarios en paralelo con la pelea de perros nos permite observar que aunque en este tipo de contiendas haya rivalidad, se ha desvanecido en ellas la propuesta aristotélica de lucha entre el bien y el mal. Esta es la parte midrashica en el tratamiento temático, la lectura hesseniana del film³⁴, pues ninguno de los 'Abeles' es inocente, puro, o mártir, 'el bueno de la película'. Al contrario, en este film tanto los Caínes como los personajes traicionados actúan siguiendo una dinámica que prioriza la satisfacción de sus propios intereses. Por eso y 'más allá del bien y del mal', los personajes no son más que hombres de su época. El hermano de Octavio es violento e infiel con su esposa, insensible con su hijo, mezquino con su madre, irrespetuoso con su hermano y negligente con su perro; el medio-hermano de Gonzalo es adúltero (está casado y mantiene un *affaire* con una compañera de trabajo que es también casada), es además oportunista (cuando se entera de que su hermano lo ha mandado a matar le ofrece dinero al Chivo para que mate a Gonzalo). Durante el interrogatorio que le hace El Chivo - en el que lo obliga a especular acerca de quién es su cliente - el lumpen llega a la conclusión de que su víctima ha sido deshonesto con muchas personas, ante lo cual le dice: 'por lo visto hay un chingo de gente que te quiere matar, buey'. Si bien a primera vista el film podría ser leído con el lente inculpador de la moralidad judeo-cristiana que entendería que todos estos personajes merecen lo que les ha sucedido, en mi opinión, se trata más de una propuesta nietzscheana porque en el film la línea divisoria entre el bien y el mal ha desaparecido para representar

³⁴ Me refiero a la defensa de Caín hecha por el personaje de Demián en el libro *Demián: historia de la juventud de Emil Sinclair*, Bildungsroman de Herman Hesse (p 11).

una verdad que es percibida sólo como la suma de las variadas perspectivas individuales.

De todas maneras y aunque el film intente proponer una amoralidad o un punto de vista sin juicio moral, hay elementos que indudablemente lo hacen posicionarse de uno u otro lado de la balanza. Un ejemplo es el contrato de homicidio. Aquí la película marca la diferencia con las muertes ocurridas a raíz de las peleas de perros pautadas e incluso a las aleatorias matanzas del ‘Cofi’, porque este animal mata a sus ‘hermanos’ por instinto y es incapaz de juzgar en qué circunstancias es moralmente inapropiado atacar o quién es el enemigo. Recordemos que fueron los hombres y, más aún, los hombres de Dios los que pusieron en marcha estas delimitaciones morales³⁵. En el ejemplo de la relación de El Chivo con el Cofi se devela esta ‘*diferencia Midrash*’. El Chivo le ha demostrado al Cofi su afecto, cuidándolo, curándolo y alimentándolo, pero el perro, apenas se recupera, asesina a todos los perros que para este lumpen constituyen su familia. Cuando El Chivo descubre lo sucedido le apunta con la pistola para matarlo, pero el perro lo mira con una profunda inocencia. Entonces El Chivo se desahoga de sus propias elecciones vitales profiriendo sobre el perro lo que quisiera decirse a sí mismo: ‘¡Eso no se hace, eso no se hace cabrón!’.

A partir de aquí, se traza la cuestión moral de este relato porque el empresario que le encomienda ‘el trabajo’ representa una casta dirigente que - como el dueño del perro que apuesta - no mata con mano propia, pero con sus decisiones reproduce el abuso de un sistema injusto que deviene en explotación y hasta en la extinción de comunidades enteras. Esta modalidad permite que el empresario no lleve las manos sucias aunque alquile otras para que sean las que maten. Por eso es importante que El Chivo haya confrontado a los hermanos pues de

³⁵ Por ejemplo la doctrina de la “guerra justa” de Agustín de Hipona (San Agustín) en *Civita Dei* (426) Vol-2, p170.

no haberse develado el deseo de traición de un hermano frente al otro, este empresario - como el empresario que El Chivo mató - no figurarían jamás en la lista de los Caínes - ni de los caninos- de la historia.

Como vengo planteando, el complejo temático del Génesis atraviesa el film de un modo explícito. Las variantes que cada relato hace de las motivaciones en la historia de Abel y Caín intenta problematizar - desde todos estos puntos de vista - la autoridad moral del sistema patriarcal judeocristiano en el que el varón es la cabeza del clan. Así el director construye relatos en los cuales el 'jefe de familia' deja de actuar de un modo virtuoso, esto es en beneficio de la colectividad que lidera. En las microhistorias del film observamos que en todos los niveles sociales el padre traiciona al clan para satisfacer pulsiones egoístas: Ramiro engaña a Susana con una compañera de trabajo y trae a la casa toda la violencia de su explotación laboral y social, además se niega a contribuir con dinero a su madre para sostener a su propia familia. Igualmente pone en riesgo a su vida - (y por ende la estabilidad económica-psíquica y emocional de su esposa e hijo - cuando asalta farmacias a mano armada y pierde la vida al asaltar un banco). Daniel deja a su familia original para vivir con una exitosa joven modelo y - una vez con ella - traiciona también sus expectativas de protección y apoyo emocional. El Chivo vive atormentado por la culpa de haber abandonado treinta años atrás a su joven esposa y a su hija de dos años para poner en práctica sus ideales revolucionarios. Aunque en principio éste es un acto de altruismo para mejorar el mundo en el que vivirá su hija, también es la decisión que la ha convertido en huérfana.

Leído desde el terreno simbólico, este planteo que discute el sistema patriarcal aviva un cuestionamiento a los liderazgos políticos de México y, por extensión, de América Latina. En México puede identificarse que desde el conquistador, pasando por los líderes de la independencia, los intelectuales reformistas, los héroes de la revolución hasta llegar a los gobernantes

del Partido único, todos se propusieron como padres morales y responsables de las necesidades del pueblo cayendo siempre en la corrupción y los intereses individuales, es decir fallando en su rol de patriarca del bien del grupo. Desde una lectura más antropológica que política el film pone en crisis la tradición de la preponderancia masculina que rige la sociedad mexicana, mostrando a los hombres como agentes del desbalance social ocasionado por la atomización en el individualismo capitalista. El caso de *El Chivo* es diferente porque es lúcido y capaz de asumir sus errores y fracasos. En *El Chivo* acontece la anagnórisis - el revelamiento de la verdad - y es por eso que es el único personaje al cual el film de algún modo redime.

Hasta aquí lo referente a la reescritura de la anécdota bíblica en el film. Importa recalcar que el hecho de que esta reescritura del arquetipo trágico se realice de una manera más o menos explícita sirve de estrategia necesaria para desarrollar el aspecto catártico del film en tanto acto simbólico. Esto porque al hacer evidente dentro del mismo relato el aspecto sincrónico existente entre el texto narrativo del film y el pretexto bíblico, el film logra conectar inmediatamente con un pueblo cuya cultura ha tenido sus raíces hundidas por 500 años en la palabra evangélica. En este sentido, como admite Fernando Matamoros Ponce (2005): [en México] “las lecturas simbólicas y las interpretaciones proféticas de los textos sagrados son referencias esenciales para la aprehensión y comprensión de las tensiones utópicas y de los conflictos internos de la iglesia contemporánea y de las oposiciones a los gobiernos sucesivos” (p 298).

De este modo entiendo que la referencia bíblica representada en *Amores Perros* en modo de catarsis es elemento que, por un lado, atrapa al espectador para comprometerlo emocionalmente con la familiaridad y respeto que tiene frente a esta forma de pensamiento; y por otro, una vez cautivada la atención del sujeto, comienza a relativizar tal perspectiva, a aplicar la *différance* en el sentido de la ‘diferenciación’. Aquí

ocurre lo que Derrida explica como el doble trabajo con el suplemento tácito, el cual tiene dos sentidos (o funciones): agregar y reemplazar siempre en el vaivén entre la interpretación y la sustitución del objeto original, por lo cual la catarsis es así una parte esencial de la capacidad performativa social de la obra porque pone en crisis una moral *a priori*. Esto no obstante saber que el movimiento de fundación de una nueva moral requiere de un distanciamiento. La manera en que se estimulan técnico-retóricamente estas nuevas interpretaciones morales en el espectador-lector es a lo que dedico la segunda sección de este análisis.

IV.5. TEXTO, CONTEXTO Y ESPECTADOR; PERSPECTIVISMO Y VALORACIÓN: UN PROBLEMA PARA LA ‘DEHISCENCIA’

En esta sección me propongo estudiar cómo lo técnico-retórico interviene en la relectura moral del espectador, lo cual requiere examinar cuáles son aquellos signos familiares que - sometidos a nuevos re-emplazamientos experienciales - generan resignificaciones interpretativas en el público. Para ello voy a trabajar con el concepto derrideano de ‘dehiscencia’ (Rudinesco y Derrida, p 9), lo que involucra una lectura de la *différance* en sentido diacrónico, la acción de ‘diferir’ el significado. Al referirse a la repetición del signo dentro de nuevos contextos de lectura, Derrida (1982) sostiene que en ese momento no se está frente a la pura repetición pues - en el mismo acto de repetir - se está introduciendo la influencia de nuevas ramificaciones e interpretaciones originadas al toparse con nuevos intertextos.

Como un modo de seguirle los pasos a tales evoluciones semánticas reconozco tres aspectos operativos de la dehiscencia observables en este film. Aunque los tres son igual de importantes a la hora de desentrañar el modo en que este film logra relativizar la moral del espectador, he decidido concentrarme en el segundo por parecer el más apropiado. De todas maneras, lo contextual ya fue abordado en el comienzo y lo simbólico quedará sugerido a grandes rasgos al final.

IV.5.1. 'Perro mundo': la dehiscencia en la cuestión estructural de la obra ³⁶

Susana: ¿Sabes lo que decía mi abuela?

Octavio: ¿Qué?

Susana: Si quieres hacer reír a Dios, cuéntale de tus planes.

(*Amores Perros*, 2001)

A lo abordado al introducir este capítulo podemos agregar la idea de que el perspectivismo se constituye en estructura fundacional del film. Y utilizo el término 'fundación' para retomar la idea principal de este estudio en la que analizamos el film en tanto acto simbólico que es a la vez reflejo y fundación de la conciencia de un presente histórico. La fundación sugiere entonces que para lograr 'la nueva conciencia' se debe conquistar un espacio de verdad ya establecido que luego nos permita ofrecer un cambio de perspectiva. En este caso el campo es el del predominio de la moral burguesa sostenida por la doctrina religiosa que acompaña a la colonialidad del poder en tanto expansión epistémica de la utopía occidental y cristiana. Siguiendo este hilo de pensamiento es que arribo a la conclusión de que el film de González Iñárritu utiliza la misma estrategia empleada desde los tiempos de More para narrativizar un nuevo discurso utópico en el inconsciente político, que consiste en utilizar las formas retóricas ya legitimadas por los discursos hegemónicos y, por su intermedio, hacerlas actuar como caballo de Troya para introducir las armas que permitirán operar un cambio epistémico.

³⁶ *Mondo cane* (1962) es la primera entrega de la trilogía de Paolo Jacopetti que, utilizando el género documental, muestra la diversidad de culturas desde un punto de vista occidental, a las que lee como excéntricas o salvajes. El título de esta película - planteada como un montaje de ideas en interrelación semántica - me sirve para anticipar al lector una lectura de la dehiscencia, es decir, de los sentidos encadenados que son valorables sólo desde miradas macro.

En función de lo expuesto sostengo que el análisis que concierna a la estructura de este film debe leerse en dos instancias: la primera observa la manera en que el film se apodera de los elementos retóricos con los que el discurso hegemónico construye autoridad - en nuestro caso: la retórica bíblica -; en tanto la segunda describe cómo el film explica estos artificios retóricos al enfrentar sus propios recursos constructores de autoridad. Este es el movimiento de distanciamiento que a mi entender lo revela como la deconstrucción de la narrativización del discurso hegemónico-religioso, que encuentra un terreno fértil en las posibilidades conceptuales de la microhistoria.

El concepto de 'nívula' de Miguel de Unamuno se ofrece como apoyo epistemológico para desarrollar esta parte del análisis³⁷. Las nívulas se entienden como "relatos dramáticos, punzantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos, en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad" (1914, p 3). Estas narraciones se alejan de la novela clásica pues en este caso la trama está ocupada por los personajes, mientras que en las nívulas el protagonismo es el de las pasiones humanas. Una nívula se inscribe así en el cruce semántico entre una novela y una parábola, de aquí que sus personajes sean motivos simbólicos de ímpetus humanos y, al mismo tiempo, motores de la acción dramática. Al continuar sobre la pista de la nívula como formato ficcional de la microhistoria, se sigue que - al igual que esta última - la nívula cumpla una doble funcionalidad: responde a una particularidad epocal, específica y local - éste es su aspecto cuerpo político - y a la vez se manifiesta como sinécdoque de una problemática mayor del ser humano, en cuanto ontología

³⁷ Un ejemplo en el trabajo de Miguel de Unamuno es su *Abel Sánchez* (1917). Se trata de una nívula sobre la envidia que se expande como comentario del clima de tensión moral que precedía a la guerra civil española.

En esta segunda interpretación la nívula es alegoría, forma que logra acomodar en un *single locus* narración y comentario crítico pues, como hemos visto, la alegoría se narra como un sistema de significación distinto, con coordenadas de lectura establecidas en una lógica propia, un lenguaje otro y hasta un propio género, si seguimos a Quiligan (1979, p 14). Vale anticipar entonces que el signo epocal en este film es el de la melancolía y que vamos camino a encontrarnos con el tipo de alegoría que refleje ‘una imagen ideológica de la realidad’ que simultáneamente funde una interpretación de su presente histórico en la conciencia del espectador. Veamos ahora cómo logra ponérselo en práctica.

IV.5.2. La Nívula en relación a la ontología cuerpo-política: localización, sincronía y perspectivismo

En esta primera instancia voy a establecer los paralelos de cada uno de estos relatos que, como parte de un tríptico, componen el film, para relacionarlos luego con la estructura de la nívula unamuniana, la que a su vez utiliza la retórica de la parábola bíblica. Es importante establecer que la parábola es un relato figurado del cual - por analogía o semejanza - se deriva una enseñanza relativa a un tema que no es el explícito. En este sentido se trata de un relato simbólico o una comparación basada en una observación verosímil. Al gozar la parábola de un inmenso poder didáctico los evangelios cristianos han encontrado en esta forma literaria un vehículo fundamental de autoridad.

Siguiendo la estructura de la parábola bíblica, los relatos del film son historias de gente común viviendo dentro de los grandes acontecimientos histórico-políticos. Véase que cada uno de los personajes va atendiendo a sus cuestiones personales y solo en escasos momentos hay referencias directas a un contexto sociopolítico. Sin embargo, las vicisitudes epocales

de una vida signada por la lógica neoliberal se han filtrado en la vida privada hasta volverse su propio motivo regulador. Uno de los numerosos ejemplos del film es el de Daniel. Este exitoso publicista deja a su esposa por 'un nuevo modelo' de mujer, más joven, más atractiva y deseable dentro de los parámetros valóricos actuales, una mujer que le brindará prestigio en sus círculos sociales; una mujer para ser exhibida. En este sentido la 'modelo europea' que, como se dice en el programa televisivo al que es invitada, 'ha conquistado el mercado iberoamericano', no dista demasiado del valor emplazado sobre un auto último modelo. Así Valeria se muestra en el cartel callejero como el objeto de deseo, íconopreciado que distrae la atención de los hombres que pasan manejando cada día, de ida y vuelta a su rutina de engranajes del sistema neoliberal. Siguiendo este razonamiento, se hace casi obvio que ella fuese la víctima del choque, porque en este caso no choca una persona, choca un vehículo de reproducción del sistema. Siguiendo esta idea, vale preguntarse, ¿qué es un automóvil caro sin un chasis sólido y alineado, sin una carcasa inmaculada y lustrosa? La respuesta es: poca cosa. A Valeria, después del choque y el accidente para salvar a su perro, le falta una pierna. La modelo es obsoleta como juguete roto. Por eso al volver a su casa ya no hay cartel que la publicite, ya no hay amigos o programas televisivos que la celebren, ya no hay amante que la desee. Valeria es concretamente un objeto descartable y Daniel, el publicista, el vendedor de sueños, debe ahora vérselas con la realidad.

Así funciona la parábola moralizante en este film porque cada relato - como historia bíblica - está dominado por un sentimiento general que, bajo la perspectiva del pensamiento judeo-cristiano, es condenable y merece castigarse: negligencia en la historia de El Chivo; envidia en la historia de Octavio; avaricia en la historia de los dos hermanos empresarios; vanidad y egoísmo en la historia de Daniel.

Siguiendo con esta lectura, los relatos de la película también respetan el formato de la historia bíblica: se disponen

como historias cortas, casi siempre compuestas de no más de tres personajes protagónicos que - como también sucede en la estructura del mito griego - se hallan en tensión, esto es formando líneas de fuerza que se oponen en pos de imponer la voluntad de unos sobre los otros. Y como también ocurre en los mitos del *Génesis* la descripción de personajes del film sólo se concentra en un carácter primordial de la persona, la que es presentada exclusivamente por los diálogos. Es decir, el retrato del personaje está subordinado a la acción y no a su vida interior-psicológica porque este tipo de organización de la información - como idealmente debe suceder con la redacción bíblica - contempla la posibilidad de interpretación del espectador-lector sobre las reacciones emocionales de los personajes. Digo 'idealmente' porque en la educación religiosa ortodoxa estas interpretaciones se entregan predigeridas, interpretadas convenientemente para la reproducción del poder.

Importa remarcar que - semejante a la narración mítica del *Génesis* y también a la escenificación de la tragedia clásica - las escenas del film se circunscriben al diálogo de dos personajes en el cual, generalmente, se otorga información sobre el tercer protagonista en cuestión. A mi parecer esto condice con la narración bíblica que está supuestamente enunciada por el Jehová antropomórfico del *Viejo Testamento* quien, como titiritero del universo, tiene sólo dos manos: una para cada personaje de la acción. De este modo - como emergentes de su mano diestra y siniestra - los personajes son antagonicos y su condición es siempre asimétrica o de subordinación de uno al otro, lo que varía con la peripecia. Un ejemplo de este tipo de presentación de personaje desde la perspectiva de los otros dos personajes de la historia es la conversación primera de Octavio y Susana en la habitación de Octavio, donde se otorgan importantes pistas sobre la relación de Susana con Ramiro y sobre el carácter de Ramiro.

Otro ejemplo es el de la conversación del policía corrupto con el empresario (Gonzalo) cuando van camino a la casa de

El Chivo con la intención de contratarlo para que asesine a su hermano-socio. Durante esta conversación nos enteramos del pasado de El Chivo, su inserción en la guerrilla revolucionaria, su profesión anterior, su abandono de la familia, su caída en desgracia cuando es apresado y luego liberado para vivir una vida marginal al servicio de la corrupción del sistema policíaco. Esta forma de presentación es tan efectiva que cuando los personajes llegan a la casa del Chivo no sólo ya conocemos su historia, sino también los lazos de lealtades y de temor que los otros dos personajes tienen en torno al primero; conocemos por lo tanto la naturaleza de su relación.

En este sentido - y tal cual sucede en las descripciones de los personajes bíblicos - la caracterización de los personajes no es en referencia a su carácter de individuos sino en relación a lo que los une a los demás (amantes, hermanos, padre-hija). Esto es de capital importancia pues - al igual que en las historias bíblicas - el film de González Inárritu se concentra en las dinámicas de relación entre los personajes, donde tanto la traición como la lealtad cumplen un rol fundamental. George Simmel (1950) ha observado que la fidelidad como la lealtad “es el reflejo emocional de la vida autónoma de la relación, imperturbada por la posible desaparición de los motivos que originalmente engendraron esa relación” (p 379, mi traducción).

En relación a esta idea, Gabriela Tornaturi (2007) reflexiona que si la fidelidad está orientada a mantener la relación más que a poseer al otro, la traición pretende deshacerse de esa relación y no del otro (p 5). De todas maneras, como estamos frente a la historia de Abel y Caín esta regla se relativiza pues Caín se deshace de su relación de desventaja con su hermano en el momento mismo en que se despoja físicamente de éste y aunque todo parece indicar que se libera de la persona, no logra superar por completo su relación desventajosa. Al contrario, la agrava.

Siguiendo la forma argumentativa del *Génesis*, el film se plantea como el principio de una historia de familia con patrones de

comportamientos que se repiten como castigos divinos. Al igual que el *Viejo Testamento*, las historias contadas en *Amores perros* se presentan como una serie de biografías, cronologías y genealogías que se centran en los acontecimientos familiares, sorteando los hechos políticos porque estas historias son en sí metáforas de la condición sociopolítica desde la que son enunciadas. Así, el personaje de la madre de Octavio adelanta lo que será Susana veinte años después porque de un modo tácito queda asentada la idea de que esta competencia de los hermanos por el amor de una muchacha ya sucedió en su familia y es por esto que la madre conoce de antemano el fatal final de esa historia. Volviendo a la metáfora de la familia como nación, la tradición en la traición familiar es connotativa de la tradición de traiciones políticas que signan la historia mexicana desde la conquista. He aquí la fuerza de la parábola como tropos de un contexto ausente. En este sentido funciona como un instrumento de la dehisencia, pues logra nombrar de un modo diferido lo que no se encuentra en la imagen representada. González Iñárritu habla así de la imposibilidad de representación y la pérdida de la utopía de la solidaridad a través de los signos privados de la era neoliberal.

IV.5.3. La nívula en relación a la ontología filosófica: sinécdoque, distanciamiento y valoración del espectador

Como ya he anticipado, *Amores perros* parece asimilar la tensión existente entre las dos posibilidades de la microhistoria: como ontología cuerpo-política - el 'sujeto histórico' de la genealogía de Nietzsche - y como ontología filosófica - el concepto de *Dasein* o 'ser ahí' de Heidegger (1962) - para convertirla en estrategia narrativa.

Una muestra de esta estrategia narrativa se da en la forma en que el film utiliza las dos visiones transponiéndolas en dimensiones temporales. Véase cómo primamente presenta la historia unitaria y local en tiempo presente, es decir en cali-

dad de microhistoria 'a la mexicana' y luego la integra a una temporalidad relativa a una realidad mayor. Este relato pasa entonces a formar parte de una colección de eventos compilados por la mano de un editor o titiritero de la historia, lo que se evidencia en las coyunturas del film. A nivel de narración cinematográfica, este aspecto puede visualizarse en el tipo de montaje benjaminiano propuesto que hace colisionar los sentidos, los espacios y los tiempos obteniendo de su choque una tercera imagen mental en el espectador. Este montaje puede expresarse como constructor de las secuencias produciendo un sentido con escenas de situaciones aisladas, pero también como articulación - hacia adentro - de una escena. Veamos un ejemplo de cada uno.

Sobre el primero se puede citar la secuencia en la que Octavio y Susana están haciendo el amor en el lavadero de la casa. Aquí la secuencia se ha montado en paralelismo entre las tomas que describen esta situación y las que muestran a su hermano Ramiro siendo atacado por los matones que Octavio ha pagado. Al colocar estas dos tomas, los sentidos chocan produciendo una inmensa incomodidad e impotencia en el espectador, lo que es posible porque la secuencia está tomando el punto de vista de los sentimientos encontrados entre pasión y remordimiento de los amantes furtivos. Una clave de este sentimiento está en la mirada que Octavio hace de sí mismo frente al espejo mientras está besando a Susana.

La segunda forma de tratamiento narrativo del montaje es la que se refiere a un tipo de 'montaje interno' dado en el choque de sentidos que genera la imagen ideológica o mental en el espectador, que se construye a partir de hacer colisionar los elementos contenidos en la diégesis de una misma escena. Un ejemplo es el de la escena en que Valeria y Andrés están siendo entrevistados en el programa de televisión. La escena comienza con una toma que muestra cómo estos personajes son vistos a través del monitor de la cámara de TV. Allí Valeria declara su romance con Andrés Salgado, un actor de telenovelas, y

presenta a su perrito Richie. La próxima toma se acerca a la situación del set donde la periodista, fuera de cámaras, le dice a la modelo que ella creía que ‘andaba en otros amores’. Valeria niega el rumor y se retira del set. Lo que sigue son dos *travelling* de derecha a izquierda mostrando a la pareja que camina hacia sus respectivos autos. En el primer travelling, pasarán frente a una sala de edición de televisión donde se pueden apreciar gran cantidad de monitores transmitiendo diferentes imágenes, programas, noticias, etc. Allí Andrés invita a Valeria a almorzar, pero ella le recuerda que ‘una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa’ (una cosa, es la mentira montada para las cámaras y otra cosa la verdad de sus vidas privadas). La segunda toma del travelling se detiene cuando ellos llegan al estacionamiento. Mientras Andrés trata de convencerla, vemos de fondo las antenas parabólicas del canal, antenas de repetición de la información. La secuencia se resuelve cuando ellos llegan al departamento que Daniel le ha comprado. En esta escena se revela que Andrés no es su novio y que la invitación a almorzar ha sido un arreglo entre Daniel y Andrés para sorprenderla y que de este acuerdo Andrés obtendrá la portada en la revista que Daniel dirige.

Lo que deseo destacar con esta secuencia es la manera en la que el director, mientras cuenta cómo Valeria y Andrés pretenden ser una pareja real, lleva la exposición de tal manufactura de la realidad y de la verdad a un grado macro social. El recurso ha sido hacer pasar las conversaciones entre Valeria, Andrés y los conductores del programa como forma que lleva de fondo los instrumentos de construcción-reproducción de la realidad: cámara de TV, monitores de edición y antenas repetidoras. Un recurso muy sutil para generar ese pensamiento en el espectador es el uso del travelling de derecha a izquierda. Este contradice el sistema de lectura occidental que es de izquierda a derecha. Al forzar la mirada del espectador de derecha a izquierda el director genera un estado de incomodidad que lo saca de su atención automática y lo coloca en una po-

sición de alerta, facilitando así que el mismo se percate de los sentidos en crisis.

Como en el caso descrito, este tipo de tratamiento sirve para que la narración adquiera el carácter de sinécdoque de un mundo globalizado mediante la fragmentación de la dinámica lineal del relato, la que es a su vez es una interrupción de la catarsis moral que realiza el espectador cuando se compromete emocionalmente con los personajes. Con este distanciamiento se reubica al espectador 'frente a una imagen ideológica de la realidad' (Medvedev y Bahktin, p 133) porque se ha logrado desplazar su interpretación del relato como historia específica y unívoca hacia una elucidación de éste como representación simbólica de una realidad trascendente - que está más allá de nuestra realidad empírica y sensible -. De este modo, la temporalidad de cada historia entramada narrativamente con las demás rebasa el parámetro de la realidad de la 'propia vida' - del perspectivismo orteguiano antes referido - para convertirse en temporalidad de una conciencia colectiva y así transformarse en una reflexión ética.

Es importante este indicio técnico en alusión a la retórica bíblica como modo para obtener autoridad en su conquista de la discusión moral. Quiero decir que esta reorganización acronológica de la narración - en cuanto relato aparentemente imparcial que sobrevuela las perspectivas humanas - se manifiesta a primera vista como enunciación encuadrada dentro del discurso hegemónico, dado que recuerda la mirada de 'punto cero' de la ética ego-política - occidental y cristiana - o, como le llaman también los autores decoloniales, 'una mirada de Dios'. Pero su forma retórica - que simula estos trazos de univocidad y omnisciencia del relato del *Génesis* y de la discursividad occidental y cristiana - intenta revelar tal enunciación como escritura del 'panóptico del poder' (Foucault, 1975). Veamos esto más detenidamente.

En *Vigilar y castigar* (1975) Michel Foucault sugiere que la sociedad moderna está atravesada por un continuo sistema

carcelario que pone en marcha un régimen de vigilancia o supervisión ejercida desde unos seres humanos a otros, de tal manera que se apliquen las normas del comportamiento que ayudan a reproducir el poder (pp. 210-220). En *Microfísica del poder* Foucault (1976) nos propone que nada es más material, más corporal, que el ejercicio de poder. El filósofo estudia la materialidad del poder desde sus extremidades. Es decir, no trata de analizar las formas regladas y legitimadas en su centro sino en su capilaridad, en sus instituciones más regionales, donde el poder no adopta la forma de grandes principios jurídicos sino de multiplicidad de tácticas que parecen neutras o sin importancia (pp. 153-161). Se trata por tanto de un panóptico carcelario en donde un mecanismo discursivo puede controlar y modificar las discusiones en beneficio de cierta clase, gobierno o postura económico-política, razón por la cual ya no es necesario tener agentes del orden que ejerzan ese mismo poder sobre la población a través de la represión y la violencia porque, al ser mecanismos visibles, pueden ser subvertidos.

En ese momento el poder penetra en la propia conciencia, dándose inicio así a la auto-represión. De aquí la comparación con el panóptico carcelario pues con ese sistema de vigilancia, al individualizar a los sujetos y colocarlos en un estado de constante visibilidad, se maximiza la eficiencia de la institución carcelaria porque se garantiza la función del poder aunque nadie esté vigilando. Para Foucault (1975) aquí reside la habilidad del poder de penetrar en el comportamiento del hombre, y en ese sentido el panóptico funciona automáticamente (pp. 205-220). Es sabido que en Latinoamérica la Iglesia Católica ha cooperado en la institucionalidad del poder del capitalismo desde la modernidad temprana. De este modo su moral - emplazada en la conciencia del sujeto - permite ver la maquinaria de vigilancia intersubjetiva de la que habla Foucault.

Siguiendo esta línea de análisis se puede observar cómo la película de González Iñárritu presenta su propio texto como terreno de discusión de esta construcción del poder al realizar un montaje que atina a representar la irrepresentabilidad del sujeto en el sistema mundial. El director lo logra al dejar en evidencia la vulnerabilidad del sujeto bajo la constante vigilancia moral de los demás y de su propia conciencia colonizada que, sin proponérselo, contribuye cotidianamente a la reproducción del poder. En este sentido el montaje macro del film se propone como panóptico carcelario - o sistema cerrado de cámaras de vigilancia que parecen ir de un lado al otro de la ciudad - tomando vistas de instantes en la vida de los personajes y a veces mostrando el *replay* de una escena tomada por otra cámara desde otro punto de vista.

El ejemplo más claro es el de la escena del choque, que estructura el film en un pasado, un presente y un futuro. Véase que cuando el accidente sucede en el presente estamos frente a la temporalidad de El Chivo, mientras que para Octavio el evento del choque ocurre al concluir su relato y, en el caso de Valeria, el hecho forma parte del pasado de su historia. Siguiendo lo dicho, es evidente que el punto de vista del accidente imprime distintos tonos en el tratamiento de la cámara, los tiempos y el montaje de esa escena, porque estará relatado en concordancia con las sensaciones y puntos de vista de cada personaje protagónico. En el caso de Octavio se narra con muchas tomas cortas, con cámara en mano y un 'montaje *decoupage*' (que asocia varios planos detalle). La tensión que estos recursos ponen en la escena hará del choque algo inevitable (de hecho antes del accidente Octavio tiene dos llamados de atención en los que casi choca). En la historia de Valeria se la muestra muy relajada, escuchando una canción mientras se pinta los labios, mirándose al espejo mientras tarea. El tratamiento es reposado, la cámara va en el auto con ella realizando *travellings* serenos de izquierda a derecha sobre la ciudad. Por eso en la historia de Valeria el momento

del choque es totalmente inesperado e interrumpe su mundo, pleno de seguridad y confort. En el caso de la narración de El Chivo, el accidente nos sorprende porque estamos demasiado concentrados en la cacería que el personaje lleva a cabo para matar al hermano de su cliente.

Creo que la sutileza para hacernos pensar en lo global como un sistema de vigilancia, como una mirada de ‘punto cero’ del poder o como una ‘mirada de Dios’ se presenta en el tratamiento de las tomas que relatan las instancias preliminares al accidente. En ellas, y por algunos segundos, el director hace coexistir los personajes en el mismo momento y espacio. Esto le sirve a González Inárritu para enfatizar que en todo momento convivimos con otros individuos, aun cuando en nuestra atomización cotidiana su presencia nos pase inadvertida hasta que una situación violenta, como el choque automovilístico, la pone de manifiesto. De este modo, al colocar al otro personaje dentro de la historia cada protagonista refuerza la idea de simultaneidad que se exagera luego, en el momento del choque. Bajo la perspectiva de Valeria, en la escena del choque ella maneja con la ventanilla trasera del auto abierta mientras su perrito mira por la ventana. Al pasar al lado de El Chivo, que viene caminando con sus perros, el perrito de Valeria y los canes que caminan intercambian ladridos, se reconocen en tanto especie, se percatan de la existencia del otro. La forma audiovisual para narrar esta simultaneidad experiencial es hacer entrar a los dos personajes en el mismo cuadro. Así, por un segundo, desde el punto de vista de la cámara emplazada dentro del auto de Valeria, El Chivo parece estar en el interior del coche. Este tratamiento vuelve a ponerse en práctica en la secuencia en la que El Chivo persigue cautelosamente a su víctima. El director plantea la toma en plano entero y de este modo muestra a El Chivo caminando con sus perros mientras que en el fondo pasa el auto de Valeria que en ese momento viene pidiéndole a su perro que deje de ladrar. Así González Inárritu reutiliza este juego retórico de figura y

fondo para aportar información ‘derridianamente’ y revelar la presencia de fragmentos que en las otras historias no han sido presentados.

Así ocurre, por ejemplo, durante la escena nocturna de la calle en la que El Chivo entra a tomarse fotografías instantáneas. Allí vemos pasar de fondo las figuras de Susana, Ramiro y su hijo. Esto nos sirve para percatarnos del paradero de los personajes que en la historia de Octavio quedó sin ser revelado. Esta escena tiene fundamental fuerza porque tal desfile de personajes desdichados se hace contrastar con una música de salsa cantada por Celia Cruz en la que la cantante cubana sugiere que ‘no hay que llorar, porque la vida es un carnaval’.

Otro ejemplo muy rico en relación al panóptico carcelario es el plano secuencia en la habitación de Octavio en la que están contando el dinero que les quedó para hacer pelear por última vez al Cofi. La televisión está encendida y el programa en el cual aparece Valeria y Andrés anunciando su noviazgo está siendo difundido. Los personajes se van a la pelea y salen del cuadro, pero la cámara continúa mostrando la habitación vacía, como si se tratara de una cámara de circuito cerrado de televisión puesta en un punto fijo para espiar lo que sucede en ese espacio. La imagen se extiende así temporalmente sobre la habitación vacía, al menos con dos intenciones. Primero, como modo de enlazar cronológicamente el relato de Valeria, ya que es a través de esa televisión que este personaje se presenta por primera vez. Y segundo, para dar una idea de representación de lo global, del poder de la información, de la construcción de lo real por encima y a pesar de los individuos.

Lo anterior me lleva a proponer que en *Amores perros* la construcción omnisciente de la narración funciona como simulación, una prótesis que sirve para comprender lo que sin ella no podríamos representar. Siguiendo a Jameson (1981;1991) podemos decir que este formato sería la metáfora del proceso del inconsciente político, el mapa cognitivo de cómo se le impide al sujeto reconocer su imaginaria relación

con sus reales condiciones de existencia. Este instrumento conceptual luego interrogado en su libro *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* de 1995 se mueve bajo el principio de que todo pensamiento es hoy - además de lo que ya tácitamente es - 'un intento de pensar el sistema mundial como tal' (p 3). Por eso observa las figuraciones narrativas cuya misma estructura anima a una absorción de las ideas que queden en el aire. En otras palabras, se trata de interrogar una imagen por su capacidad de 'representabilidad' dentro de las condiciones dadas por los marcos interpretativos sociales, por las tecnologías y sistemas simbólicos disponibles para dar cuenta de la totalidad social en lo global (1995, p 1). En este sentido, los autores del film utilizan la 'representabilidad' de su construcción narrativa para dejar constancia de la construcción de legitimidad de los discursos del poder. De este modo el film pone en ejercicio tanto la lecto-escritura ortodoxa de la Biblia como al sistema del panóptico social, porque ambos son aspectos constitutivos de la discursividad de la colonialidad del poder. Es a través de esta exhibición de la retórica del poder que se logra provocar en la perspectiva del espectador una revisión ética y valorativa de la hegemonía. Es muy curioso este enfoque pues- enmascarado como reclamo metafísico, como un discurso de la totalidad y la centralidad epistémica - se logra discutir esta misma idea proponiendo la verdad sólo como la sumatoria de múltiples miradas, desde un ángulo 'perspectivista, interpretativo, ficcional y provisorio' como sugiere Nietzsche (1884-1888).

IV.5.4. 'La ciudad y los perros': la cuestión de la dehiscencia en la simbología del film

En esta instancia trabajaré sintéticamente tres de los elementos simbólicos que a mi parecer *Amores perros* toma de la iconografía de Buñuel.

El primer aspecto en esta comparación es la estrategia utilizada para la construcción simbólica de la ciudad. Observo que un detalle que relaciona estas dos miradas sobre la ciudad de México es la imagen-presencia de la metrópolis cumpliendo doble funcionalidad retórica. Esta representación ha dado al film de Buñuel la profundidad y trascendencia que lo caracteriza porque en su mirada localizada, desde su perspectiva alegórica, la imagen-presencia de la ciudad le sirve como signo y como símbolo. Es decir que la ciudad se revela, en primera instancia, como materialización de las circunstancias determinantes de la vida de los individuos. Esto equivale a su dimensión micro-histórica local en la cual el espacio es el disparador de los conflictos, con lo cual adquiere un rol activo, protagónico. Es, por lo mismo, un personaje más en la medida en que es la circunstancia que determina la voluntad de los personajes³⁸. En el caso de *Amores perros*, esto es fundamental pues es la ciudad la que parece cercar a los personajes y diseñar el destino que cambiará sus vidas. En la ciudad y por el arte de sus propias dinámicas es donde sucede el accidente automovilístico.

Por otro lado, en tanto sinécdoque, el espacio ciudadano se presenta como alegorización del sistema socioeconómico hegemónico. La ciudad es cruel, egoísta, mezquina porque así son las ideas que la forjan. La metrópolis es la apariencia del poder invisible, irrefutable y arbitrario, con centros y periferias.

He dicho que Buñuel ya había avizorado esta manera de retratar la distopía capitalista pues al presentar su relato desde el determinismo trágico de un espacio que asfixia y corrompe al hombre, ofrece la contracara del contrato social capitalista con su falsa libertad de acción y su proposición de progreso individual que prometía desembocar tarde o temprano en

³⁸ Un ejemplo en *Los olvidados* es el cambio de personalidad que experimenta el personaje del niño campesino abandonado cuando se encuentra en la granja y cuando debe sobrevivir en la calle.

un progreso colectivo. Por eso en su película realiza un tratamiento descarnado de la crueldad. Buñuel no se preocupa por proteger al espectador de la maldad de esta ciudad distópica. Al contrario, realza este costado como su condición *sine qua non* y hace partícipe al espectador de este sistema. Asimismo la falta de solidaridad, la explotación del indefenso y el abuso de poder son caracteres activos del film: el abuso recae siempre en el débil, el impedido físicamente, el niño rural que desconoce las mañas de la gran urbe, las mujeres pobres y los animales - en ese orden -, porque el abuso de poder es una cadena. En este sentido, *Los olvidados* es un anclaje referencial obligado para *Amores perros*.

Por este motivo, en el film de González Iñárritu la idea de la ciudad y de los perros se relaciona en la construcción misma del poder. Sabemos por las Sagradas Escrituras que la ciudad se funda luego de un fratricidio en que ha habido intervención y designio divinos porque sin el acto de favoritismo del Todopoderoso por uno de los dos hermanos y la disparidad que esta situación crea entre ellos, no existirían la envidia de Caín ni la muerte de Abel, ni exilio al este del Edén, ni la fundación de la primera ciudad llamada 'Enoch'. Entonces, desde que la ciudad se funda en la rivalidad y la destrucción de los hermanos - esto es, en la ausencia de utopía de la solidaridad - me parece apropiado afirmar que desde su origen la figura de la urbe se alza simbólicamente como una distopía. 'Creación' de un poder totalitario y totalizante que expresa los sentimientos que lo engendran (desconfianza, disparidad, competencia, abuso de autoridad, intereses *a priori*) en un objeto fetiche: el dinero. Si como afirma Fisch la re-actuación del mito, la reiteración de la historia, es la forma en que las culturas se renuevan hermenéuticamente, entonces en cada transacción de dinero que muestra esta película se nos devela cómo la ciudad se recrea de manera distópica e infernal.

El dinero ronda como amuleto del mal en todas las historias que aquí se cuentan. Por ejemplo, es motivo de la muerte

de Rodrigo, quien luego de varios asaltos se arriesga finalmente a entrar a un banco céntrico (la casa del poder) donde es 'ajusticiado' por los disparos de un oficial de guardia. El dinero es un intercambio del mal también cuando la víctima de El Chivo (el hermano de su cliente) intenta sobornar a su verdugo ofreciéndole la suma de dinero que él desee si acepta matar al hermano que lo mandó asesinar, en primer lugar. El dinero pasa de mano en mano también durante la escena en la caja del supermercado en la que los hermanos Octavio (el cliente del negocio) y Rodrigo (el cajero) se abusan verbal y físicamente, ocasión en que Octavio se toma la libertad de comprar lo que la esposa de Rodrigo necesita ya que éste se niega a contribuir en este aspecto. El dinero es el motivo por el cual Susana continúa el *affaire* con Octavio y es el objeto de poder con el que Octavio pretende comprar a Susana. El dinero es corrupción hasta en el momento más desgraciado: cuando El Chivo, en medio del rescate de los cuerpos despedazados por el accidente automovilístico, hurta la billetera que cargaba Octavio al momento de chocar. El dinero está presente hasta cuando está ausente, como en los intercambios de 'favores' entre Daniel y el galán de televisión que aparece en el programa de reportaje pretendiendo ser el novio de Valeria para proteger el estatus moral de Daniel quien es casado. Con este intercambio Daniel blanquea su situación de adulterio y el galán obtiene la nota de portada en la revista que dirige Daniel. Otro momento en que el dinero hace aparecer su poder de un modo tácito es en la compra que Daniel hace del departamento, artículo de lujo que pretende usar como templo celebratorio del ritual de la infidelidad. Es que el dinero - como objeto fetiche de una ciudad distópica fundada en el fratricidio - es la dentadura filosa con la que el capital actual ataca, muerde y mata.

Aunque al hablar de *Amores perros* nos hemos centrado en entender su estructura como una forma que deviene de la parábola, cuando ponemos en la mira la película de Buñuel llama la atención cómo ambos directores se han acercado de

un modo simbólico al formato de la fábula. Es que - a diferencia de la parábola, que sólo usa las pasiones humanas para dar cuenta de su intención moralizante - la fábula presenta animales antropomorfos que demuestran en el relato características particulares de los defectos y aspiraciones humanas. Quiero hacer notar que esta construcción simbólica fabulesca ha quedado insinuada en el film de Buñuel a través de un enfoque surrealista: las gallinas aluden a la locura, los perros a la crueldad. Pero en el caso de *Amores perros* esta relación es evidente ya desde su título, en donde se insinúa una relación especular con los canes. Tomando lo anterior en cuenta véase cómo las características pasionales de los personajes se hayan desdobladas en un personaje humano y su perro. Una relación muy explícita es presentada por El Chivo y el Cofi, en donde al final de la historia el Chivo reconoce que este perro 'tiene mucho de mí'.

El uso de la fábula es otra manera de apelar a un inconsciente colectivo, al arquetipo humano primitivo, a una memoria colectiva de la historia oral para darnos una idea de nuestro presente histórico. Asimismo, como ya hemos revisado, las peleas de perros fueron un *leitmotiv* que reforzó la idea de la supervivencia del más fuerte, la competencia, la falta de solidaridad de este sistema neoliberal que se autodefine como la forma 'natural' de organización humana. De todas maneras, mientras la ferocidad con que se atacan los perros es una crueldad sólo para quienes tienen el razonamiento para juzgarlo, en una sociedad de herencia judeo-cristiana esta acción entre los hombres ha sido culturalmente condenada - al menos en su discurso - y para adoctrinar en torno a este pensamiento se vale del arquetipo del fratricidio bíblico. Por eso, al develar esta doble moral, la película de González Iñárritu se vuelve a emparentar con la de Buñuel. En *Los olvidados*, el 'Jaibo' mata a uno de sus amigos (par, compañero de la calle) con un palo en la cabeza, tal cual se ve retratado en las pinturas religiosas

que abordan el momento del primer asesinato³⁹. En el film ya mencionado *Principio y fin* el asesinato no es directo, sino que pasa por las actitudes de egoísmo y favoritismo de la madre, quien posa todas las expectativas de salida de la miseria en uno de sus hijos. Paulatinamente y como inercia de esta motivación de la madre, este hijo se irá deshaciendo física y simbólicamente de sus hermanos. Aquí el arquetipo bíblico está trabajado más como un acto fagocítico entre hermanos. En *Cuentos de hadas* el fratricidio es tratado como una maldición que acosa a una familia por varias generaciones y en la que cada hijo mayor está determinado a matar al menor. En este film también se recupera lo anecdótico del asesinato - con revolver y con piedra - y el insomnio de Caín. González Iñárritu retoma estos aspectos y los diversifica como temas centrales de preocupación y debate en cada uno de sus tres relatos.

Al referirnos previamente a la producción cinematográfica latinoamericana de fin de milenio decíamos que cuando desaparece la utopía, desaparece narrativamente la posibilidad de representación del viaje y del viajero. En este sentido se vuelve notorio el modo en que *Amores perros* devela - en la propia forma de la obra - la fractura del sintagma que presentaba al relato de viaje como unidad de sentido - como vehículo narrativizador de la utopía -. Esto explica las múltiples perspectivas y las reiteradas ocasiones en las que se nos presenta al choque automovilístico como el momento mismo de la ruptura del

³⁹ Desde el periodo bizantino hasta el arte moderno se ha repetido esta composición del momento del asesinato, con Caín dominando la escena elevando el arma homicida (palo o piedra) y Abel postrado a sus pies. Algunos ejemplos son: Anónimo. *Cain and Abel*, (1280); Tríptico, Fresco, North Chapel, Kelmscott, Oxfordshire; Lorenzo Ghilberti (1425), *Cain and Abel* escultura mural en bronce, 79 x 79 cm. Battistero di San Giovanni, Florencia; Bartolomeo Manfredi. *Cain Killing Abel* (1610), canvas 152 x 115 cm, Kunsthistorisches Museum, Gemaeldegalerie, Vienna, Austria; Gustave Doré, *Cain and Abel* (1866). *The Doré Bible Illustrations*. Malcah Zeldis; *Cain and Abel* en *Eve and Her Sisters, Women of the Old Testament*.

sintagma, el punto crítico en que colisionan las direcciones y las voluntades de individuos socio-culturalmente incompatibles. En el impacto se despedazan los cuerpos y sus vehículos, las dos cápsulas espaciales que garantizaban su aislamiento. Al final del choque vemos cómo - en un pantano de sangre común - se desparraman los vidrios de sus parabrisas, es decir que se han roto así los recuadros o marcos desde donde los personajes significaban parceladamente la realidad e irónicamente ahora 'mezclado la sangre'.

La ironía reside, a mi entender, en que tanto el mestizaje que avizó Martí como la 'raza cósmica' que soñó Vasconcelos implicaban una idea de totalidad semántica revelada como proyectos destrozados por la dislocación contemporánea. En este sentido es que la estructura se corresponde con la alegoría benjaminiana porque más que una solución exegética a la crisis de referencialidad de la utopía de la solidaridad, la narración del film ha logrado registrar tal conflicto de representación en el cuerpo mismo de su lenguaje. Vemos que el film - como en la propuesta de ruptura de Benjamin - lleva implícita una reorganización sintagmática, una reconstrucción semántica que aflora de la exhibición misma de la ruptura. De este modo el accidente sirve de ejemplo benjaminiano en un sentido explícito. El choque, que deja fragmentado para siempre el sentido de las vidas de los personajes es, paradójicamente, el hecho que une el destino de quienes de ninguna otra manera hubieran cruzado caminos. El quiebre de sentido de las vidas individuales sirve entonces para hacer emerger la fragmentación 'del sistema' en donde hemos acomodado nuestras vidas. En definitiva, con Nietzsche, Ortega, Unamuno o Benjamin, el film desemboca en una misma posibilidad utópica de lo colectivo: la de aprender a conciliar las miradas para construir una nueva verdad parcial, lo que ya hemos identificado como la emergencia de una interculturalidad ética.

IV.6. '¡YA CÁLLATE, PINCHE NEGRO!'

Con esta línea pronunciada por El Chivo al final del film y escrita como una broma interna a su director, a quien se le apoda 'el Negro', comienzo a cerrar esta reflexión.

Para retomar la búsqueda planteada en un comienzo acerca del rastro de elementos netamente mexicanos en el discurso fílmico de *Amores perros*, de un modo muy esquemático quiero hacer la salvedad de que la narrativa de verdades parciales que apelan al valor provisorio de sentidos ya eran parte de la poética del muralismo mexicano. Esta corriente estético-política que caracteriza el ideal nacional mexicano se anticipa a la propuesta del cine de finales del siglo XX, al menos en dos aspectos.

Primero, su carencia de perspectiva - espacio bidimensional - lleva a los personajes a ser igualmente importantes y a estar expuestos en un friso que puede ser observado y analizado sin la inducción valorativa que introduce la jerarquización de las figuras en el plano. Frente a la falta de perspectiva todo se suma al mismo plano, todo tiende a la igualdad de derecho en lo que concierne a la atención del espectador, quien en última instancia es el que construye una lectura de la historia y del presente.

En segundo lugar, encontramos lo que concierne a la composición abierta con libre recorrido de la mirada, lo que invita y admite múltiples encuadres y relaciones de parte del espectador. En el muralismo mexicano la historia está allí abierta frente a los ojos, casi siempre en un gran plano general, con figuras de cuerpo entero, sin secretos o partes faltantes, y en tamaño prácticamente real. A pesar de que el encuadre no se

haya subdividido físicamente, la imagen se encuentra subdividida por los puntos de tensión que atraen la linealidad de la mirada a situaciones parciales, porciones históricas, 'microhistorias' visuales.

Sobre este aspecto la pintura mural de Diego de Rivera es quizás la más representativa. Por ejemplo, su monumental fresco *Sueño de una tarde dominical en la Alameda central* de 1946 (Museo Mural Diego de Rivera, Ciudad de México) es un ejemplo generoso porque en él el artista logra detener la dialéctica histórica haciendo convivir en un solo plano escenas de la historia de México, sus memorias de la infancia y los mitos e íconos nacionales. El efecto de esta obra y del resto de sus frescos es la aparición de pequeñas situaciones e historias que se entretajan construyendo una mirada general que impresiona por su vastedad y complejidad interna. La obra del muralismo se torna entonces en laberinto compositivo que invita al espectador a recorrer, interpretar y resolver las múltiples posibilidades que ofrece la narración interna del cuadro⁴⁰. En este sentido se puede argumentar que el film de González Iñárritu - al componer su obra atendiendo a estas estrategias de representación - ya no es modelo importado, signo mimético de la narrativa del cine independiente norteamericano que en el contexto latinoamericano se vacía de sentido. Desde esta perspectiva propongo que *Amores perros* conversa con una poética propiamente mexicana, edificando su texto en base a su propia tradición artística y política.

Otro aspecto característico de la cultura mexicana revelado en la textura del film es la conexión con su identidad como pueblo profundamente evangelizado. En este film la lectura de la dehiscencia derrideana se encuentra - paralelamente a los

⁴⁰ Sobre Rivera es posible dar al menos tres ejemplos más: *Modern Industry* Fresco, 1933, New Workers School, New York; *Los Españoles desembarcando en Veracruz*, Fresco, 1951, y *La gran ciudad de Tenochtitlán*, Fresco, 1945, ambos en el Palacio Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México.

aspectos temáticos ya desarrollados - con referencias iconográficas del credo católico. Una de ellas es la línea de asociaciones que despierta su estructura en tríptico. La denomino de esta manera para seguir con la pista de la comparación narrativa de este texto con las técnicas retóricas de las artes plásticas. En este sentido creo que *Amores perros* se estructura como un tríptico y no como una trilogía porque la película contiene tres relatos dentro de sí que no son filmes en sí mismos - como sí es el caso de la trilogía de Kieslovsky, por ejemplo -. En el film de González Iñárritu cada una de las tres historias contadas se muestra como un aspecto, un costado, una versión de un tema común: *Homo homini lupus est* - 'el hombre es un lobo con el hombre'⁴¹. Aunque la comparación de la estructura del film con el tríptico pictórico es muy fructífera no es ésta la ocasión de desarrollarla, por eso sólo voy a dejar apuntado el sentido que el tríptico le aporta al film en tanto estructura de la iconografía religiosa.

El tríptico - como el intervalo en tercera tradicional del canto gregoriano - es para la litúrgica una composición sagrada porque expresa la estructura tripartita de la Santísima Trinidad. Padre, Hijo y Espíritu Santo son las tres partes de una totalidad en una hermenéutica que se expresa luego en la cultura occidental y cristiana como canon de belleza y armonía. Por eso la subdivisión en tres es retomada por los discursos de la postmodernidad para suplantar los sistemas polares que caracterizaron a los debates dialécticos - racionales - de los grandes relatos de la Modernidad. La organización tripartita trae consigo la dinámica sin tensiones, una forma de equilibrio que puede verificarse en la dialéctica aristotélica - tesis, antítesis y síntesis.

⁴¹ Lo que significa 'El hombre es un lobo con el hombre' Esta frase, originada en la comedia romana, es luego concepto fundante de la teoría freudiana del impulso de Tanatos (de destrucción humana), desarrollado en su libro *Civilización y sus descontentos* (1930). Freud allí afirma que el choque entre el instinto y la civilización es inevitable debido a la natural inclinación del hombre a la agresión (pp. 60-70).

González Iñárritu se vale de la propuesta en tríptico porque le permite tratar estos preceptos de equilibrio narrativizados en el inconsciente del espectador en tanto miembro de la comunidad semántica occidental. Asimismo, con este formato aparentemente reposado, completo y para nada amenazador, *Amores perros* logra instalarse como interlocutor del espectador y una vez dentro de este espacio de seguridad, hace implosionar sus intertextos morales generándole una crisis valorativa. En este sentido, González Iñárritu se ha hecho cargo de narrativizar la problemática de la transmodernidad, que intenta explicar y trascender los problemas acarreados por la fractura significativa de la modernidad como proyecto. La poiésis de este film - develada por una lectura alzada sobre la *différance* - anuncia una perspectiva analéctica. Así la alegoría benjaminiense no solamente denuncia la obvia contracara de la utopía de mercado, sino que también da cuenta del signo melancólico de un presente que convive con el espectro de la utopía latinoamericana avasallada. Porque - como se expresa en el *post scriptum* del film -: ‘También somos lo que hemos perdido’.

V. CONCLUSIÓN:

LA ALEGORÍA DEL 'VIAJERO INMÓVIL'

EN EL CINE LATINOAMERICANO DE LA ERA NEOLIBERAL

Las películas latinoamericanas en las cuales me detuve se revelaron como ejemplos de una poética de renarración utópica, puentes útiles para modificar la realidad desde la ficción.

Estas películas son utópicas porque - en tanto lenguajes simbólicos - su propuesta estética trabaja no sólo como acto descriptivo-reflejo de sentidos éticos ya existentes, sino también como acto creativo-performativo de los mismos.

Insisto en que se trata de renarraciones porque se articulan por fuera de una retórica dialéctica, es decir desde los bordes exteriores del discurso de modernidad eurocéntrica. Así este arte adhiere a un proyecto de emancipación social que se identifica en la heterogeneidad, confiando en el poder de las renarraciones como vehículos de destotalización. En este sentido es que la propuesta de renarración involucra un desplazamiento enunciativo de la utopía desde una posición ontológica-ética - expuesta en el discurso geopolítico latinoamericanista del Nuevo Cine Latinoamericano como acto simbólico y en la idea de pueblo como sujeto histórico - hacia una enunciación ontológica-histórica - manifestada en las múltiples expresiones cuerpo-políticas en las que quedó escrito el fracaso de la utopía de solidaridad latinoamericana -.

Tal desplazamiento demanda dos instancias performativas. En primer lugar estos filmes intentan evidenciar la crisis de sentido de la utopía de la solidaridad y de la idea de 'pueblo' bajo el sistema hegemónico, lo que ocurre de la mano del

desvanecimiento de la legitimidad simbólica del ideograma intelectual-artista/pueblo en tanto su vocero. En segundo lugar las películas consiguen instaurar la idea de interculturalidad como una utopía posible de lo colectivo.

Este traslado retórico de la cuestión utópica puede expresarse en la idea de alegoría benjaminiana, la cual plantea que la fractura del sintagma tiene a su vez una actitud creadora de sentido. De lo anterior se desprende mi observación de que en dichos filmes la exhibición de la crisis discursiva del proyecto utópico latinoamericano se expresa como acto simbólico de una nueva utopía de lo pluridiverso e intercultural.

Este proceso renarrativo utópico conlleva dos pasos: uno de ruptura de los sintagmas moderno-críticos latinoamericanos y otro que los contextualiza, reinscribiéndolos en la escena hiperreal. Ahora bien ¿cómo se programan técnico-retóricamente estas dos etapas de la renarración utópica?

El primer rompimiento es con el sintagma que utilizaba el relato del viaje como alegoría de la búsqueda de un espacio de plenitud, como forma de representar la nostalgia de la Modernidad por la totalidad – analógica - perdida. En el contexto del proyecto utópico latinoamericanista - en cuanto discurso enunciado desde la periferia de la modernidad eurocéntrica - este esquema se enfrentó a un conflicto de representación porque la expresión eurocéntrica del viaje buscaba completar una ontología existencial del 'ser en el mundo', mientras que el discurso latinoamericanista tiene la intención de encontrar respuestas a su conflictividad geopolítica, es decir en tanto seres programados para existir en función de otros. Para lidiar con este conflicto la narrativa literaria y cinematográfica del siglo XX produjo relatos de viaje que, si bien conservaban una estructura lineal, como búsqueda de un centro ordenador de la identidad continental no hicieron recaer el éxito de la misma en el encuentro del objeto de deseo - como es tradición del relato de viaje moderno -. Más bien atendieron al proceso por el cual el viajero - mediante esta búsqueda

- se identificaba como miembro y resultante histórico de un discurso dialéctico-geopolítico latinoamericano.

En el caso de cineastas latinoamericanos que estudio y a quienes describo como generación de relevo (1995-) tal linealidad se rompe de modo definitivo. Ya no hay búsqueda nostálgica porque ha desaparecido el referente de unidad identitaria como horizonte de totalidad y es en tal coyuntura que se arriba a la melancolía. Se trata de un tiempo que se caracteriza por un vaciamiento de sentido, producido por la irrepresentabilidad de la pérdida de la utopía de la solidaridad a la luz del contexto neoliberal. Como modo de hallar una forma de representación de este estadio melancólico las películas hacen colapsar las convenciones discursivas de los relatos de viajes del proyecto utópico latinoamericanista hacia dentro del cuerpo de su propio lenguaje. Los viajes recorrerán ahora movimientos no rectilíneos, lo que en los filmes analizados se presentan como viajes sin rumbo, zigzagueantes e involuntarios en el caso de Argentina; viaje desistido en Cuba; círculo vicioso, viaje frustrado y colisionado en México. Dentro de esta poética un mundo sin utopía halla manifestación narrativa en la desaparición de la posibilidad del viaje y del viajero, por tanto estos filmes se expresarán como dialéctica en suspenso benjaminiana a partir de la alegoría del 'viajero inmóvil'.

El segundo rompimiento es con el discurso del ideograma intelectual/artista-pueblo como forma de producción que se identifica con la escritura y el cine testimonial. Como hemos explorado en 'Un Modelo Poético posible' (segunda parte), el testimonio se distingue entre las estrategias técnico-retóricas empleadas por las manifestaciones postcoloniales por tratarse de una forma de discurso expresado como representación real de una experiencia subalterna que es individual, pero a la vez colectiva. Esta expresión envuelve la voz del narrador subalterno y la intervención 'invisible' del escritor que transcribe lo narrado a un texto que se expresa en los códigos de la epistemología hegemónica. Tal retórica de oralidad es la que edifica

el efecto de verosimilitud, aspecto que constituye el potencial político de este relato ya que es a través de ese ejercicio de identificación - narrador-lector - que se consigue transformar al espectador en un sujeto empático, haciendo posible su performatividad política.

El quiebre propuesto por el cine latinoamericano de los años noventa está dirigido a desautorizar la retórica de este ideologema por tratarse de un discurso que instauro al sujeto centrado como autoridad para dar cuenta de la vida y necesidades del subalterno, relación que al fin y al cabo sólo reproduce subalternidad. Siguiendo lo anterior se entiende que como alternativa exterior al discurso 'totalitario y totalizante' del neoliberalismo - o a la paradoja dentro-fuera en el caso cubano - la película de viajes latinoamericana de entre milenios refuerce dinámicas interculturales hacia dentro de la textura de su propia narración. A partir de aquí observo que sus autores adoptan la estrategia de renarración como medio de discusión, manteniendo el propósito de intervenir en las dinámicas de colonialidad del ser y del saber - propios del testimonio - pero modificando los modos técnico-retóricos de la autorización del relato. Esto se consigue (en el caso argentino) a partir de la simulación del testimonio expresado a través de las renarraciones emitidas directamente desde la subalternidad, las que se hicieron visibles a partir de 'asaltar' las vías de legitimación discursivas propias del escenario hiperreal, ingresando sus reclamos y puntos de vista mediante el formato de cortometrajes amateur y comunitarios. A nivel general, el quiebre del cine latinoamericano de los años noventa con el ideologema intelectual-artista/pueblo que dominó la escena cinematográfica de la década anterior se erige como renarración porque adelanta una propuesta epistémica que se justifica en las dinámicas de la interculturalidad como utopía posible.

Una instancia de esta reconstrucción se observa en el reposicionamiento de la función de los personajes en la narración. En los filmes de viaje analizados sus personajes se desplazan

desde su original lugar testimonial - es decir, como ejemplo de una condición colectiva - a un estatuto biográfico que atiende a su anécdota propia en cuanto individuo singular. A nivel simbólico tal desplazamiento en la representación del sujeto se asocia a las estrategias no tradicionales de reapropiación social de lo público-político empleadas por los nuevos movimientos sociales organizados desde grupos de interés y ya no desde la identidad de sujeto popular, homogéneo, actor de la lucha de clases.

Estéticamente esta reubicación se evidencia en la manera en que estos largometrajes se alinean a las condiciones estético-económicas de producción y lectura de cortometrajes de cine independiente, con los cuales distintos grupos subalternos contemporáneos han logrado viabilizar sus voces. En este contexto, observo que 'el corto' es tomado por los formatos cinematográficos de larga duración que seleccioné por su potencial simbólico de pluriversidad.

Narrativamente es evidente que la colección de historias cortas, entrelazadas, complementarias, colisionadas, se vuelve parte constitutiva de estos filmes de ficción en cuanto re-narraciones cuerpo-políticas. Esta es la parte propositiva de la narración en forma de viajes frustrados porque - a partir del viaje no-lineal o no concretado - se entrecruzan o superponen momentos en la vida de sujetos diversos, rescatando estas individualidades 'otras' de la periferia del sentido y reinsertándolas al relato de lo colectivo. En esto consiste su habilidad para renarrar epistémicamente lo real, al dar cuenta de una condición macro de interculturalidad entendida como espacio epistémico en donde lo colectivo se revela en la interrelación e interdependencia entre sujetos igualados en la diferencia.

En los filmes seleccionados este descubrimiento es dejado a los personajes, quienes llegan a él de maneras distintas según sea el sistema de verdad que los rige. En México - donde la cosmogonía está asociada a la explicación religiosa de la realidad - el conocimiento de lo diferente es posible sólo cuando se

trata de desafiar las circunstancias que la fe católica entiende como voluntad divina. En Cuba - una sociedad basada en la idea de integración del sujeto al proyecto de lo colectivo - este encuentro se da por la inevitable sincronía de sus pretextos utópicos creados por la ingeniería social del sistema socialista. En Argentina - en el momento de ausencia de toda dirección de proyectos colectivos - el encuentro con el otro es involuntario. Por eso, *Amores perros*, *La vida es silbar* y *Mala época* son muestras de una tendencia poiética que hace uso de narraciones múltiples en forma de cortos para lograr el efecto de paralelismos, de diversidad y de contraste entre distintas experiencias vitales. Se asoman de este modo a perspectivas renarrativas y no a la idea de discurso con un horizonte de totalidad.

La alegoría de tipo benjaminiano que denominé 'el viajero inmóvil' fue útil para el análisis de estas cinematografías nacionales porque permitió desentrañar sintagmas idiosincráticos inextricables planteados desde y hacia sus contextos de producción cultural. Esta alegoría se encargó así de representar lo que es irrepresentable hasta para el mismo autor en cuanto 'productor histórico', en la medida en que es parte integrante de este sintagma y no le es posible abstraerse de su condicionamiento idiosincrático cuando se conecta con una epistemología analógica a través del lenguaje simbólico del arte.

En Argentina - donde el conflicto colectivo para encontrar un horizonte utópico común es causado por la crisis del sistema democrático para proponerse como forma legítima de representación de la voluntad popular - tal problema fue abordado por la alegoría para exhibir y poner en conflicto el sintagma que lo rige. De este modo la alegoría de tipo benjaminiano que sostiene la producción cinematográfica del Nuevo Cine Argentino hace implosionar la textura de su propio lenguaje con el sintagma que une al poder con la representación, de manera tal que ha mantenido a la idiosincrasia colectiva amarrada a la dependencia del líder, del caudillo. Retóricamente este cine se empeña en arrebatar el estatuto de autoridad

epistémica detentada por el intelectual-artista para convertirse en vocero de lo colectivo y luego distribuye radialmente ese poder de enunciación hacia la periferia. De aquí su interés en la producción autoral del subalterno en forma de cortometraje amateur y comunitario como formato que realimenta la cinematografía profesional, apareciendo técnico y retóricamente por entre su textura narrativa. Tal es la manera empleada por el nuevo artista de fin de siglo para acompañar simbólicamente - y no ya dirigir - el curso y programa políticos de los nuevos movimientos sociales de recuperación del poder cívico. En este sentido la alegoría presenta a un viajero - centrado - inmóvil porque quien se desplaza es el sujeto periférico y no de un modo voluntario, sino más bien llevado por las mareas de sentido que se desbordan a partir de esta crisis de autoridad.

En el cine de Cuba aquí explorado la alegoría de tipo benjaminiano sirvió para explicar y exhibir el sintagma cultural que liga - positiva o negativamente - la emoción (*pathos*) con el poder político (*ethos*). Estas narraciones han tratado de sobreponerse a la ceguera que este tipo de relación provoca a partir de la interrupción momentánea de esta dinámica, produciendo en su lugar una crítica constructiva, la mirada lúcida sobre el *logos* revolucionario como abstracción. Retóricamente esto se consigue a través del efecto de la dialéctica en suspenso que en estos filmes surge de la utilización de las estrategias de distanciamiento emocional o anticatárticas de la técnica brechtiana. En este caso, la alegoría de 'el viajero inmóvil' se concentra en hacer implosionar la relación simbiótica entre emoción y poder hacia adentro de su narración. De aquí la pertinencia del uso de la técnica de narración-dentro-de-la-narración como forma de representar la reabsorción de esta problemática hacia el cuerpo social en cuanto condición ontológica inquebrantable, que explica la decisión tomada por los personajes de no viajar aunque se les presente la oportunidad de hacerlo.

La alegoría de tipo benjaminiano en el caso mexicano sirvió para desentrañar el sintagma que liga a la lógica religiosa

con el poder político en la idiosincrasia colectiva. Para abordar la exhibición y luego implosionar tal sistema relacional hacia adentro de sus propias texturas narrativas, la alegoría debe realizar un trabajo deconstructivo que revele las conexiones inconscientes de los actos cotidianos con la moral judeocristiana. De aquí la necesidad del film de posicionarse desde una perspectiva *différance* que devela a la película misma como reproducción cultural e histórica. Así la alegoría 'del viajero inmóvil' demuestra que éste está inmovilizado por sus circunstancias, las que primero ha reconocido como infranqueables desde una lectura moral católica de la realidad que tiñe de temor el deseo de sobreponerse a ellas. Tal aprensión mantiene al individuo suspendido en sus circunstancias y sin posibilidad de superación porque su miedo a la libertad es condición *sine qua non* de la saludable existencia del sistema neoliberal.

Otro aspecto que devela a los tres filmes estudiados como performativos de una alegoría de tipo benjaminiano es su empeño por auto proponerse como construcciones textuales que, en última instancia, sirven para revelar el carácter manufacturado de la Historia misma. Este efecto se consigue a nivel retórico evidenciando la presencia de un narrador omnisciente, el 'titiritero de la historia' que o bien es presentado 'físicamente' en el texto - como en el caso cubano - o es revelado a partir de una narración exageradamente quebrada para demostrar la presencia tácita de la mano del director-editor-narrador, como ocurre en el caso de México y Argentina.

La forma en que las películas que analicé transfieren estéticamente la crisis de la utopía latinoamericanista de carácter geopolítico al ámbito de lo cuerpo-político se visualiza al reconocer a sus máximos predecesores como referentes válidos sobre los que apoyarse. En este sentido sus nuevos relatos no son invención o vanguardia, sino más bien reelaboraciones hechas para el contexto contemporáneo de las propuestas que en los años sesenta se plantearon un papel orgánico, 'guerrillas epistemológicas' puestas a develar los sistemas de legitimación

de la colonialidad del poder. Estas películas se presentan entonces como hipertextos (Genette) de aquellos filmes fundacionales que bajo esta perspectiva se convierten en hipotextos (Genette). De este modo, en Argentina se puede identificar la obra cinematográfica de Leonardo Favio como un hipotexto de *Mala época*; en Cuba a *Memorias del subdesarrollo* como referente de *La vida es Silbar*; y en México a *Los olvidados* como antecesor de *Amores Perros*. No obstante lo que sí diferencia a las películas de los noventa de la producción del proyecto utópico latinoamericano de los años 60 es que para llevar a cabo su dinámica contestataria el cine contemporáneo adopta la estrategia de renarración.

En base a lo dicho y desde la perspectiva postmoderno-transmoderno-poiética, concluyo que la estructura narrativa de los largometrajes seleccionados puede ser interpretada en dos direcciones. En primer término desde una lectura ideológica que entiende al film sólo como reflejo de una situación de ruptura - con lo cual la narración conlleva una estructura fragmentada, cuasi caótica o apocalíptica - para constituirse en expresión de la crisis de referencialidad de la utopía en la era neoliberal latinoamericana. En segundo término y desde un análisis de su valor renarrador, estas películas compuestas por fragmentos se muestran como reconstrucción y re-contextualización semántica que amalgama - además de la metaficción de textos utópicos clásicos y modernos/críticos - el relato epistemológicamente más independiente y autoral del subalterno, sus modos de narrar y de autorrepresentarse. Por ello las considero alegorías benjaminianas, es decir formas de un posicionamiento *crítico* fronterizo, mapas cognitivos cuyas rutas de redescubrimiento proponen reconectar con una impulsividad utópica de la solidaridad interpersonal.

El trabajo renarrativo utópico del cine latinoamericano de los años noventa es por esto no- representativo. La obra o el autor no se instauran como voceros de las masas, a diferencia del proyecto utópico latinoamericanista proveniente de la

lucha social postcolonial. Su propuesta tampoco es prescriptiva al dejar de lado la intención de poner sus herramientas simbólicas al servicio de un trabajo de homogenización de lo colectivo bajo una única identidad herida por el imperialismo. El proyecto poético del cine de los años noventa evita buscar un horizonte de totalidad a través de dinámicas dialécticas porque confía en el individuo quien - como ha manifestado Dussel (1973) - se posiciona siempre más allá del horizonte de totalidad. A éste se dirige con sus re-narraciones cuerpo-políticas, con sus historias singulares y con su reconocimiento de irrepetibilidad de cada ser. Este es su valor performativo de lo social porque despierta la autocrítica, el coraje, la necesidad de enunciación personal, acompañando de este modo la formación de un espacio intercultural, pluridiverso y solidario como nueva posibilidad utópica en Latinoamérica.

REFERENCIAS

- Achúgar, H. (1992). Historias Paralelas/historias ejemplares: La historia y la voz del otro. En: Beverley, J. y Achúgar, H. Eds. *La voz del otro: Testimonio, subalternidad, y verdad narrativa*. Lima: Latinoamericana.
- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (1947). *Dialectic of Enlightenment*. Trans. J. Cumming. N. Y.: Seabury Press.
- Agresti, A. (1989). *El amor es una mujer gorda*. Argentina: INCAA
- Ainsa, F. (1984). Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica. *Anales de literatura hispanoamericana*, No. 13, pp. 13-36.
- Aínsa, F. (1977). *Los buscadores de la utopía: la significación novelesca del espacio latinoamericano*. Caracas: Monte Ávila.
- Alberdi, J.B. (1983). *Peregrinación de Luz del Día: viaje y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo [1916]*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Altman, R. (1993). *Short Cuts*. U.S.: Fine Line Pictures
- Álvarez, S. (1965). *Ciclón*. Cuba: ICAIC
- Álvarez, S. (1965). *Now*. Cuba: ICAIC.
- Álvarez, S. (1970). Santiago Álvarez habla de su cine. En: *Hablemos de cine* (Julio/ Agosto: pp.74-80).
- Arenas, R. (1992). *Antes que anochezca: autobiografía*. Barcelona: Tusquets.
- Aristarain, A. (1992). *Un lugar en el mundo / A place in the world*. Argentina-Uruguay: Adolfo Aristarain.
- Aristarain, A. (1997). *Martín (Hache)*. Argentina-España: Alta film.
- Aristarain, A. (2002). *Lugares comunes*. Argentina-España: Transmundo Films.

- Aristarain, A. (2004). *Roma*. Argentina- España: Telesea Producciones Cinematográficas
- Aristóteles (1992). *Poética* [335 a.C.]. García Yebra, V. Ed. Madrid: Gredos.
- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Bacon, F. (1974). *The Advancement of Learning and New Atlantis* [1623]. Oxford: Clarendon Press.
- Babeuf, F.N. (1966). A society of the Equals [1790]. In: Manuel, F.E. y Manuel, F.P. Eds. *French Utopias; an Anthology of Ideal Societies* (pp. 245-258). N.Y.: Free Press.
- Barthes, R. (1974). *S/Z*. (Trans.) R. Miller. NY: Hill and Wang.
- Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. Trans. Foss, P., Johnston, J., and Patton, P. New York: Semiotext (e).
- Baudrillard, J. (1983). In *The Shadow of the Silent Majorities* [1978]. Trans. Foss, P., Johnston, J., and Patton, P. New York: Semiotext (e).
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. Trans. Glaser, S. F. Ann Harbour: The University of Michigan Press.
- Becher, R. (1969). *Tiro de Gracia*. Argentina: Guillermo Smith.
- Beckman, K. (2008). Crash Aesthetics: *Amores Perros* and the Dream of Cinematic Mobility. In: Beckman, K. and Durham, J.M. Eds. *Still Moving: Between Cinema and Photography* (pp. 134-175). NC: Duke UP.
- Benjamin, W. (1977). *The Origin of German Tragic Drama* [1928]. Trans. Osborne, J. London: New Left Books.
- Benjamin, W. (1979). *One-Way Street, and Other Writings* [1928]. Trans. Jephcott, E., Shorter, K. London: NLB.
- Benjamin, W. (1998). The Author as Producer [1934]. In: *Understanding Brecht*. Trans. Bostock, A. Introd. Mitchell, S. London: Verso.

- Benjamin, W. (1998). What is Epic Theatre? [1936]. In: *Understanding Brecht*. Trans. Bostock, A. Introd. Mitchell, S. London: Verso.
- Benjamin, W. (1998). What is Epic Theatre? [1939]. In *Understanding Brecht*. Trans. Bostock, A. Introd. Mitchell, S. London: Verso.
- Benjamin, W. (2006). On the Concept of History [1940]. In *Selected Writings V 4/ 1938-1940*. Trans. Jephcott, E., Eily, H., and Jennings, M. W. Eds. London: Harvard University Press.
- Beverley, J. (1992). Introducción. En: Beverley, J. y Achúgar, H. Eds. *La voz del otro: Testimonio, subalternidad, y verdad narrativa*. Lima: Latinoamericana.
- Beverley, J. (1996). The Margin at the Center: On *Testimonio*. In: Gugelberg, G.M. Ed. *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Duke University.
- Birri, F. (1988). Cine y subdesarrollo [1967]. En: *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, Volumen 1 (pp. 17-22). Mexico DF: Universidad Autónoma Metropolitana
- Birri, F. (1997). *Che: ¿muerte de la utopía?* Argentina: Cine Ojo.
- Birri, F. (1999). *El siglo del viento*. Argentina: Cine Ojo Producciones.
- Blaich, D. (1970). *Utopia; the Psychology of a Cultural Fantasy*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Bloom, H. (1973). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. N.Y.: Oxford University Press.
- Bordwell, D. and Carroll, N. Eds. (2012). *Post-theory: Reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Pres.
- Brecht, B. (1964). The Street Scene: A Basic Model for an Epic Theatre [1940]. In: *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (pp. 121-129). Trans. Willett, J. London: Methuen.

- Brecht, B. (1964). *A Short Organum for the Theatre* [1948]. In: *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (pp. 180-199). Trans. Willett, J. London: Methuen.
- Brecht, B. (2015). *The Caucasian chalk circle* [1948]. London: Bloomsbury Publishing.
- Brittan, S. (2003). *Poetry, Symbol and Allegory: Interpreting Metaphorical Language from Plato to the Present*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Brugués, A. *Personal Belongings*. Cuba: Producciones de la Quinta Avenida
- Buñuel, Luis (1952), *Los olvidados/ The Young and the Damned*. Mexico: Oscar Dancigers.
- Byron, G.G.B. (1994). *Cain* [1821]. Cambridge: Chadwick-Healey.
- Caetano, I. A. (2002), *Bolivia*. Argentina: IACAM.
- Canel, F. (1960). *Carnaval*. Cuba: ICAIC
- Carrera, C. (2002). *El crimen del Padre Amaro*. Mexico: Alameda Films
- Carri, A. (2003). *Los rubios*. Argentina: INCAA
- Castro-Gómez, S. (2000). Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro. En: Lander, E. Ed. *La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 145-161). Caracas: CLACSO.
- Castro-Gómez, S. (2007). Decolonizar la universidad: La *hybris* del punto cero y el diálogo de saberes. En: Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. Eds. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 79-91). Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores
- Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007). Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. En: Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del ca-*

- pitalismo global* (pp. 9-23). Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores.
- Césaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo* [1955]. Madrid: Akal.
- Céspedes, M. (1995). *Jaime de Nevares, último viaje*. Argentina: Cine Ojo
- Céspedes, M. y Guarini, C. (1985). *Por una tierra nuestra*. Argentina: Cine Ojo
- Céspedes, M. y Guarini, C. (1986). *Hospital Borda: un llamado a la razón*. Argentina: Cine Ojo
- Céspedes, M. y Guarini, C. (1987). *A los compañeros la libertad*. Argentina: Cine Ojo
- Céspedes, M. y Guarini, C. (1988). *Buenos Aires, crónicas villeras*. Argentina: Cine Ojo
- Céspedes, M. y Guarini, C. (1991). *La noche eterna*. Argentina: Cine Ojo
- Céspedes, M. y Guarini, C. (1992). *La voz de los pañuelos*. Argentina: Cine Ojo
- Céspedes, M. y Guarini, C. (1994). *Una sola voz*. Argentina: Cine Ojo
- Céspedes, M. y Guarini, C. (1998). *Tinta roja*. Argentina: Cine Ojo
- Céspedes, M. y Guarini, C. (2001). *Argentina en vivo*. Argentina: Cine Ojo
- Céspedes, M. y Guarini, C. (2002). *H.I.J.O.S. – El alma en dos*. Argentina: Cine Ojo.
- Clifford, G. (1974). *The Transformation of Allegory*. London: Routledge and Kegan Paul.
- CONADEP (1984). *Nunca Más*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Compte, A. (1965). *Discurso sobre el espíritu positivo* [1844]. Trans. Berges, C. Buenos Aires: Aguilar.
- Coronil, F. (1998). Más allá del occidentalismo: hacia categorías neohistóricas no-imperialistas. En: Castro-Gómez, S. y Mendieta, E. Eds. *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*

- (pp. 121-146). México: Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa.
- Cortázar, J. (1963). *Rayuela*. Argentina: Panteón.
- Cremata, J.C. (2005). *Viva Cuba*. Cuba: Quad Productions
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen; Historia de la mirada de occidente*. Trans. Hervás, R. Barcelona: Paidós
- De Hipona, A. (1903). *The City of God* [426]. Trans. Healey, J. London: Dent.
- Derrida, J. (1978). *Writing and Difference*. Trans. A. Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1982). *Margins of Philosophy*. Trans. Bass, A. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1992). Fuerza de Ley. El fundamento místico de la autoridad. *Doxa: Cuadernos de Filosofía del Derecho*, 11, 129-191.
- Derrida, J. (1998). *Aporias. Morir- esperarse (en) 'los límites de la verdad'*. Barcelona: Paidós.
- De Sánchez-Prado, I.M. (2006). Amores Perros: Exotic Violence and Neoliberal Fear. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 15(1), 39-57.
- De Unamuno, M. (1967). *Del sentimiento trágico de la vida* [1912]. Madrid: Espasa-Calpe.
- De Unamuno, M. (1985). *Abel Sanchez* [1917]. Madrid: Castalia.
- De Unamuno, M. (2018). *Niebla* [1914]. Madrid: Alianza editorial.
- Di Tella, A. (2001). *La televisión y yo*. A. Di Tella
- Dussel, E. (1996). *Filosofía de la liberación* [1973]. Bogotá: Nueva América.
- Dussel, E. (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En: Lander, E. Ed. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

- Dussel, E. (2004). Sistema mundo y transmodernidad. En: Dube, S., Ishita, B. y W. Mignolo. Eds. *Modernidades coloniales. Otros pasados, historias presentes* (pp. 201-226). México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África.
- Eco, U. (1992). *Obra Abierta*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Engels, F. (1970). Socialism: Utopian and Scientific [1880]. In: *Marx/Engels Selected Works*, Volume 3 (pp. 95-151). Moscow: Progress Publishers.
- Erikson, E.H. (1993). *Childhood and Society* [1950]. N.Y.: WW Norton y Company.
- Escobar, A. (2003). Mundos y conocimientos de otro modo: el programa de investigación de modernidad/colonialidad Latinoamericana. En: *Tabula Rasa* (No 1, pp.51-86).
- Estrada, L. (1999). *La ley de Herodes*. Mexico: Alta Vista Films
- Estrada, L. (2010) *El Infierno*. Mexico: IMCINE
- Fairclough, N. L. and Wodak, R. (1997). "Critical Discourse Analysis". In: van Dijk, T. A. Ed. *Discourse Studies. A Multidisciplinary Introduction*, Volume 2 (pp. 258-284). London: Sage.
- Fals Borda, O. (1970). *Ciencia propia y colonialismo intelectual. Los nuevos rumbos*. México: Nuestro Tiempo.
- Fanon, F. (1965). *Por la revolución africana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Favio, L. (1960). *El amigo (c)*. Argentina: L. Favio
- Favio, L. (1964). *Crónica de un niño solo/ Chronicle of a Boy Alone*. Argentina: L. Destéfano.
- Favio, L. (1966). *Éste es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* ('The romance of Aniceto y Francisca'). Argentina: A. Bresky.
- Favio, L. (1969). *El dependiente* ('The dependent'). Argentina: L. Torre Nilsson.
- Fellini, F. (1973). *Amarcord*. Italia: F. Cristaldi.

- Fernández, E. (1944). *María Candelaria*. Mexico: Films mundiales.
- Fernández Retamar, R. (1971). *Calibán: Apuntes sobre la cultura de nuestra América*. México: Editorial Diógenes.
- Fernández Retamar, R. (2000). De Drácula, Occidente, América y otras invenciones. *Estudios: filosofía Práctica e historia de las ideas*, 1 (1), 81-90.
- Fisch, H. (1998). *New Histories for Old: Biblical Patterns in the Novel*. Basingstoke: Macmillan.
- Fishbane, M. (1989). *The Garments of Torah: Essays in Biblical Hermeneutics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fleming, V. (1939). *The Wizard of Oz*. U.S.: MGM
- Follari, R. (2006). Narrativismo y microhistoria: Lo postmoderno en sus consecuencias epistémicas. En: de Toro, A. Ed. *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica: 'Hibridez' y 'globalización'* (pp. 285- 293). Madrid: Iberoamericana.
- Fons, J. (1995). *El callejón de los milagros*. Mexico: A. Ripstein Jr.
- Foucault, M. (1971). *The Order of Things: an Archaeology of the Human Sciences*. N.Y.: Pantheon Books.
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Trans. Garzón del Camino, A. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1976). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Montevideo, Uruguay: Tierra Nueva.
- Freud, S. (1930). *Civilization and its Discontents*. Trans. Riviere, J. London: Hogarth Press.
- Fuentes, C. (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México: J. Mortiz.
- Galaz, C. (1999). *El chacotero sentimental*. Chile: Cebra producciones
- Gallegos, R. (1929). *Doña Bárbara*. España: Aralude.

- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- García Espinosa, J. (1959). *La vivienda*. Cuba: ICAIC
- García Espinosa, J. (1967). *Aventuras de Juan Quin Quin*. Cuba: ICAIC
- García Espinosa, J. (1968). *En busca del cine perdido*. Cuba: ICAIC
- García Espinosa, J. (1970). Por un cine imperfecto. En: *Hablemos de cine* (No 55/56, pp. 37 – 42).
- García Espinosa, J. (2007). Vivir bajo la lluvia. En: Pogolotti, G. Ed. *Polémicas culturales de los 60*. La Habana: Letras Cubanas.
- García Espinosa, J. (2009). *A cuarenta años de por un 'Por un cine imperfecto'*. La Habana: Cinemateca de Cuba.
- García Márquez, G. (1974). *Ojos de perro azul*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Geras, N. (1998). *The Contract of Mutual Indifference: Political Philosophy after the Holocaust*. London: Verso.
- Geras, N. (1999). Minimum Utopia: Ten Theses. In: Panitch, L. Leys, C, Eds. *Necessary and Unnecessary Utopias: Socialist Register 2000* (p. 41-52). Rendlesham (Suffolk): Merlin Press.
- Gilloch, G. (1997). *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Polity Press.
- Gómez, S. (1962). *El solar*. Cuba: ICAIC
- Gómez, S. (1962). *Plaza vieja*. Cuba: ICAC.
- Gómez, S. (1962). *Historia de la piratería*. Cuba: ICAIC
- Gómez, S. (1964). *Iré a Santiago*. Cuba: ICAIC
- Gómez, S. (1965). *Excursión a Vueltabajo*. Cuba: ICAIC
- González Inárritu, A. (2001). *Amores perros* ('Love's a bitch'). Mexico: Optimum Releasing.

- González Iñárritu, A. (2006). *21 Grams*. U.S.: A. González Iñárritu.
- González Iñárritu, A. (2007). *Babel*. U.S.: A. González Iñárritu.
- González y González, L. (1968). *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia*. México: El Colegio de México.
- Gramsci A. (1971). *Selections from the prison notebooks [1929-1935]*. London: Lawrence and Wishart.
- Graziano, F. (1992). *Divine Violence: Spectacle, Psychosexuality y Radical Christianity in the Argentine "Dirty War"*. San Francisco: Western Press.
- Grosfoguel, R. (2006). La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. *Tabula Rasa*, 4, 17-48.
- Guevara, E. (1967). Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental. En: *Tricontinental 1*. La Habana: OSPAAAL (Organización de la solidaridad con la gente de Asia, de África y de América Latina)
- Guevara, E. (1977). El socialismo y el hombre en Cuba [1965]. En: *Escritos y discursos* (Tomo 8). La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Guevara, E. (2005). *Diarios de motocicleta. Notas de un viaje por América Latina [1951-52]*. Buenos Aires: Planeta.
- Guillén Landrián, N. (1962). *Congos reales*. Cuba: ICAIC
- Guillén Landrián, N. (1963). *El barrio viejo*. Cuba: ICAIC
- Guillén Landrián, N. (1964). *Ociel del Toa*. Cuba: ICAIC.
- Gutiérrez Alea, T. (1959). *Esta tierra nuestra*. Cuba: ICAIC
- Gutiérrez Alea, T. (1966) *La muerte de un burócrata*. Cuba: ICAIC
- Gutiérrez Alea, T. (1969). *Memorias del subdesarrollo / Memories of Underdevelopment*. Cuba: ICAIC.
- Gutiérrez Alea, T. (1983). *Dialéctica del espectador*. México: Federación Editorial Mexicana.

- Gutiérrez Alea, T. y García Espinosa, J. (1956). *El mégano*. Cuba: ICAIC
- Gutiérrez Alea, T. y Tabío, J.C. (1993). *Fresa y chocolate*. Cuba: ICAIC
- Gutiérrez Alea, T. y Tabío, J.C. (1995) *Guantanamera*. Cuba: ICAIC
- Habermas, J. (1983). *Modernity: An Incomplete Project*. Trans. Ben-Habib, S. In: Foster, H. Ed. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay P.
- Habermas, J. (1987). *The Philosophical Discourse of Modernity*. Cambridge: MIT Press.
- Hardt, M. and Negri, A. (2000). *Empire*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Hartman, G. and Sanford, B. (1986). *Midrash and Literature*. New Haven: Yale University Press.
- Haurie, R y Alecsovich, J. (2010). *El nombre de las flores*. Argentina: Ojoenfoco
- Heidegger, M. (1962). *Being and Time* [1927]. Trans. Macquarrie, J. and Robinson, E. London: SCM Press.
- Henríquez Ureña, P. (1978). *La utopía de América* [1925]. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Hesse, H. (1985). *Demian* [1919]. Boston: Suhrkamp/Insel Publishers Boston.
- Homero (1975). *Odisea* [VIII a.C]. Trans. Kazantzakis, N. Barcelona: Editorial Planeta.
- Honing, E. (1966). *Dark Conceit: the making of Allegory*. New York: Oxford University Press.
- Hopper, D. (1969). *Easy Rider*. U.S.: Pando Company
- Huxley, A. (1998). *Brave New World* [1932]. New York: Harper Collins Publishers.
- INDEC (2001). Censo Nacional dela Población, Hogares y Viviendas. Reporte del Gobierno Argentino. Recuperado de http://www.indec.gob.ar/nivel4_default.asp?id_tema_1=2yid_tema_2=41yid_tema_3=134
- Infante, A. (2004). *Utopía*. Cuba: ICAIC

- Jacopetti, P. (1962). *Mondo cane*. Italia: Cineriz
- Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jameson, F. (1995). *Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jameson, F. (1998). *Brecht and method*. New York: Verso.
- Jarmusch, J. (1984). *Stranger Than Paradise*. U.S. - West Germany: Sinesthesia Productions
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jung, C. G. (1955). *The Interpretation of Nature and the Psyche. Synchronicity: an Acausal Connecting Principle*. London: Routledge y K. Paul.
- Kieślowski, K. (1993). *Trois Couleurs: Bleu*, Francia-Polonia: MK2 productions
- Kieślowski, K. (1994). *Trois Couleurs: Rouge*. Francia-Polonia: MK2 productions
- Kieślowski, K. (1994). *Trois Couleurs: Blanc*. Francia-Polonia: MK2 productions
- Klecker, C. (2011). Chronology, Casuality... Confusion: When Avant-Garde Goes Classic. *Journal of Film y Video*, 63 (2), 11-27.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trans. Gora, T., Jardine, A. and Roudiez, L. S. New York: Columbia University Press.
- Kumar, K. (1987). *Utopia and Anti-Utopia in Modern Time*. Oxford: Basil Blackwell Inc.
- Lander, E. (2004). La utopía del mercado total y el poder imperial. En: *Revista Tareas* 118 (2), 31-64.
- Lang, F. (1927). *Metropolis*. Germany: Universum Film (UFA)

- León, F. (2002). *Todo juntos*. Argentina-Bélgica: Kunsten Festival des Arts
- Lévi-Strauss, C. (1984). *Antropología estructural* [1958]. Trans. Verón, E. Barcelona: Paidós.
- Levinas, E. (1969). *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Trans. Lingis, A. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Lerman, D. (2002). *Tan de repente / Suddenly*. Argentina: Diego Lerman.
- Ludueña, J. (1972). *Alianza para el progreso*. Argentina: J. Ludueña .
- Lumet, S. (1975). *Dog-Day Afternoon*. U.S.: Warner Bros
- Lumière, A. y Lumière, L. (1895). *Lumière Brothers First Films*. Lumière brothers.
- Lyotard, J.F. (1984). *The Postmodern Condition: a Report on Knowledge*. Trans. Bennington, G. and Massumi, B. Manchester: Manchester University Press.
- Madsen, D. L. (1995). *Rereading Allegory: a Narrative Approach to Genre*. New York: Macmillan.
- Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En: Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, S. Eds. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (127-167). Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores.
- Mannheim, K. (1940). *Ideology and Utopia: an Introduction to the Sociology of Knowledge*. London: Paul, Trench, Trubner y co.
- Mano Negra. (1998). *'El Jako' King of Bongo*. Paris: Mix IT.
- Massip, J. (1960). ¿Por qué nació el Ejército Rebelde? Cuba: ICAIC
- Marcuse, H. (1955). *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. New York: Vintage Books.

- Mariátegui, J.C. (1971). *Seven Interpretive Essays on Peruvian Reality* [1928]. Trans. Urquidi, M. Austin, TX: University of Texas Press.
- Marquardt, A. (2001). *Yo Sor Alice*. Argentina: Cine Ojo
- Martel. L. (2001). *La ciénaga*. Argentina: Wanda Vision
- Martel. L. (2004). *La niña santa*. Argentina: La pasionaria S.R.L
- Martel. L. (2008). *La mujer sin cabeza*. Argentina: Aquafilm
- Martí, J. (1980). *Nuestra América* [1891]. Buenos Aires: Losada.
- Martí, J. (1940). Diario de José Martí [1895]. En: *Diario de Campaña de Máximo Gómez* (pp. 287-325). Habana: Centro Superior Tecnológico de Ceiba del Agua.
- Martí, J. (1998). *La edad de Oro* [1889]. Puerto Rico: Panamericana.
- Martín-Barbero, J. (1998). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Naucalpan, México: G. Gili.
- Matamoros Ponce, F. (2005). *Memoria y utopía en México: Imaginarios en la Génesis del Zapatismo*. México: Xalapa.
- Medvedev, P. and Bakhtin, M. (1978). *The Formal Method in Literature Scholarship: a Critical Introduction to Sociological Poetics*. Trans. Wehrle, A.J. London: The Johns Hopkin University Press.
- Mignolo, W. (2003). 'Un paradigma otro': colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico. En: Mignolo, W. *Historias locales - diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Volumen 18, (pp. 9-60). Madrid: Akal.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- More, T. (1992). *Utopia* [1516]. Adams, R. Ed. New York: Norton.
- Morely, M. (1964). Code of Nature or, The True Spirit of Laws [1755]. In: Sanders, R. and Fried, A. Eds. *Social-*

- ist Thought: A Documentary History* (pp. 18-31). New York: Columbia University Press.
- Morin, E. (1998). Epistemología de la complejidad. In: Fried Schnitman, D. Ed. *Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad* (pp. 421-446). Barcelona: Paidós.
- Morris, W. (1976). Foreword to *Utopia* [1893]. In: *Science Fiction Studies*, (Vol. 3, No. 3, pp. 289-291).
- Morris, W. and Bax, E.B. (1896). *Socialism: its growth y outcome*, Vol. 7. London: S. Sonnenschein y Co.
- Moulian, T. (2002). El Neoliberalismo como sistema de dominación. En: *Alternativa*, No 15, pp. 10-16.
- Murena, H.A. (1965). *El pecado original de América*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Nausner, J. (1985). "Prologue". In: Nausner, J. Ed. *Genesis and Judaism: The Perspective of Genesis Rabah an Analytical Anthology* (pp. ix-xiii). Atlanta, GA: Scholar press.
- Nietzsche, F. (1987). *The Genealogy of Morals* [1887]. Trans. Samuel, H.B. New York: Boni yLiveright.
- Nietzsche, F. (2000) *La voluntad del poder* [1884-1888]. Madrid: Biblioteca EDAF. <https://ferrusca.files.wordpress.com/2013/08/voluntad-de-poder.pdf>.
- O' Donnell, G. (1992). "Transition, Continuity, and Paradoxes". In: Mainwaring, S. Ed. *Issues in Democratic Consolidation: The New South American Democracies in Comparative Perspective* (pp. 17-55). Notre Dame, Ind: Helen Kellogg Institute for International Studies: University of Notre Dame Press.
- Ortega y Gasset, J. (1984). *Meditaciones del Quijote* [1914]. Madrid: Cátedra.
- Ortiz Cruz, I. (2003). *Cuentos de hadas para dormir cocodrilos / Bedtime fairy tales for crocodiles*. Mexico: Juan Calos Prieto.
- Ovid (2004) *Metamorphoses*. Trans. Martin, C. New York: W. W. Norton y Company.
- Padrón, H. (2001). *Video de Familia*. Cuba: ICAIC

- Padrón, J. (1979). *Elpidio Valdés*. Cuba; ICAIC
- Paternoso, N. (1970). *Mosaico*. Argentina: Nestor Paternoso
- Pauls, C. (2002). *Por la vuelta*. Argentina: Cine Ojo
- Paz, O. (1959). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez, F. (1998). *La vida es silbar / Life is to whistle*. Cuba: Camilo Vives, Francisco Herrera.
- Pérez, F. (2003). *Suite Habana*. Cuba: Wanda Vision
- Perrone, R. (1998). “Decálogo: Algunos puntos que tengo en cuenta a la hora de filmar”.
- <http://www.raulperrone.com/decálogo/decálogo.htm>, 10/03/2010
- Pickering, M. (2001). *Stereotyping: the Politics of Representation*. New York: Palgrave.
- Piñeyro, M. (2002). *Kamchatka*. Argentina: Patagonik Film group
- Pizarnik, A. (1962). “Lucidez”. En: *Árbol de Diana*. Buenos Aires: Sur.
- Plato (1991). *The Republic* [381 BC]. Trans. Bloom, A. New York: Basic Books.
- Pogolotti, G. Ed. (2006). *Polémicas culturales de los 60*. La Habana: Letras Cubanas.
- Polaco, J. (1985). *Diapasón*. Argentina: PKH Producciones SCI
- Polanyi, K. (1944). *The Great Transformation: The Political and Economic Origins of Our Times*. Boston: Beacon Press.
- Posse, A. (1983). *Los Perros del Paraíso*. Barcelona: Argos Vergara.
- Prebisch, R. (1999). The Economic Development of Latin America and its Principal Problems. In: *Economic Bulletin for Latin America* [1949]. New York: United Nations: Department of Economic Affairs.
- Puenzo, L. (1985). *La historia oficial / The official History*. Argentina: Historias Cinematográficas.

- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-System Research*, 2, 342-386.
- Quiligan, M. (1979). *The Language of Allegory: Defining the Genre*. Ithaca: Cornell University.
- Reggio, G. (1988). *Powaqqatsi*. U.S.: Menahem Golan and Yoram Globus's Cannon group
- Reijtman, M. (1992). *Rapado*. Argentina: INCAA
- Reina, C. (1960). *La Santa Biblia versión Reina-Valera*. New York: American Bible Society.
- Renouvier, C. (1945). *Ucronía: la utopía en la historia*. Buenos Aires: Losada.
- Reyero, P. (2004). *La cruz del sur* ('The southern cross'). Argentina: INCAA
- Richard, N. (1993). The Latin American Problematic of Theoretical-Cultural Transference: Postmodern Appropriations and counter Appropriations. Postmodernism: Center and Periphery. *South Atlantic Quarterly*, 92 (3), 453-459.
- Richard, N. (2001). Las marcas del destroz y la reconjugación de lo plural. En: Richard, N. y Moreiras, A. Eds. *Pensar en/la Postdictadura* (pp. 103 -114). Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Ripstein, A. (1978). *El lugar sin límites*. Mexico: Conacite
- Rocha, G. (1967). *Terra en trance / Entranced earth*. Brazil: Glauber Rocha.
- Rocha, G. (1982). An Esthetic of Hunger[1965]. In: Johnson, R. Ed. *Brazilian Cinema* (pp. 68-71). Austin: University of Texas Press.
- Rodó, J.E. (1957). *Ariel* [1900]. México: Editorial Novaro-México.
- Rodriguez, S. (1996). El reino de todavía. En: Rodriguez, S. *Domínguez* (álbum). Chile: Alerce.

- Rojas, F. (1981). El Estado capitalista y el aparato estatal. En: Lechner, N. Ed. *Estado y política en América Latina* (pp. 133-171). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Rojas, S. (2001). La visualidad de lo fatal: historia e imagen. En Richard, N. y Moreiras, A. Eds. *Pensar en/la Postdictadura* (pp. 285-297). Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Rousseau, J.J. (1984). *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres* [1755]. Argentina: Hyspamérica.
- Roudinesco, E. and Derrida, J. (2004). *For what Tomorrow: a Dialogue*. Trans. Fort, J. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Ruíz, J. (2009). *La mitad del mundo*. Mexico: FOPROCINE
- Ruyer, R. (1951). *L'utopie et les utopies*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Saad, Nicolás et al (1998). *Mala época* ('Bad epoch'). Argentina: Mario Santos.
- Sanjinés, J. (1979) *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI.
- Sanjinés, J. (1988). El perfil imborrable. En: *El Nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy: Memoria del IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: UNAM.
- Sapir, E. (1996). *Picado fino*. Argentina: 5600 Films
- Sariñana, F. (2001). *Ciudades Oscuras/ Dark Cities*. Mexico: IMCINE.
- Sarmiento, D.F. (1967). *Facundo o Civilización y Barbarie* [1845]. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Schlesinger, J.R. (1969). *Midnight Cowboy*. U.S.: Jerome Hellman Productions
- Schnabel, J. (2000). *Before Night Falls*. U.S.: J. Kilik
- Shakespeare, W. (2014). *The Tempest* [1611]. In: *The complete works of William Shakespeare* (pp. 1135-1159). U.K.: Race Point Publishing,
- Simmel, G. (1950). *The Sociology of George Simmel*. Wolff, K.H. Ed. Glencoe: Free Press.

- Solanas, F. and Getino, O. (1968). *La hora de los hornos / The hour of furnaces*. Argentina: Cine Liberación.
- Solanas, F. y Getino, O. (1969). Hacia un tercer cine. La Habana: *Tricontinental* OSPAAAL (Organización de la solidaridad con la gente de Asia, de África y de América latina), 13, 107-132.
- Solanas, F (1972). *Los hijos de Fierro*. Argentina: Cine Liberación.
- Solanas, F. (1985). *El exilio de Gardel: Tangos / Tangoes: The exile of Gardel*. Argentina-France: Pino Solanas.
- Solanas, F. (1992). *El viaje/ The journey*. Argentina: Cinesur.
- Solás, H. (2001). *Miel para Oshún*. Cuba: ICAIC
- Smith, P.J. (2003). *Amores Perros*. London: BFI Pub.
- Sommer, D. (1991). *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- Sorin, C. (2002). *Historias mínimas*. Argentina: Guacamole films.
- Spivak, G. (1988). Can the Subaltern Speak? In: Nelson, C. and Grossberg, L. Eds. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois press.
- Springall, A. (1999). *Santitos*. Mexico: Cinematográfica Tabasco.
- Stagnaro, B. (2000). *Okupas* (tv serie). Argentina: Ideas del Sur.
- Stagnaro, B. and Caetano, I. A. (1998). *Pizza, birra, faso / Pizza, Beer and Cigarettes*. Argentina: Bruno Stagnaro.
- Stagnaro, J. (1975). *Una mujer*. Argentina: Globus-Baires
- Steinbeck, J. (1990). *Journal of a novel: the East of Eden letters*. UK: Penguin.
- Subiela, E. (1989). *Ultimas imágenes del naufragio*. Argentina-España: Cinequanon- TVE
- Tabío, J.C. (2000). *Lista de espera*. España-Cuba: Canal+
- Tabío, J.C. (2003) *Aunque estés lejos*. Cuba-España: Tornasol Film

- Tarantino, Q. (1994). *Pulp Fiction*. U.S.: Miramax
- Tierney, D. (2009). Alejandro González Iñárritu: Director without Borders. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 7 (2), 101-117.
- Todorov, T. (1977). *The Poetics of Prose*. Trans. Howard, R. Oxford: Blackwell.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Trans. Salazar, M. Barcelona: Paidós.
- Torres Rivas, E. (1981). La nación, problemas teóricos e históricos. En: Lechner, N. Ed. *Estado y Política en América Latina* (pp. 87-132). Buenos Aires: Edición Siglo Veintiuno.
- Trapero, P. (1999). *Mundo grúa / Crane world*. Argentina: Lita Stantic.
- Trapero, P. (2002). *El bonaerense*, ('The Buenos Aires policeman'). Argentina: Pol-ka Producciones.
- Turnaturi, G. (2007). *Betrayals: The Unpredictability of Human Relationships*. Trans. Cochrane, L. G. Chicago: The University of Chicago Press.
- Valenzuela, J. S. (1992). Democratic Consolidation and Post-Transitional Settings: Notions, Process and Facilitating Conditions. In: Mainwaring, S. Ed. *Issues in Democratic Consolidation: The New South American Democracies in Comparative Perspective* (pp. 62-65). Notre Dame, Ind.: Helen Kellogg Institute for International Studies: University of Notre Dame Press.
- Van Dyke, C. (1985). *The Fiction of Truth: Structures of Meaning in Narrative and Dramatic Allegory*. Ithaca: Cornell University Press.
- Vargas Quevedo, F. (2005). *El violín*. Mexico: Camara carnal
- Vasconcelos, J. L. (1966). *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana* [1925]. Madrid: Aguilar.
- Velázquez, D. (1656). *Las meninas*. Madrid: Museo del Prado
- Vera León, A. (1992). Hacer hablar: la transcripción testimonial. En: Beverley, J. y Achúgar, H. Eds. *La voz del otro:*

- Testimonio, subalternidad, y verdad narrativa*. Lima: Latinoamericana.
- Wallerstein, I. (1979). *El moderno sistema mundial. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Walsh, C. (2007). ¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales, *Nómadas*, 26, 102-113.
- Walsh, C. (2005). Introducción: (re)pensamiento crítico y (de)colonialidad. In: Walsh, C. Ed. *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial: Reflexiones latinoamericanas*. Quito: Abya-Yala- Universidad Andina Simón Bolívar.
- Wenders, W. (1984). *Paris Texas*. U.S.: Argos Film
- Womack, J. (1994). Muchos Veracruz: Revisión de la microhistoria reciente. *Vuelta*, 18 (212), 27-35.
- Wood, A. (1997). *Historias de fútbol*. Chile: Paraiso Productions.
- Yúdice, G. (1996). Intellectuals and Civil Society in Latin America. *Annals of Scholarship* 11.1-2:157-74.
- Zambrano, B. (2005) *Habana Blues*. Cuba-España: Canal + España.

Este libro se publicó
en el mes de junio
del año 2018

Ápeiron Ediciones



Colección

arte - *facto*

www.apeironediciones.com