

Cine latinoamericano

- Sylvia Valdés

Funcionalidad actual del séptimo arte

- Leandro Africano

Los olvidados de Luis Buñuel

- Julián Daniel Gutiérrez Albilla

Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano

- Geoffrey Kantaris

Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo

- Joanna Page

Nacionalismo cultural y Buñuel en México

- Erica Segre

Cine y resistencia

- Marina Sheppard

18

**Mayo
2005**

**Cuadernos del Centro de Estudios
en Diseño y Comunicación**
[Ensayos]



Centro de Estudios en Diseño y Comunicación
Facultad de Diseño y Comunicación
Universidad de Palermo. Buenos Aires

**Cuadernos del Centro de Estudios en
Diseño y Comunicación.**

CED&C

Universidad de Palermo.

Facultad de Diseño y Comunicación.

Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.

Mario Bravo 1050.

C1175ABT. Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
Argentina.

www.palermo.edu

infocedyc@palermo.edu

Director

Oscar Echevarría

Editor

Estela Pagani

**Coordinador del N° 18 Cuadernos del Centro
de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]**

Sylvia Valdés

Comité Editorial

María Elsa Bettendorff. *Universidad de Palermo, Argentina.*

Raúl Castro. *Universidad de Palermo. Argentina.*

Allan Castelnuovo. *Market Research Society. Londres.
Reino Unido.*

Michael Dinwiddie. *New York University. EE.UU.*

Marcelo Ghio. *Universidad de Palermo. Argentina.*

Andrea Noble. *University of Durham. Reino Unido.*

Joanna Page. *Cambridge University, CLAS. Reino Unido.*

Hugo Pardo. *Universidad Autónoma de Barcelona. España.*

Ernesto Pesci Gaytán. *Universidad Autónoma de
Zacatecas. México.*

Daissy Piccinni. *Universidad de San Pablo. Brasil.*

Fernando Rolando. *Universidad de Palermo. Argentina.*

Comité de Arbitraje

Adriana Amado Suárez. *Universidad de Palermo.
Argentina.*

José María Doldan. *Universidad de Palermo. Argentina.*

Roxana Garbarini. *Centro Analisi Sociale. Italia.*

Sebastián Guerrini. *Universidad de Kent, Canterbury.
Reino Unido.*

Julio Moyano. *Universidad Nacional de Entre Ríos.
Argentina.*

Eduardo Russo. *Universidad Nacional de La Plata.
Argentina.*

Sylvia Valdés. *Universidad de Cambridge, CLAS. Reino Unido.*

Textos en inglés

Ana María Buela. pp. 9, 19 y 27

Textos en portugués

Analía Jaccoud

Diseño

Constanza Togni

Web

Natalia Filippini

1° Edición.

Cantidad de ejemplares: 500

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Marzo 2005.

Impresión: Imprenta Kurz.

Australia 2320. (C1296ABB) Ciudad Autónoma de
Buenos Aires, Argentina.

ISSN 1668-0227

Universidad de Palermo

Rector

Ricardo Popovsky

Facultad de Diseño y Comunicación

Decano

Oscar Echevarría

Escuela de Diseño

Secretario Académico

Jorge Gaitto

Escuela de Comunicación

Secretario Académico

Jorge Surraco

Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

Coordinador

Estela Pagani

Cine latinoamericano

- Sylvia Valdés

Funcionalidad actual del séptimo arte

- Leandro Africano

Los olvidados de Luis Buñuel

- Julián Daniel Gutiérrez Albilla

Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano

- Geoffrey Kantaris

Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo

- Joanna Page

Nacionalismo cultural y Buñuel en México

- Erica Segre

Cine y resistencia

- Marina Sheppard

18

**Mayo
2005**

**Cuadernos del Centro de Estudios
en Diseño y Comunicación**
[Ensayos]

Centro de Estudios en Diseño y Comunicación
Facultad de Diseño y Comunicación
Universidad de Palermo. Buenos Aires



Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos], es una línea de publicación semestral del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Los Cuadernos reúnen papers e informes de investigación sobre tendencias de la práctica profesional, problemáticas de los medios de comunicación, nuevas tecnologías y enfoques epistemológicos de los campos del Diseño y la Comunicación. Los ensayos son aprobados en el proceso de referato realizado por el Comité de Arbitraje de la publicación.

Los estudios publicados están centrados en líneas de investigación que orientan las acciones del Centro de Estudios: 1. Empresas, 2. Marcas, 3. Medios, 4. Nuevas Tecnologías, 5. Nuevos Profesionales, 6. Objetos, Espacios e Imágenes, 7. Recursos para el Aprendizaje y 8. Relevamiento Terminológico e Institucional.

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación recepciona colaboraciones para ser publicadas en los Cuadernos del Centro de Estudios [Ensayos]. Las instrucciones para la presentación de los originales se encuentran disponibles en:

www.palermo.edu.ar/facultades_escuelas/dyc/cestud/cuadernos/instrucciones_publicar.html

Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.
Mayo 2005.

Introducción

Cine latinoamericano

Sylvia Valdéspp. 9-18

Funcionalidad actual del séptimo arte

Leandro Africanopp. 19-25

Los olvidados de Luis Buñuel

Julián Daniel Gutiérrez Albillapp. 27-37

Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano

Geoffrey Kantarispp. 39-46

Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo

Joanna Page.....pp. 47-57

Nacionalismo cultural y Buñuel en México

Erica Segre.....pp. 59-69

Cine y resistencia

Marina Sheppard.....pp. 71-78

Publicaciones del CEDyC

.....pp. 79-81

Resumen / Cine latinoamericano

Esta publicación reúne investigaciones provenientes del campo de la comunicación y del enfoque literario, por lo tanto la noción de escritura subyace en estos trabajos. La propuesta analítica suma una práctica de desubstanciación de las idealidades lingüísticas a través de una operación de inscripción de lo real simbólico y a-simbólico en la trama cinematográfica y su impacto. El interés de este conjunto de artículos se centra en la inscripción de la hermenéutica en el estatuto del metalenguaje cinematográfico como una forma de conocimiento posible de las variables sociopolíticas de la región.

Palabras clave

Cine – consumo – desaparecidos– ficción – pensamiento socio político – cine latinoamericano – dictaduras latinoamericanas – marginalidad - pobreza.

Summary / Latin american cinema

This publication gathers research work coming from the communication and literary fields; therefore the idea of writing underlies them. The analytic proposal adds up a practice of desubstantiation of the linguistic idealities through an operation of inscribing the real symbolic and a-symbolic in the films' plot and its impact. The outstanding issue in this group of articles is focused on how the hermeneutic is inscribed within the rules of cinematographic metalanguage as a way of a possible approach to the socio-political variables in the region.

Key words

Cinema – consumption – disappears – fiction – socio-political thinking - Latin American cinema – Latin American dictatorships – marginality – poverty.

Resumo / Cinema latino- americano

Esta publicação reúne pesquisas provenientes do campo da comunicação e do enfoque literário, por tanto a noção de escritura se subscreeve nestes trabalhos. A proposta analítica suma uma prática de desubstanciação do ideal lingüístico através duma operação de registro do real simbólico e a-simbólico na trama cinematográfica e seu impacto. O interesse deste conjunto de artigos centra-se no registro da hermenêutica no estatuto da metalinguagem cinematográfica como uma possível forma de conhecimento das variáveis sociopolíticas da região.

Palabras chave

Cine – consumo – desaparecidos – ficção – pensamento sócio-político – cine latino-americano – ditaduras latino-americanas – marginalidade – pobreza.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 18 (2005). pp 9-18. ISSN 1668-0227

* Sylvia Valdés. Doctora en Historia de L'Ecole de Hautes etudes en Sciences Sociales de París. Fellow ship del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge. Miembro del Comité de Arbitraje del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Facultad Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Docente Universidad de Buenos Aires y Universidad de Palermo. infocedyc@palermo.edu

Hacia una teoría analítica del cine latinoamericano

Esta introducción pretende señalar los aspectos sobresalientes de un corpus teórico relativo a la imagen cinematográfica que especifica el papel clave del cine dentro de los sistemas de discursos creativos formulados en América Latina.

La mayor parte de los investigadores que participan de esta publicación proviene del campo de la literatura y la comunicación, por lo tanto, la noción de escritura subyace en estos análisis, a esto se suma una práctica de desubstanciación de las idealidades lingüísticas a través de una operación de inscripción de lo real simbólico y a-simbólico en la trama cinematográfica. El interés adicional de este conjunto de artículos es que inscriben el estatuto del metalenguaje cinematográfico como una forma de conocimiento posible de las variables sociopolíticas de la región.

Este señalamiento de ciertos aspectos de un corpus teórico, que ofrece propuestas que pueden resultar paradigmáticas para nuestros investigadores, será un señalamiento clásico, es decir didáctico, que sólo tiene la ambición de indicar y de promover la consulta de los textos que aparecen en esta selección. El punto de vista consiste en enfocar, en estos textos, elementos de la mutación discursivo-ideológica que ha propuesto el cine latinoamericano de las últimas décadas.

La noción de teoría cinematográfica modela tanto la concepción de la práctica de los realizadores como la de un conocimiento posible de esa práctica, ya que focaliza el proceso del sentido en el lenguaje y la ideología. El cine aparece como el eslabón que faltaba en la cadena socio-comunicativa de las ciencias humanas. Este lugar de sentido, que muestra aquello que la Sociología, la Historia y la Economía solo nombran, adquiere un estatuto privilegiado que exige modificar la concepción misma de séptimo arte que ha tenido el cine hasta ahora. Como veremos, en este campo, se juega un partido dialéctico análogo al que verifican las llamadas Ciencias Sociales. Un conocimiento aleatorio proveniente del cine, un territorio en el que se cruzan los destinos del arte y la comunicación, aporta un nuevo enfoque y se transforma en condición indispensable para el análisis objetivo de la sociedad. El dispositivo teórico planteado apela, en efecto, a la introducción de aspectos lingüísticos, psicoanalíticos, etc, a condición de respetar las reglas del propio dispositivo. Estos trabajos proponen un nuevo horizonte para la investigación: nuevos objetos, nuevos sujetos de conocimiento. Descubren en la trama y la imagen cinematográfica una práctica social en la cual el sujeto proyecta sus pulsiones, una escritura no compartimentada en múltiples sistemas de interpretación lingüística enfrentados entre sí, un lenguaje que permite la confluencia de diversas formas de articulación porque de hecho, las incluye a todas en una vasta topología. Es precisamente esta inclusión de diversos sistemas, característica del arte contemporáneo, lo que permite al cine ser a la vez comunicativo y transformático, objetivo y subjetivo, infra y ultra len-

guaje, translenguaje, motor del devenir sociológico y psicológico tanto de los realizadores como del público.

El mérito fundamental de este abordaje teórico es una alianza de la regularidad y la multiplicidad, del pluralismo y la unificación que constituyen el carácter dialéctico del cine. Con este andamiaje la función crítica se construye con la inclusión de funciones externas a su objeto que son, a la vez, complementarias. Produce un movimiento de expansión que articula un continente nuevo que aborda las ideologías, las artes y las ciencias.

La lectura de un texto es, sin duda, un primer momento de la elaboración teórica. Una lectura en la cual los soportes conceptuales no sólo están profundamente comprometidos con los ejes socio-políticos latinoamericanos, sino que aportan nuevas y esclarecedoras variantes de análisis acerca del cine actual de la región. Es una experiencia que añade a la empresa de estudio de la imagen una dimensión social no cristalizada en la *doxa* del discurso mediático. Aparece así la traza de una heterogeneidad teórica en la que se combinan aportes provenientes de diversos campos: Historia, Filosofía, Literatura, psicoanálisis. El cine aparece como un modo específico de conocimiento práctico donde se concentran elementos que la comunicación verbal o literaria y el intercambio social apartan. Se ha tratado de confinar al cine dentro de un espacio académico acotado y determinado negándole esta posibilidad de conocimiento directo e inmediato, haciéndolo obedecer a las reglas de la evolución económico-técnica. Sin embargo propuestas teóricas, como las presentadas en esta selección, consiguen situarlo en una perspectiva abierta, estableciendo diálogos con ideas y sistemas de ideas que exceden el territorio acotado que la academia accediera, inicialmente, concederle al cine.

Es posible que no todos los textos de esta publicación respondan de la misma manera a estas definiciones, sin embargo estas preocupaciones recorren la estructura de todos ellos. Están articulados con una exigencia metodológica rigurosa que reconoce al cine como un discurso infinito, una enunciación siempre abierta a la búsqueda de leyes de una práctica estética definida. El objetivo consiste en exponer la operación misma que produce o desencadena esta práctica y los objetos fílmicos derivados de ella, confrontándolos siempre con el sustrato socio-político que los condiciona y los sustenta. En vez de aplicar empíricamente una técnica analítica a un objeto indiferente, se trata de analizar un objeto dinámico con una estructura de abordaje dialéctico.

Este grupo de investigadores encuentra en la práctica cinematográfica lo que ella tiene de específico como fórmula de expresión estética y como medio privilegiado de denuncia social. Por eso al analizar el cine latinoamericano descubren aspectos inéditos de una civilización alienada entre los parámetros de las culturas del hemisferio norte y las barreras de su historia de dependencia y explotación económica.

Los trabajos que aquí se presentan demuestran que es el cine el lugar y el medio donde estas barreras se exhiben de una manera específica.

La sociedad puede no percibir que el arte es un índice de las reglas subyacentes que la gobiernan, tanto como la estructuración de las relaciones de parentesco en las sociedades primitivas. El arte, en efecto, revela una práctica específica cristalizada en modos de producción diversos y plurales. El cine, además, muestra una palaferrnaria audiovisual que toca profundamente tanto los sentidos perceptivos como las relaciones complejas de los sujetos con la naturaleza y la cultura.

El lenguaje, Torre de Babel que la literatura plantea, desdobra, e inscribe en una serie de contradicciones perpetuas, adquiere con su doble: la imagen en movimiento, un motor secreto poderoso capaz de agrietar el edificio de esta torre para construir una nueva arquitectura prospectiva inatacable, dadas sus bases tecnológicas, Arquitectura en perpetua renovación cuya materialidad es efímera pero pasible de numerosas repeticiones. La escritura cinematográfica, como las músicas tradicionales orientales, encierra en su propia repetición una capacidad de renovación constante, que radica en la evolución de la percepción del público y de la apreciación crítica.

Esta especificidad esencial de renovación de los films en su exhibición, efímera pero pasible de reiteración, es el elemento que permite superar las realidades objetivas de la historia para desplazarse hacia otras épocas y dimensiones en las que se replanteará de una forma inédita la problemática de la comunicación y la experiencia estética de la visión. Marcel Duchamp decía: es el espectador quien completa la obra, esta aseveración válida en el campo de las artes plásticas adquiere, en el terreno de la imagen audiovisual en movimiento, una dimensión ampliada que alcanza a la triple articulación de la semiosis cinematográfica.

Buscar las condiciones reales de la producción de un corpus teórico no significa elucidar sus evidencias como tales sino analizarlas, deconstruirlas, demostrar el origen dialéctico de los contenidos evidentes. Tal tratamiento es absolutamente indispensable en relación al andamiaje teórico empleado por este grupo de sobresalientes investigadores de la Universidad de Cambridge. Su trayectoria marca un abandono de la epistemología positivista, que en el fondo es sólo una metodología y un doble técnico y sistemático de la ciencia, para crear una nueva epistemología que consiste en la producción y generación de objetos teóricos constitutivos. Esta producción se realiza en base a un registro dialéctico múltiple marcado por 1- Una dialéctica de los conceptos proveniente de Hegel, aplicada por John R. Searle a la filosofía del lenguaje 2- Dialéctica de las pulsiones del sujeto planteada por Freud y reformulada por Lacan 3- Dialéctica de los significantes planteada por Saussure y ampliada por la gramática generativa chomskiana 4- Dialéctica de la heterogeneidad o dialéctica materialista definida por Marx y reelaborada por los neomarxistas.

Este cuádruple registro sobreimprime la temporalidad epistemológica y se constituye en un método de análisis que considera los films no como el producto simple de una actividad artística o comunicativa sino como el resultado de una trayectoria dialéctica compleja relacionada con la evolución social.

El espacio epistemológico será un espacio heterogéneo constituido por la confrontación de dos tipos de problemática a menudo opuestas: la representación y su producción, la generación de films y la dialéctica del proceso de gestación. Espacio abierto, nunca suturado capaz de engendrar una crítica que construye objetos comunicativos en un movimiento de desarrollo incesante ya que reintroduce el proceso dialéctico en cada caso concreto. En el espacio de esta epistemología que se puede llamar analítica, para diferenciarla de la positivista, bajo la apariencia de un objeto crítico puntual; el film accede a un campo más vasto que implica numerosas esferas del saber y de operaciones simbólicas. La matriz constitutiva de esta nueva visión epistemológica abre perspectivas de abordaje inéditas en el campo comunicacional, en el arte y hasta en la ciencia. La cuestión ético-política subyace en esta nueva epistemología analítica, bajo una apariencia formalista surge el interrogante acerca de las posibilidades del cine como elemento de cambio social capaz de conjugar la transformación del mundo con la evolución cualitativa de los sujetos.

La respuesta a este interrogante no será inmediata, la corriente de pensamiento que inauguran estos textos es, probablemente, el síntoma de las posibilidades del cine latinoamericano de nuestros días como móvil de un despertar de las conciencias ya que no consiste solamente en mostrar y denunciar, supone además un desafío de captación estética, de renovación de las leyes y preceptos de la comunicación que exigen la verificación de un cambio de la percepción.

El trabajo de estos analistas y la corriente que inauguran son probablemente el índice de este poder transformativo del cine latinoamericano. La constitución de un conocimiento posible de esta nueva formulación teórica reviste un interés puntual para la historia social.

Probablemente esta intuición de las capacidades transformativas del cine, estuviera ya presente en los trabajos de Eisenstein, es por eso que nuestra cultura ha relegado a las más valiosas experiencias cinematográficas al campo del arte, confinándolas en los museos o bien las ha desactivado transformándolas en mero entretenimiento. Los trabajos que siguen tienen el mérito de sacar el cine de este confinamiento para hacerlo intervenir en los sistemas conceptuales admitidos y en curso mediante el planteo de una práctica intra-teórica de posibles consecuencias ideológicas. Esta práctica consigue franquear el muro que la separa de las Ciencias Sociales para volver luego al lugar del metalenguaje que la vincula con los territorios de la estética. Es imposible tratar en un texto introductorio los detalles de la elaboración y los

momentos constitutivos de este andamiaje teórico, los procedimientos de las interpretaciones sucesivas dadas al discurso cinematográfico, a los soportes técnicos, a las vinculaciones, las mutaciones las reconstrucciones, de la imagen en movimiento en su confrontación y rearticulación en relación al campo socio-cultural. Sin embargo es importante señalar las posibilidades extremadamente fecundas de este tipo de análisis para los investigadores de nuestra región que oscilan generalmente entre un excesivo trabajo de campo y un uso sobredimensionado de la teoría sin confrontarla con los momentos constitutivos de la producción significativa. En la mayor parte de las universidades latinoamericanas y, notoriamente en la Argentina, las cátedras de epistemología no han abandonado el registro positivista y es por eso que en general los cursos dictados en ellas se denominan metodología y epistemología de la ciencia, sin enmascarar el carácter reduccionista, exclusivamente metodológico del operativo teórico que perfilan.

La lectura de los trabajos seleccionados en esta publicación desplazan la frontera de la crítica cinematográfica a medida que analizan el objeto fílmico confrontándolo con el proceso creativo y el campo cultural, tanto como con las condiciones sociales de su producción. Luego la psicología guía la teoría hacia relaciones significantes invisibles a partir de un nuevo punto de vista dialéctico que parte del protagonismo del sujeto en la trama socio-cultural.

Es considerando la creación cinematográfica como un producto social y a los films como objetos concretos de trayectorias creativas particulares, que puede elaborarse un análisis integral del cine como discurso y crear en América Latina un sistema teórico anclado en una nueva epistemología.

De esta manera el hecho cinematográfico se analizará como un conjunto de articulaciones formalizadas en una estructura dialéctica. En un cuadro de esta índole se podrán tratar los aspectos diacrónicos / sincrónicos, del desarrollo histórico-social confrontándolos con las categorías morfológicas y sintácticas del discurso cinematográfico. La crítica de cine en esta nueva acepción será una actividad esencialmente creativa ya que deberá conjugar este complejo conjunto de espacios conceptuales. La tendencia actual de compartimentar este campo para describir niveles determinados en el interior del discurso fílmico, que se transforman en dominios teóricos cerrados, fragmentarios, podrá sustituirse por una argumentación más rigurosa a través de la implementación de comentarios abiertos que puedan imbricarse entre sí para elaborar un panorama crítico que evite el reduccionismo metodologicista y el fantasma del enigma perpetuo e inexplicable. Un análisis generado desde el interior de la producción cinematográfica y no desde un afuera ajeno y desarticulado, puede apuntar hacia este horizonte de renovación. Los trabajos aquí presentados pueden constituir la plataforma teórica para un tipo de investigación de esta índole. Si bien no han sido producidos desde el hacer cinematográfico,

contemplan los aspectos de la producción tanto como los de la comunicación y la estética.

La crítica actual tanto erudita como periodística tiene un carácter descriptivo o bien explicativo. Esta nueva teoría, sin abdicar su carácter hermenéutico que conduce a explicitar los términos constitutivos, incluye una combinación de las diversas topologías que generan el hecho cinematográfico. Esta operación exige una descripción identificadora de esas topologías. Se generan así una serie de instancias que conjugan continuamente los aspectos descriptivos con los explicativos, dinamizándolos en una serie dialéctica de pares conjugados que suturan y complementan los aspectos estético-comunicativos con los analíticos.

Frente al interés creciente del cine de los países emergentes como práctica, este corpus teórico consigue dar cuenta del proceso de elaboración en el sentido fenomenológico y, al mismo tiempo, señala los fundamentos específicos casos, una experiencia de los límites. Sin embargo sin perder su especificidad, sin transformarse en una historia, en una psicología, en una técnica, el discurso cinematográfico tiende a construirse como un conjunto de articulaciones, como un patchwork de imágenes y sistemas, a veces inconexos, incluso antinómicos, siempre abiertos a nuevas concepciones que se van incluyendo en esta modalidad extendida de la teoría. En efecto esta teoría y la concepción del lenguaje cinematográfico que ella implica, presentan el problema semántico de este lenguaje como abierto por definición y pasible de incorporar nuevos discursos y nuevas relaciones modales. Tal teoría está fundada en un dispositivo epistemológico en el cual el aspecto psicológico esta siempre presente ya que el sujeto productor o receptor de este metalenguaje atraviesa diversas prácticas significantes que debe resolver inmediatamente para estructurar la coherencia sistemática del objeto que produce o que asimila. Es decir, tanto el realizador como el espectador deberán interpretar el objeto cinematográfico como discurso, enunciación, juego de diferencias, arte, comunicación o bien, como una red donde estos temas no son más que algunos de los posibles enfoques analíticos.

El trabajo de estos investigadores anuncia esa transformación, todavía poco visible, de la concepción del lenguaje cinematográfico que esta produciendo una verdadera revolución en los criterios estéticos de los países de América Latina.

El nuevo cine latinoamericano, partiendo de los trabajos de Eisenstein, nutiriéndose de las concepciones de Djiga Vertov, de la renovación estética operada por los nuevos realizadores europeos, canadienses, australianos, sin perder de vista su horizonte socio-histórico y sin caer en el folklore de exportación, realiza un trabajo a contrario de las clasificaciones en las que se había pretendido encastrarlo. No se deja situar en una Escuela ni resumir como una simple síntesis de corrientes temáticas del subdesarrollo. Estos preceptos característicos son la

plataforma en la que se construye, más o menos explícitamente, una diégesis que apunta al análisis de los sujetos de una sociedad dentro de marcos institucionales debilitados por la dependencia económica, la corrupción y los diversos males derivados del subdesarrollo. Esta diégesis es acompañada, en los casos más interesantes, por una imagen que se despliega en instancias sorprendidas sin acompañar en forma rigurosa la narración. De tal manera en una época en que el análisis cinematográfico tiende a una acentuación de los desarrollos técnicos, regidos por las modalidades digitales, eliminando de su campo todo aquello que no es formalismo estético sistematizable, el cine de América Latina se abre a prácticas que a menudo lo exceden ya que cuestionan su existencia misma como objeto monolítico o producto comercial. Aborda el tema de los mitos, del inconsciente tanto como el de la corrupción de las instituciones y confronta la imagen con prácticas discursivas múltiples donde deja de ser una consecuencia narrativa para obtener especificidad estructurales propias. En algunos casos un discurso político-social concreto, una ideología particular, obtienen a través de las imágenes no una explicación última, sino una materialidad propia en la que se constituye una lógica con influencias diversas.

El cine, por su materialidad heterogénea multivalente, es una totalidad pero una totalidad infinita, contradictoria, que se construye a partir de un límite interno modulado por la duración. Su infinitud depende de la repetición y está sostenida por una inicial modestia de la diégesis, pensada exclusivamente en virtud de un tiempo determinado que, en la mayor parte de los casos, no supera los 150 minutos. Es por esta modestia, por este límite que el trabajo cinematográfico no produce sistemas. Se estructura como el sistema de la lengua y, a partir de él y con él produce variaciones, depositarias de prácticas subjetivas y sociales. Se pueden distinguir en el discurso cinematográfico los dos caracteres fundamentales subrayados por Benveniste en el sistema de la lengua: la aserción (planteo de un referente) y la cohesión (constitución de la formalidad sintáctica). La primera, la aserción, liga de manera anafórica el enunciado a una exterioridad eventualmente real. De manera anafórica porque el sujeto enunciante, el realizador y el referente son coextensivos al acto predicativo: el film, y no existen sin él. La función asertiva, propia de la predicación concierne tanto al objeto filmado como al sujeto productor del discurso fílmico.

El cine crea una suerte de exterioridad dialéctica y translingüística del discurso. Existen dos tendencias, en las investigaciones lingüísticas actuales, que se ocupan de las exterioridades que el lenguaje produce, considerando que su no elucidación constituye una traba a la evolución de la propia teoría lingüística.² Si tal laguna plantea problemas a la lingüística formal estos problemas son mucho más graves cuando se trata de semiótica, disciplina que trata de especificar el modo de funcionamiento de prácticas significantes relativas a las artes y, entre ellas, al cine. Estas dos tendencias son las siguientes:

1- La primera discute la relación llamada arbitraria entre el significante y el significado, examinando sistemas significantes en los cuales esta relación se presenta bajo el aspecto de una motivación. Se busca el principio de esta motivación en la teoría freudiana del inconsciente en la medida en que las pulsiones de este proceso primario: desplazamiento y condensación pueden vincular significantes vacíos a los funcionamientos psicósomáticos o, por lo menos, pueden relacionar una serie de metáforas y metonimias que reemplazan lo arbitrario por una articulación particular. Los sistemas artísticos, en especial los poéticos se prestan a este tipo de exploración. La formalidad del lenguaje se conecta entonces con una exterioridad psicósomática, se transforma en una substancia física y corporal que se organiza entorno al sujeto (al yo) en vías de desarrollo y a los polos de la relación parental. Esta teoría lingüística vinculada con el psicoanálisis inglés y, en particular, con Melanie Klein restituye la formalidad lingüística a las pulsiones y a operaciones tales como vocalizaciones, condensaciones, entonaciones, que la teoría formal soslaya. A estas consideraciones relativas en general al niño les falta delinear la transición del sujeto pre-edípico al sujeto pos-edípico y a sus formulaciones del lenguaje.

2- La segunda tendencia, más reciente todavía, consiste en introducir en la formalidad de la teoría un sujeto de la enunciación depositario y protagonista de las relaciones modales, tanto como de otras relaciones entre interlocutores varios. Este sujeto de la enunciación que viene, según Kristeva, en línea directa de Husserl y de Benveniste, introduce por su intención categórica campos semánticos e interrelaciones lógicas y también intersubjetivas que son a la vez intra y translingüísticas.

El lenguaje posee categorías que se articulan en campos semánticos introducidos en los desarrollos de la gramática generativa: lógicos e intercomunicacionales, dando lugar a lo que John Searle llama *speech acts* que son dadores de sentido.³

De esta manera la lingüística se abre a numerosas categorías que incluyen a las artes, a la filosofía y a categorías históricas o temporales en las que juegan la diacronía y la sincronía operaciones siempre inherentes a la cinematografía. No corresponde analizar aquí los avances que presenta esta segunda teoría cuyas bases epistemológicas se conectan con la fenomenología.⁴ Pero se puede considerar esta última tendencia como simbólica y a la anterior como puramente semiótica y admitir que, en realidad, las dos son inseparables en el proceso de la significación que constituye no solamente la lengua sino también los diferentes discursos relativos al arte.

Por otra parte, la filosofía analítica inglesa primero y la pragmática americana más tarde subrayaron el hecho de que el lenguaje es un acto realizado por un sujeto. A partir de esto Benveniste formuló la diferencia entre el lenguaje como sistema de signos y el lenguaje asumido como producción de un individuo.

En el segundo caso se trata de una economía articulada por diferentes instancias que destacan lugares puntuales dentro de un proceso. Este lenguaje, producción de un sujeto, es denominado por Austin uso normativo del lenguaje ⁵ y comprende las instancias en que la locución se dirige a un interlocutor. Esta estrategia asegura la función socio-simbólica y funda la dialéctica de la comunicación. En esta consideración dialéctica, aplicada al cine como lenguaje, se funda el corpus analítico de estos textos.

Se pueden evocar también las formas en que las operaciones de desplazamiento y condensación (metonimia y metáfora) juegan en el film tanto a nivel fonológico como a través de las articulaciones de la imagen - ya han sido realizadas partir de los trabajos del grupo Mu, numerosas investigaciones acerca de la retórica de la imagen que son aplicables al cine. Se puede aludir al valor semántico de los ritmos cinematográficos, suplementarios a la entonación sintáctica, ya que aparecen en el film tanto como en la literatura las anomalías sintácticas. Estas pueden ser interpretadas como una sobrecompetencia más que como un defecto o una debilidad. Tal es el caso de *Nouvelle vague* de Godard, el del *Coup de dés* de Mallarmé. Las palabras-valija de Joyce y *Le Bal*, film de Marguerite Duras. En el caso del cine latinoamericano se puede comparar la estructura sintáctica de *Los rubios* de Albertina Carri con *En la masmédula* de Oliverio Girondo.

En los ejemplos mencionados el cine aporta un excedente de trazos visuales inútiles para la identificación de objetos y para la secuencia narrativa. Esta información ya no remite a un referente sino a la actitud del sujeto, en este caso el realizador, en relación al objeto. Surge aquí la impronta de un deseo de expresión puro (el *lekton* de los estoicos), cuya existencia hace de un signo, que es la imagen, un síntoma que es lo especular. Estas informaciones suplementarias son denominadas por Julia Kristeva trazos *lektonicos* ⁶. Se trata de una distribución bien regulada que aparece como un relevo de los procesos que Freud llama primarios en el funcionamiento simbólico. En efecto el sujeto parlante se sirve del lenguaje como una representación pero hace además condensaciones y le imprime tonos, ritmos, figuraciones que son siempre excesivas en relación a lo expresado o significado. El arte moderno: plástico, musical, teatral, hace de la distribución de esos trazos *lektonicos* un dominio privilegiado y un ejercicio destacado en detrimento de la imagen referencial. Desde los ejemplos históricos de Matisse, Picasso, Duchamp, Schoenberg, Satie, Cage y en América Latina: Torres García, Xul Solar, Oiticica, en las artes plásticas Silvestre Revueltas, Gallé, Juan Carlos Paz, en la música hasta los más recientes: Sterlac, Jean Jacques Lebel, León Ferrari, en la plástica, David Dunn, Adolfo Reisín, Gustavo Ribicic en la música.

El cine parece seguir, desde sus inicios, esta tendencia de todas las disciplinas del arte moderno cuando con Eisenstein, por ejemplo, hace pasar por encima y por

debajo de la imagen-signo-referencial una red de trazos *lektonicos*: organización minuciosa del espacio en sus *story-boards* donde cada objeto, cada sonido esta dispuesto para añadir a lo visible, evidente una dimensión rítmica y plástica, que no salta inmediatamente a los ojos del espectador pero lo sumerge en una atmósfera estética específica.

Este ritmo orgánico de Eisenstein, radicalmente opuesto al ritmo melódico de Hollywood - de los films de Doris Day, por ejemplo - está presente también en las realizaciones de Luis Buñuel en México. Dos de los trabajos aquí reunidos tratan específicamente el caso Buñuel ya que marca una etapa definida de inicio de las preocupaciones estético-sociales del cine latinoamericano actual. Esta etapa de incorporación deliberada de trazos *lektonicos* está, en el cine de Buñuel, marcada por la constante sobreimpresión de imágenes oníricas provenientes de la estética surrealista del realizador. El sueño, ese cine de un sólo realizador que es a la vez el único espectador, desborda el marco privado y se transforma en este caso en una suerte de cine dentro del cine, en el cual, la realidad y la sobre-realidad se conjugan. De esta manera el sueño, dentro del film, aparece para recordar cuán dramático e inacabado es el aprendizaje del simbolismo (imagen y lenguaje). Pesadilla o sueño de delicias será siempre muestra de un placer negado, marca de un goce que nunca se realizó y nunca se realizará en el plano de la vigilia.

La función simbólica de los sueños, ligada a una carga pulsional compleja y heterogénea se transforma en signo dirigido al otro dentro de un sistema específico de comunicación, el film. La función poética, analizada por Jakobson⁷ cuya economía se diferencia de la comunicativa aparece, justamente, en la incorporación de los trazos *lektonicos* que son claramente identificables en los films mexicanos de Buñuel, incluso en aquellos donde la función comunicativa y de denuncia tiene un peso mayor como *Los olvidados*. El sueño adquiere entonces la doble función de carga pulsional dirigida al público y de trazo *lektonico* ya que su inclusión en la trama cinematográfica no añade ningún dato en relación al referente y por lo tanto, su necesidad como elemento del relato no es evidente.

La función poética introduce en el orden simbólico de la imagen a la vez una carga energética o pulsión y una marca o trazo que modifica las relaciones entre las representaciones. Propone un dispositivo formal que es una suerte de código dominado por los ejes de la metáfora-metonimia. En el cine latinoamericano de la última década la función poética y el ritmo orgánico han tomado un lugar privilegiado dentro de las preocupaciones de los realizadores que supera ampliamente la necesidad comunicativa y de denuncia que eran los objetivos principales de la producción posterior a la ola de dictaduras genocidas (en especial en el cono sur) de los años '70 y '80. Si bien el referente, en muchos casos no ha cambiado sustancialmente, el tratamiento de la imagen imprime varia-

ciones tan radicales que la diégesis misma parece renovarse.

La consideración del cine como proceso no solamente replantea el tema de la poiesis, considerada en la dimensión que le confería Paul Valéry sino el del psicoanálisis ya que es el resultado de la actividad de un sujeto en proceso. El corpus teórico de estos investigadores de la Universidad de Cambridge se nutre, en parte, de los aportes de Federic Jameson crítico y teórico cultural marxista que insatisfecho con las respuestas clásicas del marxismo y el psicoanálisis freudiano en relación al problema de la mediación entre la creación cultural propia de un sujeto y los procesos sociales, considera que la concepción lacaniana de los tres registros real, imaginario y simbólico, pueden ayudar a resolver la falsa antinomia entre lo individual y lo social.

Cualquiera sea la naturaleza de lo simbólico lacaniano es claro que lo Imaginario - un tipo de registro preverbal cuya lógica es esencialmente visual - lo precede como un estadio en el desarrollo de la psiquis.... Lo imaginario puede ser descripto, de esta manera, como una configuración especial peculiar, cuyos cuerpos abarcan primariamente relaciones de adentro/fuera entre sí, lo que es entonces recorrido y reorganizado por esa rivalidad primordial y sustitución transitivista de las imagos, esa indiferenciación de narcicismo y agresividad primarias, de las que derivan nuestras concepciones posteriores de lo bueno y lo malo... Este estadio es ya una alienación pero, a la manera hegeliana, es la clase de alienación indistinguible de una evolución más positiva, y sin la cual ésta es inconcebible.⁸ Jameson advierte además que el riesgo de la teoría lacaniana es la sumisión a la ley y la subordinación del sujeto al orden simbólico con todas sus consecuencias conservadoras y antiutópicas. Sin embargo para Lacan la ley implica alienación abriéndose así una posibilidad dialéctica en su pensamiento y la perspectiva de una polaridad asimétrica que, según Jameson, puede permitir una comunicación positiva entre psicoanálisis y teoría social marxista. En otro de sus libros *Late Marxism and Post-modernism*, Jameson revela que en la época actual un gran abanico de teorías e informaciones culturales permite realizar operaciones de hibridación reescritura y apropiación. Es posible deducir entonces de la teoría de Jameson que no es indispensable centrarse en el psicoanálisis freudiano o en su replanteo lacaniano, otras posibilidades se abren desde *El psicoanálisis del fuego* de Bachelard o el esquizoanálisis que proponen Deleuze y Guattari en el capítulo 4º del *Antiedipo*. A este campo del esquizoanálisis adhirieron los británicos propulsores de la antipsiquiatría Cooper y Laing.

Los presentes trabajos detectan, en el cine latinoamericano, una expansión de la consideración tradicional del realizador, como sujeto, en una secuencia liberadora donde la ficción sufre una permutación incesante de imágenes y contenidos. Es decir: el proceso significativo es explorado según todas sus

posibilidades. Al igual que las ideologías de la comunicación y las normativas que rigen a la nueva antropología las actuales concepciones de la cinematografía de la región, la llevan a fijarse en los no-lugares que la topología social margina.

Es verdad que el cine documental de épocas anteriores, en especial el de los '60, se había fijado también en el tema de los no-lugares. Los documentales de Patricio Guzmán, Birri, Getino, Solanas ya anuncian la mutación que se va a producir a fines de los '90 en todo el cine de ficción. Es interesante señalar que dos de los films argentinos más emblemáticos del último lustro *Los rubios* y *Bar el chino* incluyen en su montaje una parte documental importante al punto de ser considerados documentales performativos, según la definición de Stella Bruzzi.

En efecto en *Los rubios*, film analizado en esta selección por Joanna Page, la realizadora se desdobra en dos personajes, uno de ellos actuará en la ficción y otro en la parte documental. La ficción no hará más que poner en evidencia el carácter de bisagra de esas instancias haciendo jugar las translaciones no sólo a nivel de los personajes sino en cada una de las instancias del discurso cinematográfico. Estas instancias tienen carácter de acoplamiento y transformación de la memoria, lo cual genera todas o casi todas las situaciones discursivas posibles entre el yo/tu del realizador y el otro cuyo lenguaje es representado por el documental. La ficción produce una permutación incesante. Es decir, el proceso significativo es explorado según todas sus posibilidades de estructuración en cuanto acto de enunciación. La ficción multiplica el yo del realizador pero no lo suprime, teje con esos yo múltiples una red de significaciones. La estructura del fantasma se dibuja en esta de-construcción del relato que abre la linealidad de la narración y hace aparecer la dialéctica. Esta estructura es similar a la de la psicosis alucinatoria. Sin embargo, en vez de suprimir al otro la ficción aquí mantiene la instancia simbólica tanto del narrador como del destinatario y se articula como una práctica específica del discurso cinematográfico donde la ficción enuncia los lugares de la contradicción y establece instancias de pasaje a través de ellos. De esta forma produce enunciados del orden del fantasma pero no se identifica con él, lo subordina, por una parte, a una función ideológica y por otra instala una nueva forma narrativa en la cual se permite incluir imágenes contradictorias provenientes de campos ficcionales diversos.

El fantasma aquí juega el papel de intermediario entre el antiguo relato lineal y esta nueva matriz de la enunciación. En la economía de esta nueva modalidad del relato el fantasma es el intermediario entre la antigua forma de la enunciación y esta nueva presentación ficcional, este nuevo dispositivo de articulación del relato. El fantasma reviste la función de bisagra que, al mismo tiempo destruye la vieja forma del relato y propone una nueva.

La narración clásica presente en todos los films de los '80 que abordaron el tema de la dictadura, como *La historia oficial*, camufla al fantasma para revestir a los

personajes de una cotidianidad que excluye las lógicas múltiples y que facilita en su linealidad la lectura del relato fílmico.

Liberándose de estas convenciones *Los rubios*, presenta el fantasma al desnudo, como generador bien señalado del conflicto del realizador. Al abdicar de las convenciones justificatorias del relato lineal clásico, el film abandona la seguridad que podían darle los soportes convencionales de la denuncia política para construirse como una exploración de los límites del discurso y de los recursos fantasmáticos. Es así que esta deconstrucción de la enunciación lleva a la transformación de un género. Si tal estrategia asegura, por un lado, la ficción socio-simbólica del cine, por otro presenta un plan para desviarlo de sus premisas fundamentales, la irrupción pulsional en el dominio simbólico hace estallar el dispositivo ordenado de las instancias discursivas de la narración fílmica. La irrupción pulsional demanda una respuesta a la instancia simbólica y esta no puede darla sino en forma también simbólica, lo simbólico responde a la pulsión interrogando las estructuras narrativas, las cadenas de significados y no en forma organizada sino a través de flash que aluden en forma sucesiva a instancias no secuenciales del relato cinematográfico. Los textos de esta recopilación muestran que el cine latinoamericano de las últimas décadas ha cambiado de función, ha abandonado el plano de la denuncia lineal para introducir la topología pulsional y desencadenar así el placer y el goce, en el sentido barthesiano, del texto cinematográfico. No introduce esta topología en el plano del entendimiento sino en el del movimiento del concepto, no en la emergencia de una lógica relacionada en forma directa con su objeto sino en la aparición de esta lógica a través de la heterogeneidad. Se trata de una lógica que aparece a través de conceptos difusos regidos por una genealogía dialéctica. El film ya no es monódico sino polifónico.

No es casual que estas características del nuevo cine latinoamericano hayan sido señaladas por investigadores ingleses ya que fue en el dominio de la lengua inglesa que la novela realiza, con Joyce, su verdadera revolución poética, transformándose en un verdadero texto polifónico no solo a través del descubrimiento de la musicalidad de las letras y las palabras sino a través de su extensión subjetiva, ideológica y teórica. Es verdad que algunos textos como los de Blake anuncian esta expansión del texto hacia otros territorios, sin embargo la exigencia estética de la poesía formal esta todavía demasiado presente. Con Joyce primero y luego con Beckett la literatura sacude el sistema socio-simbólico de una manera más decidida y eficaz que los escritos sociológicos, políticos y filosóficos de la época.

Es importante distinguir la deconstrucción joyceana que implica un análisis y una práctica consciente de desarticulación y rearticulación de la palabra, evidente especialmente en *Finnegan's wake* de la operación realizada por Artaud en el lenguaje poético en obras como *Ci-gît* que supone un estallido pulsional interno

de la palabra y no una deliberada operación sobre la lengua. La acción de Joyce es una operación intra-teórica de consecuencias todavía insospechadas en el plano de la cultura. El gesto artaldiano equivale a una coagulación del tema a través de un proceso que ha sido llevado a su límite y produce así una explosión de sentido. Los dos procesos tienen equivalencias estéticas evidentes pero el primero se extiende fundamentalmente en el plano de la teoría y el segundo no requiere un soporte filosófico ni un saber determinado, constituye una operación soberana en la literatura que expresa en el orden de las palabras los grandes derroches de energía.⁹

De alguna manera la práctica textual joyceana funda el corpus teórico de los investigadores de Cambridge. En este caso la escritura no se limita a registrar y reflejar de una manera particular la práctica cinematográfica en el terreno social. Para introducir esta mutación en el seno de los estudios académicos fue necesario, además, sustentarla con una orientación teórica consistente en una conjugación de la experiencia estética con la experiencia del proceso significativo, introduciendo variables pulsionales y datos de un extenso campo cultural.

Otro mérito indudable de estos ensayos es el lograr definir una determinada tipología conceptual en el cine latinoamericano de las últimas décadas que implica no sólo una reelaboración de las pautas estilísticas sino una nueva concepción de la teoría fílmica. Dentro de este contexto los films de Buñuel marcan los inicios de una conciencia intelectual y reflexiva que anuncia esa mutación estética que se verificará ampliamente en la producción más reciente. Buñuel consigue, ya en los años '40, liberar la forma cinematográfica de la coordenadas espacio-temporales del realismo social y plantear dentro del film un espacio poético y onírico. Si bien, tal como demuestra Erica Segre, en su época la herejía de Buñuel tuvo una más directa e inmediata resonancia en los círculos literarios dominados por Octavio Paz y Carlos Fuentes que en la industria del cine mexicano. En el momento actual es considerado como el gran renovador del cine latinoamericano. El trabajo de Segre sitúa la obra de este realizador revolucionario en el contexto de la época y muestra como personajes conmovedores como los que aparecen en *Los olvidados* rozaron apenas la sensibilidad de la sociedad mexicana. Este estudio del contexto adquiere una importancia relevante ya que permite apreciar que las condiciones socio-económicas de la época no eran favorables para la renovación de la imagen cinematográfica. El cine en México se mantenía dentro de los marcos narrativos tradicionales de la imagen-acción. El nuevo relato buñuelesco, mezclado de imágenes de sueños, que comprendía lo elíptico y lo inorganizado era difícil de aceptar en el medio.

El texto de Julián Gutierrez-Albilla plantea un abordaje de *Los olvidados* con un andamiaje teórico que se sirve de las coordenadas más actuales del análisis estético. Buñuel aparece en la dimensión del impacto

que sus films produjeron en la cultura contemporánea no sólo en el campo del arte sino en el del psicoanálisis y la sociología. Analizado a través de Barthes, Bataille, Lacan, Althusser, Buñuel adquiere una dimensionalidad polifacética y los personajes de *Los olvidados* se transforman en *punctum*, emergen en la escena, salen disparados de ella como una flecha y *me perforan* como señala el autor. Se podría añadir, siguiendo esta lúcida percepción barthesiana citada por Gutierrez-Albilla, que se transforma también en *spectrum* imágenes-objeto con las que se establece una contigüidad de luminosidad. Tenemos la sensación precisa de que esas imágenes que no solo tocan el ojo sino lo conmueven, lo sacuden, han tocado de la misma manera el ojo de Buñuel. El concepto del "otro socialmente periférico" es esgrimido aquí como una aproximación alternativa. *Los olvidados* mediante una transgresión del significado simbólico se puede entender como una obra subversiva desde el punto de vista sexual y social. El texto analiza lo real lacaniano como un ente traumático y a la vez subversivo: Lo real es relacional y oposicional en un sentido subversivo, ya que se resiste a la asimilación dentro de cualquier universo imaginario o simbólico y a la incorporación dentro de la economía del sujeto.

El artículo de Marina Sheppard presenta el trabajo de cinco realizadores latinoamericanos: Marta Rodríguez, Sergio Cabrera y Víctor Gaviria de Colombia, María Novaro de México y Tomás Gutierrez Alea de Cuba. Los films analizados se acercan a la estética del neorealismo italiano, con excepción, probablemente de *Golpe de estado* de Sergio Cabrera donde la clave de la ironía humorística se sobreimprime en la trama del realismo social. Con gran acierto Sheppard cita en relación a este tema al Comandante Marcos, "Contra el horror el humor: hay que reír mucho para hacer un mundo nuevo porque sino, el mundo nuevo nos va a salir cuadrado y no va a girar."

Es únicamente en los últimos años, después de haber logrado evaluar la acción de las guerrillas en Colombia, que Sergio Cabrera con su propio pasado guerrillero militante del EPL (Ejército Popular de Liberación) consigue presentar en clave de humor este conflicto. Su film practica una pulverización del enfrentamiento político frente a un tema que moviliza más a la sociedad colombiana que la lucha por la libertad, el fútbol.

En esta película Cabrera cambia su discurso de revolucionario social de raíz maoísta por un socialismo anarquizante dividido, contradictorio, en lucha contra una identidad que rechaza y reivindica a la vez. Lejos de la cuidadosa estética social de la *Estrategia del caracol*, este film muestra una postura crítica frente a la acción guerrillera que no logra constituir una sociedad mejor porque es coextensiva a las rupturas de la cadena social. La mayor parte de los films analizados en este texto son tributarios del realismo social latinoamericano notoriamente emparentado con el neorealismo italiano, tal como lo señala la autora. En efecto *Hijos del trueno* de Marta Rodríguez, *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria, *Danzón* de

María Novaro, comparten la característica de presentar un doble sistema un doble régimen de referencia de las imágenes. El personaje principal se desdobra en varios personajes que por momentos adquieren tanta o más significación que él mismo. Esta plurivalencia de los personajes se perfila en *Roma ciudad abierta* de Rossellini y, en especial en *Ladrones de bicicletas* de De Sica.

En *Fresa y chocolate* de Gutierrez Alea el realismo social reviste una suerte de figuración crítica. Los personajes permanecen fijos en sus roles, la mutación se produce en la línea evolutiva del relato fílmico.

El artículo presenta además un interesante planteo de la evolución del nuevo cine latinoamericano desde los primeros manifiestos de los '60 como el *Manifiesto del tercer cine* de Getino y Solanas y la *Estética del hambre* de Glauber Rocha hasta los planteos actuales que evidencian una mutación estética y, en muchos casos, enfoques que derivan a veces hacia las herramientas más convencionales del cine comercial.

En el texto de Geoffrey Kantaris el ritmo de la violencia atraviesa diversas tesis precisas y constituye un sentido a través de este pasaje. Este sentido es inmediatamente excedido por la matriz de la enunciación del proceso: el capitalismo global. El artículo analiza puntualmente *Pizza, birra, faso* de Caetano y Stagnaro- Argentina. *La virgen de los sicarios* de Schroeder - Colombia y *Amores perros* de González Iñarritu - México pero traza, al mismo tiempo, una cartografía histórico-cinematográfica de la exclusión social en América Latina. Los personajes y el sentido son momentos en esta teoría dialéctica que no rechaza ni la narración ni los metalenguajes, los adopta y los readapta, para exponer el tema de la violencia en el campo heterogéneo de la práctica social. Tomado en esta perspectiva el cuerpo biológico de los personajes es también un proceso, no es una unidad sino una totalidad plural, compuesta de distintos miembros con distintas identidades que son el lugar de aplicación de las pulsiones que llevan a la violencia. La carga pulsional en su desplazamiento a través de los personajes alimenta la representación, los recuerdos, los signos. Se liga a sonidos, palabras, a significados que el texto ajusta en una propuesta teórica renovadora que permanece abierta a nuevas combinaciones. La operación esencial en este proceso analítico es la de adjuntar territorios: corporales, naturales, sociales, investidos por la violencia. Se trata de una combinación de diferentes partes de objetos o individuos en una totalidad. Las partes pueden ser formas, colores, sonidos, órganos, palabras, etc. investidos por la violencia y que representan esta pulsión. Simultáneamente estas estructuraciones son significantes: simbolizan - por la imagen o la palabra - entidades, experiencias, ideologías.

Este texto muestra, hasta que punto la dinámica de la carga pulsional de la violencia dilata, perfora, deforma, reformula, transforma, los límites impuestos a los sujetos por la sociedad. Configura así un nuevo atlas en el que los territorios de la violencia y la exclusión se

pueden entender como la intersección de las líneas espaciales del poder dentro de la dimensión del tiempo. Para acceder a esta comprensión ha sido necesario desgarrar el velo de la representación para encontrar el proceso material de la significación y descubrir que las crisis locales se encuentran en los puntos de intersección de una crisis más amplia, una crisis sistémica.

El artículo de Joanna Page analiza dos films argentinos del siglo XXI que retoman el tema político del genocidio y la desaparición propios de la última dictadura argentina y lo deconstruyen. En estos dos films: *Los rubios* de Albertina Carri y *Potestad* de Luis César d'Angiolillo, la estructura narrativa se quiebra, la secuencia cinematográfica se fractura y aparece un intervalo, una desviación entre la acción y la reacción "... la desviación bastará para definir un tipo de imágenes entre las otras pero, con una particularidad la de ser imágenes o materias vivas. Mientras las otras imágenes actúan y reaccionan sobre todas sus caras, aquí tenemos imágenes que no reciben acción sino en una cara o en determinadas partes... Son imágenes en cierto modo descuartizadas" ¹⁰. Esta definición de Deleuze se ajusta en forma perfecta a la captación que hace Page de este proceso de la significación que desafía las barreras del sentido y recorre sectores nuevos en el proceso de la significación que, por ser fragmentaria, no obedece menos a las líneas de fuerza que induce el dispositivo productor de significaciones. *Los rubios* realiza de una manera palpable, en el campo del cine, el mismo proceso al que aspira la actividad política: la transformación radical de las estructuras a través de una práctica revolucionaria. Rodeando la secuencialidad propia del lenguaje cinematográfico convencional, pero sin olvidar las premisas de la acción política, esta nueva presentación del tema del genocidio en la Argentina, produce un derrumbamiento de las estructuras significantes que ilustra de manera palpable los derrumbamientos que produjo la dictadura en el campo social.

Potestad trabaja también sobre el tema de la memoria del genocidio pero desde un lugar inesperado. El sujeto opaco e impenetrable de las relaciones y de las luchas sociales es también un sujeto en proceso. En su aparente asocialidad reside, justamente, la función social del film. El relato cinematográfico está estructurado a través de *flash back*. La ficción no hará más que poner en evidencia su carácter de bisagra entre las distintas instancias que ligan pasado y presente. La película abandona la seguridad que podría proporcionarle el pertenecer a un género y se construye explícitamente como una exploración de la realidad del otro.

Las ramificaciones de la sociedad capitalista con sus frenos objetivos, sus entidades y sus instituciones opresivas, no permiten en el momento actual una acción directa en el campo social. Sin embargo esta sociedad no controla de manera absoluta el campo del arte en general y del cine en particular, por considerarlo quizás un no lugar y desde este campo es posible penetrar los procesos sociales hasta sus pilares aparentemente más intocables y vigilados que son las estructuras de la comunicación. Si estas estruc-

turas son socavadas en sus sistemas tradicionales de intercambio y las leyes de la comunicación con sus estructuras significantes cristalizadas son sustituidas por otras móviles y transformadoras, este puede ser el primer paso para cambiar la sociedad. El cine latinoamericano actual forma parte de la cultura de las sociedades y puede a través de una evolución de sus procesos comunicativos conseguir una transformación social inseparable de una transformación de los lenguajes expresivos.

El artículo de Leandro Africano "Funcionalidad actual del séptimo arte" señala el marco operativo de inserción del cine latinoamericano en el contexto internacional. Si bien no enfoca en forma específica el tema regional nos hace comprender la arquitectura global de las sociedades subcontinentales, homogéneas en muchos aspectos y en otros muy desiguales y fragmentadas.

A través de una descripción del fenómeno unidimensional del consumo cultural se accede a una comprensión de los no lugares que este tipo de consumo promueve. Desde esta perspectiva el nuevo cine de América Latina presenta ciertas características disruptivas que apuntan a una valoración específica de la resemantización, producida, a partir de los años '90, de ciertas prácticas revolucionarias a nivel estético.

El haber conseguido introducir los signos de la revolución textual y estética en el marco académico anuncia una transformación de todas las relaciones diversificadas propias del organismo social. Demuestra además que los frenos tradicionales de las antiguas estructuras ideológicas y estéticas ya no logran detener la evolución conceptual. El hecho de que esta práctica teórica se realice en gran parte en torno al cine latinoamericano es un verdadero privilegio para los habitantes de la región. Los textos aquí reunidos servirán de plataforma de inscripción y punto de anclaje para los investigadores que decidan sumarse a esta empresa de comunicación transformativa.

Notas

¹ Searle, J. R. (1969). *An Essay on the Philosophy of Language*. Cambridge University Press.

² En relación a este tema ver Julia Kristeva (1974). *La Révolution du langage poétique*. París: Ed du Seuil p 19 a 22.

³ Searle, J. R- op cit.

⁴ Ver Kristeva, J - *Les épistémologies de la linguistique* - *Rev Langages* N° 4 y, en especial Derrida, J. *De la grammatologie* Minuit Paris 1967 p 42-108 *La Voix et le Phénomène* PUF 1967.

⁵ Austin, J.L - *Quand dire c'est faire*. París: Ed du Seuil 1970.

⁶ Ver Kristeva, J (1970). *Polylogue*. París: Ed du Seuil. p 375.

⁷ Ver Jakobson, (1963). *Essais de linguistique générale* Ed de Minuit.

⁸ Jameson, F. (1999). *Imaginario y Simbólico en Lacan*. Buenos Aires: Ed El cielo por asalto. p 19-24.

⁹ Artaud, A- *Etre Oreste* O.C t III p219.

¹⁰ Deleuze, G. (1992). *La imagen en movimiento*. Buenos Aires: Paidós.

Resumen / Funcionalidad actual del séptimo arte

El consumo cultural nos hace comprender la arquitectura global de las sociedades: homogéneas en muchos aspectos y en otros muy desiguales y fragmentadas. Los mecanismos de la economía globalizada están llevando también a la globalización de hábitos y costumbres de la población mundial. Este aspecto del fenómeno tiene múltiples manifestaciones entre las que puede destacarse la unidimensionalidad del consumo cultural. Así, cada día los habitantes de distintas ciudades del planeta consumen al mismo tiempo los mismos productos de la industria cultural en contextos distintos conformando la sociedad del espectáculo. ¿Tiene hoy el cine una funcionalidad determinada? ¿Es manifiesta esa funcionalidad u oculta?

Palabras clave

Espectáculo – ficción – films – funcional – ilusión – industria cinematográfica – industria cultural – no ficción – popular – sobremodernidad – unidimensionalidad – verosímil.

Summary / Present functionalism in the seventh art

Cultural consumption makes us understand the global architecture of societies –homogeneous in some aspects and very unequal and fragmented in others. The mechanisms of the globalized economy are leading into the globalization of habits and customs of the world population. This aspect of the phenomenon has multiple signs, among which the unidimensionality of cultural consumption can be highlighted. Thus, every day the inhabitants of different cities in the world would consume at the same time the same products originated in the cultural industry in different contexts, constituting the show business society. Has cinema a determined functionalism today? Is this functionalism manifested or hidden?

Key words

Cinematographic industry - credible - cultural industry – fiction - films -functional - illusion - non fiction - overmodernity - popular - show business – unidimensionality.

Resumo / Funcionalidade atual da sétima arte

O consumo cultural faz entender a arquitetura global das sociedades: homogêneas em muitos aspectos e em outros bem desiguais e fragmentadas. Os mecanismos da economia globalizada estão levando também à globalização de hábitos e costumes da população mundial. Este aspecto do fenômeno tem múltiplas manifestações, se destacam a unidimensionalidade do consumo cultural. Assim, cada dia os habitantes de distintas cidades do planeta consomem ao mesmo tempo os mesmos produtos da indústria cultural em contextos diferentes conformando a sociedade do espetáculo. ¿Tem hoje o cinema uma funcionalidade determinada? ¿É manifesta essa funcionalidade ou oculta?

Palavras chave

Espectáculo - ficção - filmes - funcional - ilusão - indústria cinematográfica - indústria cultural - não ficção - popular - sobre modernidade - unidimensionalidade - verosímil.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 18 (2005). pp 19-25. ISSN 1668-0227

*Leandro Africano. Licenciado en Comunicación (UBA). Periodista. Docente de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.infocedyc@palermo.edu

“Si tuviera que elegir una inscripción funeraria para la tumba de estas dos personas, sé muy bien qué escribiría: “Ni contigo, ni sin ti”. Pero nadie me pedirá mi opinión”, sentencia la voz en *off* sobre el final del film *La mujer de la próxima puerta* de François Truffaut estrenada en 1981. Este fragmento de un monólogo de la película resume, en pocas palabras, uno de los retratos cinematográficos más complejos de una de las más complejas relaciones de pareja entre un hombre y una mujer que se han llevado a la pantalla grande.

El término complejidad es la oposición de lo que sucede en la gran mayoría de las producciones cinematográficas que se globalizan, que se proyectan al mismo tiempo en la misma oscuridad de las salas pero de diferentes culturas. Historias y personajes de una sola dimensión interpretativa, filmes efectivas con una clara misión comercial predefinida en un escritorio, producciones que siguen objetivos de consumo y que se integran como piezas de un rompecabezas a esa sociedad del espectáculo que describió Guy Debord hacia fines de la década de 1960.

Industria y comercio. Esto es el cine además de arte y espectáculo. Quien defina el cine como arte narrativo basada en la reproducción gráfica del movimiento no hace más que fijarse en un fragmento del complicado escenario. Quien añada que el cine es una técnica de difusión y medio de información habrá agregado mucho pero sigue siendo parcial. Además ser arte, espectáculo, vehículo ideológico, fábrica de mitos, instrumento de conocimiento, documento histórico de la época y la sociedad en que nace, el cine es una industria y la película una mercancía que proporciona ingresos a su productor, a su distribuidor y a su exhibidor.

Una cita de Lukács, utilizada por Debord en el prólogo del segundo capítulo del libro *La Sociedad del Espectáculo*, nos permitirá seguir adelante: “La mercancía no puede ser comprendida en su esencia auténtica sino como categoría universal del ser social total. Sólo en este contexto la reificación surgida de la relación mercantil adquiere una significación decisiva, tanto para la evolución objetiva de la sociedad como para la actitud de los hombres hacia ella, para la sumisión de su conciencia a las formas en que esa reificación se expresa. Aumenta esta sumisión el hecho de que cuanto más aumentan la racionalización y mecanización del proceso de trabajo, más pierde la actividad del trabajador su carácter de actividad, para convertirse en actitud contemplativa.” (Debord, 1995: 51).

Visto como producto de la economía y la industria cultural, el cine participa activamente con su provisión de contenido regular e inacabable de la sociedad del espectáculo. El cine, a su vez, es un fenómeno exclusivamente urbano (no hay cines en ciudades con menos de 35 mil habitantes en la Argentina) donde el espectador espera ser ilustrado o emocionado y lucha por conseguir los frutos que la maquinaria de esta industria le entrega. Después de todo ha pagado

una entrada para sentir los efectos que alguien ha creado. Además como el medio del cine es tecnológico el espectador está más dispuesto a aceptar su papel de recipiente de sensaciones.

“La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa en una paradoja: cuanto más contempla, menos vive, cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de necesidad, menos comprende su propia existencia y sus propios deseos.” (Debord 1995: 54).

Esta sociedad del espectáculo consume el mundo de la mercancía que se muestra así tal como es y que determina el distanciamiento de los hombres entre sí y respecto de su producto global.

Consumo unidimensional

Entendemos que en esta época de sobremodernidad tenemos un conjunto de ideas y situaciones interrelacionadas: modernización, racionalización, progreso, consumo y una visión implícita de la perfectibilidad gradual de la sociedad que se debían conseguir a través de una planificación racional y una reforma social. Sin embargo, no todo ocurre como se había planeado. Se ha invocado el concepto de posmodernidad para indicar que los límites de la modernidad ya se han alcanzado. Se ha argumentado que las promesas de la modernidad (relacionadas con la liberación del hombre en todas sus dimensiones) ya no se consideran factibles. Esas grandes esperanzas, asociadas a las formas globalizadoras y totalizadoras de la teoría social han quedado empuñadas. Además hay algo que se ha modificado notoriamente: desde el punto de vista del consumo de industria cultural, es la percepción. El modo actual de consumo estético está invadido por variables muchas veces prestadas o importadas por la globalización cultural.

Estos cambios en la percepción son la consecuencia de la lógica cultural de un capitalismo tardío. Ha existido una transformación fundamental en la estructura de las sociedades posmodernas la cual ha provocado cambios culturales. En sintonía con las ideas de Debord, podemos decir que estamos seducidos por el mundo hiper-real y posmoderno de imágenes que flotan en pantallas detrás de las cuales nunca hay nada. El valor derivado de su paliación ha sido totalmente eclipsado por el valor de intercambio. Las imágenes al principio reflejaban la realidad, luego la enmascaraban y finalmente señalan su ausencia. “Sin duda alguna nuestra época prefiere la imagen al objeto, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia a la forma de ser”, señala Debord citando un escrito de Feuerbach del siglo XIX (Debord, 1995: 3). Así, por medio del bombardeo progresivo y uniforme de la información se anulan las diferencias de contenido. Lo único que queda es el espectáculo sin significado. En un universo poblado de imágenes, la crítica racional es sustituida por el éxtasis de la comunicación, un estado caracterizado por la seducción banal.

Aún desprestigiados algunos textos del pensador contemporáneo Marc Auge pueden ayudar a encontrar un camino para seguir este pensamiento. Las cadenas internacionales de exhibición, donde se consume al menos el 75 por ciento del cine mundial, son verdaderos "no lugares" (Auge, 1992) desde la mirada antropológica que ofrece el concepto. Son espacios sin interacción social, de transición, de consumo, de escasa o nula identificación individual aunque se esfuerzan por alcanzar una identificación colectiva a la vez que tienen una carga comunicacional orientada hacia una funcionalidad específica del espacio. Auge caracteriza a la sobremodernidad con tres figuras del exceso: superabundancia de acontecimientos, superabundancia espacial y la individualización de las referencias (Auge, 1992:46). Es en este marco de acontecimientos en el que se inserta el consumo de cine actual.

La nueva configuración del consumo cinematográfico ha transformado a los productos del llamado séptimo arte en piezas de un material descartable. Ni los grandes festivales de cine logran hoy salvar a muchos films de la condena a ser desechados como el envoltorio de una golosina. La mayoría de los críticos de cine señalan que los guiones, las historias y el perfil de las personas de los productos estandarizados de la industria cinematográfica son la antítesis de la complejidad. Son de lectura rápida, de única interpretación y poseen un alto grado de predicción sobre la resolución de las historias. Los espectadores retienen con la observación regular en la sala oscura elementos propios de una sociedad del espectáculo transformando el consumo cultural en una práctica acrítica, de una sola dimensión, ligada exclusivamente al entretenimiento.

En palabras de Debord, "El espectáculo es la otra cara del dinero: el equivalente general abstracto de todas las mercancías. Pero si el dinero ha dominado la sociedad como representación de la equivalencia central, es decir, del carácter intercambiable de bienes múltiples cuyo uso seguía siendo incomparable, el espectáculo es su complemento moderno desarrollado donde la totalidad del mundo mercantil aparece en bloque (...). El espectáculo es el dinero que solamente se contempla porque en él la totalidad del uso ya se ha intercambiado con la totalidad de la representación abstracta" (Debord, 1995: 49).

Esa representación que es el cine, tiene actualmente una forma particular de consumo: es unidimensional. Carece de complejidades interpretativas y estéticas y se lo asocia a funciones otorgadas arbitrariamente al cine como entretenimiento, reflexión o incluso espacio de catarsis.

Funcionalidad del cine actual

Para el Renacimiento, el estudio de las formas de representación permite intuir el modo de percepción particular de una época; en ese sentido, el cine expresa las modalidades perceptivas de la modernidad y de su apertura al mundo. Desde este punto de vista, la experiencia sensorial del hombre inmerso en la

multitud es la progenitora inmediata de la representación cinematográfica. El hombre recorre hasta el cansancio las calles ciudadanas, agredido a cada paso por una horda de seducciones y estímulos, sin poseer una visión orientada capaz de componer en una unidad orgánica y jerárquica los elementos del cosmos. Los hombres, los objetos, la naturaleza, se presentan como fotogramas en rápida fuga que el sujeto trata de capturar luchando contra su imparable fugacidad.

El cine se ha constituido en la matriz fundacional de todos los lenguajes audiovisuales que se han desarrollado a lo largo del siglo XX y en lo que le compete al siglo XXI, tanto los que han surgido sobre soporte electrónico como sobre soporte informático. Todos los medios derivados del cine despliegan y muestran en una pantalla formas visuales que evolucionan sobre un eje temporal, exactamente como ocurre en la mayoría de las películas.

Pero estas nuevas manifestaciones tecnológicas y sofisticadas de la cultura de la imagen han reestructurado profundamente las industrias audiovisuales, sus métodos de trabajo, sus mercados y sus formas de consumo, que incluso han señalado la próxima muerte del cine. Esto no sucede, ya que nuevos soportes tecnológicos de reproducción y grabación de imágenes audiovisuales le han dado un impulso rejuvenecedor a éste ampliando sus posibilidades de captación de la realidad. Se ha renovado así el mito de la relación del cine con la ilusión inalcanzable y tentadora del séptimo arte. Pero según Bazin los realizadores pueden explotar esta relación especial que el cine tiene con la realidad y de este modo acercarnos más a su propósito esencial.

En uno de los primeros abordajes teóricos del cine, "París, capital del siglo XIX", Walter Benjamin definió el cine como "la manifestación de todas las formas de visualización de los tiempos y de los ritmos prefigurados por las máquinas modernas, de forma tal que todos los problemas del arte contemporáneo encuentran sólo en el ámbito del cine su formulación definitiva" (Benjamín, 1989:43)

En este sentido el cine expresa -por su naturaleza técnica y productiva- la experiencia de la discontinuidad que las "máquinas modernas" introducen en cada aspecto de la vida cotidiana. Para comprender esta afirmación es necesario tener presentes las mutaciones que la técnica - a fines del siglo pasado y en los primeros decenios del 1900 - imponía a la relación del hombre con la naturaleza y a su misma fisiología.

La ciudad también sufre una transformación. En la metrópolis de fines de 1800, el universo perceptivo es embestido por una serie de señales, no asimilables para la experiencia tradicional. La discontinuidad se convierte en modo de ser, de ver, de ubicarse en relación con el otro. La experiencia se configura, en términos generales, como un montaje de lo diferente. Su significado es siempre reflejo, de segundo grado, y de alguna forma se agrega artificialmente a la serie sin conexión de las percepciones.

Siguiendo el pensamiento de Debord, el espectáculo, y el cine como parte integrante de él, se origina en la pérdida de la unidad del mundo y la expansión del espectáculo moderno expresa la totalidad de esta pérdida. En la actualidad muchas películas producidas en Hollywood son un modelo de la función catártica y especular del cine actual.

Como sus antecesoras de los años '70, las nuevas películas catastrofistas llegan en mitad de una crisis económica y política mundial. La guerra de Irak, comparable en ciertos aspectos a la de Vietnam, que servía de telón de fondo a filmes como *Aeropuerto*, *La aventura del Poseidón* o *Apocalipsis now*, es el escenario de hoy. La caída de las Torres Gemelas y el atentado del 11 de marzo en Madrid, han elevado el proceso abierto por el terrorismo internacional en los '70, que reflejaron películas como *Domingo Negro*, *Victoria en Entebbe*, entre otras.

Es decir, pareciera que este nuevo milenio reúne las condiciones obvias de una crisis mundial, capaz de direccionar un cine que canaliza los miedos apocalípticos, reconvirtiéndolos en fuente de ingresos a gran escala.

"La película-catástrofe no puede considerarse exclusivamente como un recurso comercial. Al acumular unos estereotipos de cataclismos, las películas-catástrofe han reflejado la crisis de la conciencia colectiva (la paranoia) de los estadounidenses en un momento en que sus más firmes convicciones se estaban diluyendo por razones históricas." (Ramonet, 2000:76)

La acción de estos filmes se articula siempre en torno a temas arquetípicos, de resonancias bíblicas y mitológicas a la vez que reflejan miedos ancestrales, estructuras de pensamiento mágicas y resabios apocalípticos clásicos. Fragmentos de los mitos más diversos, de épocas remotas, de las costumbres más exóticas, pueden resucitar en la luz del proyector. La paradoja es que las imágenes de una auténtica catástrofe, emitidas por televisión, poseen un realismo que compite de lejos con el cinematográfico, reduciendo este último a su naturaleza meramente anecdótica, desprovista de verdad. Llegará el día en que veremos las escenas apocalípticas de films como "El día después de mañana" con la misma sonrisa cómplice con la que hoy se ve TV.

Un efecto secundario es cómo la industria cinematográfica ha contagiado a la industria informativa de su necesidad de espectáculo, obligándola a competir con el cine, situándola muy por encima de cualquier consideración ética o informativa. En este sentido el cine incorpora integralmente la mirada del *flâneur* (esa contracara del poeta y del intelectual en la modernidad tardía que no se resigna a la experiencia pasiva del hombre de la multitud) baudeleriano.

Con su misma técnica, el cine trata de montar una unidad de significado en el flujo incesante y discontinuo de las tomas. Por un lado éste refleja la fugacidad incesante de la experiencia visual, por el otro trata con todos sus medios de encontrar un

remedio a ello y de extraer un sentido a partir del rápido flujo de las impresiones.

Inclusive la técnica de la actuación parece reflejar en el cine la descomposición en fragmentos de la experiencia. El actor teatral todavía podía identificarse con su personaje y ofrecerlo al público con el aura de lo irrepitable: su aparición estaba ligada al momento mismo de la interpretación y a la unicidad de su presencia sobre el escenario. La actuación del actor cinematográfico en cambio está condenada a descomponerse en fragmentos.

La omnipresencia del aparato tecnológico en todas las fases de producción y distribución de un film tiene un gran influjo sobre el modo en el cual vienen producidas y recepcionadas las imágenes. Gracias a la representación cinematográfica el hombre moderno integra la técnica de filmación a la propia cotidianidad y a su propio mundo habitual, en vez de sufrirla como un poder desconocido e intangible. Entre las funciones sociales del cine, la más importante es la de instituir el equilibrio entre el hombre y el aparato técnico.

El cine es el síntoma expresivo y, a su vez, el antídoto posible frente a la distracción dispersa que se produce en el seno de la experiencia moderna. Con las técnicas del primer plano, de la cámara lenta, de la aceleración, pone en relieve lo que permanece inconsciente en la percepción habitual. De tal forma nos revela justamente un inconsciente óptico, dilatando y dividiendo incluso el más simple de los gestos y así hacerlo presente. El gesto es el verdadero valor diferencial que da lugar al cine de autor, que lo arranca de la recepción distraída del cine espectacular.

Se puede sostener que el cine actúa como una pura válvula de escape, como una inmunización fisiológica contra el imaginario de la modernidad, en vez de integrarlo y de reflejarlo, este cine nos acostumbra a ello. De tal forma permite aceptar con alegría de corazón la brutalidad y la violencia. Walter Benjamin no previó la decadencia del cine de autor y la expansión generalizada del cine comercial. En vez de exhibir la novedad distanciada de las nuevas técnicas de representación, el cine comercial volvió a proponer en gran escala formas arcaicas de fascinación. Esta posibilidad está ya presente desde los inicios de la historia del cine. Los primeros escritos de reflexión teórica sobre el nuevo arte subrayan su fidelidad mimética al objeto reproducido, sea su capacidad de someter la realidad a fantasmagóricas metamorfosis: es decir dos características que recuerdan la práctica primitiva de la magia. Quizás por primera vez, gracias al cine, la historia y el pasado se transmutan tan radical e integralmente en espectáculo. De este carácter fascinador debe desenredarse el cine auténticamente expresivo, elaborando formas de representación que sepan interrumpir el hechizo de la identificación.

Cuando los primeros teóricos del cine escribieron sus ensayos, la sociedad del espectáculo aún no se

había desplegado en toda su potencia. En las últimas décadas ésta ha sustancialmente impedido que las potencialidades críticas de la técnica cinematográfica se expresaran en gran escala. De hecho el film espectáculo, llevado a la perfección poco antes de la segunda guerra mundial, presentaba ya una sistemática denegación de los caracteres revolucionarios. En el cine de autor la operación del montaje es percibida por el espectador y tiende a involucrarlo en un trabajo de lectura, de interpretación activa de la imagen. En el cine comercial, el montaje impide la experiencia de la discontinuidad y desactiva su potencial crítico. "Hollywood inventó un arte que descarta el principio de la composición restringida y que no sólo descarta la distancia entre espectador y obra, sino que deliberadamente crea en el espectador la ilusión de estar en el medio de la acción reproducida dentro del espacio ficticio del film", (Dudley, 1992:132).

Si el cine de autor o independiente tiende a exhibir la imagen en cuanto imagen y la apariencia en cuanto apariencia, solicitando la participación crítica del espectador, el cine espectáculo muestra una apariencia como realidad, atenuando hasta el límite de lo posible la diferencia entre ficción y verdad. La afinación del efecto de realidad realizado por la televisión lleva a su culminación la tendencia a la estetización de la experiencia ya presente en el cine: el ámbito de la verdad coincide con el ámbito de lo visible y de la apariencia. De tal modo el espectáculo cinematográfico asume el papel de lo que está en desuso. La comparación con el efecto de verdad de la imagen televisiva debilita el de la imagen cinematográfica y tiende a elevar con más fuerza la conciencia de su artificialidad. Privadas de la ilusión de la simultaneidad, sus imágenes nos muestran siempre los hechos de un pasado cercano o remoto. Al enfrentarse con la televisión, ellas no pueden dejar de exhibir cada vez más su propio desnivel con el presente y descubrir así su naturaleza adulterada y construida. La mutación completa de nuestra percepción -cada vez más acostumbrada al tiempo televisivo- está aún lejos de haberse cumplido, y sin embargo quizás algún día se volverá general la experiencia de lo desusado que hoy nos asalta frente a las obras maestras del cine mudo: quizás se conozca mejor la prehistoria de la humanidad que los primeros treinta años del cine.

Del mismo modo, no se ven más las películas como se veían en la época pre-televisiva donde el consumo de los productos de esta industria se percibían de manera mucho más ingenua, creíble y fascinante. No está dicho que esto sea un fenómeno puramente negativo: en cierto sentido reabre espacios mayores al cine de autor. La ampliada artificialidad que hoy reconocemos a la imagen cinematográfica, por ejemplo, la vuelve particularmente apta para deconstruir los mecanismos de la ficción televisiva. Así, la misma imagen mostrada en la televisión y después reproducida en un film, se extrae y desencarna de su contexto: sometida a una atención vigilante, ella

traiciona su naturaleza de ficción. El cine puede elevarse a un nuevo grado de reflexión. En las series televisivas, por ejemplo, la repetición indefinida, la reducción del montaje a una serie de campos-contracampos, la intersección y el reenvío continuo de las mismas situaciones elementales, producen un simulacro que pretende reproducir la mutación infinita y celular de la vida misma. Como en una toma en directo para paladares poco refinados, nacimientos y amores, enfermedades y muertes, se suceden como si acontecieran detrás de la puerta de al lado. Lo que sucede cada día, se repropone indefinidamente, sin interrupción y sin salida, ennoblecido como un destino gracias a la presencia de las estrellas de TV.

Cine funcional, popular y verosímil

En 1895, cuando nació el cine, nadie podía decir cómo debían ser los films ni cómo debían resolver la tarea de comunicar la realidad. "La formulación gradual de un lenguaje del cine sucedió durante los primeros 20 años de sus existencias. Hacia 1915 la libertad original del arte estaba sumamente restringida, al tiempo que sus poderes de expresión habían crecido de manera exponencial. El cine desbarató su variedad a cambio de una forma estándar y como resultado ganó en elocuencia. Eligió algunas formas de sus infinitas opciones y esas pocas se convirtieron en el 'cine' que se conoce actualmente. El hecho de que casi todos los films tengan una extensión de entre 80 y 120 minutos fue una convención establecida por eso años. Es un parte inseparable de nuestra noción de cine y un producto de la institucionalización del arte" (Dudley, 1992: 211).

A pesar de los cambios sufridos desde sus orígenes, en un reportaje al pensador francés Jaques Derrida, el autor sostiene que "el cine sigue siendo un arte popular, aun si esto es injusto para con aquellos que, productores, realizadores, críticos, lo practican con mucho de refinamiento o experimentación. Sería incluso el único gran arte popular. Y yo, como espectador más vale ávido, permanezco, acampo incluso, del lado de lo popular: el cine es un arte mayor del entretenimiento" ¹.

¿Por qué es el cine la más popular de las artes? Para responder a esta pregunta, hay que articular dos análisis. En principio, uno interno del medio cinematográfico que toma en cuenta la inmediatez de las emociones y de las apariciones tal como se imprimen sobre la pantalla y en el espíritu de los espectadores, en su memoria, en sus cuerpos, en su deseo. A continuación, un análisis que tiene que ver con el hecho de que esta técnica espectral de apariciones se haya ligado muy pronto a un mercado mundial de miradas que permite que toda bobina impresionada pueda ser reproducida en miles de copias susceptibles de conmover a millones de espectadores en el mundo entero, y eso de modo casi simultáneo, colectivo; y es que de haber sido el cine una forma de consumo estrictamente individual o incluso doméstica, esto no habría sido posible. Este cruce es inédito, ya que reúne en un tiempo muy corto la inmediatez de las

apariciones y de las emociones, y una inversión financiera que ningún otro arte puede igualar.

Derrida se ha acercado de varias formas al lenguaje cinematográfico. "En primer lugar, psicoanálisis y cinematografía, son en verdad contemporáneos; numerosos fenómenos ligados con la proyección, con el espectáculo, con la percepción de ese espectáculo, poseen equivalentes psicoanalíticos". Walter Benjamin tomó muy pronto conciencia de esto, y aproximó desde un principio a ambos procesos, el análisis cinematográfico y el psicoanalítico. Incluso la visión y la percepción del detalle en una película están en relación directa con el procedimiento psicoanalítico. La ampliación no sólo agranda, el detalle da acceso a otra escena, una escena heterogénea. La percepción cinematográfica no tiene equivalente, sino que es la única que puede hacer comprender por experiencia lo que es una práctica psicoanalítica: hipnosis, fascinación, identificación, todos estos términos y procedimientos son comunes al cine y al psicoanálisis, y he ahí el signo de un pensar en conjunto. "Por otra parte, una función de cine es apenas un poco más larga que una sesión de análisis. Uno va a hacerse analizar al cine, dejando aparecer y hablar a todos sus espectros", agregó Derrida.

En otro sentido hay en el cine una modalidad del creer absolutamente singular: hace ya un siglo se inventó una experiencia sin precedentes de la creencia. Sería apasionante analizar el régimen del crédito en todas las artes: cómo se cree en una novela, en ciertos momentos de una representación teatral, en lo que está inscripto en la pintura y, por supuesto –algo totalmente diferente– en lo que el cine nos muestra y nos relata. En la pantalla, tenemos que lidiar imágenes, con voz o sin ella, con apariciones en las que el espectador cree, apariciones que a veces idolatra. Ya que la dimensión espectral no es la del viviente ni la del muerto, ni la de la alucinación, ni la de la percepción; la modalidad del creer relacionada con ella debe ser analizada de modo absolutamente original. Esta fenomenología no era posible antes del cinematógrafo pues esta experiencia del creer está ligada a una técnica particular, la del cine, siendo histórica en su totalidad.

Existe, en nuestra idea occidental de la creencia, una desconfianza irreductible hacia la imagen en general, y hacia la imagen filmada en particular. Esto puede interpretarse como una forma de arcaísmo, esta idea de que sólo la percepción, el verbo o la escritura en su presencia real tienen derecho a la creencia, son creíbles. Jamás se ha adaptado este derecho a la posibilidad del testimonio filmado. Inversamente, también se puede decir que esta desconfianza hacia la imagen filmada toma en cuenta la modernidad de la imagen cinematográfica, la reproductibilidad infinita, y el montaje de las representaciones: la síntesis siempre posible que une la creencia a la ilusión. Una imagen, sobre todo en el cine, es siempre pasible de interpretación: el espectro es un enigma, y los fantasmas que desfilan por las imágenes, constituyen

misterios. Se puede, se debe creer en ellos, pero esto no tiene valor probatorio.

En este sentido, caminando por la ficción y no ficción y su función social. François Truffaut señaló hace ya unos años que hay personas que aman la fantasía y las hay que la detestan. Algunos de los que detestan la fantasía fingien amar el cine pero, si se les pregunta, se darán cuenta de que aman sobre todo el cine documental. En alguna ocasión, explicó el director francés, las personas aficionadas a los documentales se dignan a desplazarse para visionar la ficción, pero los espectadores se darán cuenta de que su gusto los lleva hacia historias realistas, situadas geográfica, histórica y sociológicamente. "Como por azar, estas historias son a menudo interpretadas por actores corpulentos, tranquilizadores, porque su ego elimina los que la función del actor supondría de ligereza en el espíritu del público. Nadie critica jamás a estos buenos corpulentos, siempre plausibles como el patrón del bar y los taxistas. Los fanáticos de la verosimilitud concentran sus críticas contra los actores delgados, con las mejillas hundidas y la cabellera revuelta, contra los actores bressonianos cuya introversión hace que se expresen como ventrílocuos. Contrariamente a los actores macizos los actores delgaduchos no disimulan sus miedos, ni pueden ocultar cierto titubeo en su voz, no son domadores sino indomables" (Gispert, 1998:123).

Siegfried Kracauer, teórico del cine alemán, entendió que el cine es un verdadero proceso mediador de la historia por ser una mezcla de arte y ciencia. El autor, que cargaba con una tradición liberal, democrática, y a la vez racionalista, explicó que este proceso mediador pone al hombre en su debida relación con la vida. Los espectadores no se someten ni a la tiranía de los hechos, porque siempre se organizan y componen, ni a la tiranía de la imaginación (porque rechazan aquellas organizaciones y composiciones que aducen supremacía sobre los hechos. Esos procesos permiten a los hombres vivir en un mundo real (Andrew, 1992:163)

Basado en las apreciaciones de Andrew, podemos decir que el realizador elige ciertas percepciones en la realidad como materia prima con las cuales habrá de formar un mundo cinematográfico completo y propio. Puede lograr que ese mundo irradie significados mucho más allá de sí mismo, si aprovecha todas las implicaciones de su material transformándolas por medio de códigos poéticos. En los mayores poemas cinematográficos, los espectadores participantes se reúnen en un mundo complejo que transmite un amplio significado.

En este sentido, "el sentido estético del cine se une a una profunda realidad psicológica y satisface nuestro deseo de comprender el mundo y comprendernos entre nosotros en una forma poderosa aunque necesariamente parcial. La estética del cine se basa en esa verdad y esa necesidad psicológicas. Y así el cine es el arte mayor porque cumple esa necesidad mostrándonos el proceso de la transformación del mundo" (Andrew, 1992:250).

El cine, en una de sus lecturas más reduccionistas, es igual a los films de ficción que se exhiben o se han exhibido "en las mejores salas". Este cine popular ¿Qué códigos de atracción posee? Los críticos de la mítica Cahiers du Cinéma acusan al cine narrativo convencional de apoyar la ideología dominante de una moderna cultura represiva. Aunque la ideología juega su papel en la financiación, distribución, censura y crítica del cine, estos críticos alegan que la misma base de la significación cinematográfica está corrompida por una mentira que destruye toda posibilidad de sentido. "Esa mentira es el producto de la insistencia de nuestra cultura en la representación de lo real. Se insiste primero en que la realidad es visible, luego en que el instrumento de la cámara puede captarlo". (Andrew, 1992:280)

Billy Wilder, uno de los grandes realizadores del cine norteamericano clásico, retrató en *El ocaso de una vida*, al cine como industria culpable de esa función tan irracional de generar la peor decadencia de un artista: el olvido. Tal como afirmó André Bazin frente a las grandes finalidades del cine: una función de privilegio que posee este arte es conservar todo lo que vale la pena de ser conservado.

Notas

¹ Entrevista por Antoine de Baecque y Thierry Jousse. Publicado en Cahiers du Cinéma, n° 556, abril 2001. Traducción: Fernando La Valle. Este texto es el resultado de dos entrevistas con Derrida: una fue realizada en París el 10 de julio de 1998 y la otra, el 6 de noviembre de 2000.

Bibliografía

Allen, Robert; Gomery, Douglas (1995). Teoría y práctica de la historia del cine. Barcelona: Paidós.
 Benjamin, Walter (1989). París, capital del siglo XIX. Buenos Aires: Taurus.
 Dudley, Andrew (1992). Las principales teorías cinematográficas, Madrid: Rialp.
 Debord, Guy (1995). La sociedad del espectáculo. Buenos Aires: La marca.
 Gispert, Esther (1998). Los cuatrocientos golpes. Barcelona: Ediciones Paidós.
 Gubern, Román (1998). Historia del cine. Barcelona: Editorial Lumen.
 Ramonet, Ignacio (2000). Las películas-catástrofe norteamericanas. Madrid: Debate.
 Sequeiro, Alejandro; Fabiano, Octavio (1997). Dímelo otra vez. Buenos Aires: Planeta.

Resumen / Los olvidados de Luis Buñuel

La película *Los olvidados* de Luis Buñuel muestra, aparentemente, los efectos que los factores ambientales tienen sobre los sujetos socialmente marginales. Estos sujetos son excluidos de la ciudad moderna, la cual es un símbolo de progreso social y de las ventajas que se le atribuyen a la ciudadanía. Estos sujetos, por lo tanto, ocupan un territorio invisible e inhóspito, un no lugar.

¿Como releer una película basada en una denuncia realista de la miseria en el contexto histórico mexicano asociado con el empuje traumático y acelerado hacia una economía moderna que caracterizó la administración de Miguel Alemán (1946-1952) desde la posición subjetiva de la propia disidencia social y sexual? Para contestar esta pregunta se utilizará el concepto de *punctum* de Roland Barthes para interpretar la representación del socialmente periférico otro. En *Los olvidados* esta representación del periférico otro, contra el cual la sociedad burguesa se define, desarma los paradigmas hegemónicos de sexo, género y clase que estructuran la subjetividad burguesa y heteronormativa, precisamente por ser rastros heterogéneos y discontinuidades de los procesos simbólicos.

En otro nivel se utilizará la noción de Real de Lacan para proponer una crítica de lo que se define como realismo dentro del orden hegemónico de nuestra cultura.

Palabras clave

Imaginario - punctum - real resistencia - relacional - sexual - simbólico social - subversivo - transgresión.

Summary / Los olvidados by Luis Buñuel

The film *Los olvidados* [The Young and the Damned] by Luis Buñuel apparently shows the effects of the environmental factors on those subjects excluded from society. These subjects are excluded from the modern city, which becomes a symbol of social progress, and the advantages of citizenship. Therefore, these subjects take up an invisible and inhospitable territory, a no-place.

How can a film based on a realistic report about misery within a Mexican historic context associated with a traumatic and accelerated drive towards the modern economy characterized by Miguel Alemán's administration (1946-1952) can be re-read from the subjective position of the own social and sexual disidence? Roland Barthes' concept of *punctum* will be used to answer this question in order to understand the representation of the socially peripheral other. In *Los olvidados*, this representation of the peripheral other –against whom the bourgeois society defines itself- dismantles the hegemonic paradigms of sex, gender and class which structure the bourgeois and heteronormative subjectivity, precisely because they are heterogeneous traces and discontinuities of the symbolic processes.

In a different level, Lacan's notion of Real will be used to propose a criticism of that defined as realism within the hegemonic order in our culture.

Key words

Imaginary – punctum – real resistance – relational – sexual – subversive – symbolic meaning – transgression.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 18 (2005). pp 27-37. ISSN 1668-0227

*Julián Daniel Gutiérrez Albilla. Magister de literatura hispanoamericana de la Universidad de Cambridge. Realiza su tesis de doctorado en dicha Universidad acerca del cine de Buñuel en el período transcurrido en México. infocedyc@palermo.edu

Resumen / Los olvidados de Luis Buñuel

O filme *Los olvidados* de Luis Buñuel apresenta, aparentemente, os efeitos que os fatores ambientais têm sobre os sujeitos socialmente marginais. Estes sujeitos são excluídos da cidade moderna, símbolo de progresso social e das vantagens atribuídas a cidadania. Estes sujeitos, em tanto, ocupam um espaço invisível e inóspito, um não lugar.

¿Como reler um filme baseado numa denúncia realista da miséria no contexto histórico mexicano associado com uma força traumática e acelerada em direção a uma economia moderna que caracterizou a administração de Miguel Alemán (1946-1952) desde a posição subjetiva da própria dissidência social e sexual? Para responder esta pergunta se utilizará o conceito de punctum de Roland Barthes para interpretar a representação do socialmente periférico outro. Em *Los olvidados* esta representação do periférico outro, em contra a sociedade burguesa se define, desarma os paradigmas hegemônicos de sexo, gênero e classe que estruturam a subjetividade burguesa e heteronormativa, precisamente por ser rastros heterogêneos e descontinuidades dos processos simbólicos.

Em outro nível se utilizará a noção de Real de Lacan para propor uma crítica do que se define como realismo dentro do ordem hegemônico da nossa cultura.

Palavras chave

Imaginário – punctum – real resistência - relacional – sexual – simbólico social – subversivo – transgressão.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], Nº 18 (2005). pp 27-37. ISSN 1668-0227

El encuentro con lo Real. La alteridad social y la fragmentación de cuerpos en Los olvidados de Luis Buñuel

A estas almas desposeídas, el espacio les parece ser una fuerza devoradora. El espacio los persigue, los rodea y los digiere en un consumo gigantesco de bacterias. Éste termina reemplazándolos. Después, el cuerpo se separa del pensamiento, el individuo rompe el límite de su piel y ocupa el otro lado de sus sentidos. Trata de mirarse desde cualquier punto en el espacio. Se siente convertido en espacio oscuro donde las cosas no pueden ser puestas. Se parece, no se parece a algo; sino que simplemente se parece. Inventa espacios donde él es la posesión convulsa.¹

El análisis de Roger Caillois sobre el comportamiento de los insectos que se camuflan dentro del ambiente, asociándolos a formas esquizofrénicas de la pérdida de la identidad, podría ilustrar, metafóricamente, el que parece ser el interés principal de una película realista social como *Los olvidados* (1950). La película muestra, aparentemente, los efectos que los factores ambientales tienen sobre el desarrollo de los sujetos socialmente marginales. Estos sujetos pobres son excluidos de la ciudad moderna, la cual es un símbolo de progreso social, y de las ventajas que se atribuyen a la ciudadanía. Estos sujetos, por lo tanto, ocupan un territorio invisible e inhóspito.² ¿Pero cómo podemos pensar en este territorio invisible e inhóspito desde una posición subjetiva que esté localizada fuera de un espacio imaginable o habitable? ¿Cómo podemos, entonces, releer una película basada en una denuncia realista de la miseria en el contexto histórico mexicano asociado con el empuje traumático y acelerado hacia una economía moderna industrial que caracterizó la administración de Miguel Alemán (1946-1952) desde la posición subjetiva de la propia disidencia social y sexual? Para contestar a esta pregunta, en un nivel, partiré del concepto de *punctum* de Roland Barthes para interpretar la representación del 'otro socialmente periférico' y del cuerpo fragmentado como detalles puntuales que se escapan de la intencionalidad de Buñuel, y argumentaré que en *Los olvidados* la representación del "otro socialmente periférico", contra el cual la sociedad burguesa se define, desarma los paradigmas hegemónicos de sexo, género y clase que estructuran la subjetividad burguesa y heteronormativa, precisamente por ser rastros heterogéneos y discontinuidades de los procesos simbólicos. En otro nivel, utilizaré la noción de lo Real de Lacan para proponer una crítica del realismo, o de lo que se define como realismo dentro del orden hegemónico de nuestra cultura.

Esta aproximación alternativa explora la manera en que *Los olvidados*, mediante una trasgresión del significado simbólico, se puede interpretar como obra subversiva desde el punto de vista sexual y social. Intentaré explicar esta concepción alternativa de la sexualidad y la socialidad, la cual está ya posiblemente implícita en la propia teoría lacaniana, llevando así al psicoanálisis a un punto de autocrítica.³

El punctum de Roland Barthes

En *Camera Lucida*, Roland Barthes identifica la fotografía como un espectáculo esencialmente atormentado. Barthes distingue dos órdenes de contacto con el espectáculo de la fotografía. El primero, menos intenso, es el nivel codificado del *studium*, el cual pertenece al orden del gusto o desagrado y representa una especie de educación en términos del conocimiento y la cortesía. Para Barthes, el *studium*, como un modo racional y lineal de leer la fotografía, es un instrumento analítico para reconciliar el mito peligroso de la fotografía con prácticas socialmente aceptadas.⁴ El *studium* produce su efecto característico por su misma carencia de patetismo, su neutralidad afectiva, así no apela a las emociones del espectador.

El interés seguro y cortés del *studium* contrasta con el placer intenso o el dolor del *punctum* descifrado, el cual rompe o puntúa el *studium* (Barthes, *Camera Lucida*, p. 26). El *punctum*, como un fragmento electrificante que se apodera de la imaginación y la viola, apela a las emociones del espectador, despertando en él un deseo por un desposeimiento de sí mismo. El *punctum*, el cual es a menudo un detalle, y está sujeto a una cierta latencia, "emerge en la escena, sale disparado de ella como una flecha, y me perfora. Existe una palabra latina para designar esta herida, esta perforación, esta señal causada por un instrumento puntiagudo. Esta palabra me conviene aun mejor porque también se refiere a la noción de penetración" (Barthes, *Camera Lucida*, pp. 26-27). El *punctum*, entonces, no está asociado con la voluntad, ya que escapa a la intencionalidad del fotógrafo. Dicha desvalorización de la voluntad corresponde a la valorización de la memoria involuntaria. Para Barthes, el *punctum* participa en una economía de exceso, ya que es siempre suplementario, marginal y descentrado. Influenciado por Bataille, Barthes asocia el *punctum* con un gasto inútil sin intercambio y con el placer de *jouissance*. Desde esta perspectiva, la fotografía se convierte en un texto erótico, el cual viola la felicidad, mediante un proceso que se escapa de la lógica del *ego-cogito* y en el transcurso del cual el sujeto contacta con otras lógicas que son indiferentes a las categorías morales y estéticas. El sujeto también lucha con el significado y con la muerte. Esto es para Barthes el interés último y la catástrofe final de la fuerza quebrantadora del *punctum*.

Aunque todo sistema de representación artística, como el cine, la fotografía o el texto literario, está dotado de una modalidad específica del detalle, el efecto del *punctum* en la fotografía puede ser directamente aplicable a otros medios artísticos, incluyendo el cine. Jo Labanyi sugiere, con acierto, que las fotografías como los fotogramas de las películas, juegan un papel importante como imágenes de un pasado fragmentario, discontinuo, espectral.⁵

En este artículo, argumentaré que algunos detalles puntuales en *Los olvidados* pueden o no pueden

parecer estar disociados de la estructura semiótica de la película. Entiendo estos detalles puntuales, los cuales no garantizan la intencionalidad de Buñuel, como significantes específicos que incorporan afirmaciones y transgresiones sexualmente y socialmente disidentes. De la misma manera que el *punctum*, estas afirmaciones o transgresiones están asociadas con el placer de *jouissance*.

Este placer social y sexualmente disidente en la pérdida y la desorientación subjetiva perfora la organización social y simbólica del orden del significado de la ideología dominante cuyo objetivo es el control social, visible o invisible. Mi lectura de los detalles puntuales en la película articula una fantasía sobre las estrategias transgresivas que resulta indispensable para la teoría del género y la sexualidad (Dean, *Beyond Sexuality*, 262). ¿Cómo puede esta fantasía permitir imaginarnos o prever una interconexión entre la disidencia sexual y otras categorías de exclusión social que no pudieran estar directamente conectadas con la sexualidad, como el “otro socialmente periférico”?

La otredad social y la estética del realismo social

¿Cómo podemos pensar la alteridad social para proponer una compleja identificación positiva con la diferencia en *Los olvidados*? Según la noción de “interpelación” de Althusser, la ideología dominante impone nuevas relaciones desiguales de subordinación dentro del complejo de los aparatos ideológicos estatales mediante la construcción de una ilusión de identidad individual y libertad de elección.⁶

La noción de Althusser nos ayuda a pensar el proceso de exclusión social y discriminación que ocurre dentro de dichas prácticas institucionales. La crítica de Althusser al poder institucionalizado permite, sin embargo, la posibilidad de contestación dentro de aquellos mecanismos de interpelación ideológica y de opresión social. Dominic Keown, por ejemplo, ha elaborado una lectura marxista/althusseriana de la obra de Buñuel según la cual sus protagonistas se rebelan contra su propia conformidad dentro de dictados ideológicos. Según Keown, la mayor parte de los críticos del cine de Buñuel sólo han considerado la posición ideológica de Buñuel en términos de su crítica feroz a la burguesía. Utilizando la filosofía social marxista, el acercamiento de Keown aclara cómo en las películas de Buñuel, “Existe una preocupación por la condición ontológica del individuo en un sistema capitalista”.⁷ Desde esta perspectiva, en *Los olvidados*, la representación del “otro socialmente periférico” requiere una reconsideración del problema de la exclusión e invisibilidad social principalmente en sociedades modernas burguesas y salvajemente capitalistas. Esta formulación política en la película nos permite por tanto situarnos en una posición crítica ideológica y políticamente opositora a la ideología hegemónica.

¿Puede la representación del “otro socialmente periférico” en *Los olvidados* estar ligada a una comodificación del mundo marginal, reinscribiendo

así aquellas mismas preconcepciones ideológicas que la película intenta derribar? ¿El “otro socialmente periférico” se presenta a sí mismo como una entidad asociada a la categoría de lo Real de Jacques Lacan: aquella entidad sin forma, aquel rastro o exceso (*surplus*) que se resiste a la simbolización, en otras palabras, aquello que identificamos con una otredad traumática y, quizá, indeseada que no puede ser ni representada ni incorporada por el sujeto? Lo Real se identifica con lo inexpresable, con aquello sobre lo que no se puede hablar, puesto que no pertenece al sistema lingüístico.⁸ El orden Real se asocia con las dimensiones de la sexualidad y la muerte. Si un significante adecuado no puede representar el inteligible Real, la manifestación de lo Real sólo se puede lograr mediante el artificio de lo abyecto. Si lo Real no se puede representar, puede repetirse y tiene que entenderse de una manera presimbólica o postsimbólica. Dicho retorno de lo Real como trauma implica un giro de la “realidad como un efecto de la representación a lo Real lacaniano como un ente traumático”.⁹ Lo Real es relacional y oposicional, en un sentido subversivo, ya que se resiste a la asimilación dentro de cualquier universo imaginario o simbólico y a la incorporación dentro de la economía del sujeto, por tanto el sujeto queda incapacitado y desposeído de su propio ser.

Desde una perspectiva ortodoxamente marxista, la asociación del “otro socialmente periférico” con la pre-ontológica noción de lo Real de Lacan podría ser vista como una desubjetivización del sujeto marginal. Dicha relegación del sujeto socialmente marginal a un espacio de inexistencia, al espacio de lo inabarcable e invisible, contradice la opinión marxista sobre el subproletariado como una clase articulada y estructurada situada en la posición central de la lucha revolucionaria por el cambio social que estas sociedades injustas tienen que sufrir. Aparte del prólogo de la película, la narrativa de la película no ofrece ni explicaciones sociales, económicas, políticas ni soluciones a la situación del subproletariado. Por tanto, la película podría considerarse como un espectáculo exótico y erótico de la pobreza del Tercer Mundo y de los cuerpos del Tercer Mundo que Buñuel ofrece al público del Primer Mundo.¹⁰ Sin embargo, esta teoría marxista ortodoxa no toma en consideración la cuestión de la heterogeneidad del deseo, incluyendo el deseo perverso, en las formaciones ideológicas.¹¹ La cuestión del “otro socialmente periférico” podría ser reinterpretada dentro de un marco epistemológico que transgrede la terminología rígida dentro de la crítica cultural marxista promoviendo la política de la perversión y de la alteridad y empujándola hacia el punto del nihilismo. Este acercamiento hacia la alteridad es emancipatorio y deshace la sutura del sujeto a las leyes del orden hegemónico social y simbólico.

Con respecto a la cuestión del realismo social, existe en *Los olvidados*, hasta cierto punto, una preocupación política asociada con la protesta social contra los valores ideológicos de la revolución institucional

en México durante los años '50. La película también se opone a la retórica dogmática nacionalista y las convenciones visuales del cine clásico mexicano, el cual evolucionó a partir de la tradición visual revolucionaria.¹² Funcionando, tal vez, como un documental social, la película parece construir una representación verdadera¹³ de las vidas de los niños callejeros como una estrategia política para denunciar la injusticia social, como la pobreza, en la sociedad urbana coetánea mexicana. Funcionando así como una revisión de la mitología revolucionaria propagada por las películas melodramáticas durante la época dorada del cine mexicano, como las películas de Emilio Fernández, *Los olvidados* ha sido considerada como un precedente oblicuo de un nuevo cine en América Latina que se pudiera definir como de *auteur*, abiertamente militante, de orientación izquierdista y formalmente experimental, ejemplificado por la generación posclásica de directores mexicanos, cubanos, argentinos y brasileños. Este nuevo cine, al cual se suele hacer referencia como el Nuevo Cine Latinoamericano, surgió a finales de los años '50 y a principios de los años '60 para luchar contra el neocolonialismo que, aunque todavía estaba ligado a fuentes europeas, cada vez se identificaba más con los Estados Unidos.¹⁴

Influenciado por Vittorio de Sica, Buñuel utiliza la estética del neorealismo italiano para conseguir esta ruptura estética y epistemológica con las convenciones visuales y morales del cine clásico mexicano y del cine de Hollywood. Por ejemplo, aparte de algunas secuencias y elementos surrealistas dentro de la película, *Los olvidados* parece privilegiar un descarnado interés realista en los problemas sociales del supuesto Tercer Mundo, a través del uso sustancial de actores no profesionales, utilización mayoritaria de lugares reales en lugar de estudios y una cinematografía no demasiado estilizada. Desde esta perspectiva, en *Los olvidados*, Buñuel transforma esta estética italiana dentro de un contexto específicamente mexicano o latinoamericano con la finalidad de concentrarse en la acción política, adquiriendo consecuentemente una nueva posición estética, moral y política que despierte la conciencia social. Buñuel no recurre, sin embargo, al folklore oficial o a los símbolos nacionales propagados por el cine clásico. Según Buñuel, estos símbolos nacionales eran un producto de la manipulación política y una aberración burguesa.¹⁵ Por consiguiente, un verdadero mensaje político puede comunicarse dentro de una estética del realismo social en vez de a través de la belleza prefabricada asociada con las prácticas artísticas oficiales. Buñuel, por tanto, indica una nueva dirección para el cine mexicano y latinoamericano cuya estética del realismo social puede hablar directamente del racionalismo de los modelos políticos para el cambio social deseado.

Además, aparte del uso de la banda sonora, *Los olvidados* también desafía la viabilidad de usar la estética romántica o el naturalismo sentimental del cine clásico mexicano¹⁶ para llevar a cabo la tarea

revolucionaria de destruir asunciones ideológicamente regresivas y criticar la distribución injusta de capital en México durante los años '50. El cine clásico mexicano se había vuelto políticamente enajenante debido a su asociación con el melodrama y a su imitación del paradigma de Hollywood. Negándose a reconocer el proceso de modernización de México, el cine clásico mexicano se había convertido, por tanto, en inadecuado y contraproducente como una práctica cinematográfica que procurase promover la liberación sociopolítica en el umbral de la modernidad. Confrontando este proceso de modernización social, *Los olvidados*, entonces, declara una cierta independencia del realismo convencional establecido en el cine clásico mexicano. Como explica J. Hoberman: "*Los olvidados* no se adscribe al naturalismo sentimental a través del cual la industria cinematográfica mexicana (incluso la neorrealista - los dramas de barrios bajos de Alejandro Galindo, *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez), representaba tradicionalmente la pobreza indígena."¹⁷

Sin embargo, este acercamiento estético, político y epistemológico no reconoce los elementos de fantasía en el discurso buñueliano y no reconoce la imposibilidad de una forma objetivamente estricta del realismo sin estar éste mediado por alguna intrusión de ninguna forma de subjetividad. Ana López afirma que cualquier pretensión de proporcionar una verdadera representación de la realidad está condicionada por lo que la cultura ve como auténtico en una época específica. López sugiere que dicha afirmación señalaría "una ingenua creencia en la capacidad de la cámara de registrar las verdades para capturar una realidad nacional o la esencia sin ningún tipo de mediación como si una simple inversión de la cultura dominante fuera suficiente para negar dicha cultura e instituir una verdadera".¹⁸ El énfasis de López en la cuestión de la mediación, para desafiar la noción de autenticidad en el cine, nos hace pensar en los efectos de las convenciones, géneros, formas y otras clases de artificio en lo que podría parecer como un realismo mimético. Barthes también formula la pregunta sobre qué es lo real, en particular en su ensayo 'The Reality Effect', en el cual desmitifica la noción de una verdad transparente en el seno de la entidad del realismo mimético.¹⁹ Para Barthes, el realismo es un señuelo o "una ilusión de referencia", a través del cual el referente se convierte en el significante verdadero para formar una "*vraisemblance*" no declarada ('The Reality Effect', p. 10). Cuando uno piensa que está en posesión de lo real en su materialidad concreta, uno está bajo un efecto de la realidad, en donde lo que se nos ofrece es una categoría y no un ente.²⁰ Dollimore ha argumentado que "para algunos, éste es un momento de decepción en el cual lo verdadero, lo real o lo auténtico está rendido o contaminado por lo ficticio y artificial".²¹

La película está inspirada por noticias periodísticas sobre la miseria urbana, por la propia experiencia antropológica del director en algunos barrios bajos

de Ciudad de México, y también hace referencias a personajes auténticos. Evans sugiere, sin embargo, que “*Los olvidados* se mueve más allá de la prosa del documental hacia la poesía del Gótico mexicano, transformando la escoria en metáfora, lo ordinario en lo fantástico, lo conocido en lo desconocido y molesto”.²² García Riera sugiere que Buñuel introduce estos “elementos de irracionalidad para no seguir al pie de la letra un argumento, una realidad fotográfica”.²³ Además, basándonos en un entendimiento psicoanalítico de lo Real extrapolado de las lecturas del psicoanálisis lacaniano, la noción de lo Real que este artículo propone capturar es un Real que va más allá de la representación de cuestiones reales y convenciones de verosimilitud en el cine. Desde esta perspectiva, la película recupera lo heterogéneo dentro de la idea homogénea de la razón²⁴ para pensar la representación como vinculada con un compromiso parcial y fantasmagórico con lo que el psicoanálisis lacaniano define como lo Real. Edmond Cros sugiere que “la obra filmográfica de Luis Buñuel está dominada por un realismo radical que no se detiene en las fronteras de lo visible en la medida en que lo real representado se encuentra siempre convocando lo invisible”.²⁵ Este énfasis en lo Real es un giro dentro de la teoría lacaniana que se aleja de lo simbólico. Esta asociación de la representación con la imposibilidad de capturar lo Real parece abrir el campo del significado, ampliarlo fuera de la cultura y, como veremos, subvertir no sólo el contenido sino la práctica total del significado.

Lo cosmético y lo abyecto. El cuerpo de la ciudad y el cuerpo femenino

Los olvidados empieza con unos planos fijos que muestran las chabolas de una ciudad moderna y un título que proclama que la película está completamente basada en hechos reales y que todos los personajes son auténticos. Aunque la película está principalmente rodada en lugares auténticos, también utiliza escenarios en estudios de rodaje que simulan las chabolas de los barrios bajos. La miseria de estos barrios bajos ultrapoblados y sucios está visualmente lograda por la dirección artística de Edward Fitzgerald y la fotografía de Gabriel Figueroa, quien colaboró con Buñuel en varias de sus películas del período mexicano. El estilo cinematográfico de Figueroa estaba asociado con el formalismo físico de las películas de Emilio Fernández. Las películas de este último director, a menudo, muestran los cielos hermosos y paisajes exóticos de México. En dichas películas, la cinematografía de Figueroa se caracteriza por el empleo de la “perspectiva oblicua”, la cual se diferencia de la “perspectiva monocular”.²⁶ Esta última está asociada con la tradición pictórica occidental. Mientras la “perspectiva monocular” acentúa la tridimensionalidad del espacio dentro de la escena, como si la imagen fuera una ventana a través de la cual se ve el mundo exterior, la “perspectiva oblicua” acentúa la carencia de profundidad de la escena. La diferente concepción del espacio que Figueroa articula con respecto a la tradición pictórica europea y norteamericana se puede interpretar como una estra-

tegia de representación visual que formaba parte de la retórica nacionalista mexicana, la cual era esencial en el proyecto de colaboración artística entre Fernández y Figueroa.

Es importante aclarar cómo ciertos críticos ortodoxos del cine latinoamericano han rechazado la posibilidad de poder representar estética y/o artificialmente la miseria social en *Los olvidados*, o en cualquier otra película que se pueda definir como realista social. Dichos críticos han favorecido el neorealismo como un lenguaje más adecuado para crear filmes que enfatizan no la forma sino su contenido significativo de denuncia social o política. Algunas críticas coetáneas de *Los olvidados*, incluso, condenaron la película por el mero hecho de contener algunos elementos heterogéneos que no podían contenerse dentro de una estética realista pura. Por ejemplo, Bosley Crowther, crítico de cine en el *New York Times*, encontró la película “morbosa” y “chocante”. Crowther afirmó que aunque este “semi-documental mexicano” esté realizado con un realismo meticuloso y una incuestionable fidelidad a hechos reales, su calificación como entretenimiento dramático, o incluso como reportaje social, es débil. Buñuel ha orquestado otra clase de transgresión.²⁷

Contra la entidad mimética que está en el seno de la defensa del realismo social a expensas de o en detrimento del artificio irónico asociado con la representación visual, podríamos, entonces, releer la imagen de los barrios bajos en *Los olvidados* como una celebración de una estética que definiremos como “estética basura”. Dicha celebración de la “estética basura” también puede funcionar para derribar el orden burgués tanto social como simbólicamente.²⁸

En *Los olvidados*, Buñuel intenta capturar los interiores sórdidos que los seres humanos comparten con los animales, y que están abarrotados de detritos, para reflejar la deprivación urbana. Al final de la película, el cadáver de Pedro es depositado en una montaña de basura que está localizada en un barrio bajo de la ciudad. El cuerpo muerto del niño termina realizando su condición como residuo. Por tanto, el cuerpo de Pedro es colocado, literalmente, en el espacio que la sociedad burguesa mexicana lo había obligado a habitar simbólicamente.

Si celebramos la “estética basura” en la película, como un lugar mixto y sincrético la basura mezcla lo rico con lo pobre, el centro con la periferia, convirtiéndose en un lugar de memorias enterradas y rastros. Este lugar de sorprendentes yuxtaposiciones violentas explora el espacio donde los símbolos no son estables, donde los conceptos de “heces” (dinero o regalo), “bebé”, y “pene” no se distinguen uno del otro y son fácilmente permutables (Foster, *The Return of the Real*, p. 164). La “estética basura” en *Los olvidados* captura el sentido de marginalidad, de estar condenado a sobrevivir dentro de una condición de escasez, de ser el basurero que destila e irónicamente reapropia las contradicciones de la sociedad.

Sin embargo, ésta también tiene una dimensión espiritual al transformar objetos sin valor en algo valioso. De ahí que dicha estética se convierta en una estrategia artística que desafía la distribución burguesa del espacio y las relaciones subjetivas burguesas, celebrando la escoria, los residuos y el rechazo de todas las clases. La "estética basura" se opone, entonces, a la organización formal, la sublimación cultural y la racionalización ideológica o la redención.

La imagen de apertura y el título de *Los olvidados* son seguidos por varias tomas de modernos centros urbanos metropolitanos, como Nueva York, París y Londres, los cuales Buñuel compara con Ciudad de México, porque todas estas ciudades modernas son los motores de la industrialización y están habitadas por una enorme clase social hambrienta. La cámara muestra monumentos típicos y edificios que caracterizan estas metrópolis modernas hasta el punto de convertirse en significativos vacíos de contenido que flotan en la superficie de la sociedad de consumo y del espectáculo, como la Torre Eiffel en París o el Big Ben en Londres. Estas imágenes estereotípicas de los modernos centros urbanos, las cuales se equiparan a mediocres postales turísticas, están acompañadas por la voz superpuesta de un narrador que explica directamente a la audiencia el problema de la pobreza en estas ciudades industrializadas. Por consiguiente, entendemos que la pobreza no desaparece como consecuencia del cambio de una economía agrícola a una industrial. El narrador, por tanto, parece impugnar una concepción teleológica de la historia, la cual es producto de un modelo de pensamiento positivista, al denunciar en estas tomas de apertura la distribución desigual de la riqueza en México así como en los países europeos y norteamericanos.

Sin embargo, la solución inmediata que el narrador propone contradice su supuesto objetivo ideológicamente subversivo. El narrador sugiere una solución para combatir la pobreza que está basada, paradójicamente, en la misma concepción teleológica de la historia dentro del marco de la modernidad que produce simultáneamente la alteridad social a la vez que la intenta relegar a espacios invisibles. Teniendo en cuenta dichas contradicciones ideológicas internas en la escena de apertura, podríamos leer la película como un comentario irónico contra la imagen de cohesión social, progreso y reforma que era propagada por los discursos oficiales mexicanos a expensas de la negación y silenciamiento neurótico de las causas estructurales que provocaban el crimen juvenil y la marginalidad social, los cuales molestan y avergüenzan a los discursos oficiales.

El mensaje directo de la voz superpuesta del narrador a la audiencia nos obliga a tomar cierta responsabilidad social sobre lo que estamos a punto de presenciar. El empleo de Buñuel de técnicas documentales produce una representación aparentemente realista de la situación social. Como explicábamos antes, este efecto de verismo sociológico y

autenticidad es una estrategia fílmica que se utiliza para manipular la relación entre el espectador y el tema de la película. Este realismo "no-mediado", el cual intenta desatender el proceso mediático de la cámara y el proceso fílmico, da la sensación al espectador de que el cine no es la representación de la realidad, sino la propia realidad.

Es interesante notar cómo la cámara realiza una inclinación hacia arriba de modo que el espectador pueda prestar atención a estas atracciones turísticas que convierten a estas ciudades modernas en objetos de consumo. La cámara también ofrece vistas panorámicas de estas ciudades modernas. Una toma aérea del Zócalo se disuelve en una escena que muestra un grupo de niños callejeros que juegan a torear en uno de los suburbios miserables y caóticos que aparecen fantasmagóricamente en Ciudad de México. Julia Tuñón sugiere que "la metrópolis moderna, limpia y ordenada sólo será real, si acaso, para un grupo social y se acomoda en tensión constante en el avasallante proceso de crecimiento urbano" (Tuñón: 79). Esta primera escena en uno de esos arrabales nos permite percibir cómo lo abyecto social, lo cual relacionaremos con la noción lacaniana de lo Real, puede filtrarse a través de la fachada cosmética de la modernidad burguesa. Como apunta Tuñón, "la modernidad es tan sólo una apariencia que contradice los discursos oficiales y deshace las ilusiones de algunos" (Tuñón: 87). Esta borrosa confusión de la línea entre la fachada cosmética de la modernidad burguesa y la de lo socialmente abyecto se vuelve amenazante y genera una situación de horror y ansiedad. Podemos ampliar este análisis para sugerir que en *Los olvidados* lo socialmente abyecto se puede asociar con una brecha o amenazada herida en la piel de la modernidad. Tuñón sigue explicando que, "la primera ruptura de la ciudad es con el suburbio, que, en algunos momentos, parece una herida de la ciudad, y, en otros, un apéndice estorbo e inútil". (Tuñón: 85)

En términos psicoanalíticos, este espacio socialmente abyecto añade una dimensión fantasmagórica a aquella yuxtaposición o punto donde dos significados coinciden directamente y se hacen indistinguibles. Buñuel parece llevar a un primer plano aquel "objeto vacío", el cual es simultáneamente el "grano íntimo" y el "cuerpo extraño" localizado en la frontera entre términos opuestos, recuperando lo socialmente abyecto que se oculta detrás de la máscara superficial de la modernidad. El "objeto vacío", que Lacan define como *l'extimité*, apunta hacia aquello que no es ni exterior ni interior, pero que rompe la piel continua para revelar el "centro vacío", el espacio de lo Real.²⁹ Si asociamos lo socialmente abyecto con la noción lacaniana de lo real, *Los olvidados* revela y destapa la serie de estrategias defensivas de protección o aplazamiento de la ciudad moderna que tienen que ser llevadas a cabo en la frontera entre el interior y el exterior para cubrir el "objeto vacío" o aplazar el encuentro con la Cosa.

Varias acciones que se desarrollan a lo largo de la película, como la agresión violenta hacia la figura

patriarcal del ciego o el asesinato sádico de Julián que comete Jaibo con ayuda del ingenuo Pedro, ocurren delante de una especie de estructura metálica que parece el esqueleto de una construcción que nunca se pudo llevar a cabo, como si dicha estructura representase gráficamente una cierta alusión simbólica a cómo los mitos de la ilustración y de la modernidad son un proyecto incompleto. Por tanto, la puesta en escena representa la coexistencia incompatible entre el impulso de construcción y el de destrucción, coexistencia de impulsos que se encuentra en el seno de la modernidad. Como afirma Tuñón, "La ciudad moderna es un espacio que al habitarse olvida, que al urbanizarse deshumaniza y que al edificarse destruye" (Tuñón: 93). En el contexto específico de Latinoamérica, el proyecto de modernización ha sido frenado por la dependencia colonial de España, país que ha sido históricamente uno de los menos industrializados de la Europa occidental. Además, la yuxtaposición de diferentes temporalidades y tradiciones culturales en Latinoamérica, que Néstor García Canclini ha definido como "heterogeneidad multitemporal" ha impedido una evolución "natural" de una producción agrícola a una industrializada.³⁰ Por ejemplo, en la cinta de Buñuel, vemos frecuentemente cómo aparecen gallinas porque éstas representan la irracionalidad y el rastro de un mundo rural en un mundo urbano precario. Como Tuñón describe:

"En el barrio, en la casa de Meche duermen todos juntos en el mismo cuarto, pero sí existe una habitación separada para los animales: el establo, en donde hay una burra, una cabra y un cabrito, además de gallinas y gallos, de abundante presencia en este filme. También en la casa de Pedro hay gallinas. Alcoriza hace notar que las imágenes de corrales y establos existían porque su presencia era constante en los arrabales de la ciudad."

En su crítica sociocultural feminista de *Los olvidados*, Jean Franco argumenta que Buñuel desafía el paternalismo autoritario de los años del Porfiriato desde 1876 hasta 1911. Dicho paternalismo autoritario todavía atormenta al paternalismo benévolo del estado reformista propagado por el gobierno de la Revolución institucionalizada de Miguel Alemán, en el cual *Los olvidados* se contextualiza. Según Franco, la película subvierte la imagen oficial de México realizando una transición fácil hacia la modernidad.³¹ Si el concepto del cuerpo humano se ha aplicado a lo largo de la historia moderna al proyecto de construcción de las ciudades, Franco atribuye la coexistencia incompatible del impulso de construcción con el de destrucción al problema de la modernización desigual en México en donde lo arcaico se convierte en una área no redimida e irredimible que la ciudad moderna racional necesita expulsar de su cuerpo. Según la asociación metafórica que realiza Franco entre la ciudad moderna y el cuerpo humano, la ciudad tiene que expulsar los cadáveres de los dos protagonistas, Pedro y Jaibo, como parte del proceso simbólico de exclusión, purificación y

organización que apuntala la transición a la modernización en México durante los años cuarenta y cincuenta.

En la secuencia surrealista que muestra el sueño de Pedro, Buñuel explícitamente desafía la superficie de realismo de la película. En dicha secuencia, Pedro ve el cadáver de Julián, el cual está cubierto en sangre y riéndose debajo de la cama, y ve como su madre se acerca a él en cámara lenta, una técnica fílmica que Buñuel no utiliza normalmente en otras películas. Marta habla con Pedro sin mover sus labios, y la voz de Pedro también es incorpórea y además no está sincronizada. La madre de Pedro le ofrece un trozo desgarrado de carne cruda que Jaibo le arrebató. La presencia amenazadora de Jaibo en el sueño de Pedro puede señalar cómo la expresión de un vínculo entre dos hombres se puede representar a través de su rivalidad por una mujer.³² La carne cruda, la cual se asemeja a un feto abortado, funciona como una metáfora o un desplazamiento metonímico del cuerpo de la madre de Pedro.

Evans, influenciado por la asociación que realiza Barbara Creed entre la noción de lo abyecto con lo femenino en las películas pertenecientes al género de horror, argumenta que la carne cruda puede interpretarse como la vagina rasgada de Marta, la cual es el objeto de terror y de deseo del inconsciente masculino y funciona en contraposición a la negación de la carencia percibida del pene según la noción freudiana de fetichismo (The films of Luis Buñuel, pp. 85-86). Desde la perspectiva de Evans, la aparición monstruosa de Marta en el sueño de Pedro simboliza la figura de la mujer como castradora en lugar de castrada, como la define Freud. Además, según Parveen Adams:

"Una aparición es tanto sublime como terrible; una aparición es silenciosa, quedando fuera del significado. Pienso que Lacan dibuja una imagen de una aparición hablando sobre el *toi* que viene a nuestros labios en una tentativa de encontrar el significante del resto, aquello que no puede ser significado. El *toi* es una referencia al otro de *jouissance*, al otro primario, al Otro pre-simbólico – un Otro muy diferente al Otro del lenguaje."³³

Esta asociación entre lo abyecto y lo femenino es reforzada por la teorización de Laura Mulvey sobre la relación dialéctica entre el cuerpo cosmético y el abyecto en su análisis sobre las diferentes auto-representaciones que realiza la fotógrafa contemporánea Cindy Sherman. Según Mulvey, el interés temático de Sherman pasa de centrarse en el artificio externo, el cual quedaba reflejado en las fotografías de su primera época, a centrarse en la "monstruosidad" interna y el horror de su cuerpo que explora en sus series fotográficas de los años '80, como "Anti-fashion", "Fairy Tales", "Disgust" o "Bulimia". El análisis de Mulvey sobre las auto-representaciones de Sherman se precipita hacia el significado sin tomar apenas en consideración la operación de los signifi-

cantes, como el encuadre, la iluminación, la distancia, el ángulo de cámara, la textura, los marcos internos o la profundidad del campo visual. Sin embargo, el desarrollo que Sherman lleva a cabo desde lo cosmético a lo abyecto permite a Mulvey argüir que “Esta imagen parodia grotescamente el tipo de imagen femenina que se utiliza para su consumición erótica e invierte los códigos convencionales sobre la atracción y la elegancia femenina”.³⁴

Después de esta presentación de los puntos de vista de Evans y Mulvey sobre la relación dialéctica entre la feminidad cosmética y lo abyecto, me gustaría retomar la idea de Franco sobre el cuerpo de la ciudad con la finalidad de establecer una analogía entre la ‘otredad monstruosa’ (según el término de Evans) que se localiza detrás de la máscara cosmética de la feminidad en el cuerpo de la madre de Pedro y aquello que se reprime o se excluye en la construcción del cuerpo de la ciudad moderna. Esta es una “ciudad rota, maltrecha, escenario preciso para sus personajes que siempre buscan, escenario paralelo a los cuerpos torturados y desmembrados que fascinan al director” (Tuñón: 87). En *Los olvidados*, aquello que se reprime o se excluye del cuerpo de la ciudad es ejemplificado por lo abyecto social. Además, Mulvey explica que, aunque la noción freudiana de fetichismo tiene que distinguirse de la noción marxista, tanto Marx como Freud conectan el fetichismo con la función de ocultamiento (Fetishism and Curiosity, pp. 47-48). En la noción marxista, el fetiche cosificado oculta una red de relaciones sociales. En la noción freudiana, por otro lado, el fetichismo sexual oculta la falta sobre la cual la red simbólica se articula. Por tanto, tanto Marx como Freud ofrecen una crítica del sujeto moderno, revelando como la construcción de las estructuras sociales y simbólicas se lleva a cabo en formas de fetiches. Asimismo, si la ideología del fetiche es también la ideología del falocentrismo burgués, lo Real subvierte los mecanismos simbólicos de negación que se construyen en relación a lo abyecto dentro de dicha ideología. La relación dialéctica entre lo cosmético y lo abyecto en el cuerpo femenino y en la ciudad moderna en *Los olvidados* revela la propia fragilidad de estos cuerpos. Si lo cosmético niega la materialidad de la imagen, lo abyecto reintroduce y reafirma lo táctil, lo físico, lo visceral. La noción de tactilidad ha sido reprimida en la construcción de un modelo racional de pensamiento, el cual está en el seno del proyecto de la modernidad. Lo Real, por consiguiente, subvierte los mecanismos de negación de la herida percibida que el fetichista construye en relación al cuerpo femenino y que la modernidad construye en relación a lo abyecto social.

Consecuentemente, en *Los olvidados*, lo real se convierte en un rastro traumático. Lo Real provoca una ansiedad y revela la vulnerabilidad psíquica en la subjetividad patriarcal y burguesa, la cual se construye culturalmente a través de una dialéctica compleja de poder. Si el cuerpo suave, fragmentado, líquido está unido a aquello que se constituye como lo otro, este tipo de cuerpo en la película es una

amenaza al ego, ya que se concibe a partir de provocar la posibilidad de su disolución y de alcanzar un estado de no-diferenciación. Lo Real, en esta secuencia de *Los olvidados*, no ha sido expulsado. Desde esta perspectiva, la película apunta hacia la manera en que la subjetividad moderna contiene el sujeto Real dentro de su mandato simbólico. Como hemos argumentado, el proyecto de la ilustración requiere el repudio de los detritos de sí mismo. Este proceso de exclusión requiere un monstruo, el cual representa todo aquello que la cultura moderna tiene que reprimir. No obstante, éste monstruo de la ilustración revela cómo este proyecto está marcado por su propio fracaso de una determinación completa. Como apunta Mladen Dolar:

“La ideología consiste en un intento social de integrar lo ominoso, hacerlo soportable, asignarle un lugar, y la crítica de la ideología está atrapada en el mismo marco si trata de reducirla a otro tipo de contenido o hacer dicho contenido consciente y explícito.”³⁵

En resumen, la película de Buñuel desafía la ideología hegemónica porque ésta necesita afirmar su poder social mediante la expulsión de lo visceral, lo táctil, lo abyecto de su cuerpo. Así pues, Lo Real en *Los olvidados* se asocia con un extásis demoledor o una ruptura traumática que destruye al sujeto moderno con estas imágenes que vemos en la película de cuerpos humanos y urbanos fragmentados que a su vez funcionan como tropos del “monstruo horrible” de lo reprimido. Como apunta Teresa Vilarós, “esta cosa que cae” es por otra parte lo que siempre acecha en forma de “monstruo” que quiere salir a la luz, desvelarse”.³⁶

Para concluir, me gustaría volver a la cuestión del problema de la pobreza urbana en ciudad de México. Mi relectura de *Los olvidados* no descarta la posibilidad de que la película se lea como una denuncia realista de dicho problema durante el gobierno de Miguel Alemán a finales de los años `40 y principios de los `50. Por otro lado, me ha interesado explorar cómo la cinta de Buñuel insiste en el dolor o placer (*jouissance*) que procede de la imposibilidad de desprendernos de aquel efecto sublime que no se aparta de nosotros hagamos lo que hagamos³⁷ para rechazarlo y desecharlo. La película, entonces, representa lo que he identificado como el imposible Real, estableciendo lo puntual en una temporalidad y localidad fuera, o en los límites, de un determinismo histórico o ideológico. Este imposible Real quiebra y desplaza la noción teleológica de una historia progresiva y entera elaborada en los discursos de la política oficial de Miguel Alemán. Este imposible Real es una profunda fisura que recorre los cimientos de los precarios edificios de los arrabales de Ciudad de México, un doloroso quiste o tumor que se incubaba en el cuerpo enfermo y fragmentado de la ciudad moderna burguesa, y que produce en la frágil e inestable construcción del sujeto patriarcal y heterosexista un peculiar desgarramiento, una grieta irreparable.

Notas

- ¹ Roger Caillois, "Mimicry and Legendary Psychasthenia", *October*, 31 (1984), 17-32 (p. 30).
- ² Julia Tuñón (2003) "Cuerpo humano y cuerpo urbano en Los olvidados", in *Buñuel: The Transcultural Imaginary*, ed. by Gastón Lillo. Ottawa: University of Ottawa, pp. 69-89 (p. 72).
- ³ Tim Dean (2000) *Beyond Sexuality*. Chicago: University of Chicago Press.
- ⁴ Roland Barthes (1982) *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. by Richard Howard. London: Jonathan Cape, pp. 26-27.
- ⁵ Jo Labanyi (1998) *Rescuing the Living Dead from the Dustbin of History: Popular Memory and Post-war Trauma in Contemporary Spanish Film and Fiction*. Bristol: University of Bristol, Department of Hispanic, Portuguese and Latin American Studies, p. 5.
- ⁶ Louis Althusser (1971) "Ideology and Ideological State Apparatuses", in *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press, pp. 127-86.
- ⁷ Dominic Keown, "The Critique of Reification: A Subversive Current within the Cinema of Contemporary Spain" (1996) in *European Identity in Cinema*, ed. by Wendy Everett. Exeter: Intellect Books, pp. 61-73 (p. 61).
- ⁸ Jacques Lacan (1978) *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. by Alan Sheridan. New York: W.W. Norton.
- ⁹ Hal Foster (1996) *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MA: MIT Press, p. 146.
- ¹⁰ La película fue muy controvertida cuando se estrenó en México. Por otro lado, los amigos surrealistas de Buñuel, como Aragón y Breton, celebraron la película cuando asistieron a una proyección privada del filme en París en 1951. Agustín Sánchez Vidal, Luis Buñuel (1984). *Obra cinematográfica*. Madrid: Ediciones JC. En el archivo de Buñuel en la Residencia de Estudiantes en Madrid, hay una invitación original al estreno diseñado por Jean Cocteau con un poema de Jacques Prévert. Este material gráfico demuestra la recepción exitosa de la película mexicana dentro del círculo vanguardista francés. Además, *Los olvidados* ganó el premio de la Mise-en-scène en la 4a edición del festival cinematográfico de Cannes en 1951.
- ¹¹ "Preface", in *Formations of Fantasy*, ed. by Victor Burgin, James Donald, and Coral Kaplan (1986). London: Methuen, pp. 1-3.
- ¹² Ernesto Acevedo-Muñoz (2003). *Buñuel and Mexico: The Crisis of National Cinema* (Berkeley, CA: University of California Press).
- ¹³ Buñuel intentaba ser fiel a la realidad en vez de crear un espacio para la articulación de la Mexicanidad. Dicha articulación era la preocupación principal de la cultura visual revolucionaria. Sin embargo, en una entrevista, Buñuel confesó que él nunca rompió sus lazos con el surrealismo, incluso aunque él no fuera más parte del movimiento en un sentido oficial u ortodoxo. La declaración de Buñuel parece ir en contra del realismo que se ha acentuado en *Los olvidados*. André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze, "Conversation with Buñuel", *Sight and Sound*, 24.4 (Spring 1955), pp. 181-85.
- ¹⁴ John King (1990). *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. London: Verso, p. 66.
- ¹⁵ Acevedo-Muñoz (1997). "*Los olvidados: Luis Buñuel and the Crisis of Nationalism in Mexican Cinema*", (unpublished paper, Latin American Studies Association, p. 4.
- ¹⁶ Emilio García Riera (1998). *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997*. Jalisco: Ediciones Mapa, p. 175.
- ¹⁷ J. Hoberman, (1983). "Los olvidados", *American Film*, 8 14-15, p. 14.
- ¹⁸ Ana López (1990) "At the Limits of Documentary: Hypertextual Transformation and the New Latin American Cinema", in *The Social Documentary in Latin America*, ed. by Julianne Burton. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, pp. 403-32 (p. 408).
- ¹⁹ Roland Barthes (1982) "The Reality Effect", in *French Literary Theory Today: A Reader*, ed. by Tzvetan Todorov. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 11-17.
- ²⁰ Naomi Schor (1987) *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*. New York and London: Methuen, p. 86.
- ²¹ Jonathan Dollimore (1991) *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press, p. 312.
- ²² Peter Evans (1995). *The Films of Luis Buñuel: Subjectivity and Desire*. Oxford: Clarendon Press. p. 78.
- ²³ Emilio García Riera (1993). *Historia documental del cine mexicano*. Jalisco: Universidad de Guadalajara, p. 192.
- ²⁴ James Lastra (1999) "Why Is This Absurd Picture Here? Ethnology/Equivocation/Buñuel", *October*, 89, pp. 51-68.
- ²⁵ Edmond Cros (2003) "De Piero della Francesca a Los olvidados. El texto cultural de la figura crística", in *Buñuel: The Transcultural Imaginary*, ed. by Gastón Lillo. Ottawa: University of Ottawa, pp. 21-32 (p. 29).
- ²⁶ Charles Ramírez Berg (1992) "Figuerola's Skies and Oblique Perspective: Notes on the Development of the Classical Mexican Style", *Spectator*, 13.2 24-41 (p. 37).
- ²⁷ Citado por J. Hoberman, *Los olvidados*, p. 15.
- ²⁸ Robert Stam and Ella Shohat (1999) "Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetics", in *Visual Culture: A Reader*, ed. by Jessica Evans and Stuart Hall. London: Sage in association with the Open University, pp. 27-49.
- ²⁹ Briony Fer (1997). *On Abstract Art* (New Haven: Yale University Press, p. 148.
- ³⁰ Néstor García Canclini (1995) "Modernity after Postmodernity", in *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, ed. by Gerardo Mosquera. London: Institute of International Visual Arts, pp. 20-51.
- ³¹ Jean Franco (1989) *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. London: Verso, p. 153.

³² Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men* 1985). *English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.

³³ Parveen Adams (1991) "The Art of Analysis: Mary Kelly's Interim and the Discourse of the Analyst", *October*, 58, 81-96, p. 93.

³⁴ Laura Mulvey (1996). *Fetishism and Curiosity*. London: British Film Institute, p. 70.

³⁵ Mladen Dolar (1991) "I Shall Be With You On Your Wedding Night: Lacan and the Uncanny", *October*, 58, Fall, 5-23, p. 19.

³⁶ Teresa Vilarós (1998). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo Veintiuno, p. 11.

³⁷ Slavoj iek (1997). *The Plague of Fantasies*. London: Verso, p. 165.

* Mis más profundos agradecimientos a Sylvia Valdés, Paul Julian Smith y Angeles Carreres por sus observaciones interesantes y su ayuda valiosa con este artículo.

Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano

Geoffrey Kantaris*

Resumen / Visiones de la violencia

Este artículo investiga / examina los vínculos entre el alza sorprendente en la producción de cine urbano en América Latina y el fenómeno denominado la "geometría del poder" del capitalismo global. Sostengo que las representaciones de la violencia en tal producción cinematográfica son, a cierto nivel, sintomáticas de una violencia sistémica, aunque disimulada. Se cuestionan los modelos "reflexivos" de la representación (mass) mediática para sostener que el cine latinoamericano se encuentra en una relación ambiguamente constitutiva y disruptiva para con las fuerzas "desencajadoras" de la globalización y la desterritorialización. Se ilustran estos argumentos con referencia a algunos ejemplos de la producción cinematográfica urbana de Colombia, México y Argentina.

Palabras clave

Capitalismo global - cinematografía urbana - constructiva - disruptiva - fuerzas dislocadoras - geometría del poder - modelos reflexivos - violencia sistémica.

Summary / Violent visions

This article investigate/analyzes the links between the significant rise in the production of urban cinema in Latin America and the situation called "geometry of power" in the global capitalism. I maintain that the representations of violence in that kind of film production are at some level, signs of the systematic violence, although concealed. The "reflexive" models of media (mass) representation are forced to declare that Latin American films are in a one indeterminate relation between constitutive and disruptive with the "dislocated" might of globalization and desterritorialization. These arguments are illustrated with some examples of the urban films from Columbia, Mexico and Argentine.

Key words

Constructive - disruptive - dislocate forces - geometry of power - global capitalism - reflexive models - systemic violence - urban cinematography.

Resumo / Visões da violência

Este artigo pesquisa os vínculos entre a surpreendente suba da produção de cinema urbano na América Latina e o que se denomina a "geometria do poder" do capitalismo global. Sustento que as representações da violência nesta produção cinematográfica são, em certo nível, sintomáticas de uma violência sistêmica, porém dissimulada.

Se questionam os modelos "reflexivos" da representação (mass) mediática para afirmar que o cinema latinoamericano encontra-se numa relação ambiguamente constitutiva e disruptiva para com as forças "desencaixadoras" da globalização e da desterritorialização. Ilustram-se estes argumentos fazendo referência de exemplos da produção cinematográfica urbana da Colômbia, México e Argentina.

Palavras chave

Cinematografia urbana – violência sistêmica – geometria do poder – construtiva- modelos reflexivos – disruptiva – forças deslocadoras – capitalismo global.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 18 (2005). pp 39-46. ISSN 1668-0227

*Geoffrey Kantaris. Doctor en Filosofía. Profesor full time e investigador. Director del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge y director del programa de Mphil en literatura y arte latinoamericano de esa Universidad. infocedyc@palermo.edu

“El espacio” se forma de las inmensas e increíbles complejidades de lo entrelazado y lo no entrelazado, y las redes de relaciones a cada escala desde lo local a lo global. [...] No hay alternativa entre el flujo (el tiempo) y una superficie llana de relaciones instantáneas (el espacio). [...] El espacio, por naturaleza, está lleno de poder y simbolismo, una compleja red de relaciones de dominación y subordinación, de solidaridad y cooperación.

“Space” is created out of the vast intricacies, the incredible complexities, of the interlocking and the non-interlocking, and the networks of relations at every scale from local to global. [...] There is no choice between flow (time) and a flat surface of instantaneous relations (space). [...] Space is by its very nature full of power and symbolism, a complex web of relations of domination and subordination, of solidarity and cooperation.

— Doreen Massey (1992: 265)

Introducción

En el último volumen de una trilogía llamada *The Information Age* (La edad de la información), el teórico y urbanista catalán, Manuel Castells, investiga lo que él llama el “cuarto mundo” dentro del nuevo orden mundial del capitalismo informático:

El cuarto mundo está compuesto de extensas regiones del globo [...]. Pero también se encuentra literalmente en cada país y en cada ciudad, en esta nueva geografía de la exclusión social. [...] Y está poblado de millones de gente sin hogar, encarcelada, prostituida, criminalizada, brutalizada, estigmatizada, enferma y analfabeta. [...] En todas partes su número crece tanto como su visibilidad, a medida que los criterios selectivos del capitalismo informacional y el colapso político del estado de bienestar intensifican la exclusión social. En el actual contexto histórico, el crecimiento del cuarto mundo es inseparable del crecimiento del capitalismo informacional a nivel global.

The Fourth World comprises large areas of the globe [...]. But it is also present in literally every country and every city, in this new geography of social exclusion. [...] And it is populated by millions of homeless, incarcerated, prostituted, criminalized, brutalized, stigmatized, sick, and illiterate persons. [...]

Everywhere, they are growing in number [...] as the selective triage of informational capitalism, and the political breakdown of the welfare state, intensify social exclusion. In the current historical context, the rise of the Fourth World is inseparable from the rise of informational, global capitalism. (1998: 164-65)

Se examinan aquí algunos ejemplos recientes del cine latinoamericano que responden, de diferentes maneras, a la violencia que de alguna manera generan las transformaciones estructurales del capitalismo global. Examinaré principalmente tres películas contemporáneas de la Argentina, Colombia y México – *Pizza, birra, faso* (Caetano y Stagnaro 1997), *La virgen de los sicarios* (Schroeder 1999) y *Amores perros*

(González Iñárritu 2000). Cada una de estas películas, además de responder a un marco histórico nacional, plantea que las crisis locales se encuentren en los puntos de intersección de una crisis más amplia, una crisis sistémica. Compararé estos ejemplos recientes con la tradición histórica de películas que tratan de la exclusión social en América Latina, en particular el fenómeno de la exclusión juvenil, la cual plantea un nexo particular de problemas de representación en el cine, partiendo del hecho de que en muchas sociedades latinoamericanas y mundiales los niños de la calle, como los pobres en general, ocupan un espacio representacional denegado dentro del mismo imaginario social. Los dos ejemplos clásicos de este fenómeno son la famosa película mexicana *Los olvidados* (Buñuel 1950) y la brasileña *Pixote* (Babenco 1981).

A los cineastas les ha llamado la atención, históricamente, la representación problemática de la exclusión social porque parece plantear la posibilidad de que el cine intervenga en un tema que transgrede la frontera históricamente constituida entre lo imaginario y lo social. El cineasta puede usar el poder representacional del cine para “hacer visible” las vidas invisibles de los marginados, aunque siempre con riesgo de comprometer el medio con las mismas estructuras del poder (y sistemas representacionales) que producen tal exclusión social. En términos generales, la mayoría de estas películas dialogan necesariamente con la tradición del realismo social en el cine, que tiene sus raíces en el neorealismo italiano, aunque ninguna cabe perfectamente en tales categorías. Las diferencias entre las películas, sin embargo, sugerirán ciertos vínculos, cada vez más fuertes, entre los horizontes aparentemente opuestos de lo nacional y lo global.

Violencia y visión

No es de sorprender que todas estas películas se hallen comprometidas con la representación de la violencia puesto que la exclusión social es producida – y sus rejas espaciales son vigiladas – por un nivel extraordinario de disciplina y control, formas latentes de una violencia sistémica. Una de las películas, *Pizza, birra, faso*, hace especial hincapié en este punto, no sólo con las tomas nocturnas de la actividad policial en una primera secuencia, sino también con la superposición en la banda sonora en algunos momentos claves de la película, de las transmisiones radiales de la policía, las cuales se cuelan y se filtran invisiblemente por toda la malla espacial de Buenos Aires. Sin embargo, la violencia que se representa en esta película es bastante diferente a la que se registra en la clase de cultura popular predominante que se transmite a las pantallas televisivas de casi todos los países del planeta, aunque a veces hace uso del lenguaje de ésta. En la cultura masiva del mercado global, la violencia de los márgenes de la sociedad es casi siempre o monstruosa o erotizada y convertida en fetiche. Aun en un género más sutil como el ya clásico del *film noir*, el inframundo criminal está supeditado al desorden libidinal provocado por la *femme fatale*, y la posible resolución de este desorden se relaciona

firmemente con el reestablecimiento del orden social patriarcal. Sugiero que la violencia que se registra en el cine urbano latinoamericano es de orden más sintomático.

Opero con la suposición de que lo sintomático es la antítesis de lo fetichista, puesto que los modos de representación fetichistas dependen muy precisamente de un proceso más o menos perfecto de ocultación o denegación del síntoma. Una lectura sintomática de la violencia – y estas películas son una lectura en este sentido – de igual modo que una lectura alegórica, insiste en el desplazamiento y la dislocación, la violencia no como una pantalla (de la identidad del machismo fálico, por ejemplo) sino como un corte en la pantalla, la forma presente de otra escena.¹ La películas que me interesan aquí niegan cualquier fetichismo de la violencia, y se oponen activamente, o por lo menos cuestionan, la asociación casi pavloviana entre violencia y espectáculo con que está programada la cultura popular estadounidense. Registran, en cambio, los actos de violencia urbana como los temblores de catastróficos desplazamientos geopolíticos.

Si estas películas intentan acercarse a otra escena – a una escena invisible –, es lógico que sólo pueden hacerlo a través de un cuestionamiento de su propio modo de representación (en tanto ejemplos de cultura visual) y, a través, de su compromiso con formas no convencionales de la expresión fílmica. A un nivel, esto hace que la visión en sí sea un tema principal de todas las películas, desde *Los olvidados* de Buñuel, donde se manifiesta con el personaje del viejo ciego, don Carmelo, y con el tema insistente de los ojos (uno de los personajes se llama “Ojitos”), hasta *Amores perros*, donde la pantalla de televisión y la valla publicitaria se vuelven sinécdoques de la función del espectáculo-fetichismo dentro del paisaje urbano de la ciudad globalizada. A otro nivel este compromiso se manifiesta en un estilo visual destacadamente anti-ilusionista, en el desafío a las convenciones que estructuran y contienen la mirada del espectador en el sistema representacional del cine clásico.

“Desfetichizar” el espectáculo

Paso a ilustrar la idea de un proceso que niega los fetichismos, un proceso “desfetichizador” con referencia a la función de imágenes psicológicamente violentas en *Los olvidados* y *Pixote*. Estas películas conservan todavía gran parte de su poder emblemático por su empeño radical en rechazar cualquier tendencia fetichista en sus representaciones de la pobreza y la violencia social. El enfoque en la orfandad y en los niños de la calle corre el riesgo de reducir la reacción del espectador a la simple compasión, pero ambas logran evitar tal simplificación al complicar nuestras reacciones morales por medio de un desafío al estatus voyeurístico de nuestra propia mirada, y al desplegar imágenes violentas con la intención de desublimar nuestra atracción potencial hacia cierto íconos. El pedazo de carne todavía casi viva que ofrece la madre de Pedro durante la famosa secuencia onírica de *Los olvidados* tiene, en *Pixote*, un correlativo directo en el feto abortado de la prostituta Sueli que se

encuentra en la papelera del baño sucio junto con la aguja con que se lo sacó todavía metida en el bulto sangriento.

Conocemos a Sueli por primera vez en el ambiente lujoso de un club de noche, vestida en forma de espectáculo sexual, objeto de consumo, mientras que la cámara recorre su cuerpo con un comentario en *off* de su ex-alcahuete, pregonando su proeza sexual y negociando su venta a los chicos fugitivos, quienes la compran con las ganancias del narcotráfico y de los robos callejeros. A la mañana siguiente, una Sueli cansada y ojerosa entra, casi dormida, al sanitario y encuentra al huérfano *Pixote* (uno de este grupo de chicos) mirando fijamente la papelera. Se sienta a hacer su pipí mientras *Pixote* fija su cara cansada y afiebrada con la mirada. Devolviéndole la mirada, ella le pregunta:

Sueli: ¿Qué estás mirando? ... ¿Debería de haber guardado el bebé?

Pixote: ¿Qué bebé?

Sueli [plano p. de v. desde posición de *Pixote*]:² Esa ahí. ¿O qué creías que era? [ahogando un sollozo] ¿Un bife? ... ¿No te enseñó tu mamá la biología humana? Hasta se parece a ti ... [pausa incómodo] ¡No me mires! [Sueli recoge la aguja y apunta a *Pixote*] ¡Vete o te chuzo con la misma aguja!

Más adelante, *Pixote* querrá convertir a Sueli en una madre sustituta (al final de la película le chupa el seno en una escena que mezcla la sexualidad y el deseo materno de modo desestabilizador para el espectador) y pienso que retrospectivamente esto hace que la secuencia del sanitario sea especialmente perturbadora como desfetichización de Sueli en tanto que espectáculo pornográfico. La alusión directa a *Los olvidados* en esta secuencia funciona no sólo a través del simbolismo compartido de la carne como matriz del deseo, maternidad y muerte, sino también a través del enfoque insistente en la mirada de *Pixote*, encuadrando muchas veces sus ojos desorbitados (como los de Ojitos en la película de Buñuel) y muchas veces adoptando su punto de vista.

La insistencia en el tema de la visión, los ojos y la mirada en *Pixote* es muy parecida a la de *Los olvidados*, con una diferencia clave que acerca *Pixote* a las películas de los noventa: o sea, que la visión en esta película es mediatizada, registrada de modo autoconsciente en una serie de pantallas tanto cinemáticas como televisivas dentro de la película misma. *Los olvidados* ataca la mirada del espectador con tanta fuerza como la tajadura con el cuchillo de afeitar al principio de *Un chien andalou*, no sólo con el tema de la visión y la ceguera, sino también con el desmantelamiento sistemático, y la desfetichización, de los íconos del cine mexicano, desde el sombrero y poncho rurales de Ojitos – incongruentes en las calles maleantes de la Ciudad de México – hasta el ícono de la madre abnegada y asexual (en la actuación subversiva de Estela Inda en el papel de la madre de Pedro) y la sustitución de los paisajes rurales de tarjeta postal que se encontraban en la cinematografía de Gabriel

Figuroa por los sucios barrios de invasión y edificios medio construidos de la película de Buñuel.³ *Pixote* hace algo parecido con el encuadre, literal y metafórico, de la pantalla, desde las primeras tomas en primer plano de las miradas fijas de un grupo de chicos detenidos en una estación de policía, todos inmóviles mirando un *thriller* violento que se muestra en el televisor de la estación, pasando por la proyección de una película pornográfica en la casa de un narcotraficante donde se refugian los chicos después de escaparse del orfanato corrupto, hasta la primera compra que ellos hacen con las ganancias de la delincuencia y del negocio con Sueli: un televisor a colores. La violencia, pues, puede ser un reclamo por la visibilidad: la transubstanciación literal del crimen callejero en un televisor es, de algún modo, emblemática de la invisibilidad de los chicos, de su deseo por la mirada, y por último de su consumo violento como meras imágenes en nuestras propias pantallas virtuales.

Periferias de la violencia

Manuel Castells sostiene que, "Hay una relación sistémica entre las transformaciones estructurales [...] de la "sociedad de las redes" y el creciente abandono en el que cae el gueto; la constitución de una economía informacional/global, bajo las condiciones de la re-estructuración capitalista; la crisis del estado-nación [...]; la desaparición de la familia patriarcal [...]; el auge de una economía criminal, global pero descentralizada [...]; y el proceso de enajenación política, y defensa comunal, entre los grandes segmentos de la población que son pobres y se sienten privados de representación.

"There is a systemic relationship between the structural transformations [...] of the network society and the growing dereliction of the ghetto; the constitution of an informational/global economy, under the conditions of capitalist restructuring; the crisis of the nation state [...]; the demise of the patriarchal family [...]; the emergence of a global, yet decentralized, criminal economy [...]; and the process of political alienation, and communal retrenchment, among the large segments of the population that are poor and feel disfranchised." (1998: 138)

En este contexto, el marco de *Los olvidados* y *Pixote* es, por ende, psicoanalítico y nacional: psicoanalítico porque ambas películas hacen recurso a un encuadre freudiano de estructuras familiares perturbadas (sucesos paternos y maternos); y nacional porque, aunque ambos directores cuestionan los discursos e imágenes dominantes de la nación (y en el caso de Buñuel rechaza cualquier nacionalismo), la crítica de tales imágenes sigue planteando la nación como horizonte último.⁴ Lo que diferencia a éstas de las películas de los noventa es que las contemporáneas insisten en las relaciones sistémicas que subyacen a las representaciones de la violencia intersticial, las laceraciones y rajadas en la pantalla de la globalización. Sugieren que hay vínculos escondidos y particulares entre crimen-violencia-pobreza en un lugar y los flujos

globales de riqueza en otros; se vinculan a "un sentido global del espacio" y exponen "la geometría del poder de la compresión espacio-temporal" ("a global sense of place", "the *power geometry* of time-space compression", Massey 1991: 149).⁵

Pizza, birra, faso fue realizada en la Argentina en 1997 por un par de jóvenes directores entonces apenas conocidos – Bruno Stagnaro y Adrián Caetano – con un presupuesto muy bajo de US \$400.000, y sin embargo logró cambiar significativamente, según la revista "El amante" el curso del cine contemporáneo argentino (Noriega 2001). El nuevo estilo visual y los temas innovadores de la película, se evidencian desde la secuencia de los créditos: en vez de una toma inmóvil que se usan tradicionalmente para establecer la escena, aquí se nos ofrece una cámara en permanente aceleración, un movimiento frenético en un paisaje urbano fragmentado, donde la *durée* que se asocia con los lugares establecidos ha sido reemplazada por la velocidad, se ha disuelto y estirado a lo largo de múltiples líneas de transporte y desplazamiento. Esta secuencia sitúa la acción de la primera parte de la película, que se trata del atraco violento a un hombre de negocios en un taxi bonaerense a manos de dos jóvenes delincuentes que trabajan en conjunto con un taxista corrupto. La hipermovilidad de la cámara en esta secuencia preparativa es altamente desorientadora: la secuencia es un montaje abrupto de tomas rápidas del trajín de la ciudad, filmadas o desde algún modo de transporte que viaja a alta velocidad, o a mano con movimientos y saltos frecuentes, retorciéndose en todas direcciones como si el engranaje del tiempo mismo se hubiera puesto en superdirecta, mientras que en la banda sonora se superponen las transmisiones radiales de la policía y reportajes de los noticieros acerca de la violencia urbana, el desempleo y el crimen. La representación audiovisual de los sistemas de transporte y comunicaciones (electrónicas), componentes claves de la compresión espacio-temporal, crea un efecto de sobrecarga: no sólo está la cámara en continuo movimiento sino que se señalan en los primeros cinco minutos de la película por lo menos cinco formas diferentes de transporte: carros, buses, taxis, trenes y un avión (que parece señalar el espacio global). El transporte de por sí significa la compresión espacio-temporal, claro está, pero la toma en primer plano del taxímetro digital en el taxi donde tendrá lugar el atraco parece sugerir con una metáfora visual muy precisa la sustitución de la profundidad temporal por la velocidad y la aceleración en la megalópolis global (además, un taxímetro resume perfectamente la reificación del tiempo como objeto de consumo).

La disfasia temporal

Efectivamente el teórico norteamericano Fredric Jameson sostiene que el tiempo ha perdido sus connotaciones de profundidad, de capas geológicas que se acumulan lentamente. Ahora experimentamos el tiempo como "simple función de la rapidez, perceptible sólo en términos de aceleración o de velocidad como tal: como si la vieja oposición Bergsoniana entre la medición y la vida, entre el tiempo de los relojes

y el tiempo vivido, se hubiera esfumado junto con la eternidad virtual o la permanencia lenta [de Valéry]" ("a function of speed, and evidently perceptible only in terms of its rate, or velocity as such: as though the old Bergsonian opposition between measurement and life, clock time and lived time, had dropped out with [Valéry's] virtual eternity or slow permanence", 1994: 8). Si el tiempo se ha convertido ahora en velocidad, en la rapidez con que se cambian las modas en las vitrinas de los almacenes, o en sus páginas Web, o la rapidez con que se cambian los locales de los centros comerciales, entonces el tiempo se esfuma en un instante, ya que la velocidad es la mera medida del desplazamiento espacial sobre el tiempo. Jameson también sostiene que esta nueva temporalidad absoluta "tiene mucho que ver con lo urbano [...] con su relación pos-natural a las tecnologías tanto de comunicación como de producción y [...] con la escala casi global y descentrada en que se despliega lo que antes se entendía como ciudad" ("has everything to do with the urban [...] its postnatality to technologies of communication as well as of production and [...] the decentered, well-nigh global, scale on which what used to be the city is deployed", 11).

Pizza, birra, faso es una película acerca del inframundo de los jóvenes rebeldes y delincuentes de Buenos Aires; sigue las vidas violentas de un grupo de chicos adolescentes y una chica embarazada, quienes recurren al crimen para suplir las necesidades básicas de la vida, la pizza, la birra y el faso del título. Sus vidas se parecen a la de los adolescentes analizados en el estudio interesantísimo de Mario Margulis sobre la vida nocturna de Buenos Aires, "La cultura de la noche", para quienes, al refugiarse en la noche, se resignifica la ciudad y parece alejarse el poder. Ilusión de independencia apelando al juego del tiempo; tiempo no colonizado en que parece resignar el control; tiempo no utilizado plenamente para la reproducción económica, para la industria o la banca. Si todos los espacios están colonizados queda el amparo del tiempo, el tiempo como refugio. (1994: 12)

Aunque no fue, ni de lejos, la primera película urbana del período de la pos-dictadura en la Argentina, ni la primera en emplear representaciones de la nueva ola de violencia urbana, *Pizza, birra, faso* fue la primera en volver a la tradición neorrealista del uso de actores naturales que había tenido tanta influencia en el "nuevo cine latinoamericano", la primera en abrazar sin reservas el idiolecto de la calle, y la primera en descartar totalmente el tono de metacomentario moralizador que se encuentra hasta en inteligentes producciones contemporáneas como *Buenos Aires viceversa* (Agresti 1996). En este sentido, la película no dista tanto de *Los olvidados*, al que rinde homenaje explícito al reconstruir la secuencia del atraco infame por parte de una pandilla de chicos callejeros a un mendigo sin piernas, insertándose así conscientemente en la tradición de cine urbano en América Latina. Mi conjetura es que *Pizza, birra, faso* logra vincular la disfasia temporal de estos chicos, el "no futuro" que es la máxima del punk, a la cultura de la

violencia urbana. Este tema se desarrolla todavía más en la película colombiana, *La virgen de los sicarios*. Esta película fue realizada en 1999 por el cineasta franco-colombiano Barbet Schroeder, basada en la novela homónima del autor colombiano Fernando Vallejo, quien escribió también el guión. Se trata de la cultura extrema de violencia que invadió la afligida capital regional y segunda ciudad de Colombia, Medellín, durante los años noventa, y es la más reciente de una serie de películas usando algunos actores naturales que tratan de las vidas "invisibles" de los jóvenes marginales y desocupados que están involucrados en la delincuencia y los asesinatos de revancha de la narco-mafia. *La virgen de los sicarios* no es la mejor de las películas colombianas que tratan de este tema – ese título de honor habría que dárselo a los extraordinarios estudios fílmicos del poeta y cineasta Víctor Gaviria, *Rodrigo D. no futuro* (1988) y *La vendedora de rosas* (1998), los cuales he comentado en otras publicaciones (Kantaris 1998, 2003). Escojo esta película por ser la más reciente y también la más explícitamente violenta.

Sería correcto afirmar que *La virgen de los sicarios* es un estudio sobre los efectos deshumanizadores de la violencia. La película nos enfrenta a la banalidad de la violencia y a la desensibilización moral a través de un efecto de repetición cumulativa. Barbet Schroeder ha constatado que al entablar el proyecto de la película no estaba muy seguro de que la novela pudiera adaptarse a la pantalla por el alto número de muertes violentas – 18 en total – que contiene. La película tiene menos, pero siguen siendo muchas, y muchas de ellas son asesinatos por capricho sin más motivo que un disgusto cualquiera. Así lo explica Schroeder: "Yo quería que la violencia se volviera ... quería que los espectadores sintieran, como los personajes, una especie de anestesia progresiva hacia la violencia, como cualquier persona que quiere seguir viviendo en Medellín." (DVD Extra)

Efectivamente, Medellín –que se tilda de Medallo o Metrallo (de metralleta) – es una ciudad que ha sido muy afectada por la violencia del narcotráfico, donde la tasa de impunidad por los crímenes violentos es de un 98%.

El argumento se trata de un escritor colombiano, cansado de la vida, cínico, con el mismo nombre del autor de la novela Fernando Vallejo, que regresa a Medellín después de muchos años viviendo en el exterior. Dice que ha regresado a Medellín para 'morir', pero allí se enamora de un joven sicario, Alexis, a quien conoce en un burdel gay, y empieza a caer, junto con nosotros, en el caos moral de la ciudad. La película emplea varias convenciones del cine narrativo para representar la violencia, y resulta menos experimental que *Pizza, birra, faso* o las películas de Víctor Gaviria, aunque en la segunda mitad, después de la muerte de Alexis, y con el desmoronamiento del mundo de Vallejo, la película empieza a usar un lenguaje visual marcadamente alucinatorio y experimental.

Uno de los chicos de la película proclama “Nacimos para morir”, y nos obliga a reconocer la falta severa de dimensión temporal en la vida de estos jóvenes habitantes de la calle. Es una perspectiva que vemos claramente en el libro perturbador del antropólogo colombiano Alonso Salazar, *No nacimos pa' semilla*, sobre las violentas pandillas urbanas de Medellín.

Así lo analiza Salazar: “El sicario ha incorporado el sentido efímero del tiempo propio de nuestra época. La vida es el instante. Ni el pasado ni el futuro existen. [...] El sicario lleva la sociedad de consumo al extremo: convierte la vida, la propia y la de las víctimas, en objetos de transacción económica, en objetos desechables. (Salazar 1993: 200)

Este mismo tema se subraya fuertemente en la película, donde la profundidad temporal de Fernando, con su nostalgia por el Medellín de su infancia que ahora existe solamente en algunos lugares olvidados de la ciudad, se contrasta permanentemente con la efimeridad en que viven Alexis y sus compañeros de la calle. Volviendo al modelo que esbocé al principio, a pesar de que la vida es barata para los protagonistas, la película desafía el fetichismo de la violencia, principalmente al crear una incomodidad creciente en el espectador a medida que los cuerpos se acumulan, cada uno provocando menos simpatía que el anterior, y una respuesta cínica y escueta de parte de Fernando. Lo interesante de la película es que esta incomodidad creada en el espectador resulta ser una especie de pánico moral por la desensibilización que la misma película nos está causando. En este sentido emplea la desensibilización en forma de desfetichización, un vaciamiento de nuestras convencionales respuestas morales hacia la violencia.

Los regímenes visuales de la globalización

Quisiera proponer que las paradojas representacionales expresadas en varias de estas películas son inherentes a la representación televisual de la violencia (e incluyo el cine dentro del régimen de lo “televisual” desde una perspectiva filosófica). Como lo señala Henri Lefebvre en su libro *La production de l'espace* (1974), vivimos en una edad de capitalismo de la imagen y de los medios, dentro de un régimen espacial globalizado en que el poder o la falta de poder de una persona se determina por su visibilidad o invisibilidad en el régimen visual de los medios y los procesos representacionales del capitalismo. Expresando esta idea de forma más sencilla, Fernando comenta en la película colombiana que “el que no sale en televisión no existe”. De hecho, el cine no puede representar inocentemente y objetivamente el proceso violento de la segmentación y fragmentación del espacio cuando el cine mismo está constituido en, y constitutivo de, la geometría del poder de los regímenes visuales de la modernidad y la posmodernidad.⁶

Bastará un sólo ejemplo tomado de *La virgen de los sicarios*. El sicario joven, Alexis, está obsesionado con la compra de objetos de consumo, en particular los electrodomésticos. El esteta Fernando lo complace a pesar de que odia la música popular y el ruido de los

medios de comunicación, y muchas veces le tiene que decir a Alexis que apague el televisor o el equipo que ha traído al apartamento de Fernando, algo que Alexis tiene dificultad para entender. En una secuencia bastante alegórica de la película vemos a Alexis mirando televisión cuando llega Fernando de la calle. En ese preciso momento el (ex) presidente César Gaviria de Colombia está pronunciando un discurso televisado sobre la privatización de las empresas públicas, iniciativa que, él dice, “beneficiará a todos los colombianos”. Es la retórica global del neoliberalismo que ha fracasado de modo tan espectacular en muchos países de la región. Fernando le dice a Alexis que apague el televisor, pero éste se pone de pie, va a su pieza, y vuelve con una pistola en la mano. Apunta el arma hacia Fernando, quien retrocede de miedo, pero súbitamente da vuelta hacia el televisor y dispara sobre la imagen de Gaviria. El televisor explota y, entre carcajadas de ambos, Alexis lo levanta y lo tira por la ventana del apartamento que se encuentra en el tercer piso. Esta secuencia vuelve literal, de manera dramática, la relación entre los regímenes televisivos del capitalismo massmediático, la pérdida de profundidad temporal en la cultura del consumismo, y la reducción de los cuerpos humanos a unos objetos de consumo desechables. Al vincular directamente estas políticas globales de privatización de los bienes comunes, el fetichismo de los objetos de consumo y la mediación, a la compra y venta de la vida en las calles de Medellín, esta película está elaborando una crítica radical de la producción sistémica de la violencia. También creo muy significativo el hecho de que el asesinato de una pantalla aquí inaugure toda una serie de asesinatos cada vez más arbitrarios que ejecutará Alexis en su afán por complacer a Fernando. Que sea a través de la desfetichización y el desplazamiento de nuestras reacciones estereotipadas a la violencia, o a través de su exploración del proceso de comodificación, la película plantea de forma latente una serie de paradojas representacionales que se hacen explícitas en la película mexicana a la cual pasamos ahora.

Jump-cut⁷

La película mexicana *Amores perros* (2000) ha tenido una distribución internacional masiva y ha recibido la ovación casi universal de la crítica por su visión original, estilo cinematográfico e inteligencia en su registro de las rejas interrelacionadas de poder de la sociedad urbana. A pesar de no usar actores naturales, comparte con *Pizza, birra, faso* el uso extenso de cámaras en mano, lo cual le da un estilo dinámico, directo, frontal. La película usa las peleas de perros como metáfora desplazada – casi como alegoría – de la violencia humana y se puede decir que el fetichismo de perros, que resulta casi universal en la película, tiene forma de cifra desplazada de relaciones humanas bloqueadas. La función de esta alegoría no podría ser más clara. Si las relaciones humanas se expresan a través de las caninas, entonces el negocio de las peleas de perros se convierte en una alegoría poderosa de la violencia sistémica del capitalismo globalizado. El dueño del negocio de peleas maneja su empresa según

las prácticas sanas y estrictas de la mercadotecnia neoliberal. "Esta es mi empresa", les explica a los dos chicos nuevos, "no pago impuestos, no hay huelgas ni sindicatos, puro billete limpio." Como ejemplo de la iniciativa privada sin barreras estatales, de la acumulación "flexible" que explota a una mano de obra apaleada y sumisa, recibiría sin duda la aprobación del Fondo Monetario Internacional.

A un nivel aun más fundamental, la metáfora de los perros sirve para desfeticizar las relaciones sociales para el espectador. Dada la ironía con que se presenta, el fetichismo de perros de todos los personajes, ricos o pobres, hace visibles, de modo muy perturbador, los procesos por los cuales la violencia sistémica del capitalismo es denegada o enmascarada detrás de la pantalla de imágenes brillantes, poses hermosas e imágenes del estatus social. Una secuencia en particular, que marca la transición entre el enfoque narrativo de la Primera Parte ("Octavio y Susana") y la Segunda Parte ("Daniel y Valeria") sirve para ilustrar la forma en que la película hace estos vínculos sistémicos. La secuencia empieza en una pelea de perros ilegal y termina en un estudio de televisión. Efectivamente, es precisamente en la yuxtaposición de estas dos secuencias, en la mirada cinematográfica que osa pensar la relación entre estos dos espacios aparentemente tan lejanos, en la que se radica la visión original de *Amores perros*.

El matón Jarocho ha retado a Octavio, uno de los jóvenes protagonistas, a una pelea de perros privada, después de haber perdido muchas peleas con él. Decidido a no perder de nuevo, pase lo que pase, el Jarocho dispara sobre el perro de Octavio y después se burla abiertamente de Octavio. Éste acuchilla al Jarocho en el estómago y se escapa con su amigo en un carro que anda a toda velocidad a través del tráfico seguido por los sicarios del Jarocho. Esta secuencia, que señala la pura velocidad con un plano corto de las marcas blancas de la carretera que pasan a velocidad de relámpago, es una reedición de la persecución en carro de la primera secuencia de la película, con una banda sonora filtrada y filmada desde una variedad apabullante de ángulos de cámara, secuencia que sirve para reunir y vincular todas las historias urbanas dispersas de la película. Momentos antes del choque devastador, se corta a un plano punto de vista desde el interior del carro de Octavio. En el momento mismo del impacto, la imagen se corta, el tema musical del programa de televisión *Gente de hoy* forma un puente sonoro dramático (reemplazando el anticipado estruendo del impacto) y la pantalla se llena súbitamente de un plano corto del monitor de una cámara de televisión que muestra al presentador del programa (parte del cual se había mostrado antes de esta secuencia) quien anuncia a los espectadores una breve pausa publicitaria. En el escenario del estudio de televisión se encuentra la supermodelo internacional Valeria Amaya, protagonista de la segunda parte de la película, quien acaba de contar una sarta de mentiras acerca de sus supuestas relaciones con el galán Andrés Salgado.

Esta película podría ser el ejemplo perfecto de la sentencia de Fredric Jameson en su libro *The Geopolitical Aesthetic* de que todo pensamiento es hoy también, sea lo que sea, un intento de pensar el sistema mundial como tal. [...] A escala global, la alegoría permite que los paisajes más aleatorios, mínimos o aislados funcionen como una maquinaria figurativa en la que preguntas acerca del sistema y su control sobre lo local emergen y retroceden incesantemente.

"All thinking today is also, whatever else it is, an attempt to think the world system as such. [...] On the global scale, allegory allows the most random, minute, or isolated landscapes to function as a figurative machinery in which questions about the system and its control over the local ceaselessly rise and fall. (1992: 3-5)

En la intersección de sus tres narrativas simultáneas también ilustra de forma extraordinaria la idea expresada por la geógrafa británica Doreen Massey (citada en el epígrafe de este artículo) de que el espacio se puede entender como la intersección de las líneas espaciales del poder dentro de la dimensión del tiempo.

Aparte de la alegoría de los perros, la película logra tal representación con el tema insistente de la mediatización, desde los teléfonos celulares al capitalismo de la imagen y de los medios, particularmente con la historia de la modelo Valeria. Esto ayuda a explicar la yuxtaposición abrupta en la secuencia mencionada arriba entre la violencia callejera y la pantalla televisiva, donde la pantalla señala muy precisamente y de modo autorreflexivo la denegación y la disimulación de la violencia sistémica que subyace al capitalismo global de la imagen.

Conclusión

Como todas estas películas, *Amores perros* plantea cuestiones fundamentales acerca de la visibilidad y la invisibilidad, sobre la simulación y la disimulación. En *Los olvidados*, como lo señala Peter Evans (1995: 86), el ciego don Carmelo, al referirse a los niños de la calle a quienes ha estado abusando, cita el proverbio 'cría cuervos', dejando implícito el corolario 'y te sacarán los ojos'. En una de las últimas escenas de *Pixote*, el niño vomita mientras mira fijamente la pantalla de televisión que él y sus amigos, todos muertos ahora, habían comprado con las ganancias de sus crímenes: lo que queda de sus vidas ahora es una superficie televisual, llana y vacía, y su vómito es la acumulación de todo lo que no cabe de algún modo en las pantallas saneadas de la sociedad brasileña. En *Pizza, birra, faso*, los protagonistas intentan meterse en una discoteca de moda de la cual son rechazados a causa de su estatus social: sus cuerpos tienen que permanecer invisibles, esbozados en los rincones oscuros y peligrosos de la ciudad, y la violencia es su única manera de transgredir las líneas espaciales del poder que gobiernan el acceso a la visibilidad pública. En *La virgen de los sicarios*, después de la muerte violenta de Alexis, Fernando encuentra un reemplazo en Wilmar, un joven que declara que sus más altos deseos

en la vida son “unos tenis marca Reebok, unos blue-jeans Paco Rabanne, tres camisas Ocean Pacific, ropa interior Calvin Klein, una moto Honda, una mini-Hussi, y una nevera marca Whirlpool pa’ mi mamá”. Y por último, en *Amores perros* el viejo vagabundo y ex-guerrillero el Chivo hace uso estratégico de su invisibilidad social para transgredir las líneas de poder de la ciudad al romper violentamente la pantalla-vitrina de un restaurante japonés con su bala de asesino, o al jugar literalmente con su imagen cuando pega su foto en la foto de grado de su hija enajenada. Como tal, él es el corolario perfecto de Valeria, también consciente de su imagen, quien con sus relaciones televisivas cuidadosamente simuladas para un público global, se ve obligada a enfrentarse a la insuficiencia que deniegan estas imágenes cuando el accidente de carro deja mutilado su cuerpo hermoso. Su imagen en la valla publicitaria de la multinacional de la cosmética *Enchantse* revela de este modo como pura fachada y simulación. Es la pantalla de una violencia cuyos términos no se pueden entender sin pensar sus vínculos con la geometría del poder del capitalismo global de la información.

Bibliografía

- Acevedo Muñoz, Ernesto R. (1997): “*Los olvidados*. Luis Buñuel and the Crisis of Nationalism in Mexican Cinema”. Delivered at the Latin American Studies Association, Guadalajara, Mexico, April 17-19. Available: <http://lasa.international.pitt.edu/LASA97/acevedomunoz.pdf> (Accessed: 11-Sep-2002).
- Agresti, Alejandro (1996) *Buenos Aires viceversa*, Alejandro Agresti (guión), Argentina, 122min. 35mm/color.
- Babenco, Hector (1981) *Pixote: A Lei do Mais Fraco*, Hector Babenco, et al. (guión), Brazil: Embrasilme, Embrasilme, 122mins. 35mm/Colour.
- Buñuel, Luis (1950) *Los olvidados*, Luis Alcoriza, et al. (guión), México: Óscar Dancigers et al., Ultramar Films, 88min. 35mm/BW.
- Caetano, Adrián y Bruno Stagnaro (1997) *Pizza, birra, faso*, Argentina, 90mins. 35mm/Colour.
- Castells, Manuel (1998) *End of Millennium* (The Information Age: Economy, Society and Culture), Vol. 3, Malden MA and Oxford: Blackwell.
- Evans, Peter William (1995) “*Los olvidados* and the “Uncanny””, *The Films of Luis Buñuel: Subjectivity and Desire*, Oxford: Clarendon, pp.72-89.
- Gaviria, Víctor Manuel (1988) *Rodrigo D. No futuro*, Colombia: FOCINE, 90 min. 35mm/Colour.
- (1998) *La vendedora de rosas*, Colombia: Erwin Goggel, Erwin Goggel, 110mins. 35mm/Colour.
- González Iñárritu, Alejandro (2000) *Amores perros*, Guillermo Arriaga (guión), México, 120min. 35mm/Color.
- Harvey, David (1989) *The Urban Experience*, Oxford: Blackwell.
- Jameson, Fredric (1992) *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, London: British Film Institute.
- (1994) *The Seeds of Time* (Wellek Library Lectures), New York: Columbia University Press.
- Kantaris, Elia Geoffrey (1998) “Allegorical Cities: Bodies and Visions in Colombian Urban Cinema”.

- Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* [Tel Aviv] n° 9.2 (julio-diciembre 1998), pp. 55-73. http://www.tau.ac.il/eial/IX_2/kantaris.html
- Kantaris, Geoffrey (2003) “Periferias de la globalización: la disfasia temporal en *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria”. *Revista objeto visual* [Caracas] n° 9 (julio 2003), pp. 70-81. (Imagen y subalternidad: el cine de Víctor Gaviria).
- Lefebvre, Henri (1974) *La Production de l'espace*, Paris: Anthropos.
- Margulis, Mario (1994) *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Martín-Barbero, Jesús (2001) *Al sur de la modernidad: comunicación, globalización y multiculturalidad* (Nuevo Siglo), Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Massey, Doreen (1991) “A Global Sense of Place”. *Space, Place and Gender*, 146-156.
- 1992: “Politics and Space/Time”. *Space, Place and Gender*, 249-72.
- Metz, Christian (1982) *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, Trans. Celia Britton, London: Macmillan.
- Noriega, Gustavo (2001) “Historia de una búsqueda”. (*El amante cine*). Available: <http://www.elamante.com/nota/1/1436.shtml> (Accessed: 3-May-2002).
- Salazar, Alonso J. (1993 [1997]) *No nacimos pa' semilla*, Bogotá: Centro de Investigación y Educación Popular.
- Schroeder, Barbet (1999) *La virgen de los sicarios*, Fernando Vallejo (guión), Colombia-España-Francia: Ménégos, Margaret, 98min. 35mm/color.

Notas

- ¹ Estos términos se relacionan con la teoría fílmica psicoanalítica, p.ej. Metz 1982.
- ² P. de v. = plano desde el supuesto punto de vista del personaje, pero no un plano subjetivo (a través de los ojos de un personaje).
- ³ Figueroa fue uno de los grandes directores de la Época de Oro del cine mexicano, y también trabajó en la cinematografía de *Los olvidados*. Hay ciertas anécdotas acerca de la relación conflictiva pero productiva entre él y Buñuel: véase Acevedo Muñoz 1997: 4-5, 7.
- ⁴ El prólogo estilo documental de *Los olvidados*, con su mención del problema global de la pobreza en las grandes ciudades del mundo es un añadido no muy convincente, quizás irónico en su tono paternalista, quizás un intento poco exitoso de bloquear las reacciones automáticas de rechazo provocadas por sus imágenes “inaceptables” de México.
- ⁵ La compresión espacio-temporal es una expresión usada por David Harvey (p.ej. 1989) y otros para señalar la aceleración de las comunicaciones experimentada en forma de la anulación del espacio en los regímenes de la acumulación capitalista desregulada, “flexible” y global.
- ⁶ Para mayor discusión del papel de los medios en la constitución de lo que se denomina la “tardomodernidad” véase Martín-Barbero 2001.
- ⁷ *Jump-cut* es un corte que se realiza sin solución de continuidad, creando el efecto de un salto en la imagen.

Resumen / Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo

Este artículo analiza dos películas argentinas que son de las más innovadoras de los últimos años, en cuanto a estética y también a su potencial para abrir nuevos espacios de debate cultural y político. En *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *Potestad* (Luis Cesar D'Angiolillo, 2003), la subversión deliberada de procesos convencionales de la cinematografía es fundamental en su examen de la crisis de memoria, identidad y representación en la Argentina de hoy. El artículo recurre a distintas teorías cinematográficas y culturales para indagar sobre la compleja relación que trazan estas películas entre el cine y la política, así como su aporte importante al debate actual sobre la memoria.

Palabras clave

Acción política - desvío - dictadura - dispositivos - estructura - género - genocidio - imágenes - reacción - sociedad.

Summary / Memory and experimentation in the contemporary Argentine cinema

This article analyses two Argentine films which are among the most innovative of recent years, both in aesthetic terms and in their potential to open up new spaces for cultural and political debate. In *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) and *Potestad* (Luis César D'Angiolillo, 2003), the deliberate subversion of conventional cinematographic processes is key to their exploration of the crisis of memory, identity and representation in contemporary Argentina. The article draws on a variety of cultural and film theories in its investigation of the complex relationship traced by these films between cinema and politics, and to assess the importance of the contribution they make to contemporary debates on memory.

Key words

Deviation - dispositive - dictatorship - genocide - genre - image - political action - reaction - society - structure.

Resumo / Memória e experimentação no cinema argentino contemporáneo

Este artigo analisa dois filmes argentinos que são dos mais inovadores dos últimos anos na estética e também no potencial para abrir novos espaços de debate cultural e político. Em *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) e *Potestad* (Luis César D'Angiolillo, 2003), a subversiva deliberada de processos convencionais da cinematografia é fundamental no exame da crises de memória, identidade e representação da Argentina de hoje. O artigo percorre as diferentes teorías cinematográficas e culturais para indagar sobre a complexa relação que estes filmes traçam entre o cinema e a política.

Palavras chave

Ação política - desvío - dispositivos - ditadura - estrutura - gênero - genocídio - imagens - reação - sociedade.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 18 (2005). pp 47-57. ISSN 1668-0227

*Joanna Page. Doctora en Literatura . Universidad de Cambridge. Profesora full time e investigadora permanente del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge. Miembro del Comité Editorial publicaciones Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. infocedyc@palermo.edu

Veinte años de palabras y de imágenes con que se ha intentado reconstruir la experiencia de la dictadura en Argentina, lejos de saturar la necesidad por tal reconstrucción, han revelado más frecuentemente lo que ha quedado sin representar o lo que está más allá de la representación. A esta sensibilidad se le puede atribuir el éxito de la última película de Marcelo Piñeyro, *Kamchatka* (2002), la primera en emprender un examen sostenido de los eventos de la dictadura desde la perspectiva limitada y conmovedora de un niño de diez años. La película fue acogida con entusiasmo por un público de treintañeros que también había experimentado el régimen militar de lejos, y cuyos recuerdos eran de conversaciones susurradas entre adultos, y pequeñas y misteriosas privaciones de libertad. La experiencia de la dictadura también sigue proporcionando material para las propuestas más experimentales del cine independiente. En este artículo examinaré dos películas contemporáneas que marcan un cambio de dirección importante dentro de los debates políticos y culturales acerca de la memoria en la Argentina posdictadura: *Los rubios*, de Albertina Carri, y *Potestad*, de Luis César D'Angiolillo, ambas estrenadas en 2003. A primera vista, son producciones que parecen radicalmente distintas. *Los rubios* fue recibida como el hallazgo del año por críticos argentinos y extranjeros, mientras que *Potestad*, aunque viajó por varios festivales internacionales, ha pasado casi sin ser percibida entre los críticos nacionales. Las películas se relacionan entre sí por cierta ubicación del espectador que, a su vez, se relaciona con cierta reconsideración de la memoria posdictadura. La subversión deliberada de procesos convencionales de la cinematografía es fundamental en su examen de la crisis de memoria, identidad y representación. Como películas, mantienen sólo una relación muy indirecta con el ímpetu testimonial que ha regido muchas películas de la época posdictadura, entre ellas *La historia oficial*, *Un muro de silencio* y *Garage Olimpo*. En cambio, montan nuevos escenarios y marcan virajes muy importantes dentro de los debates sobre la memoria y la representación. Son a la vez muy contemporáneas y contraculturales.

Los rubios está inspirada en la búsqueda de la directora por descubrir más sobre sus padres, Roberto Carri y Ana María Caruso, militantes de izquierda que desaparecieron en el 1977, cuando Albertina tenía sólo tres años. Los críticos han tratado de resumir la complejidad de la película con términos como "meta-documental", "una road movie sobre el cine" (García, L. 2003), e incluso "un reality show sobre la memoria" (Julián Gorodischer, cit. Moreno 2003). Pero sería más exacto definir la película como un documental reflexivo o performativo, según la definición que nos proporciona Stella Bruzzi, para quien el uso de la actuación dentro de un documental "llama la atención a la imposibilidad de representación documental auténtica", siendo "un recurso alienador, distanciador, que no estimula activamente ni la identificación ni una reacción sencilla al contenido de la película" (2000: 153-54).¹ Que Carri haya optado por este modo de hacer cine es sorprendente: tanto la

urgencia política como el peso autobiográfico parecerían exigir un marco realista. Pero la realidad histórica, como el espectador descubre rápidamente, no es el enfoque de este documental. Por el contrario, indaga las ficciones que crea la memoria con el fin de llenar las fisuras de la historia. *Los rubios* saca a la luz la complicidad del cine que tiende a proveer ilusiones de coherencia, clausura e incluso de experiencia, suturando al espectador en una narrativa que produce una simple identificación emotiva que tiene como resultado final la complacencia política. Por medio de una serie de recursos distanciadores, la película perturba la identificación, se niega a permitir la catarsis al espectador y llora simplemente la imposibilidad de llorar, la ausencia de la historia y la experiencia, y el efecto de estas ausencias sobre la identidad y la conciencia política en el presente.

Este proceso de perturbación es obvio a primera vista en la construcción narrativa del film. La historia principal, la de la investigación de Albertina sobre las circunstancias de la desaparición de sus padres, se encuentra continuamente descarrilada por otra narrativa, que es el *making of* de *Los rubios*. La narrativa principal, que contiene entrevistas con parientes, amigos y vecinos, e incluye una visita al centro de detención donde sus padres estuvieron encerrados, se filma, por lo general, en color y en película de 16 milímetros. Como contraste, las escenas que muestran ensayos y las actividades del equipo de rodaje están mayormente en video, y en blanco y negro. Sin embargo, estas distinciones no se respetan a lo largo del film, y esta transgresión de la línea divisoria entre las dos narrativas sirve para demostrar la contaminación de narrativa con metanarrativa, un tema de significado particular en la investigación que hace el film sobre la memoria. Estos dos hilos narrativos se suspenden de vez en cuando, dándole lugar a otro, filmado en animación *stop-motion*, en que pequeños muñecos Playmobil participan de varias actividades que giran alrededor de una casa y un jardín: disfrutaban de un asado, juegan al voley, bailan y nadan en la pileta. Estas escenas ofrecen un comentario sobre las otras narrativas; generan con frecuencia un efecto cómico y así quitan deliberadamente la autoridad y la credibilidad del film como documental.

La investigación de Albertina se centra en tres lugares diferentes, cada uno de los cuales adquiere un valor simbólico en el contexto del film. La acción se traslada entre el barrio donde vivía cuando secuestraron a sus padres, que es, dentro de la película, el lugar de la historia y de la realidad sin procesar; el campo, asociado con la niñez y la fantasía; y la ciudad, el lugar de la adultez y la reflexión, representadas por la soledad del estudio y los viajes, muchas veces silenciosos, del equipo de rodaje por las avenidas y las autopistas de Buenos Aires. Las entrevistas filmadas en el barrio parecen ser las escenas que menos se han editado, y representan casi en tiempo real la duración de los recuerdos contados y las divagaciones de los entrevistados. Como contraste, muchas de las escenas que se filmaron en el campo, al que Albertina y sus

hermanas se mudaron después de la desaparición de sus padres, son tomas de pura experimentación cinematográfica. Presentan un catálogo de posibles movimientos de cámara y efectos de montaje: *jump cuts* (cortes con un salto mínimo de ángulo) de alternación muy rápida, recorridas panorámicas de trescientos sesenta grados, y *travellings* que captan una figura y están editados juntos para crear la ilusión de dobles múltiples. Estas técnicas exponen las herramientas del trabajo de cine, insistiendo en la materialidad de la película, y de esta manera estas escenas – que no tienen ningún significado claro en términos narrativos– inhiben una entrada emocional en la historia. Generan un efecto parecido las secuencias que captan el equipo de rodaje: éstas se componen muchas veces de una serie de fotogramas, que cortan literalmente la progresión de la narrativa y sugieren una forma de estancamiento, un lugar de reflexión fuera del tiempo narrativo del film.

La identificación del espectador con la protagonista se torna todavía más problemática a causa de recursos duplicantes y aun triplicantes. En este sentido, *Los rubios* deja atrás muchos otros documentales performativos y introduce otro espejo para deformar y refractar la relación entre director y actor. La intervención del cineasta en un documental siempre pone de manifiesto el hecho de que la representación documental no sea más que una ficción; en estos casos, el director no está presente como testigo objetivo, sino como otro sujeto que interactúa con los sujetos del film. En *Los rubios*, la intervención de Carri es doble: como director y también como protagonista de su propio film; además, la presencia de Carri está complementada con la de otra actriz, Analía Couceyro. Analía se presenta cerca del comienzo de la película y explica claramente, frente a la cámara, que va a hacer el papel de Albertina. Más tarde vemos a Carri explicándole cómo representar su personaje, y nunca logramos olvidar que Analía está representando un papel. Por lo menos tres Albertinas se revelan en el texto del film: la verdadera Albertina, el sujeto del film que inicia una búsqueda para descubrir más sobre sus padres; Albertina la directora, que aparece como ella misma, filmando y editando los resultados de esa investigación; y Analía-Albertina, la actriz.

Tales repeticiones y refracciones hacen que estemos constantemente conscientes de la naturaleza mediaticada y performativa del material del film. En una de las pocas escenas en que Analía-Albertina medita de modo directo sobre su pérdida, el uso de una técnica de distanciamiento hace que se pierda todo efecto de patetismo. Escuchamos a Analía que enumera las cosas que (como Albertina) odia; las últimas en la lista son las velitas de cumpleaños, porque de chica siempre pedía tres deseos: “que vuelva mamá, y que vuelva papá, y que vuelvan pronto. En realidad es un solo deseo, pero siempre lo estructuré en tres partes para que tuviera más fuerza”. Pero la escena se filma en dos tomas, y en la primera una segunda cámara permanece fijada en Carri, que filma a Analía y la interrumpe, de vez en cuando, para explicarle con más

precisión cómo quiere que recite las frases. Cuando pasamos a la segunda toma, en la que nuestra perspectiva vuelve a ser la de la cámara de la directora, la repetición de las frases y nuestra conciencia de estar mirando a través de los ojos de la directora se combinan para quitarle valor a lo que se está contando. Simultáneamente creemos y descreemos en la “verdad” de estos recuerdos, y para el espectador, la experiencia de verse enfrentado así a los procesos de identificación y el desmentido resulta incómoda. Por lo general, escenas de emotividad brillan por su ausencia en el film, y cuando las hay, no se representan con realismo. Incluso la escena en que Analía, sola en el bosque, grita sin pronunciar palabras, parece forzada y es la mera representación de dolor. Una voz en *off*, en el tono tranquilo y frío de reflexión, explica que le había costado entender la decisión de su madre de no huir del país cuando todavía era posible. Como espectadores, nunca nos está permitido olvidar el hecho de que Analía esté haciendo un papel. Cuando la búsqueda de información sobre los padres de Albertina las lleva a ambas chicas al Centro de Antropología Forense, se hace un análisis de sangre de las dos, primero Analía y después, Albertina: aunque la cámara debe registrar el pinchar del dedo de Analía (porque hace el papel de la hija de los desaparecidos), es obvio que sólo la muestra de sangre de la auténtica Albertina podría tener relevancia en términos biológicos. En esta escena se ve codificada la deconstrucción del film de conceptos de la autenticidad y la transparencia en relación a la representación.

Al igual que la interpretación de Analía está desacreditada por la intrusión de Albertina y las cámaras, la proyección del material “verdadero” del film se encuentra continuamente perturbado. Con muy pocas excepciones, todo el material que representa o reflexiona sobre el pasado lo vemos en la presencia persistente del equipo de rodaje y las cámaras. Nuestro acceso a muchas de las entrevistas se limita a escenas en que Analía, en primer plano, hace anotaciones en una *laptop* mientras pasa los entrevistas, grabadas en video, en un televisor ubicado permanentemente en un segundo plano. Estas escenas, que ponen énfasis en la materialidad de la película como producción, recuerdan escenas parecidas entretajadas en *Chelovek s kinoapparatom/El hombre de la cámara* (Dziga Vertov: 1929), aunque en este caso, por supuesto, el corte físico de celuloide se cambia por el clic de un mouse. Raramente se nos ofrece una toma directa y de frente de los entrevistados que, según convención cinematográfica, le imputaría verdad al testimonio. En cambio, lo que pasa por historia en este film es muchas veces parcial, fragmentado y desplazado, provisorio y de segunda mano. El desarrollo de la investigación de Albertina no se filma en vivo ni se recrea para las cámaras: se narra siempre en un estilo indirecto. Analía redibuja para la cámara un plano de las celdas, que le había mostrado Albertina a ella, y que le había dibujado a Carri una sobreviviente del centro de detención donde estaban sus padres. El dibujo resultante, que nos presenta Analía como “mi recuerdo de lo que ella

dibujó en su recuerdo”, es una representación a tres pasos de la realidad y una serie de casillas sin sentido que no nos cuenta nada de las celdas ni de la experiencia de vivir en ellas.

El film de Carri revela siempre la fragilidad de la memoria, que es falsa, vulnerable, porosa a la ideología, la nostalgia y el deseo, y cargada de la memoria oficial y los recuerdos de otros. Con todo paso que Albertina cree que la acerca más a la verdad, parece terminar más lejos de ella, sin poder distinguir sus propios recuerdos de los de sus hermanas: “lo único que tengo es mi recuerdo difuso, contaminado por todas estas versiones”. De sus hermanas, Paula no quiere hablar frente a cámara; “Andrea dice que sí, quiere hacer la entrevista, pero todo lo interesante lo dice cuando apago la cámara”. La familia recuerda “de una manera en que mamá y papá se convierten en dos seres excepcionales, lindos, inteligentes”; los recuerdos de los amigos de sus padres se estructuran de tal manera que “todo se convierte en un análisis político”. Analía escribe:

Exponer a la memoria en su propio mecanismo.

Al omitir, recuerda. La memoria, como toda narrativa, se construye tanto sobre las lagunas y las ausencias como sobre la realidad histórica. Existe en *Los rubios* una ausencia que presenta un obstáculo insuperable a la representación. Carri afirma que el hecho de que la película no revele nada de ninguna importancia sobre sus padres representa una negativa intencional a satisfacer las expectativas del espectador. Lo dice así: “Quería impedir que los diversos elementos como los testimonios, las fotos y las cartas dejen esa sensación tranquilizadora, ese ya está, conozco a Roberto y a Ana María y me voy a mi casa. Lo que yo planteo es precisamente que no los vamos a conocer, que no hay reconstrucción posible. Son inaprehensibles porque no están.” (Moreno: 2003)

La intención fundamental de Carri no fue, afirma ella, la de contar la historia de su familia, sino ofrecer una perspectiva alternativa sobre el período de la dictadura; en esto radica lo innovador de *Los rubios*.

Nunca me sentí representada por las voces interiores. Me parece que se ha tocado el tema de forma historicista o con demasiada vehemencia. Mi sensación es que nadie ha metido la mano en ese agujero negro que es la ausencia. Por lo general, las películas que han hecho sobre el tema surgen desde lo público (los desaparecidos, los jóvenes de la generación de los '70, la lucha, etcétera) para llegar a veces a una cosa íntima o más privada como el relato de una abuela o una madre. Yo quise hacer el camino opuesto. (García, L.: 2003)

Los rubios presenta la ausencia y la pérdida como experiencias irreducibles que no pueden, y no deben, aliviarse por el proceso de hacer un film; tampoco son experiencias que se puedan generar a través de la identificación cinematográfica para el provecho del espectador que busque una experiencia catártica o algún tipo de clausura ilusoria a un pasado difícil. La

negación del film a contar una historia es un elemento esencial de su resistencia a lo que Carri define como “la memoria del supermercado”. En su trabajo sobre las distintas formas del cine documental, Bill Nichols sugiere que el conocimiento conferido al espectador es “una fuente del placer que dista mucho de la inocencia” (1991:31). A diferencia de otros documentales más convencionales, el de Carri se niega a satisfacer en el espectador esa “sensación de la plenitud o la autosuficiencia” que identifica Nichols.

Si Carri nos mantiene distanciados de su historia, tampoco reserva un lugar de conocimiento para sí misma. En el contexto del Holocausto, Dominick LaCapra nos recuerda que “no hay acceso inmediato ni completo a la experiencia en sí aún para el testigo original, mucho menos para el testigo secundario y el historiador”. *Los rubios* no intenta recrear la experiencia de pérdida para el espectador, precisamente porque para Albertina también queda inaccesible. De las entrevistas con parientes y amigos de sus padres, Albertina sólo descubre que su madre hizo un buen estofado y que su padre jugaba al voley en el jardín. El film no investiga las actividades de los padres, políticas o de otro tipo, de una manera que le diera cuerpo a su existencia. La búsqueda de identidad sólo arroja una miscelánea de accesorios superfluos, como la peluca rubia que Analía empieza a ponerse mientras trata de descubrir más sobre los padres de Albertina, que para muchos eran “los rubios”. Hasta el título del film está plagado de contradicciones: si los padres de Albertina eran o no eran rubios es objeto de polémica entre los entrevistados. Como apunta Diego Lerer (2003), “*Los rubios*” connota simplemente la diferencia: “los rubios son los otros (los Carri, los militantes, los que no están, los desaparecidos, los que emigraron, los ausentes)”; dada la vehemencia con que la tía de Albertina insiste en que nadie en la familia era rubio, “los rubios” se vuelve un significativo vacío que denota sólo los caprichos de la memoria. Además de evocar las operaciones ficcionalizadoras de la memoria, el título también recuerda las profundas divisiones políticas que caracterizaba la sociedad argentina de los años setenta, desde el discurso público del régimen militar hasta las denuncias autoprotectoras de los vecinos.

La memoria en *Los rubios* tiene que sortear la peligrosa red de la complicidad y del miedo que todavía parece existir en la Argentina contemporánea. Analía-Albertina nos dice que, en cierto círculo, pronunciar su apellido “todavía implica miradas extrañas, una mezcla de desconcierto y piedad”. Los vecinos entrevistados no están dispuestos a expresar nada que se pueda interpretar como un comentario político. La primera señora se niega a hablar de la circunstancias de la desaparición de los padres, insistiendo en que lleva una vida “tranquila ... no tengo drama con nadie [...] jamás me han molestado por nada”. La segunda, sin el más mínimo reparo, describe cómo los soldados entraron en la casa de ella por error, y cómo pudo indicarles cuál era la casa de los Carri: “para mí, fue una satisfacción”, explica ella, porque con la desa-

parición de estos vecinos volvió la tranquilidad al barrio. Los miembros del equipo de rodaje admiten estar nerviosos cuando les toca filmar dentro de la comisaría, y guardan sus ejemplares de *Nunca más* con sumo cuidado. Si existe un metadiscurso en *Los rubios*, es la voz en *off* que corresponde al diario de Albertina, pero ésta relata sólo lo que no se puede decir, registrando experiencias de fracaso, frustración y prohibición. Frente a los adornos de algunos amigos y la negativa rotunda de otros de hablar sobre el tema, Albertina-Analia dice “Me gustaría filmar a mi sobrino de seis años diciendo que cuando sepa quienes mataron a los papás de mi mamá, va a ir a matarlos. Pero mi hermana no me deja”. La película muestra hasta qué punto el miedo y una falta de solidaridad inhiben la tarea urgente de reconstruir la identidad en la Argentina de la época posdictadura, ya que un elemento importante de esta tarea es, como lo expresa Carri en el film, “construirse con la mirada del otro”.

Los rubios no es una película pesimista, e incluso trabaja ideas de restauración en la forma de una nueva solidaridad y una nueva familia, que está representada por el equipo de rodaje. Esto se ve claramente en la última secuencia del film, mientras se aleja el equipo de la cámara por un camino en el campo, muchos de ellos portando pelucas rubias. Sin embargo, queda claro que ésta es una generación huérfana, desprovista del protagonismo y de la identidad histórica. Carri toca un tema que está comenzando a salir a la luz en reflexiones actuales sobre la dictadura, que es la brecha generacional que divide a los que experimentaron el régimen militar en carne propia de los que se criaron después. Como dice Analia en el film: “Vivo en un país lleno de fisuras. Lo que fue el centro clandestino donde mis padres permanecieron secuestrados hoy es una comisaría. La generación de mis padres, los que sobrevivieron una época terrible, reclaman ser protagonistas de una historia que no les pertenece. Los que vinieron después, como Paula L., o mis hermanas, quedaron en el medio, heridos, construyendo sus vidas desde imágenes insoportables.”

Carri misma pertenece a esta segunda generación, pero es más joven todavía, demasiado joven para experimentar la pérdida, pero condenada a criarse con esa ausencia como condición de la vida cotidiana. A las víctimas de la dictadura se les borraron la identidad y la posibilidad de participación histórica. Esta nueva generación tampoco logra obtener acceso a esa participación, pero por otra razón. Experimentan la historia siempre distanciados de la realidad, y por eso viven en una época cínica en que, como dice la película, “la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria”. El análisis de Marianne Hirsch del fenómeno de la posmemoria tiene mucho que ver con la evocación de la experiencia de segunda generación en *Los rubios*. La posmemoria se refiere a “la relación de hijos de sobrevivientes de trauma cultural o colectivo a las experiencias de sus padres, experiencias que “recuerdan” sólo como las historias y las imágenes con las cuales se criaron, pero que son tan potentes, tan monumentales, que constituyen

recuerdos por derecho propio” (1999: 8). Hirsch emplea el término “posmemoria” con el propósito de “expresar su diferencia temporal y cualitativa de la memoria del sobreviviente, su calidad secundaria, de segunda generación, su ubicación en el desplazamiento, en lo tardío”. Esta forma mediatizada de la memoria no es menos potente por estar menos unida a la experiencia inmediata. Tiene como resultado una generación que está “forjada por hechos traumáticos que no pueden ni entender ni recrear”. La investigación de esta categoría de experiencia en *Los rubios* representa uno de sus aportes más importantes a la memoria posdictadura en Argentina.

En muchos sentidos, *Los rubios* es un film que trata de la posibilidad, o la imposibilidad, de hacer un film así en la Argentina contemporánea. De los obstáculos que tuvo que superar Carri para hacer y estrenar la película, el más grave parece ser las negociaciones con el INCAA. Lejos de ser un detalle meramente anecdótico en el camino del guión a la pantalla, este problema llega a ser una parte importante de su investigación acerca de las posibilidades de hacer cine en el contexto argentino. Es más, se hace – literalmente – parte de la película, porque la carta que rechaza la solicitud de Carri para el apoyo financiero del INCAA la lee y la discute el equipo de rodaje frente a las cámaras. El escritor de la carta describe el proyecto de Carri como “valioso”, pero considera que “pide ser revisado con un mayor rigor documental” para tratar el tema de los padres desaparecidos como se merece. Rigor documental es precisamente lo que falta en *Los rubios*, pero su cuestionamiento de los procesos de la memoria y de la naturaleza del cine es también lo que hace que la producción sea una intervención tan importante en el cine argentino contemporáneo. Con irreverencia y atrevimiento, *Los rubios* enfrenta el espinoso tema de la financiación de filmes, la existencia actual de formas insidiosas de censura, y la problemática relación entre el Estado y el cine no industrial.

Por suerte, la decisión inicial del INCAA se revocó, pero el camino de la película por festivales internacionales y hacia la distribución ha sido perseguido por una serie de polémicas. El conflicto entre Carri y los productores, Cine Ojo, fue muy publicitado en la prensa nacional, donde se denunció a Cine Ojo por su actitud excesivamente avara hacia un film que merecía consideración desde otras perspectivas, distintas de la puramente comercial. El debate entró en la esfera pública de una manera contundente el 7 de julio de 2003, cuando Página/12 publicó una lista muy larga de firmantes, que incluía nombres importantes de la cultura, la política, y de organizaciones sociales, que solicitaban una pronta solución al conflicto.¹ Los debates publicados reflejan hasta qué punto *Los rubios* ha logrado abrir un espacio para la crítica, con su insistencia en las relaciones algo menos que transparentes que muchas veces unen los ámbitos políticos, estéticos y comerciales en el proceso de hacer cine. Como nos recuerda Jean-Louis Comolli y Jean Narboni, está fuera del alcance de un solo cineasta, por más revolucionario que sea su enfoque, “efectuar

un cambio rápido o radical en el sistema económico; deformarlo, sí, desviarlo, pero no negarlo o desbaratar su estructura". Sin embargo, la polémica que ha rodeado la financiación y la distribución de *Los rubios* ha logrado poner en relieve las tensiones entre intereses artísticos, políticos y comerciales en el cine argentino, y el debate que siguió parece haber aumentado las posibilidades de financiación y distribución, al menos para esta película.

El film de Carri, una historia sumamente personal, difiere de representaciones anteriores de la dictadura debido a su falta de solemnidad, su cuestionamiento de los procesos de la identificación cinematográfica, su autorreflexividad, y su reconocimiento de la complejidad de la memoria y la representación. A la luz de las innovaciones formales de la película y su polémica autoubicación con respecto a la financiación del Estado, el mercado, y la política de la memoria, no parece injustificada la afirmación de Diego Lerer (2003), que "*Los rubios* amplía el campo discursivo del cine político en la Argentina como ninguna película lo había hecho desde *La hora de los hornos*". De hecho la película de Carri comparte varias preocupaciones con el cine-ensayo de los sesenta, entre ellas la denuncia a los efectos narcóticos del cine de espectáculo y el intento de convertir al espectador en un participante activo en la creación del sentido. Sin embargo, y a diferencia de los proyectos de los sesenta, el film de Carri no lleva un mensaje ideológico fácilmente identificable; no plantea la identidad como algo recuperable; y no es tan seguro de su capacidad para transformar al espectador en un actor efectivo en la arena política. De una manera más provisoria y más pícaro, en *Los rubios* se combinan lo histórico con lo fantástico, lo traumático con lo totalmente frívolo, con el fin de investigar el dolor de la ausencia y la ausencia del dolor, una de las tantas paradojas que presenta la (no-)experiencia de la posmemoria. El resultado es un cuestionamiento profundo y una reevaluación importante de la política de la representación y de hacer cine en la Argentina contemporánea.

Potestad, una película estéticamente muy lejos de la autorreflexividad de *Los rubios*, también somete a un cuestionamiento radical la memoria y la política del texto cinematográfico. Trata los eventos de la dictadura de una manera única y anómala en el contexto de la memoria posdictadura. En lugar de declararse contra el régimen militar, indaga sobre cómo recordamos, pone al descubierto los mecanismos a menudo insidiosos de la memoria colectiva y revela cómo la memoria se cristaliza en ciertos estereotipos, volviéndose así rígida y opaca. *Potestad* hace resaltar los procesos de crear sentido en el cine y, lo que es muy significativo, el papel que hace el espectador en estas operaciones. Aunque nos guía al principio hacia una interpretación psicoanalítica de los eventos que narra, el film termina por señalar la insuficiencia de modelos psicoanalíticos que intenten explicar cómo miramos una película. Veremos que estas consideraciones teóricas se muestran plenamente relacionadas con el

intento del film de provocar nuevos debates dentro del contexto de la memoria posdictadura.

Potestad es una adaptación libre de una obra de teatro con el mismo título, de Eduardo Pavlovsky, que se estrenó en 1985. En la obra de Pavlovsky, participan sólo dos personajes en un solo escenario, y se trata casi exclusivamente de un monólogo. Dadas estas limitaciones, poco indicadas para el lenguaje cinematográfico, no es de sorprender que llevar la obra a la pantalla fuera un desafío en que trabajaran varios años D'Angiolillo y su coautor, Ariel Roli Sienra. *Potestad* está construida como un rompecabezas que se arma poco a poco, y en el que la última pieza, ya colocada, cambia de una manera radical nuestra percepción del cuadro. Analizar la película implica, por desgracia, revelar lo que un espectador debería descubrir por sí mismo al verla, y disminuir así el fuerte impacto del film. Por ahora me limitaré a decir que trata sobre el trauma experimentado por Eduardo y su mujer como resultado de la pérdida de su única hija, de diez años, con quien habían disfrutado de una relación íntima y cariñosa. La narrativa parece limitarse a un solo viaje en el subte, que dura tres horas y recorre varias líneas. El laberinto de los túneles y combinaciones es una metáfora visual que refleja la red compleja de digresiones y asociaciones psicológicas del protagonista, cuyo viaje está interrumpido por una serie de *flashbacks* fragmentados y entrelazados.

D'Angiolillo hace uso de varias técnicas para evocar la desorientación y la paranoia experimentadas por Eduardo. Una de éstas, que agudiza una sensación de lo siniestro en el film, es el uso del primerísimo plano que, según convenciones cinematográficas, tiende a atribuirle un valor simbólico a los objetos. En *Potestad* estas tomas generan una sensación de inseguridad porque el significado preciso de este simbolismo queda sin aclarar durante la mayor parte de la narrativa. Ritmos insistentes y notas bajas percusivas están intercalados con períodos de silencio para marcar los momentos en que Eduardo pierde o recobra conciencia del presente; los sonidos familiares del subte, como el abrir y cerrar de las puertas y el chirrido del metal contra el metal de las vías, se destacan y se desnaturalizan para crear un efecto siniestro. Se usan secuencias en cámara lenta para desfamiliarizar acciones que no pertenecen al presente narrativo del film y que corresponden a los recuerdos o las proyecciones de Eduardo. El uso del *jump cut*, cuando Eduardo cae desprevenido en un pozo lleno de huesos humanos, tiene el efecto de fragmentar, literalmente cortar, nuestra percepción de tiempo y espacio, evocando así su terror e incredulidad cuando reconoce lo que está viendo y, desesperado, intenta salir como puede del pozo. Sin embargo, es el montaje – técnica que insinúa conexiones, expone ciertas cosas y oculta otras – que se convierte en la herramienta más importante en la investigación del film sobre la memoria asociativa, su juego de suspenso y revelación, y su cuestionamiento de cómo se produce el significado en una obra cinematográfica.

En particular, la experimentación de *Potestad* con el flashback supone varias desviaciones de las convenciones, todas las cuales anuncian la presencia imborrable del presente en representaciones del pasado. Varios marcos temporales se entrelazan en el film. Algunos de estos hacen referencia a épocas reconocibles, como la guerra de las Malvinas o la Copa Mundial de 1978; otros pertenecen a experiencias particulares del pasado del protagonista o son proyecciones de su deseo o miedo. Las transiciones entre los *flashbacks* y el presente se inician a menudo con planos de uno de un grupo de objetos cotidianos: un ventilador, la rosa de una ducha, o una calesita de juguete. De esta manera, por ejemplo, la acción traslada desde una toma de Eduardo, que se lava la cara en las duchas del club de rugby, hacia otra ducha, esta vez en el presente y en la casa de Eduardo. El corte es casi invisible, y lo delata sólo el cambio de color de los azulejos en el fondo. El final del primer flashback del film (el principio del cual no se percibe del todo) no está anunciado por ninguno de los medios convencionales – como un fundido acompañado por una voz en off – sino por un *cross cutting* rápido entre dos perspectivas de Eduardo que está sentado en un tren. En una, reacciona con inquietud al grupo que festeja el próximo triunfo sobre los ingleses en las Malvinas; en la otra, está sentado tranquilamente en un vagón casi vacío en el presente del film. Aquí y en otras partes de la película, el entrecruzamiento de secuencias evoca con gran efecto la desorientación psicológica, pero también demuestra la obra asociativa de la memoria, que se niega a obedecer a la organización lineal.

En los *flashbacks* Eduardo siempre parece tener la misma edad, la del presente. Esta técnica tiene el efecto de ocultar la transición entre *flashback* y presente, con la consecuencia de que registramos los cambios con incertidumbre. El efecto que se genera es especialmente anacrónico cuando a Eduardo lo arrastran unos amigos de su juventud para jugar al rugby. Está claro que sus amigos no pueden ver el cuerpo de sesentón que vemos nosotros, y le critican su mal desempeño. Pero si Eduardo mantiene su apariencia presente a lo largo del film, la parte de Ana María la hacen tres actrices distintas, y no se esfuerza el film para hacer que se parezcan versiones más jóvenes o más viejas de la misma mujer. La más joven (Denise Dumas) es rubia y quizás – dada la naturaleza idealizada y fantástica de la escena de las duchas – no representa una persona verdadera sino la proyección del deseo de Eduardo. No se parece ni a la Ana María morocha (Noemí Frenkel) ni a la Ana María mayor y desconsolada (Susy Evans) del presente de la narrativa. La presencia de múltiples Ana María indica hasta qué punto la memoria está contaminada por el deseo. Que el miedo también sea un filtro se hace evidente por el uso de la técnica contraria, en la que distintos personajes los hace un solo actor. La misma moza aparece en dos cafés distintos, y el manifestante de Malvinas en el tren es también el hombre sentado al lado de Eduardo en el presente, e incluso el chofer de Colombres, el socio de Eduardo. La paranoia de

Eduardo se nutre de estas imágenes duplicadas de personajes que, efectivamente, lo acechan a lo largo del film.

Por medio de estas técnicas, *Potestad* desautoriza el valor de verdad que, según las convenciones del realismo cinematográfico, se le atribuye al flashback como motor de explicación autobiográfica. Además, no es posible ordenar los *flashbacks* en una secuencia lógica. Cuando Eduardo se despierta en el hospital, mostrando la desorientación que hemos llegado a reconocer como síntoma de su pena al perder a su hija y hablando de la incapacidad de Ana María para superar a la suya, el padrino de Adriana le muestra el collar que acaba de comprar para el cumpleaños de la nena. Más tarde vemos este collar en el cuello de Adriana durante la fiesta de cumpleaños. De esta manera, muchas de las escenas no pertenecen completamente ni al presente ni al pasado.

En *Potestad*, el uso y la desviación de la convención del flashback son significativos, el primero en su coqueteo con la narrativa explicativa del psicoanálisis, y el segundo, en la desestabilización de ésta. El impacto dramático y político del film proviene principalmente de su explotación de los procesos de la identificación cinematográfica. La adaptación de Murray Smith del concepto psicoanalítico de la identificación es una herramienta útil para explicar cómo el espectador elige tomar partido en *Potestad*. En la "estructura de simpatías" de Smith, la "alineación" es "el proceso por medio del cual los espectadores están ubicados en relación a los personajes en cuanto al acceso a sus acciones, sus pensamientos y sus sentimientos" (1995:83). En *Potestad*, el uso frecuente de una voz en off en primera persona, que expresa los sentimientos de desesperación y miedo de Eduardo, establece una relación de confidencialidad y complicidad con el espectador. A veces, su perspectiva se vuelve literalmente la nuestra a través de secuencias filmadas desde su punto de vista. Para Smith, la "alineación" precede a la "afiliación", que representa "la evaluación moral de los personajes por el espectador", una especie de identificación que tiene "dimensiones a la vez cognitivas y afectivas" (84). Aquí nos identificamos plenamente con el protagonista, porque creemos que sabemos cómo terminará la historia y sospechamos que su paranoia está completamente justificada. Su pérdida – dice "me siento fracturado por dentro, dividido en mil pedazos" – parece estar vinculada con una experiencia de persecución, a la cual se hace referencia al principio de la película:

Aunque yo sabía que existía la maldad, la imaginaba como una cosa más abstracta, teórica. Pero cuando uno la ve encarnada en personas que se mueven, hablan, gritan, insultan y persiguen a inocentes, la maldad se vuelve más humana, más real, y por eso más temible.

Guiados por imágenes de fosas llenas de huesos humanos, y una calcomanía en el subte con el lema

“Los argentinos somos derechos y humanos”, entre otras referencias a la dictadura, llegamos a estar convencidos de que la desaparición de Adriana tiene algo que ver con los crímenes del régimen militar, o por lo menos que Eduardo puede haber sido una víctima de la represión, aunque no logramos aclarar lo que verdaderamente pasó.

De hecho, esta lectura de los hechos se vuelve cada vez más difícil de sostener con la paulatina revelación de detalles que parecen contradecirla. Adriana está todavía con Eduardo y con Ana María después del derrocamiento de la dictadura; un viejo conocido acusa a Eduardo de ocultar un secreto vergonzoso; y vemos a Ana María lavar a un bebé por primera vez, que evidentemente no es recién nacido. Muchas de las imágenes recurrentes – el ventilador, la rosa de la ducha, la calesita – pertenecen y presagian una escena de suma importancia que vemos sólo hacia el final de la película. Estas imágenes corresponden al concepto de Freud del recuerdo encubridor:³ el recuerdo de detalles triviales que se sustituyen por un recuerdo que es demasiado traumático como para revelarlo. Para Freud, el recuerdo encubridor “debe su valor como recuerdo no a su propio contenido sino a las relaciones que existen entre ese contenido y otro, que ha sido suprimido” (1958a:320). Lo suprimido, en este caso, se revela en un flashback en que Eduardo, como médico que colabora con el régimen militar, descubre a Adriana en el departamento de dos militantes jóvenes recién asesinados por soldados, y la lleva a su casa para criarla como suya.

Reconocemos, demasiado tarde para soltarnos de nuestra compasión por él, que Eduardo, cuando habla del terror de los años setenta, no refiere a las acciones de las fuerzas armadas sino a las de activistas de izquierda. Eduardo intenta inscribirse en el papel del héroe, diciendo: “Eran tiempos de mierda. Una época violenta, irracional. Había que estar allí. Todos los días un enfrentamiento, un ataque por la espalda. Los subversivos habían trastocado todo. No era fácil enfrentar ese odio asesino. Pero hubo que hacerlo”. Mientras los cuerpos de los padres de Adriana son arrojados sin ceremonias a un camión, escuchamos las autojustificaciones de Eduardo en una voz en off, que dice: “Fue injusto. Le dimos tanto amor y me la quitaron [...]. Los padres de Adrianita eran fanáticos capaces de volarte la casa. Y yo la salvé”. Al saber el verdadero origen de Adriana, podemos reinterpretar la desorientación de Eduardo y comprender que corresponde no sólo a su dolor, sino también a los desplazamientos y las represiones asociados con la culpa.

El tema de la apropiación de bebés por militares durante la dictadura había sido investigado mucho antes en la conocida película *La historia oficial* (Puenzo, 1985), pero con diferencias importantes. El padre militar en la película de Puenzo es un monstruo, incapaz de sentir compasión, que pega a su mujer y es cómplice en la tortura y la violación de su amiga. La crueldad que muestra Roberto hacia sus padres y su

hermano, junto con el beneficio personal que ha obtenido bajo el régimen militar, reafirman nuestro entendimiento de que se trata de un malvado asesino que goza con llevarse por delante a todos los que se interponen en su camino. Como contraste, a Eduardo no lo podemos descartar como monstruo: se parece demasiado a nosotros, y no aceptamos con facilidad que un padre cariñoso y un doctor pueda pertenecer a la misma categoría que un cómplice de asesinatos y un raptor de niños. En el caso de *La historia oficial*, la información que recibimos acerca de la niñez de Roberto y las relaciones que ha mantenido con su familia nos ayuda a reconstruir la trayectoria de su vida y cómo ha llegado hasta el presente; en *Potestad*, los flashbacks al pasado ni condenan ni vindican a Eduardo. Dos escenas que podrían servir como justificaciones de su comportamiento de adulto – la tristeza que experimenta la pareja cuando se le da los resultados de la prueba de fertilidad, y la experiencia del rechazo cuando el padre de Eduardo lo reta por no saber qué hacer con su vida sin rumbo – de hecho proveen explicaciones muy inadecuadas. Los flashbacks del film, a pesar de las apariencias, raramente proporcionan datos biográficos de importancia que nos permitieran reconstruir una narrativa coherente de la evolución del personaje de Eduardo.

Sin embargo, muchas convenciones que se emplean en *Potestad*, como ya hemos visto, nos engañan a los espectadores para que busquemos una interpretación psicoanalítica de los hechos del film. Éstas incluyen, como ya hemos visto, la estructura del flashback, la desorientación del protagonista, la problemática relación con el padre, el predominio de la voz en off en primera persona, y temas de la pérdida, la paranoia y – más tarde – la culpa.

Entendemos muy pronto que los *flashbacks* representan elementos reprimidos que persiguen al protagonista y, por lo tanto, asumimos el rol del analista, interpretando una serie de asociaciones para descubrir lo que trata de recordar el paciente. Además, el comportamiento de Eduardo parece seguir la descripción de Freud de la elaboración como una repetición compulsiva que reemplaza la memoria (1958b:150). La desaparición de Adriana, por ejemplo, está representada tres veces, todas de manera distinta, dentro de la narrativa del film. Otra sublimación se deja ver en una de las escenas más surrealistas del film, en que Eduardo no logra salvar a un paciente al que está operando de una herida de bala. El paciente sufre una hemorragia y se muere a causa de la negligencia del médico. Que esta escena se pueda interpretar como otro desplazamiento, otra repetición compulsiva de la culpa y la complicidad, queda de manifiesto cuando llegamos al departamento de los padres de Adriana. Dos repeticiones conectan estas dos escenas: primero, el brazo flácido del paciente que cuelga de la mesa de operaciones, a lo largo del cual corre un hilo de sangre, se transforma en el brazo de la madre de Adriana, tumbada muerta en la cama; segundo, en el quirófano a Eduardo le dicen, de una manera insinuante, “¿En qué mejores manos podría estar, no, doctor?”, que es precisamente la frase que

emplea Colombres cuando descubren a Adriana en el baño del departamento. Sostengo, sin embargo, que el énfasis del film sobre lo psicoanalítico es una parte fundamental de su decepción del espectador, y que la verdadera función de lo psicoanalítico en este film es para poner en relieve lo político.

Algo de la importancia de las operaciones retóricas del film y su relación con lo político se capta si se compara *Potestad* con ese clásico del expresionismo alemán, *El gabinete del Doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920). Las dos películas contienen *flashbacks* que resultan ser engañosos; ambas toman como tema el abuso de la autoridad y el desorden psíquico; se centran en un médico que es cómplice en múltiples asesinatos; intentan subvertir la linealidad narrativa por medio de la repetición, la sublimación, la elipsis y la redundancia. Sin embargo, desde la publicación en 1947 del trabajo de Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films (De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán)*, muchos críticos han coincidido en que el marco narrativo del film de Wiene efectivamente neutraliza el significado político de la película, puesto que desacredita la versión que se nos ofrece de la culpabilidad del doctor: al final del film, entendemos que el narrador es un paciente psiquiátrico con delirios paranoicos que se centran en el director del manicomio. La presencia del marco narrativo da crédito a una lectura psicoanalítica en lugar de una lectura política, y atenúa la crítica del film que, según Kracauer, sin este elemento habría ofrecido una visión atrevida de la locura institucionalizada de la vida pública de Alemania entre las guerras. En *Potestad*, se deja ver el revés de este proceso narrativo. Si el film de Wiene empieza con los crímenes, y luego sugiere que su autor es el médico, el de D'Angiolillo nos presenta primero al médico y después sus crímenes, que permanecen ocultos en la sociedad debido a la garantía de impecabilidad moral que posee: su bata blanca. Al final de *Caligari*, el orden se restablece (después de todo, el médico no es culpable); en *Potestad*, el final pone al descubierto nuevos abismos insalvables en la sociedad que representa. Las simetrías de *Potestad* nos obliga a reconocer la insuficiencia de interpretaciones psicoanalíticas para explicar la diferencia ideológica: en este film es lo político que surge como un resto persistente que no se puede simplificar o reducir a la psicología.

De manera ofensiva, la película parece sugerir que la memoria posdictadura funciona, hasta cierto punto por lo menos, como un recuerdo encubridor, y que lo suprimido es la violencia de los militantes de izquierda de los años setenta. Es necesario reconocer que el film no justifica, de ninguna manera, la violencia ejercida por el régimen militar; tampoco intenta reducir la enormidad de sus crímenes. Pero nos obliga a ver las simetrías de la violencia a ambos extremos del espectro político. ¿Qué pasa cuando los raptos de niños hablan nuestro mismo lenguaje? ¿Hasta qué punto el quitarle a Adriana a sus autoproclamados padres, que la quieren muchísimo, realmente ayuda a

reintegrar una sociedad destruida? Como dice Eduardo, Adriana ha sufrido dos veces, al perder dos veces los padres. Si ambos lados del conflicto participan en la violencia, y si ambos lo hacen con el fin de crear un mundo mejor para sus hijos, la ecuación parece cerrar, por lo menos momentánea y precariamente. Al final de la película quedamos con la cuestión – muchas veces dejada de lado por la memoria posdictadura – de cómo negociar una existencia compartida con el Otro, cuyas convicciones ideológicas no son las nuestras. Es también la cuestión de cómo recordar sin reinventar las mismas estructuras de alteridad que produjeron las condiciones del evento traumático original. En *Potestad*, el espectador se vuelve cómplice en los procesos de alteridad y prejuicio, por medio de los cuales incluso las contramemorias pueden adoptar el discurso monológico del autoritarismo. Con inquietud, comprendemos que nuestra disposición para demonizar al enemigo nos ha metido en el campamento equivocado. Esta comprensión nos permite percibir los mecanismos insidiosos y maniuequistas que subyacen a todo tipo de memoria, y entender que la realidad histórica es siempre más rica y más compleja que lo que nos deja vislumbrar su destilación en la memoria.

Que la memoria posdictadura no se haya enfrentado por completo a estas cuestiones ha sido señalado recientemente por varios críticos y teóricos argentinos. Beatriz Sarlo (2002:45-46) argumenta que “Todavía falta colocar a la dictadura militar en la perspectiva de los años que la precedieron. La dictadura fue excepcional en un sentido, el de su extremismo. Pero, en otro sentido, es un capítulo que se abre en los años setenta, antes del golpe militar. Precisamente será necesario reinterpretar los hechos e ideas hegemónicas de las últimas décadas”. Héctor Schmucler (2000:9) nos hace acordar de la violencia y las divisiones que caracterizaban la sociedad argentina antes del golpe, y sostiene que “Deberíamos arriesgarnos a reconocer las condiciones que propiciaron el golpe de estado de 1976 y a registrar que fue bienvenido por gran parte de la población”; de modo parecido Hugo Vezzetti afirma que, mientras la brutalidad de la dictadura fue sin precedentes en la historia argentina, y por eso representa hasta cierto punto lo que llama “una irrupción”, fue también “un desenlace, a partir de una larga crisis política, incluso de una guerra civil larvada” (2001:12). Vezzetti hace un llamado a construir “una memoria de las memorias”, a analizar de qué maneras los mecanismos narrativos de la memoria estilizan y simplifican representaciones del pasado. Al reflexionar sobre el aniversario de 25 años desde el golpe, asegura que el debate público en Argentina acerca de ese período de su historia sigue siendo “sumamente limitado y casi estereotipado” (13). *Potestad*, escandalosamente imparcial en su trato de la violencia de los militares y de los disidentes, constituye un intento serio de reabrir espacio para el debate público, de problematizar las representaciones estereotipadas del pasado, y de ubicar los crímenes de la dictadura en el contexto de los conflictos ideológicos de los años setenta. El

mismo Pavlovsky implica ambos lados del conflicto en su crítica de la violencia ideológica, resumida en el Prólogo a la obra *Potestad*: “Se acabó la época de los matones a sueldo, de los grandes psicópatas de la tortura; llegó la época de los ideólogos, de los filósofos de la libertad. Una nueva religión aparece y nace, entonces, una nueva patología social” (2001:13). El *Potestad* de D’Angiolillo intenta así un revisionismo de un revisionismo anterior, obedeciendo un impulso muy del siglo veintiuno a denunciar el extremismo ideológico en todas sus manifestaciones.

Quizás con mayor importancia, *Potestad* nos conduce a reconocer que la memoria de un país dividido no puede ser sino un espacio de conflicto. Discusiones recientes han pedido una nueva heterogeneidad y mayor sutileza en la memoria posdictadura; este mayor entendimiento de la importancia de la diferencia debería compensar la obligación a reconstruir la unidad nacional por medio de la memoria colectiva. La memoria colectiva es, como nos recuerda Schmucler, fundamental a la nación como concepto; sigue siendo una tarea difícil en Argentina, que tiene que aceptar que “pueden reconocerse diversas memorias” y que “el “clima de la época” pesa de manera distinta en cada una de ellos” (2000:8). Según Oscar Terán, no se debería “embalsamar los hechos del pasado para construir un panteón reconciliado” (2000:11). La reconstrucción de la memoria colectiva no debe efectuarse a cualquier precio, y menos aún si corremos el peligro de olvidar o disimular las diferencias y las divisiones que han caracterizado la sociedad argentina desde mucho antes del golpe.

En el revisionismo que sugiere el film de D’Angiolillo, el rol del espectador es clave. Al igual que *Potestad* presenta un marco analítico – el psicoanálisis – sólo para desestabilizarlo, un examen de cómo el film sitúa al espectador (o como éste se sitúa con relación al film) nos conduce lejos de modelos psicoanalíticos de la mirada del espectador. Si la teoría psicoanalítica del cine ubica al espectador en el rol de un analista que interpreta el texto-sueño de la película, *Potestad* nos obliga a enfrentar nuestra incompetencia como analistas y a reconocer nuestros prejuicios. La ilusión de dominio sobre el mundo que, según esta teoría, nos provee la perspectiva omnisciente y omnividente del cine, se encuentra aquí totalmente destruida: nuestra percepción de los eventos del film, y de los hechos reales en los cuales está basado, está completamente debilitada.

En *Potestad* el espectador no es el objeto pasivo de la interpelación o la sutura como lo entendieran Lacan y Althusser. Al contrario, es un participante activo que ayuda a construir el texto, guiado en este acto de interpretación, no por procesos inconscientes, sino por su conocimiento fuera de film y su experiencia. *Potestad* nos recuerda que los sentidos se producen por medio de relaciones complejas entre espectador, film, y contexto sociocultural. David Bordwell avanza un modelo opuesto al psicoanálisis, el del cognitivismo, para entender la relación entre espectador y

film. Si – como sostiene él – los espectadores abordan la tarea de hacer hipótesis con “esquemas” interpretativas ya establecidas, la relación del espectador con el film implica una serie de mecanismos que no son inconscientes, sino pre-conscientes. Esta distinción supone una gran diferencia en términos políticos. Si la ideología y la memoria pertenecen a esferas pre-conscientes, existe la posibilidad de que éstas puedan abrirse como espacios de conflicto, resistencia y negociación. Ésta es la consecuencia política de la teorías mucho más flexibles de la relación entre película y espectador que surgen del cognitivismo y los estudios culturales, que suponen un mayor grado de intercambio entre la subjetividad y la representación cultural. Como opina Bordwell, la teoría psicoanalítica del cine no provee “una explicación satisfactoria de cómo actores sociales podrían criticar o resistir la ideología”, ya que “no hay espacio para el “protagonismo” en un marco en que la subjetividad esté determinada con tanta rigurosidad por las representaciones ideológicas” (1996:8). A la investigación algo universalista de los cognitivistas del proceso de construir historias, Robert Stam querría agregar “la noción de una posición, un mirador que está determinado por lo social, de lo que invierten los espectadores en la representación, nociones de cuadrículados ideológicos y narcisismos culturales que reflejan el encauzamiento social de la entrada emocional” (2000:245). De esta manera, *Potestad* insiste en que la mirada del espectador esté históricamente, culturalmente y socialmente condicionada, y pone en relieve la importancia de la ubicación en la construcción de significados en el cine. Logra ubicar al que Stephen Prince (1996:73) llamaría el espectador “desaparecido” de la teoría psicoanalítica del cine, al igual que el espectador abstracto, sin posición, de la teoría cognitivista.

El poder de *Potestad* es transformarnos, como espectadores, en el objeto de nuestra propia mirada hasta tal punto que reconozcamos nuestra incapacidad para leer correctamente el film, no como un defecto intelectual, sino como un error de memoria. Igual que todas las representaciones, la memoria traiciona a su objeto: borra la realidad al mismo tiempo que la preserva. Las condensaciones, asociaciones y desplazamientos de la memoria se reflejan en la construcción y la interpretación de películas. En última instancia, parece que queremos que la memoria nos den el mismo placer narrativo que nos da el cine: hacer heroicos a nuestros héroes, y a nuestros villanos la encarnación de la pura maldad; establecer relaciones claras de causalidad y atar todos los cabos sueltos. En oposición a estas falsificaciones, *Potestad* se revela como un film verdaderamente contracultural, y de esta manera se une a los que reconocen la dificultad de recordar de otro modo, y que comienzan a pedir más heterogeneidad, más divergencia y más conflicto dentro de la memoria posdictadura.

Notas

¹ Desde aquí y en adelante las traducciones del inglés al castellano son de la autora.

² Véanse, por ejemplo, los artículos escritos por el sociólogo Horacio González ("Imperativos de la conciencia") y la científica social Alcira Argumedo ("Un gran triunfo sobre el horror") en *Página/12: Espectáculos*, 12 de julio de 2003. González asegura que "El lenguaje [comercial] que emplea Céspedes no es apropiado para tratar este tema. [...] Sería bueno que perciba la verdadera dimensión de este conflicto". A la descripción del conflicto dada por Marcelo Céspedes de *Cine Ojo* como "estrictamente comercial", Argumedo afirma que "Es evidente que el productor no entendió en absoluto el denso significado de la película que durante dos años ayudó a producir".

³ En inglés se traduce como "screen memory", una frase evocadora que llama la atención al doble significado de la palabra "screen": primero, como algo que oculta o tapa, y segundo como pantalla o la acción de proyectar una película.

Bibliografía

Bernades, H. (2003), "Los desaparecidos, una investigación familiar", *Página/12: Espectáculos*, 24/04/2003, <http://www.pagina12web.com.ar/diario/espectaculos/6-19225-2003-4-24.html>.

Bordwell, D. (1985), *Narration in the Fiction Film*, London: Methuen.

———. (1996), "Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory", *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (ed. D. Bordwell y N. Carroll), Madison: University of Wisconsin Press, pp. 3-36.

Bruzzi, S. (2000), *New Documentary: A Critical Introduction*, London and New York: Routledge.

Comolli, J.-L. and Narboni, J. (1999), "Cinema/Ideology/Criticism", *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (ed. L. Brandy y M. Cohen), Oxford: Oxford University Press, pp. 752-59.

Freud, S. (1958a), "Screen Memories", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (trad. J. Strachey), London: Hogarth Press, vol. 3, pp. 303-22.

———. (1958b), "Remembering, Repeating and Working-Through", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (trad. J. Strachey), London: Hogarth Press, vol. 12, pp. 147-56.

García, E. (2003), "Barbie y el "Cuchu", dos nuevas estrellas en el cine de animación", *Página/12: Espectáculos*, 13/08/2004, <http://www.pagina12web.com.ar/diario/espectaculos/6-24038-2003-8-13.html>.

García, F. (2003), "Un nombre marcado a fuego", *Clarín: Sociedad*, 9/11/2003, <http://old.clarin.com/diario/2003/11/09/s-04602.htm>.

García, L. (2003), "Albertina Carri: "La ausencia es un agujero negro"", *La Nación: Espectáculos*, 23/04/2003, <http://www.lanacion.com.ar>.

Hirsch, M. (1999), "Projected Memory: Holocaust Pho-

tographs in *Personal and Public Fantasy*", *Acts of Memory: Cultural Recall in the Past* (ed. M. Bal, J. Crewe y L. Spitzer), Hanover: University Press of New England, pp. 3-23.

Kracauer, S. (1947), *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, London: Dobson.

LaCapra, D. (1998), *History and Memory After Auschwitz*, Ithaca and London: Cornell University Press.

Lerer, D. (2003), "La fábula de la reconstrucción", *Clarín: Espectáculos*, 23/10/2003, <http://old.clarin.com/diario/2003/10/23/c-00909.htm>.

Moreno, M. (2003), "Esa rubia debilidad", *Página/12: Radar*, 23/10/2003, http://www.pagina12web.com.ar/suplementos/radar/vernota.php?id_nota=1001.

Nichols, B. (1991), *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Pavlovsky, E. (2001), *Prólogo*, Potestad, Buenos Aires: Galerna, pp. 13-17.

Prince, S. (1996), "Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator", *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (ed. D. Bordwell y N. Carroll), Madison: University of Wisconsin Press, pp. 71-86.

Sarlo, B. (2002), *Tiempo presente: notas sobre el cambio de una cultura*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Schmucler, H. (2000), "Las exigencias de la memoria", *Punto de vista*, 23: 68, pp. 5-9.

Smith, M. (1995), *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press.

Stam, R. (2000), *Film Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell.

Sturken, M. (1997), *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, Berkeley: University of California Press.

Terán, O. (2000), "Tiempos de memoria", *Punto de vista*, 23: 68, pp. 10-12.

Tirri, N. (2002), "Pavlovsky, del teatro al cine", *La Nación: Espectáculos*, 18/01/2002, p. 4.

Turim, M. (1989), *Flashbacks in Film: Memory and History*, New York and London: Routledge.

Vezzetti, H. (2001), "Lecciones de la memoria: a los 25 años de la implantación del terrorismo de estado", *Punto de vista*, 24: 70, pp. 12-18.

Resumen / Nacionalismo cultural y Buñuel en México.

Las herejías de Buñuel tienen una resonancia más directa e inmediata en la irreverencia post revolucionaria de círculos literarios dominados por Octavio Paz y Carlos Fuentes sobre sus contemporáneos en la industria fílmica mejicana.

1946, año de la llegada de Buñuel a México, marca la sistematización de décadas de polémica obligatoria e iniciativas fundacionales refiriéndose a la mejicanidad y sus culturas prerrogativas. Una revisión tentativa de su producción total sugiere que Buñuel no hizo flamear una bandera de conveniencia cuando adoptó la ciudadanía mejicana. Hasta sus primeros films se manifiesta una receptividad genuina a la realidades de su casa adoptiva, bastante más que una reproducción meramente pasiva de los géneros Mejicanos establecidos.

Palabras clave

Desviaciones – estereotipos – fisonomía popular – fotografía icónica – hipérbole – irreverencia – lenguaje parabólico – mitologías nacionales – nacionalismo – panóptica – retórico.

Summary / Cultural nationalism and Buñuel in Mexico

Buñuel's heresies has a more direct and immediate resonance in the post revolutionary irreverence of literary circles dominated by Octavio Paz and Carlos Fuentes on his contemporaries in the Mexican's film industry.

1946 the year of Buñuel's arrival, marks the systematization of decades of obligatory polemic and foundational initiatives concerning Mexicanidad and its cultural prerogatives. An attentive review of his output suggest that Buñuel did not fly a flag of convenience when he adopted Mexican Citizenship. Even his earliest films manifest a genuine receptivity to the realities of his adopted home, rather than a merely passive reproduction of established Mexican genres.

Key words

Deviation - hyperbolic - iconic photography - imaginary - irreverence - national mythology - nationalism - panoptic - parabolic languages - popular physiognomy - rhetoric - stereotype.

Resumo / Nacionalismo cultural e Buñuel em México

As heresias de Buñuel tem uma ressonância mais direta e imediata na irreverência post revolucionária de círculos literários dominados por Octavio Paz e Carlos Fuentes sobre seus contemporâneos na indústria do cinema Mexicano.

1946, ano de chegada de Buñuel a México, marca a sistematização de décadas de polêmica obrigatória e iniciativas de fundação aludindo à mexicanidade e suas culturas prerrogativas. Uma revisão tentativa da sua produção total sugere que Buñuel não fez flamear uma bandeira de conveniência quando adotou a cidadania mexicana. Até seus primeiros filmes se revela uma receptividade genuína à realidades de sua casa adotiva, bastante mais que uma reprodução meramente passiva dos gêneros mexicanos estabelecidos.

Palavras chave

Desvio - estereótipos – fisionomia popular – fotografia icônica - hipérbole – irreverência – linguagem parabólica - mitologia nacional – nacionalismo - panóptica - retórico.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 18 (2005). pp 59-69. ISSN 1668-0227

*Erica Segre. Magister en Literatura. Universidad de Cambridge. Profesora full time e investigadora en literatura y cultura visual en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge y miembro del Trinity College de esa Universidad. infocedyc@palermo.edu

“No crean [...] que sólo propugno por un cine dedicado exclusivamente a la expresión de lo fantástico [...] por un cine escapista [...] desdeñoso de nuestra realidad cotidiana”.

La exhibición conmemorativa titulada con la panóptica hipérbole *Buñuel La mirada del siglo*, que tuvo lugar en el palacio de Bellas Artes, en la ciudad de México en 1996, provee un punto de partida para la recepción y contextualización de los trabajos menos conocidos del realizador. “Vine de paso” le recordó a Elena Poniatowska en 1977, en un elíptico reportaje en su hogar de la ciudad de México. “Nosotros nos nacionalizamos mexicanos, no somos refugiados”². Un ciudadano mexicano naturalizado, tres días después de cruzar la frontera en 1946, Luis Buñuel dirigió veinte películas en México, una larga e idiosincrática carrera en lo que podría denominarse géneros comerciales, que contribuyó, a través de la elisión y astutas *gaffes*, a fracturar la monolítica iconografía nacionalista de la pantalla mexicana. Las herejías de Buñuel tuvieron mayor resonancia inmediata y directa en la irreverencia posrevolucionaria de los círculos literarios dominados por Octavio Paz y Carlos Fuentes que la que tuvo sobre sus contemporáneos de la industria fílmica mexicana. Ambos escritores fueron amigos personales y partidarios de estas lecturas erróneas y desviaciones de la retórica nacionalista dominante. La incisividad de estos errores de lectura, aparentemente ingenuos, basados en una estrategia que injertaba en los pequeños detalles narrativos ciertos deslices expatriados, llevada a cabo gracias a la estrecha colaboración con escritores mexicanos en la elaboración de los guiones (diálogos especialmente vernacularizados), y con cineastas mexicanos y escenógrafos. Entre ellos Juan de la Cabada, Gabriel Figueroa, Mauricio Magdaleno y Manuel Álvarez Bravo. No pocos de estos colaboradores han contribuido a la icónica fisonomía de la exaltación nacionalista y al narcisismo cultural de la pantalla mexicana de los '40, trabajando con el demagógico Emilio Fernández, el populista Ismael Rodríguez y el costumbrista Fernando de Fuentes. Pero si algunos integrantes de esta formación de colaboradores proviene de los días felices de la Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios (L.E.A.R.) fundada en 1934 y el politizado taller de Gráfica Popular, otros como el dramaturgo Rodolfo Usigli, el novelista José Revueltas, y el pintor abstracto y escenógrafo Gunter Gerszo representan un punto de partida artístico para la narrativa épica del realismo social y un movimiento hacia una estética orientada hacia los monólogos interiores, flujos de la conciencia y una expresión sintética. En la mayoría de las películas realizadas en México, Buñuel sabe poner en foco tanto el fondo como la superficie. Este equilibrio entre la penetración poética y la realidad tangente se debe a un buen trabajo de interacción con los representantes de la denominada “cultura de creación de películas pictóricas” inspirada por la precisión fisiológica y las totémicas características del arte gráfico socialmente comprometido de los años '30 y '40.³ El sitio de la exhibición fue emblemático, puesto que

da a entender la centralidad del legado de Buñuel subsumiendo la combinación cultural del nacionalismo de los últimos años del Porfiriato y del México posrevolucionario. El Palacio de Bellas Artes, con sus agregados arquitectónicos que van del *art nouveau* al *art deco*, al servicio de lo autóctono, es un mausoleo de arte mural revolucionario y el espacio sacralizado de las nociones de arte socialmente redentivas.

Ubicado en el centro de la topografía de la antigua ciudad colonial y los signos borrosos de la revisión a la que la modernidad del siglo XIX la sometiera Bellas Artes es la encarnación de una particular tradición de una práctica cultural hegemónica impuesta por sucesivos gobiernos mexicanos revolucionarios y posrevolucionarios. En un artículo retrospectivo sobre “una centuria de difusión cultural en México” Carlos Monsiváis señala la casi utópica aspiración del departamento de Bellas Artes –divulgatoria e integrativa– cuya matriz inspiradora era el palacio en sí mismo, con su dorada cúpula renacentista. En las décadas posrevolucionarias fue el genuino “centro de la vida cultural, la zona iniciática”, una posición que muchas veces ocupó sólo conceptualmente en la realidad virtual de la retórica nacionalista.

En 1946, el año de la llegada de Buñuel, se marca la sistematización de décadas de polémica obligatoria e iniciativas fundacionales concernientes a la mexicanidad y sus prerrogativas culturales; con el establecimiento del Instituto de Bellas Artes, patronazgo oficial concebido con vistas a auspiciar, fomentar, custodiar, vigilar y fortalecer todas las formas artísticas en que se expresa y se define el espíritu de México. Buñuel mismo fue invitado a México por uno de los activistas culturales claves, un visionario con una práctica cultural inclusiva y redentiva, el escritor y etnógrafo Fernando Benítez. Jefe editor del importante diario *El Nacional* y secretario personal del Ministro de Estado en el momento de su encuentro con el cineasta. Él contribuyó al aumento de la visibilidad y popularización de las artes a la renovación del debate sobre la relación entre cultura y sociedad en México, y apoyó una línea de investigación de escrutinio nacional como también una generación de escritores cismáticos con el éxito cultural de los suplementos que fundó para los diarios *El Nacional* y *Novedades* (incluyendo a Paz y Fuentes). Buñuel llegó en el último coletazo del “sexenio ávila-camachista” (1940–46), cuando la manipulación demagógica del gobierno y la consolidación de los estereotipos nacionales del tipicismo inherente a la noción de mexicanidad, había minado la base popular de esa introspección, convirtiéndola en un discurso político hueco y con fuertes visos de agotamiento. Significativamente para un explorador de los márgenes, la entrada oblicua de Buñuel a México como un apóstata declarado de los paradigmas nacionales, coincide con la gradual fractura de las certezas dogmáticas concernientes a la identidad nacional y a sus legítimas manifestaciones culturales.

Él se inserta en un período de transición y crisis que, como recuerda Rulfo, alimentaba el problema del desencanto de una generación de escritores: “en la época que no se sabía dónde iba el país dominado

por una crisis social económica y donde en subdesarrollo era algo tremendo”.

Alojar la exhibición en el Bellas Artes fue un modo provocativo de articular un homenaje a las visiones disidentes de Buñuel. Esto quiere decir, al menos en un aspecto estilístico, que el interior del Bellas Artes fue un escenario adecuado. La aprobación póstuma de Buñuel podría deducirse de sus comentarios sobre el diseño de la decoración en El: “la escenografía es de un estilo que me gusta, porque mi padre se hizo una casa en estilo 1900, un poco *art nouveau*. Yo tengo amor por esa época”. En el contexto de la identidad política y trasatlántica la diplomacia indudablemente señala una intención de recuperar “los años perdidos” de Buñuel para el canon. Pero no sólo defiende la centralidad de las películas rodadas en México e instiga a una revalorización de su importancia, sino que también subraya con mayor radicalidad la clara influencia en el contexto cultural mexicano que fue afectado por sus realizaciones y los temas tratados. Este cambio interpretativo, permitirá afirmar aquello que Buñuel llamó “trabajos alimenticios” en el contexto de la historicidad y la especificidad cultural ejemplificada en *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1932), resaltando los tópicos de sus temas y su rol de cronista/espectador.

En uno de los catálogos de la exhibición, el historiador cinematográfico José de la Colina, amigo personal, interlocutor permanente y cronista del director, alude al ámbito de las resonancias semánticas del título “Buñuel! La mirada del siglo”. Expresa la necesidad de revisar el punto de vista que denigra a los films mexicanos como ejercicios en estilo expeditivo, productos de Buñuel en tanto mero artesano camaleónico, que filmara cualquier cosa que le ofrecieran. De la Colina rebate semejante percepción sobre un exilio indigente que lo llevara a concretar prosaicas negociaciones estéticas. Buñuel en México no renunció frívolamente a “la unicidad de una mirada de autor”, no sufrió ninguna amnesia o esquizofrenia artística. Sus producciones allí deben ser vistas como integradas, si bien distintas, y de una integridad estética sin merma alguna.

Una atenta revisión de sus producciones sugiere que Buñuel no se dejó llevar por la conveniencia cuando adoptó la ciudadanía mexicana. Incluso en sus primeras películas manifiesta una genuina receptividad a las realidades de su casa adoptiva, más que la mera reproducción pasiva de los géneros mexicanos establecidos. Buñuel mismo, entrevistado posteriormente, parece demostrar una simpatía tácita con este acercamiento revisionista. A pesar de haber sido un director con una predilección bien documentada por los disfraces transgresores, Buñuel argumenta que las películas rodadas en México, muchas de las cuales se clasifican dentro de los géneros populares, desde el musical elegíaco *Gran casino* hasta el díptico *Simón del desierto* rehuyen la condescendencia del autor para realizar guiños de complicidad con el espectador y niegan la intención de suscitar el ridículo a través del sutil tratamiento paródico de las convenciones cine-

matográficas mexicanas. El grado de oportunismo aparece en el eclecticismo de sus proyectos en México, con elementos que en ocasiones parecen adquisiciones fortuitas, más que incisiones culturales.

En *La hija del engaño* (1951) Buñuel es característicamente ajeno al protocolo nacionalista y al purismo cultural, tanto español como mexicano. Él decanta rápidamente el melodrama hispanizado de *Don Quintín el amargo* (1935) de su obligación como productor de un cine comercial en Madrid, hacia el vehículo mexicano *La hija del engaño*. Como recordó en una reveladora conversación con José de la Colina a mediados de los '70, Luis y Janet Alcoriza mexicanizaron el argumento en un vano intento por retener algo del sabor original del cual desde la perspectiva ventajosa del exilio adquirió cierta atracción nostálgica. “Tenía mucha chulería y mucho gracejo madrileño”. La traducción literal del protagonista desde un “echao pá lante” madrileño en el estereotípico macho mexicano no convenció a las taquillas. Contrariamente el éxito de la comedia fantástica *El gran calavera* (1949) protagonizada por el popular actor mexicano Fernando Soler, en uno de sus roles icónicos como el atractivo patriarca disoluto con un corazón de oro, muestra a Buñuel en su más astutamente asimilativa producción. Este improbable relato de una emprendedora familia disfuncional, después de una inmersión temporaria en una vida de pobreza y tras pagar un exiguo peaje no remunerado pero honorable en el centro de la ciudad, demuestra el manejo precoz del lenguaje parabólico del melodrama mexicano ideado por Juan Bustillo de Oro en los '30 en sus sagas afectadas de nostalgia porfiriana y el populismo endémico de la comedia arrabalera de Ismael Rodríguez en los '40. Un director con un profundo interés en los rituales oníricos y un compromiso abortado en las películas de propaganda de Hollywood, Buñuel era comprensiblemente receptivo a la manera en que la pantalla mexicana refractaba e inculcaba las mitologías mexicanas.

En relación a la recepción de la obra olvidada de Buñuel, de la Colina reivindica la integridad que subyace en ella y la independencia interpretativa de estas películas mexicanas a las cuales ubica a la par de sus primeras y sus últimas producciones europeas. A pesar de las resonancias de la familiar polémica entre la metrópoli y sus satélites poscoloniales, de la Colina plantea sugestivamente que Buñuel estaba profundamente versado en la mordiente especificidad. Sus años en México no fueron un paréntesis dentro de su obra. Tampoco el hecho de que los estudios en cuestión fueran Tepeyac, Churubusco y Clasa, y que las locaciones elegidas para los exteriores de la semi tropical Cuatla, Morelos, a la proletaria Iztapalapa, la colonial Coyoacan y Chapultepec en la ciudad de México, hasta la costera Manzanillo, los poblados de Guerrero y las vecindades de la monástica Ixmiquilpan en el árido Valle del Mezquital, condena a estas películas a la periferia de una narrativa nacionalista y al “pintoresquismo delirante”.

La noción de una mirada armonizadora de la totalidad de la obra del cineasta, adelantada por el título de la

exhibición, es indudablemente un comentario contencioso cuando se aplica a Buñuel evocando un proceso de sistematización y una racionalización retrospectiva, apenas en contacto con la firma del director en su debut surrealista con el ojo ritualmente cortado. Esta estrategia de desplazamiento ocular radical fue representada mediante diversos gestos en la pantalla y conceptos. El huevo arrojado contra el lente de la cámara en *Los olvidados* (1950), la aguja de coser perforando el ojo de la cerradura para castigar al sospechado *voyeur* en *Él* (1952), el cinemático primer plano registrando el impacto fulgurante del destello blanco de la descarga de un arma de fuego en *Abismos de pasión* (1953). Contra la linealidad esquemática el punto de vista es expuesto y complejo, quebrando el plácido consumo de la imagen, en un intento de deconstruir sus hipnóticas mistificaciones. En 1953, el generalmente evasivo Buñuel explica sus reservas en cuanto a la recepción de las películas y sus abusos para la pretendida transparencia del neorealismo del celuloide y la manipulación implícita en el punto de vista omnisciente. En su participación en una mesa redonda que fue grabada, transcrita y posteriormente publicada en 1958 por el poeta y ensayista José García Terres, editor de la principal revista cultural de la Universidad de México, Buñuel reconoce el insidioso poder del cine sobre el hábitat psíquico del espectador, un potencial sin paralelo que como ninguna otra expresión humana es capaz de embrutecerlo. En la misma charla se lamenta, en el año de *Abismos de pasión* y *La ilusión* viaja en tranvía, un año después de *El bruto*, *Robinson Crusoe* y *Él*, que la luz cinematográfica está convenientemente dosificada y encadenada. Buñuel construye sus observaciones alrededor de una cita de su amigo y partidario del surrealismo Octavio Paz. Revela hasta qué punto la afinidad estética de Buñuel se pliega a la corriente crítica de la monolítica retórica nacionalista forjada por una nueva generación de escritores mexicanos. Hay una tácita reciprocidad en el homenaje de Buñuel a Paz por el ensayo seminal del joven escritor sobre la imaginaria nacional, *El laberinto de la soledad* (1950), que seduce la visión bifocal y los conceptos oculares del disidente español. “Ha dicho Octavio Paz “Baste que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo” y yo, parafraseando agregó: “bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia para que hiciera saltar el Universo. En el apéndice de la cuarta edición Paz alude figurativamente —a raíz de la Revolución Mexicana y las dos Guerras Mundiales— a las mortales mistificaciones engendradas por la Iluminada Razón y las horribles consecuencias de reforzar los esquemas ideológicos totalizadores. Postula una perspectiva desengañada, una apertura emergente en la sociedad mexicana, en los términos de un retorno a la subjetividad individual, la internalización de la experiencia y el rechazo de los filtros oficiales. “Al salir acaso descubriremos que habíamos soñado con los ojos abiertos y que los sueños de la razón son atroces. Quizá entonces empezaremos a soñar con los ojos cerrados”. Esto se dirige, de alguna manera, a lo que Carlos Fuentes identificó, en 1945, como una redi-

rección generacional por fuera de la estática noción de las abstracciones nacionales representativas — el realismo de la identidad colectiva concebido convencionalmente en afiches, telas, murales, celuloide— hacia la expresión de las tonalidades del paisaje del México interior. La presciencia humanista de Alfonso Reyes, padre sustituto de los nuevos escépticos, había señalado con anterioridad, en 1944, la fractura del consenso sobre la veracidad de la percepción nacionalista concerniente a la sociedad contemporánea y sus ancestros. *Él* alerta a sus lectores sobre la creciente fisura en la previa amalgama sin costuras de la retórica y los hechos en “Reflexiones sobre el mexicano”. La apariencia nunca es desdeñable. Hasta cuando engaña da un indicio. Dejarse guiar por los ojos no es un mal método, a condición de andar sobre aviso’. Uno de los primeros en recibir a Buñuel en México, Reyes, había adoptado influyentemente, desde entonces, la revisión de la metodología del mexicanismo. *Él* cuestionaba la exaltada metafísica del clásico de Samuel Ramos El perfil de hombre mexicano y el populismo de los manifiestos educativos de José Vasconcelos (Alfabeto y jabón) en los años ‘20. El triunfalismo de una revolución institucionalizada, ejecutaba un incremento de notas inverosímiles en un país donde la lucha es elemental y áspera para la callada mayoría. *Él* diagnosticó para el beneficio de una generación receptiva de escritores mexicanos, el origen de una enfermedad nacional: “Nosotros mismos traemos cara de mala conciencia. Sabemos que hay cadáver en la bodega. Cuando pensamos en el país, vagamente nuestra subconsciencia nos representa inmensos reductos de poblaciones que arrastran una existencia infrahumana”. De acuerdo con Reyes, el trazo probablemente definido del carácter mexicano es esta necesidad constante de la duda, esta natural predisposición de cartesianos nativos debe ser cultivada como una estrategia emancipatoria y como una lucidez de la percepción. No es azaroso que el estudio de Fuentes sobre la hipocresía de la clase media mexicana, su segunda novela *Las buenas conciencias* (1959), revele una deuda con la desmitificación propiciada por Reyes sugiriendo una complementariedad con la lente disociativa de Buñuel, en la dedicatoria del libro: “A Luis Buñuel, gran artista de nuestro tiempo, gran destructor de las conciencias tranquilas, gran creador de la esperanza humana”. El paisaje arrasado de la controvertida película *Los olvidados* (1950), en la cual de acuerdo con la presentación introductoria para Cannes de Paz: “la puerta del sueño parece cerrada para siempre” resuena con las voces disonantes del debate de México, concerniente a la nación e ideología, la ilusoria justicia social, la legitimidad política y la libertad individual. Para sus detractores fue una travestida mancha sobre la dignidad nacional, un acto de baja traición cometido por un ignorante gachupin. Para sus partidarios su argumento implacable, vuelve a la “realidad espesa” de la población urbana marginal— desnuda de sentimentalismo compensatorio y pintoresquismo— literal e intencionalmente insostenible. Breton captura por descuido la incisividad del ejemplo de Buñuel en México, cuando en 1951, defiende la película contra la crítica stalinista y la

piedad provincial. "Para mi lo esencial es que de la desesperación y la furia que tan bien representan *Los olvidados* y *La edad de oro* el ser humano sale fortalecido y más dispuesto a rechazar el yugo"²⁷. Como es de conocimiento público, la primera película de Buñuel en México *Gran Casino* (o *El viejo Tampico* 1946), fue un atípico fracaso de taquilla. Un crítico mexicano contemporáneo, habla para las generaciones de críticos subsiguientes, cuando describe al director que aparentemente vio durante el rodaje "perdido, titubeante, sin personalidad, naufragaba estéticamente" Sin embargo, un interés por ser inclasificable parece ser una característica distintiva de la sensibilidad de Buñuel, algo que explotó completamente en la heterogénea filmografía dirigida en México. Algo que necesita aclararse es por qué un supuesto drama musical convencional, que utilizó nuevamente todos los recursos que habían hecho a las películas mexicanas tan vendibles tanto en casa como en Hispanoamérica, no logró impresionar a la taquilla. Ambientada en el umbral de las épicas jornadas nacionalistas de la expropiación de las compañías de petróleo extranjeras, presenta a Jorge Negrete (el charro, original cantor, ídolo de la siempre popular comedia ranchera), y a la argentina Libertad Lamarque (la dama del melodrama de salón y el tango) con vívidas presentaciones de temas tomados del cabaret tropical y burlesco y con el acompañamiento ubicuo del celebrado trío mariachi Los calaveras, el novelista Mauricio Magdaleno que trabajo en la mayoría de los memorables dramas rurales proselitistas de Emilio Fernández (desde *Flor silvestre* (1943) y la internacionalmente aclamada *María Candelaria* (1943) hasta *Maclovio* (1948) y *Pueblerina* (1948). Trabajo junto a Buñuel en estrecha colaboración, para la adaptación de la novela de Michel Weber. Magdaleno era un versado experto, a pesar de que rara vez se lo menciona como tal era un activo director por derecho propio, con dos películas en 1944 (*El intruso* y *Su gran ilusión*) y otras dos en 1946 que aparentemente precedieron su colaboración con Buñuel (*La fuerza de la sangre* y *La herencia de la llorona*). Su guión para la desencantada sátira de Fernando de Fuentes, sobre el oportunismo de la clase media durante la revolución, *El compadre Mendoza* (1943) era más acorde con su temperamento heterodoxo que las simplificaciones folklóricas que luego lamentara en sus proyectos con Fernández. Jack Draper, que fue el director de fotografía de ambas películas, la de Carlos Navarro, el drama indigenista *Janitzio* (1934) y la de Fernando de Fuentes, la inclasificable *Vámonos con Pancho Villa!* (1935), provee la aptitud visual que la pródiga memoria de Luis Buñuel preservó notoriamente, en edad madura, una escena del olvido: "El baile de Meche Barba en la sala del casino, entre las mesas. La cámara la sigue en una larga toma ajustándose al movimiento de la danza sin cortes.

Cuando la película buscaba tener eco en los rastros residuales de la euforia nacionalista y antiimperialista de los años '30, su factor compensatorio para los años '40 acuciados por la crisis fue predicado sobre un número de premisas cuestionables. Al querer articu-

lar géneros cinemato-gráficos en un collage de referencias visuales y musicales, Buñuel se desvió de la naturaleza específica del tipo de atracción de su audiencia. A pesar de privar a Negrete de sus emblemas de charro y de sus sostenes folklóricos, los manierismos de macho del jinete obstaculizaron su intento de recrearse a sí mismo como un moderno ingeniero, en tanto Lamarque buscaba con dificultad, disfrazar sus credenciales de la alta sociedad y sucumbir al llamado del macho vernacular. Ambos personajes parecen hechizados por previas encarnaciones en el celuloide. En una poco habitual presentación reciente del film quedó claro que los protagonistas no eran conscientes de su verdadero rol como cifras de la precisa adherencia, generalmente hilarante, de Buñuel, a las convenciones cinemáticas de la época. La afectada diligencia de su actuación recuerda a los efectos alcanzados por Buñuel con sus enigmáticas instrucciones directivas en *Un chien andalou*, que forjaron la verdaderamente discontinua relación amorosa de Pierre Batcheff y Simone Mareuil. El intento por responder a la acelerada urbanización a través de un puente entre la nostalgia rural y el drama industrial, rediseña los parámetros del cine contemporáneo, adaptando las convenciones existentes probó un fantástico, y en última instancia poco convincente, mecanismo híbrido. No se sabe hasta qué punto Mauricio Magdaleno contribuyó a la toma de conciencia de Buñuel sobre esta tendencia del cine mexicano: describir el drama de la provincia en los confines de la ciudad extendida. El ostentoso artificio de *Gran casino* parece querer desacreditar semejante iniciativa, tanto en el campo estético como ético. Magdaleno volvió a colaborar con Fernández, llevando a cabo un cambio de perspectiva desde la ruinosa pastoral y la desgraciada campiña, hasta la pintarrajeada ciudad capital, como sitio de inautenticidad y malogradas utopías. Esta conversión temática fue culminada en *Salón México* (1948, estrenada en 1949) y otras películas rodadas en lóbregos cabarets mexicanos, de familias migratorias y fracturadas, en las cuales la cabaretera y/o prostituta se vuelve la heroína popular para despertar compasión, deseo y ser finalmente redimida. La pretendida actualidad de estos guiones, de hecho recicla una gran cantidad de estilos porfirianos para la crisis social de la modernidad, fuertemente influenciados por Zola.

Esto condujo a una recreación de la novela más vendida de Federico Gamboa Santa (1903) adaptaciones para la pantalla de las cuales en 1918 y en 1931, marcan el comienzo de la industria de cine mexicana apoyado en el popular melodrama. La promesa de un desarrollo similar en *Gran Casino* permanece como tantálica y artificial puesto que el beso nunca se consuma entre el charro Negrete y la dama de clase media Lamarque, dado que Buñuel rechazó la idea de concebirlo visualmente, prefiriendo en su lugar un primer plano de la mano del amante hundiendo un palo en el fango aceitoso, "para limpiarla de cursilería". Este característico gag o broma de esta secuencia aparentemente inconsecuente, es una muestra de su inconformismo y rebeldía, intro-

duce el grano de reserva crítica que subyace en su relación con el establishment cinematográfico mexicano más complaciente. En 1953 tuvo ocasión de reiterar su resistencia a las falsas simetrías con el melodrama burgués, criticando el cine que se limita a imitar la novela. Con sus viejas fórmulas que repiten hasta el infinito las mismas historias que se cansó de contar el siglo XIX y que aún se siguen repitiendo en la novela contemporánea. Contrariamente, esta fue una película que proveyó una fuente de inspiración para la renovación de la narrativa en México, a través del ejemplo de la práctica desengañada de Buñuel.

La comedia de entretenimiento *El gran calavera* comienza con una escena descentrada situada en una prisión, la cual prefigura la ruptura del orden familiar del eje temático del relato. También introduce la toma desviada de Buñuel sobre esta parábola familiar de las capacidades auto-regenerativas de la clase media. Un primer plano que confunde los pies calzados detrás de las barras de las cuales se separan los tacones del protagonista, provee una metáfora para las desigualdades sociales que apuntalan el argumento. También, sugiere un irónico juego de palabras sobre la naturaleza del tema tratado. El énfasis fundacional acostumbrado es apropiado para una comedia de conductas en las cuales el orden doméstico se ve temporalmente subvertido por la negligencia de un padre hedonístico, con una anarquía social incipiente, con sirvientes que fuman los cigarros de su señor, hijos que dejan la universidad y que son consumidores voraces, esposas hipocondriacas e inútiles, compadres desleales, empleados de oficina que ignoran alegremente el sueño del jefe y se burlan en el trabajo. El colapso de la autoridad central y la consiguiente dislocación de la jerarquía social son saboreadas por Buñuel en detalles addisonianos, como por ejemplo el encuentro de Don Ramiro con el agitado cuidador de sus negocios Alfonso. El empleado de confianza pivotea entre los modos de dirigirse mediante el "tú" y el "usted", confundidos esquizofrénicamente al igual que su rol en tanto confidente o deferente subordinado. La sorprendente secuencia inicial revela una marcada similitud con la fotografía icónica de Lola Álvarez Bravo, cuyo trabajo continuó el mordaz foco social del realismo destilado de Tina Modotti. Titulada *El sueño de los pobres* y tomada desde arriba muestra a un niño dormido entre pilas de huaraches. La fotografía está basada en un fotomontaje anterior de denuncia con el mismo título, que fue exhibido como parte de la muestra de afiches revolucionarios, montada por mujeres en 1935. La original composición incluye un extraño dispositivo mecánico para la elaboración de moneda, que desciende sobre rieles hacia un niño harapiento que duerme sobre un saco de lona. A pesar de que la versión fotográfica entona con la explícita polémica anticapitalista del montaje, mantiene una equivalencia perturbadora entre el niño indígena y las comodidades del mercado, una equivalencia que Buñuel explota en *Los olvidados*. A pesar del humor de *El gran calavera*, hay una serie de viñetas que desnudan una familiar similitud con la gráfica inconformista de protesta en México y las

dislocaciones del montaje surrealista en Europa. Estas viñetas quiebran la descripción complaciente de la pobreza del proletariado. El populismo del pintoresco colmenar de las casas de vecindad, la falsa piedad del honor y la solidaridad entre los pobres, de la cual la familia afluente experimenta como una suerte de pantomímico vestuario de utilería (overoles, delantales, rebazos). La más efectiva de estas viñetas incorpora un contrapunto de montaje, un recurso satírico que se volvió famoso en la secuencia del *Angelus* de *Viridiana*. En las escenas finales de la película, la familia ha sido restituida a su residencia de Las Lomas, sus miembros moralmente regenerados luego de su estadía en medio del pueblo. El hijo vuelve a la universidad, el hermano apático descubre la carpintería y se dedica a recuperar la mansión patriarcal, la esposa emerge de su inutilidad cocinando tortas, Don Ramiro vuelve a encargarse de los negocios familiares. El (feliz) desenlace de la película depende de la decisión de la hermosa hija de Don Ramiro de casarse con el snob y egoísta Alfredo o con Pablo el industrioso trabajador a quien ella conoce durante su temporaria bancarrota. En la ceremonia de casamiento en la cual Virginia debe desposar a Alfredo, la lectura del cura oficiante de la epístola de San Pablo, se ve intermitentemente interrumpida por los anuncios de los jingles que lanza Pablo desde los parlantes montados sobre su auto. El despechado amante ha adaptado los refranes comerciales para que se ajusten a la ocasión. Y como un moderno predicador y vendedor ambulante al mismo tiempo, lanza sus invectivas que condenan la flaqueza de la mujer, alternando la amenaza del juicio divino y la promesa de salvación que, absurdamente, sólo puede ser garantizada por la adquisición de la correcta línea de productos. En esta secuencia, Buñuel hace pasar de contrabando, escondidas en pinceladas de humor profanador, algunas observaciones incidentales y precisas sobre la cultura consumista contemporánea y sus desinhibidas mezclas de registros sagrado y profano. La moral consuetudinaria, que luego condena en el cine escapista es expuesta aquí en un intercambio competitivo de tópicos entre la homilía católica y los seductores avisos.

Sacerdote: A nadie, después de Dios, ha de amar más, ni estimar más que a su marido ... ni el marido...

Pablo: La mujer es cobarde y traicionera como pueden ustedes comprobarlo en la Biblia. Acuérdense de la manzana. No se fíen de sus promesas ni de sus ruegos, únicamente las que usan medias Suspiro de Venus merecen ser amadas, y aún así con toda clase de reservas.

Sacerdote: ni el marido más que a su mujer, y así en todas las cosas que no contradicen a la piedad cristiana procurad agradaos...

Pablo: Medias Suspiro de Venus para mujeres decentes y económicas. Para mujeres que su amor no dependa de que suban o bajen las acciones de la bolsa. Comprendan medias Suspiro de Venus, si quiere evitar que la mujer que usted adora lo abandone por algún rico tonto. Juegue a la lotería nacional, la lotería nacional garantiza la fidelidad de la mujer amada.

Sacerdote: La mujer obedezca a su marido...
 Pablo: Jamón del diablo, cómprelo en La Perfecta³³

A diferencia de la trágica pareja homónima de Bernardin de Saint-Pierre, la unión improbable de Pablo y Virginia es consagrada por las mitologías de la pantalla nacional en su intento por "hacernos olvidar las penosas horas del trabajo cotidiano". Como en *Gran casino*, sin embargo, Buñuel impide un cierre que contenga las referencias explícitas de un comercialismo cómplice para las escenas finales. El micrófono del auto de Pablo queda accidentalmente encendido y la reconciliación amorosa de la pareja se publica a través de altoparlantes para el barrio expectante. La cursilería de los sentimientos expresados es tal vez propia de la época, y la aprobación de la familia y del barrio en la película (y de la audiencia cinematográfica imaginaria) sugiere una gratificación comunal que es la medida del éxito de *El gran calavera* en la negociación de los deseos colectivos. Este amor cortés supervisado revela un cierto parecido con los extremos necrofilicos a los cuales la pasión salvaje transportaría al macho anárquico, protagonista de *Abismos de pasión*. La adaptación de Buñuel de la novela de Emily Bronte *Wuthering Heights*- favorita personal que también fue popular entre los surrealistas. La satírica separación entre la realidad de la lucha diaria y las imágenes de la tierra prometida –la clara afinidad entre los mitos de la retórica política y la propaganda comercial- fue un motivo recurrente de debate sobre los efectos de la centralización urbana de los años '40 y '50. En las escenas finales en las que el amor correspondido se parece a 'esos relámpagos de erotismo adquisitivo que son los comerciales' Buñuel parecería reconocer el rol del cine en México, sublimando las aspiraciones colectivas. El plano final de la arquetípica familia de Don Ramiro caminando abrazados en medio de la calle con una amplia sonrisa de alabanza a sí mismos. Su soleado optimismo casi recuerda a Dorothy y sus amigos en la *Yellow Brick Road*, es tan desproporcionadamente exagerado que puede ser sospechado de ironía. Análogos a los retoques cosméticos de una retórica de la publicidad gráfica rinde un homenaje burlón a la tendencia difundida entre algunos de los exitosos directores mexicanos a dejar de lado la "autenticidad cinematográfica" a favor de la "mitología populachera". La cruda realidad de la vida en las calles estaba siendo retratada por una nueva generación de periodistas gráficos mexicanos como Nacho López y Héctor García (también y de forma más oblicua por Juan Rulfo en su capacidad como dotado amateur) Quienes vieron a la cámara como "el instrumento más apropiado para tratar de entender dialécticamente el mundo de las contradicciones, para exhibir la lucha de clases y comprender el hombre como individuo". La siguiente película de Buñuel, *Los olvidados*, comparte esta afinidad con el escepticismo y el rigor ético de tales investigadores fotográficos, que rechazaban 'estos fotógrafos turistas que retratan al zoológico humano sin considerarse como parte integrante del mismo zoológico. Y cuando muestran sus fotos llenas de "colorido local" y pintoresquismo folklórico, el comentario es inmediato:

"Qué bonito! Qué interesante!"

Uno de los logros de Buñuel en *Los olvidados* fue subvertir las rígidas fórmulas de las dos corrientes más poderosas del cine mexicano. Por un lado, la sentimentalidad costumbrista y el humor complaciente del acercamiento habitual a los temas de las clases bajas en películas tales como *Nosotros los pobres* (1947) de Ismael Rodríguez, que convirtió en una virtud su capacidad para estar a tono con el común denominador populista. Por otro lado, el estetizado punto de vista autóctono que eleva a la pobreza a una suerte de martirio nacional (como en la película de Emilio Fernández *Río escondido* (1947), películas que fácilmente asumen la moral y la ideología dominantes. Buñuel dio la espalda a los simulacros de pobreza para la pantalla, camuflándose con apropiados harapos y, algunas veces armado con su cámara, se dedicó a recorrer las "ciudades perdidas", es decir los arrabales improvisados, muy pobres que rodean México D.F.' Uno de los mitos más tenaces sobre las clases trabajadoras en la capital, tal como lo proyectaba la pantalla nacional, era la noción de una persistencia natural de las tradiciones que rigen la vida comunal importada de las provincias: la idea de una simple transcripción cultural, que salvo algunos ajustes admitidos, proporciona una continuidad tranquilizadora y unificante. En *Los olvidados*, el efecto corrosivo del abandono del campo y la migración masiva hacia las ciudades, especialmente la capital, es captado en las polvorientas tierras baldías, en los esqueléticos armazones de las construcciones inacabadas, en la compresión laberíntica de los asentamientos en una periferia sin nombre. El film fue rodado sobre el terreno, en la ciudad de México, especialmente en el proletario Nonoalco y en los estudios Tepeyac. Hay una significativa afinidad entre la visión onírica de Rulfo de un país hechizado por su pasado no asimilado, y la manera de ahondar de Buñuel, en el subconsciente de unos adolescentes que viven abandonados en el detritus de la modernidad. Hay una afinidad basada en un mismo inconformismo con "la estrecha sociedad que nos rodea" que ha llevado a ambos artistas, a un repudio de un realismo convencional en la narrativa y el cine. La admiración por tan heteróclita sensibilidad, tan contrastada con aquello que Buñuel llama "el optimismo del mundo burgués" es lo que lo impulsa a querer adaptar Pedro Páramo para la pantalla, proyecto que nunca fue realizado. La investigación de Buñuel en *Los olvidados* coincide con una creciente tendencia en el discurso cultural para fijar en la incommensurable expansión de la capital un paradigma sobre una nación y una identidad nacional en crisis. Las fotografías de Juan Rulfo de la capital en los años '40 y '50, captan la multiplicidad de la ciudad en gestación y la crisis de valores de sus habitantes desplazados. El contexto temático de *Los olvidados*, fotografías de siluetas de pasajeros y peatones, los muestra capturados entre los intersticios de una especie de red que forman las vías de los trenes y tranvías, entrelazados en una planicie polvorienta, tan fantasmal e indefinida como su andar sin rumbo, envueltos en la neblina del anonimato del rebozo y el

sombrero. Para estos peregrinos seculares escribe en 1947: "Ellos no pueden ver el cielo, viven sumidos en la sombra, hecha más oscura por el humo. Viven ennegrecidos como si no existiera el sol, ni nubes en el cielo para que ellos las vean, ni aire limpio para que ellos lo sientan". La austeridad de un paisaje que no está inscripto en el recuerdo, cuyos habitantes se mueven entre el confinamiento y el vacío, provee el escenario en el cual se desarrolla la tragedia de Pedro, El Jaibo, Ojitos y Meche. Es desde márgenes, tales como aquellos, que Buñuel comenzó a desestabilizar cuando no a desmantelar completamente, la iconografía nacionalista, la cual oculta su condición obsoleta detrás de su adherencia a la deificada Revolución. De acuerdo con el director de fotografía Gabriel Figueroa que realizó siete películas con Buñuel, incluyendo *Los olvidados*, el director odiaba la fotografía en cine. En el momento de su colaboración con Buñuel, Figueroa había ya trabajado con todos los directores significativos de México (Fernando de Fuentes, Chano Urueta, Alejandro Galindo) así como con John Ford (*The fugitive* 1947) y había ganado muchos premios internacionales tres en el festival de cine de Venecia en 1938, 1948 y en 1949, uno en Cannes por *María Candelaria* en 1946, y otros en Bruselas, Madrid, Los Ángeles y Checoslovaquia. A través de su colaboración con Emilio Fernández en los '40, había tenido una influencia decisiva en el desarrollo de una estética sobre el sublime mexicano, el cual en su mejor producción hizo visible por primera vez un "México profundo" transfigurado. Figueroa pasó sus años de formación en la Academia de San Carlos y practicó como fotógrafo antes de embarcarse en una carrera que lo llevó desde un aprendizaje junto a Gregg Toland en Hollywood, a través de la foto fija hacia la fotografía cinematográfica. Siempre ha admitido sus influencias pictóricas: 'La pintura a la que me siento entrañablemente ligado'. Esas influencias van desde la luminosidad y la alta resolución de los pintores flamencos y los dramáticos contrastes de los Caprichos de Goya hasta las visiones monumentales de sus contemporáneos mexicanos José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y los trabajos gráficos mordaces de Leopoldo Méndez, líder del colectivo Taller de Gráfica Popular. En el momento de trabajar en *Los olvidados* Figueroa se encontraba en la cúspide de sus carreras, con una propia identidad artística distintiva. Ésta estaba asociada a una serie de efectos visuales y perspectivas que eran no sólo celebradas sino que eran firmas fácilmente identificables que al mismo tiempo proveían emblemas para un archivo futuro de las características nacionales. La iconografía de Figueroa en su compromiso con destilar la esencia perenne de la cultura autóctona, reformuló las imágenes acuñadas por Edward Weston, Sergei Eisenstein y Paul Strand en su celebración de la primitiva etnicidad de México en los años '20 y '30. Este grupo de pioneros en los que se finca y se desdobra la mirada de Figueroa, sugiere la línea exterior que rodea su altamente estilizada y selectiva estética con sus énfasis en la fisonomía popular inexplorada, magnificada en largos primeros planos, lapidarios contrastes entre el cielo luminoso y las figuras recortadas en sombras, las marcadas simetrías de la naturaleza y del ritual colectivo.

En la puesta de *Los olvidados* las intervenciones de Buñuel impidieron que Figueroa ocultara la violencia desagradable y la crueldad con una estética pulcra. El encuadre antiestético que Figueroa intentaba corregir resistía el despliegue de las formas visuales convencionales y desorientaba las expectativas de la audiencia. La elegancia monolítica del lenguaje pictórico de Figueroa significaba un peligro de fetichización de aquellos aspectos de la realidad que Buñuel esperaba, precisamente, exponer crudos. La discontinuidad barrada de las escenas y las asociaciones imaginativas realzaron los ritmos sincopados de las vidas de los adolescentes. La contrariedad de Buñuel cuando le ofrecía la composición perfecta fue una característica de esta colaboración con Figueroa.

Hay amplios fundamentos para acordar con un juicio reciente sobre Figueroa, el cual predicaba su vocación nacionalista no afectada por chovinismo alguno. Él buscó salvaguardar su independencia profesional fundando con Jorge Negrete y Mario Moreno Cantinflas un sindicato alternativo al corrupto y dogmático Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), cuyos abusos denunció públicamente en 1945. Rechazó trabajar en la España nacionalista, explicando en un telegrama a Dolores del Río, "para los buenos amigos y las buenas historias no tengo condiciones especiales pero a Madrid iré si quitas a Francisco Franco del reparto". Su falta de fanatismo permitió que cooperara con la revisión impulsada por Buñuel de los mexicanismos del cánón mexicano, con una ecuanimidad no igualada incluso por el productor de la película Oscar Dancigers, o los demás técnicos durante la realización del film. Posteriormente el español aseveró que la experiencia en el set puso de manifiesto uno de los grandes problemas de México: "hoy como ayer, un nacionalismo llevado hasta el extremo". Según Buñuel Oscar Dancigers impidió una serie de dislocaciones surrealistas sorprendentes que rompieran con el realismo convencional de una manera más decisiva. La naturaleza de los convencionalismos en juego era mucho más específica de lo que se admite usualmente. En una ocasión, cuando El Jaibo acompañado por Pedro, se enfrenta con Julián a quien acusa por su encierro en un reformatorio, ellos se encuentran en una tierra baldía, con el esqueleto de un edificio comunal inconcluso, un hospital público, en el fondo. Buñuel propuso incluir una orquesta sinfónica de cien instrumentistas montados en la infraestructura metálica en una escena que culmina con el asesinato de Julián. La burlona referencia a los gestos operativos del melodrama burgués, su pathos artificial y su sentimentalismo gratuito es tan resonante como las convenciones mexicanas sobre el género. "Cuando hice *Los olvidados* todas las películas mexicanas debían llevar música, aunque no fuera más que por razones sindicales". Gustavo Pitaluga, compositor de la banda sonora, cuyo nombre no figuró en los créditos porque no era mexicano ni pertenecía al sindicato oficial, inventó un contrapunto musical con abruptas disonancias, que recuerda a Prokofiev, el cual corta, generalmente, el pathos prescrito de las escenas climáticas. Cuando el ciego Don Carmelo, manipulativo y seme-

jante a Fagin en su trato con los niños, reaccionario en su ideología política, un fanático con una vena vengativa, es apedreado por los chicos luego de rogar piedad, las melosas notas de compasión se transforman en chirridos de burla. En *Los olvidados* Buñuel reescribe provocativamente la comedia populachera. El grado en el cual se aleja del libreto establecido, queda claro por la reacción de los técnicos en el set de filmación, que estaban bien versados en el género. La evidencia es anecdótica, pero dada la recepción histórica de la película cuando fue estrenada, varios sindicatos pidieron la expulsión de Buñuel, miembros de la vanguardia lo denunciaron y boicotearon la película, el ultra patriótico Jorge Negrete lo enfrentó, etc. Un miembro de su equipo le aconsejó, de modo conciliador, "pero por qué no hace usted una verdadera película mexicana en lugar de una película miserable como esa". La irreverencia distópica de Buñuel juega precisamente con la tensión entre las expectativas populares y el escándalo de los preconceptos destrozados. *Los olvidados* juega provocativamente con los elementos genéricos que se cristalizaron como clichés cinematográficos en la iconografía nacionalista. *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez podría clasificarse como un típico ejemplo del auténtico cine mexicano vinculado con aquella época. Provee el germen del contrapunto irónico y casi paródico de *Los olvidados*. El título execrable con que se estrenó en Francia *Pitié pour eux* expone la hincada sentimentalidad con la que se suele abordar este tema -endémica al melodrama más que a la mera especificidad cultural- a la que Buñuel busca socavar. La triunfante fantasía populista de Rodríguez que presenta al legendario héroe de la pantalla Pedro Infante y a la bochornosa Katy Jurado (ambos fueron protagonistas de la poco comprometida película de Buñuel *El bruto*, 1952), figuras principales en la galería de estereotipos costumbristas marcados por emblemas distintivos de vestuario y estilo: "Entran los cargadores con sus sombreros sin forma, sus pantalones raídos y sus mecapiques al hombro; el voceador de periódicos en camisa playera, overol y cachucha cortada en picos y con adorno de corcholatas; las vagabundas harapientas en estado de ebriedad perpetua; la coqueta del barrio con mirada sensual, pestañas pintadas y humilde vestido entallado"⁵³.

La película celebra una pintoresca clase proletaria, que sabe reponerse a su difícil condición, cuya vida está dedicada a la música, donde prevalecen los valores sagrados del hogar y la familia, y cuyo infaltable buen humor y estoicismo colman el día. Los habitantes de este inframundo de celuloide, verdaderos guardianes de la tradición vernacular, hablan en refranes musicales o proverbios y se ven a sí mismos como actores cuyos roles dentro de la parábola nacional han sido escritos por la divinidad. La casa de vecindad se presenta como un teatro costumbrista donde la miseria, la indigencia y la violencia son sublimadas en la marginalidad épica de la saga arrabalera.

En la contagiosa solidaridad de *Nosotros los pobres* no hay nada que despierte la indignación incluso entre los más acérrimos patriotas. *Los olvidados*, por el contrario, logró exaltar a los miembros del equipo

incluso antes de su estreno. Durante la filmación la peluquera fue célebremente sobrecogida por el amor patrio y renunció, indignada por el retrato erróneo de la madre patria mexicana, en la escena en la cual Pedro suplica comida y es repetidamente rechazado ("Eso en México, ninguna madre se lo dice a su hijo. Es denigrante")⁵⁴ Contra las falsedades tranquilizadoras de *Nosotros los pobres*

En la cual todos son redimidos a través del sufrimiento, *Los olvidados* de Buñuel usa a los típicos perros sarnosos que andan entre la basura en la ciudad de México para simbolizar la denigrante conclusión de la precaria supervivencia de los niños abandonados. En *Los olvidados* Buñuel utiliza el stock de ingredientes de la crónica sensacionalista de la prensa amarilla a la que fue un gran adicto durante toda su vida, tal como se lo explicó a los críticos mexicanos. Los escenarios fueron sugeridos por el cine existente, los recortes de periódico, las transcripciones del archivo del Tribunal de Menores y la fotografía documental. Mientras que la analogía del comienzo de *Nosotros los pobres* es un libro ilustrado encontrado en un tacho de basura por dos chicos, el perturbador final de *Los olvidados* en el cual el cadáver de Pedro es arrojado "en una barranca llena de basura" es una deconstrucción de las recurrentes abstracciones pictóricas del cine mexicano. En las secuencias finales del film Figueroa colabora con la fractura de su propia preferencia estética. Una estética en la cual la áspera realidad transfigurada a través de la bella plasticidad podría concebirse como un acto redentor en sí mismo. El arte no puede redimir nada en *Los olvidados* tal como se ha expuesto.

El Jaibo que ha abortado las posibilidades de Pedro para ser rehabilitado socialmente asesina a sangre fría a quien fuera su socio y luego, a su turno, es baleado por la policía. El cuerpo de Pedro es encontrado por Meche en el establo de su abuelo - un refugio para los chicos, asociado a la vida rural antes del colapso - Meche y Ojitos transportan juntos su cuerpo en una bolsa a lomo de burro. Cuando se disponen a deshacerse del cadáver, que temen que los incrimine, se cruzan en el camino con los padres de Pedro que están buscando a su hijo y los saludan en una escena que logra la fuerza punzante del Rigoletto de Verdi. Con la cabeza inclinada dentro del hierático rebozo, como una Mater Dolorosa, la figura de Marta alude al estilo visual de Figueroa inmortalizado por los primeros planos de Dolores del Río en las tragedias rurales de Emilio Fernández y en *The fugitive* de John Ford. La toma del cortejo clandestino visto de perfil, recortado sobre el cielo lleno de nubes resuena con el lirismo eisensteiniano en el episodio de Maguey de *¡Que viva México!* donde una pareja de campesinos perseguida adquiere un status casi bíblico en una composición similar. Los elementos de una etnicidad primordial incluyendo a la totémica Maguey, son filmados desde abajo en un contrapicado que en Figueroa y en Eisenstein tiene posibilidades trascendentes y en Buñuel se sitúa en equilibrio sobre el pregnante plano inclinado en el cual la humanidad arroja sus detritus sin ceremonias. El poder de la

dirección de Buñuel para desconcertar origina el rechazo del tipo de conclusión redentiva asociado con la iconografía de Figueroa. La sospecha de Buñuel acerca de la apropiación ideológica del folklore, la mística de las tradiciones populares consagradas oficialmente, ya ha dejado su marca en la caracterización del reaccionario don Carmelo (interpretado brillantemente por Miguel Inclán). Los orígenes polémicamente mestizos de este personaje bicultural son confirmados por su semejanza tanto con el Lazarillo de la tradición picaresca como con una fotografía tomada por el director de un mendigo ciego en las calles de la ciudad de México. Según Buñuel el guión original comenzaba con una escena de los chicos de la calle que, al hurgar en una pila de basura encuentran el retrato de una especie de "hidalgo", de un caballero español, un tipo magnífico que había degenerado en mendigo de los arrabales mexicanos. El mexicano Pedro de Urdemalas que estaba colaborando con el guión se negó a suscribir imágenes que denigraban a la España tradicional y su legado en México y solicitó que su nombre no apareciera en los créditos de la película. Don Carmelo emerge con su banda de un hombre solo cantando nostálgicos corridos en mercados y espacios públicos, reverenciando la memoria y el ejemplo autocrático de Don Porfirio Díaz (o tal vez su reencarnación en Francisco Franco?) y siguiendo sus inclinaciones pedofílicas latentes. Es él que pronuncia la más helada sentencia acerca de los jóvenes rebeldes que le sirvieron de guía y que él habitualmente explota " Así irán cayendo todos. ¡Ojalá los mataran a todos antes de nacer!". esta relación entre un cierto tipo de folklore nacional nostálgico y el autoritarismo ha sido afirmado como un rasgo positivo en films como *En tiempos de don Porfirio* (1939) y *México de mis recuerdos* (1943) por Juan Bustillo Oro, o la comedia ranchera *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando Fuentes, que expresa un deseo similar de restauración de valores feudales con imágenes de hacendados filantrópicos y sirvientes legales y devotos. Buñuel desacredita la mistificación del color local y resiste la seducción del pintoresquismo con el inquietante retrato del mendigo callejero como un reaccionario popular.

Un final alternativo filmado aparentemente por Buñuel mismo ha salido a la luz recientemente en la filmoteca de la Ciudad de México. Iván Trujillo, quien realizó el hallazgo sugiere que el corto final fue hecho para calmar las ansiedades del productor del film. Esta versión es abiertamente conformista "es light, el clásico final sentimental donde el bien triunfa sobre el mal y Pedro es redimido, regresa a la escuela y el Jaibo desaparece"⁵⁷ Este hallazgo ayuda a establecer el grado de oposición a sus ideas que el director encontraba a causa de las convenciones y la sensibilidad nacionalista cuando abordaba una descripción de la cultura vernácula. La exhumación de este descartado apéndice maniqueo de *Los olvidados* expone el contexto de la producción de este film. Confirma, además, que Buñuel en México, con todas sus ambigüedades fue una revelación y significó la ruptura de las fachadas nacionalistas e hizo emerger una generación de mexicanos escépticos.

Juan Rulfo, uno de estos escépticos, rechaza las presuposiciones esencialistas de lo mexicano hace explícito hasta que punto su escritura promulga la pluralidad de estas voces y sus veladas y complejas identidades humanas.

No representa ninguna característica lo mexicano, en absoluto. Lo mexicano son muchos Méxicos. No hay una cosa determinada que pueda permitirnos decir: Ahí es México. No, no es México. Ninguna de las cosas es México. Es una parte de México, Es uno de tantos Méxicos⁵⁸

Desde 1946 hasta 1956 los films de Buñuel fueron, no solamente incidentalmente, producidos en México, fueron acerca de la sociedad sincrética de México y sus pantallas mitológicas. El inicia una tendencia de dislocamiento de los valores reaccionarios del nacionalismo dentro de una generación de artistas e intelectuales mexicanos. Buñuel ayuda este proceso conjurando la "súbita aparición de una verdad oculta y enterrada pero viva" no solamente perturbando la iconografía y las convenciones sino también usando el medio cinematográfico de una manera más reflexiva y menos complaciente, exponiendo al mismo tiempo la maquinaria de sus decepciones y sus artificios, a veces liberadores.⁵⁹ Buñuel fue modesto cuando expresó la esperanza de que las obras de Jean Claude Carrière "ayuden a conocer a México de un modo bastante diferente desde el lado del cine"⁶⁰ Sus films ya habían realizado ese trabajo de descubrimiento de la desconcertante pluralidad de la visión. En la injustamente desperciada *Abismos de pasión* (1953) Buñuel en una genuina tanto como estratégica bilocación suscribe la espléndida hibridación de la adaptación. El film captura la insularidad de un pequeño propietario rural incestuoso. Lo áridos páramos, son sustituidos por la cálida lujuria de la vegetación tropical y la destruida fortaleza se describe como una hacienda. Tomas panorámicas de una habitación en la hendidura de un terreno montañoso son un eco de los paisajes casi cubistas de los pueblos olvidados de *Las Hurdes*. El énfasis puesto en el terreno escabroso que sostiene una comunidad agrícola primitiva con sus rituales a menudo sangrientos se identifica con la violencia y la pobreza del México rural y tiene sus raíces en el feudalismo de la España ancestral. Las pasiones anárquicas de El Jaibo aparecen también en el salvajismo autocomplaciente de Alejandro Heathcliff. Según su rival en el film "Es una bestia. Para él no existe nada respetable. Atropella con todo hasta con lo más sagrado para seguir sus instintos." Si Alejandro es al final un rebelde trágico encuentra su vindicación cinematográfica en *Viridiana* (1961) donde Francisco Rabal, libertino y librepensador toma posesión del estado ancestral a pesar de ser ilegítimo. Por supuesto a pesar de que los films mexicanos de Buñuel son realmente mexicanos más allá del sentido literal, tal como se ha argumentado, también fueron hechos para resonar en el contexto español.

Notas

¹ Luis Buñuel, (1990) "El cine, instrumento de poesía", Universidad de México, 13 (1958), 1-2, 15 (p. 15).

² Elena Poniatowska, *Todo México*, 2 vols. México: Diana, I, pp. 85-86.

³ "El cine, instrumento de poesía", p. 15.

⁴ Carlos Monsiváis (1997), "Un siglo de difusión cultural", Universidad de México, 554-555 1 4 - 2 1 (p. 17).

⁵ Citado por Monsiváis, "Un siglo de difusión cultural", p. 18.

⁶ Ver Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, trans. by Ana María de la Fuente, 3rd edn (Barcelona: Plaza y Janes, 1983), p. 192.

⁷ Ricardo Pérez Montfort, *Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940*, en *Cultura e identidad nacional*, ed. por Roberto Blancarte (1994), México: Fondo de Cultura Económica, pp. 343-83 (pp. 343-44).

⁸ Juan Rulfo citado por Yvette Jiménez de Báez en *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza: una lectura crítica de su obra* (México: Fondo de Cultura Económica, 1990), p. 21.

⁹ Citado por José de la Colina y Tomás Pérez Turrent en *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior* (1986) México: Joaquín Mortiz/Planeta, p. 95.

¹⁰ Ver José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior* (México City: Joaquín Mortiz/Planeta, 1986), p. 71.

¹¹ Ver *¿Buñuel! La mirada del siglo*, ed. por Yasha David (México: Museo del Palacio de Bellas Artes, 1996/97).

¹² José de la Colina, "El cine mexicano de Luis Buñuel", en *El ojo: Buñuel, México y el Surrealismo*, ed. por Tomás Pérez Turrent (1996), México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 63-68 (p. 64).

¹³ *Ibid.*, p. 64.

¹⁴ Luis Buñuel: *prohibido asomarse al interior*, p. 107.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 70-71.

¹⁶ Citado por Jorge Ayala Blanco (1993) en *La aventura del cine mexicano: en la época de oro y después* (México: Grijalbo, p. 97).

¹⁷ "El cine instrumento de poesía", p. 2.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1.

¹⁹ *Ibid.*, p. 1.

²⁰ Ver Octavio Paz, "La dialéctica de la soledad" en *El laberinto de la soledad*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), p. 176.

²¹ Citado en Juan Rulfo: *del páramo a la esperanza*, p. 53.

²² Alfonso Reyes (1952), *La x en la frente*. México: Porrúa y Obregón, p. 75.

²³ *Ibid.*, p. 76.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 79.

²⁶ Octavio Paz, "El poeta Buñuel", en *El ojo: Buñuel, México y el Surrealismo*, pp.29-33 (p. 30).

²⁷ André Breton "Desesperada y apasionada", en *¿Buñuel! La mirada del siglo*, pp. 35-37 (p. 37).

²⁸ Miguel Angel Mendoza citado por Tomás Pérez Turrent, "Buñuel: pro y contra", en *¿Buñuel! La mirada del siglo*, pp. 51-57 (p. 52).

²⁹ Ver Luis Buñuel: (1999), *prohibido asomarse al interior*, p. 51. Also D. Paladino, "Libertad Lamarque, la reina de la lágrima", *Archivos de la filmoteca*, 31 pp. 60 - 75.

³⁰ Luis Buñuel citado por de la Colina y Pérez Turrent, p. 50.

³¹ Buñuel, "El cine, instrumento de poesía", p. 2.

³² Ver Olivier Debrouse, "Los fotomontajes de Lola Álvarez Bravo", en *Lola Álvarez Bravo: (1989) Reencuentros* (México City: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 9-16 (p. 11).

³³ Iván Humberto y Avila Dueñas, *El cine mexicano de Luis Buñuel: estudio analítico de los argumentos y personajes* (México City: IMCINE/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994), p. 27.

³⁴ Buñuel, "El cine, instrumento de poesía", p. 2.

³⁵ Carlos Monsiváis (1994), *Los mil y un velorios: crónica de la nota roja*. México: Alianza/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 52.

³⁶ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, p. 98.

³⁷ Nacho López (1996), "Mi punto de partida", *Generación*, 9, 13.

³⁸ Nacho López, "Mi punto de partida", p. 13.

³⁹ Buñuel, *Mi último suspiro*, p. 194.

⁴⁰ "El cine, instrumento de poesía", p. 1.

⁴¹ Buñuel, "El cine, instrumento de poesía", p. 15.

⁴² Juan Rulfo citado en *La ciudad de Juan Rulfo* (1996): fotografías, ed. por Américo Sánchez y María Inés Roqué. México: Museo Mural Diego Rivera, p. 11.

⁴³ Citado por Cristina Pacheco, "El seductor de la luz", *La Jornada*, 24 April 1994, pp. 4-6 (p. 6).

⁴⁴ "El seductor de la luz", p. 5.

⁴⁵ José Antonio Rodríguez, "La génesis de una mirada", *La Jornada*, 24 April 1994, pp. 9-10 (p. 10). Carlos Monsiváis, "Una mirada sobre el siglo", *La Jornada*, 29 April 1997, p. 25.

⁴⁶ En Elena Poniatowska's *Gabriel Figueroa: la mirada que limpia* (México City: Diana, 1996). Ver pp. 103-04 for *Los olvidados*.

⁴⁷ Monsiváis, "Una mirada sobre el siglo", p. 25.

⁴⁸ Citado por Raquel Peguero, "La cámara de un melómano tremebundo", *La Jornada*, 24 April 1994, pp. 2-3 (p. 3).

⁴⁹ *Mi último suspiro*, p. 195.

⁵⁰ Luis Buñuel: *prohibido asomarse al interior*, p. 63.

⁵¹ *Ibid.*, p. 57.

⁵² *Mi último suspiro*, p. 195.

⁵³ *La aventura del cine mexicano*, p. 97.

⁵⁴ Luis Buñuel: *prohibido asomarse al interior*, p. 60.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁶ *El cine mexicano de Luis Buñuel: estudio analítico de los argumentos y personajes*, p. 53.

⁵⁷ Raquel Peguero (1996), "El otro final de *Los olvidados*, novedad en el ciclo de Buñuel", *La Jornada*, 29 November, p. 27.

⁵⁸ Citado en Juan Rulfo: *del páramo a la esperanza*, pp. 62-63.

⁵⁹ Octavio Paz, "Los olvidados", en *El ojo. Buñuel, México y el Surrealismo*, pp. 29-31 (p. 29).

⁶⁰ *Mi último suspiro*, p. 193.

Resumen / Cine y resistencia

La relación entre Cine y política en Latinoamérica ha cambiado considerablemente a partir del nuevo cine Latinoamericano de los 60s y los 70s. La mutación de los poderes políticos, el neoliberalismo y las diferentes prácticas profesionales de filmación documental dejan poco espacio para las visiones revolucionarias, al referirse a algunas ideas sobre Resistencia, Utopía e ideología en "Firmas de lo Visible" de Frederic Jameson y "Las Políticas de la Acción No Violenta" de Gene Sharp, este artículo explora cómo un número de films contemporáneos continúa usando al cine como agente de una resistencia política no violenta.

El cine en la mayoría de los países latinoamericanos se compromete menos abierta y radicalmente con las políticas del cambio de milenio; es multifacético, menos dogmático y a menudo más entretenido. Hay una tendencia dirigida a la narración de historias más personales, las cuales reflejan los hechos de la sociedad en un sutil y vívido modo que puede implementar un significado político radical sin que articule explícitamente su mensaje. Hoy en día, los Héroes pueden ser ambivalentes, fracturados y por lo tanto más humanos y quizás más empáticos.

Palabras clave

Acción - dogmático - espacio político - espacio revolucionario - ideología - neoliberalismo - no violencia - prácticas - resistencia - utopía.

Summary / Cinema and resistance

The relationship between Cinema and Politics in Latin America has changed considerably since the *New Latin American Cinema* of the 1960s and 1970s. The changing political powers, neo liberalism and different professional practices of feature filmmaking leave little space for revolutionary visions. Referring to some ideas on Resistance, Utopia and Ideology from Frederic Jameson's *Signatures of the Visible* and Gene Sharp's *The Politics of Nonviolent Action* this article explores how a number of contemporary films continue to use cinema as an agent of non-violent political resistance. Cinema in most Latin American countries engages less openly and radically with politics at the turn of the millennium. It is multifaceted, less dogmatic and often more entertaining. There is a trend towards more personal stories, which reflect the facts of society in a subtle and lively way that can implement a radical political meaning without explicitly articulating their message. Nowadays Heroes can be ambivalent, fractured and therefore more human and perhaps more empathetic.

Key words

Action - dogmatic - ideology - neoliberalism - no violent - political space - practice - resistance - revolutionary space - utopia.

Resumo / Cinema e resistência

A relação entre Cinema e política em Latino América tem mudado muito a partir do novo cinema Latinoamericano dos 60s e dos 70s. Os poderes políticos cambiantes, o neoliberalismo e as diferentes práticas profissionais de filmagem documental deixam pouco espaço para as visões revolucionárias, fazendo referência à algumas idéias sobre Resistência, Utopia e ideologia em "Firmas de lo Visible" de Frederic Jameson e "Las Políticas de la Acción No Violenta" de Gene Sharp, este artigo explora como um número de filmes contemporâneos continua usando o cinema como um agente de uma resistência política não violenta.

Na maioria dos países latino-americanos o cinema se compromete menos aberta e radicalmente com as políticas de mudança de milênio; é multifacetado, menos dogmático e as vezes mais entretendo. Tem uma tendência encaminhada a histórias mais pessoais, as quais refletem os sucessos da sociedade num sutil e vívido modo que pode implementar um significado político radical sem que articule explicitamente a mensagem. Hoje, os Heróis podem ser ambivalentes, fraturados e por tanto mais humanos e talvez mais empático.

Palavras chave

Ação - dogmático - espaço revolucionário - espaço político - ideologia - não violência - neoliberalismo - práticas - resistência - utopia.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 18 (2005). pp 71-78. ISSN 1668-0227

*Marina Sheppard. Magister en Lenguas romances. Universidad de Mannheim. Visiting Scholar del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge. infocedyc@palermo.edu

“Toda película es política, en tanto y en cuanto está determinada por la ideología que la produce (o, en medio de la cual se produce)”
Cahiers du Cinéma

Películas de la resistencia

Hay numerosas definiciones sobre resistencia y este término es utilizado en una variedad de temas. Sin embargo, el interés del presente artículo se orienta hacia la significancia política y social de la resistencia, entendida como la “acción de oponerse a algo que uno desaprueba o con lo que no está de acuerdo” o “una acción en oposición con aquellos que detentan el poder”.¹

El derecho de resistencia de los individuos y grupos en algunos países está inscrito en las leyes constitucionales, por ejemplo en el artículo 20 de la constitución alemana. Existen varias formas de resistencia, violentas y no violentas; las que nos conciernen aquí son las formas no violentas de resistencia política a través de productos culturales.²

La publicación *Las Políticas de Acciones No Violentas* de Gene Sharp, Profesor Erudito del Albert Einstein Institution, busca una mejor comprensión del mecanismo y operación de las formas no violentas de resistencia. Es un campo de estudio que basa sus comentarios y análisis de la naturaleza del poder político en la revelación de que éste poder no es intrínseco a las reglas sino que deriva exclusivamente de los ciudadanos. El poder político requiere un soporte social y en eso reside precisamente la clave de las acciones de resistencia no violentas: “el poder político se desintegra cuando el pueblo retira su apoyo y obediencia” (p.63). Sharp nombra y da ejemplos de 198 métodos de acciones no violentas. Entre las tácticas de resistencia no violenta cita tanto modos abstractos de acción, como el rechazo de la legitimidad de los usurpadores y la negación de colaborar, como acciones concretas tales como la producción de trabajos impresos o programas de televisión y películas. La definición de Sharp de la acción no violenta incluye la producción cinematográfica y las obras artísticas como tácticas posibles e incluye a la producción cultural en una estrategia abarcadora para que los activistas no violentos prevalezcan. A esta profunda noción política quisiera proponer la inclusión del sentido de una película de cine como un agente que resiste. La película puede resistir contra las injusticias sociales, las circunstancias económicas o las convenciones estéticas. Puede de este modo conectarse conscientemente con la resistencia en distintos niveles. ¿Pero qué sucede con el nivel inconsciente más allá de la intencionalidad del trabajo artístico o de la persona o grupo que lo produce? La película –ya sea cine artístico de alto vuelo o cultura comercial masiva– es tanto un producto estético como industrial. En cuanto producto industrial forma sus propias ramas de negocios, en cuanto trabajo estético es un medio de cultura como también de identidad, sistema de valores sociales e individuales, incluyendo a los valores políticos. Una película puede ser utilizada

como libro de estudio de una cultura específica de acuerdo a sus bases históricas y puede, sincrónicamente, ser vista como parte del sistema de medios de difusión nacional e internacional, ambos inseparablemente relacionados.³ El término acuñado por Frederic Jameson “el Inconsciente Político” marca su comprensión del texto (de la película) –ya sea artística o comercial– dirigido por un impulso fundamental que identifica con la fantasía política. Esta fantasía sobre la naturaleza de la vida social incorpora los dos aspectos de la “vida social, tal como se la vive ahora y tal como sentimos en nuestros huesos que debería ser vivida”. Por este motivo un potencial utópico o trascendente subyace en cada trabajo artístico, más allá de las intenciones del creador del texto. Jameson propone que para entender la función ideológica del arte “el contenido social e histórico debe ser apuntado particularmente y debe dársele alguna expresión inicial”. Para él, la única manera de “pensar lo visual” es considerar el momento histórico de su aparición.⁴

El Nuevo Cine Latinoamericano

El cine político en América Latina alcanzó su punto más fuerte en los años '60 y '70. Desde entonces ha habido cambios considerables en el manejo de los conflictos políticos en el cine latinoamericano. Desde los años '60 en adelante, un aire de revolución sacudió al mundo y al continente latinoamericano. Muchos países, como Perú, Guatemala, Argentina y Brasil fueron testigos del descontento político de las masas expresado en una insatisfacción generalizada con profundas divisiones sociales y restricciones sobre la expresión política legítima de los menos privilegiados. La emergencia de nuevos movimientos de izquierda movilizó las masas contra las influencias de los partidos de izquierda tradicionales. Estaban luchando contra las relaciones Neo-coloniales entre los poderes capitalistas industrializados y el Tercer Mundo al cual obstaculizaban su desarrollo en lugar de fomentarlo. Las luchas en África y Asia alentaron al pueblo a creer en el poder del proletariado contra el neo-colonialismo e Imperialismo. El pueblo simpatizaba con los movimientos guerrilleros y con los líderes que operaban internacionalmente como el Che Guevara. La revolución cubana probó la viabilidad de la revolución y la redistribución del poder y de los bienes entre la sociedad.

El cine fue un elemento importante de la política pública en América Latina. El Nuevo Cine Latinoamericano, establecido durante ese período, estuvo fuertemente involucrado con la resistencia, la crítica de las ideas reinantes de los gobiernos y de los intentos radicales por vencer a estos gobiernos. Una serie de películas tratan los eventos de la revolución que emergió en Cuba a partir de 1959. Una de las primeras es *Historias de la Revolución* (1960) de Tomás Gutiérrez Alea. Inspirado en las técnicas del neo-realismo y la conciencia social, su ópera prima explora el efecto de la revolución cubana sobre la sociedad, ilustrando la historia oficial filmada en las locaciones con actores no profesionales. Alea erige un monumento a la revolución cubana con su película de 1968, una mezcla de

ficción y documental llamada *Memorias del subdesarrollo*. Basada en la novela de Edmundo Desnoe *Memorias Inconsolables*, la historia de un burgués de nombre Sergio que se desarrolla durante el período de transición en Cuba entre la invasión de Bahía de los Cochinos en 1961 y la crisis cubana de los misiles en 1962, eventos a los cuales la película hace referencia utilizando fragmentos de noticiario y discursos políticos. Con cámara en mano y voz en *off* mantiene a la audiencia cerca del protagonista, quien se encuentra ante la dicotomía de la vieja Cuba que lo proveía de un estilo de vida confortable de clase alta y su entusiasmo por los rápidos cambios sociales. La película de Alea es una fuente primordial de la política cultural de la Cuba revolucionaria, reflejando e influenciando el clima político. A través de sus películas, Alea enfoca el curso de la revolución cubana y apunta sus logros, sin caer en la glorificación unilateral. Si bien trabaja dentro del sistema critica sus deficiencias, es sorprendentemente abierto en un intento de mejorarlo a través del discurso cinematográfico.

El positivo ejemplo inicial del gobierno emergente de Fidel Castro inspiró a muchos directores con intereses políticos en todo el continente. Uno de ellos es el argentino Fernando Solanas, quien promovió un cine anticolonial revolucionario llamado Tercer Cine. En su manifiesto "Hacia un Tercer Cine", Fernando Solanas y Octavio Getino argumentan que el cine de resistencia atraviesa las fronteras, siempre enfocando los mecanismos de opresión por parte del colonialismo⁵. Luchando contra la opresión política, La película de Solanas de 1968 *La hora de los hornos*, estéticamente influenciada por Eisenstein, presenta un país y un continente latinoamericano en mutación. Como él escribe, esta película es tanto un manifiesto político como propaganda, ultrajada por la opresión y el colonialismo, e ilustra el tema utilizando fuertes secuencias de montaje (tanto auditivo como visual). En la actualidad Solanas continúa trabajando con la película como herramienta de resistencia política contra los regímenes locales. *El Viaje* (1992), por ejemplo, pieza que acompaña a *Tango, el exilio de Gardel* (1985) y *Sur* (1988), reflejan la realidad y el mito de América Latina y testimonian las contradicciones absurdas de la Argentina moderna. Las jornadas épicas plantean la cuestión de la identidad de América Latina y las injusticias sociales que el continente padece.

En Brasil, Glauber Rocha, probablemente el más conocido de los directores del Cinema Novo, promueve la Estética del Hambre. Su ensayo homónimo representa uno de los más polémicos textos del movimiento. Escrito en 1965 mira retrospectivamente los primeros años del Nuevo Cine Latinoamericano, Rocha señala que la violencia es una auténtica expresión cultural del hambre del pueblo. Es por esto que propugna un estilo cinematográfico que pueda articular lo "real" de Brasil: su hambre, su descontento y su falta de esperanza. La película de Rocha *Dios negro, diablo blanco* (1963-64) se considera la encarnación de su teoría estética. La profecía del *sertão* que se transforma en un mar, anuncia la revolución social

que cierra un ciclo histórico del Brasil, utilizando al mar como símbolo de la utopía revolucionaria.

El rostro cambiante del cine político

La fase inicial del Nuevo Cine Latinoamericano está forjada por una orientación política y la denuncia de las injusticias sociales del mismo modo que por las transformaciones en la mayor parte de las demás artes. Su carácter político reside ampliamente en su comprensión del espacio político representado en la pantalla. Desde entonces y paralelamente a los cambios políticos globales, como la transición a estados civiles o democráticos y las continuas crisis de la izquierda, la función política, el contenido y las formas del cine latinoamericano se han transformado. Al comenzar los '80 Brasil, Argentina, Uruguay y Chile retornaron a la democracia. La caída del muro de Berlín en 1989, el fin del socialismo y de la Unión Soviética dieron como resultado transformaciones paulatinas en la creación cinematográfica revolucionaria. Políticamente, la militancia marxista de los '60 y '70 no fue más viable e incluso la retórica política abierta de Cuba virtualmente desapareció. El realismo socialista demandaba héroes como paradigmas, un claro corte dramático y una designación estética de lo políticamente deseable o indeseable. Destronar a los viejos dogmas resulta en la implantación de nuevos dogmas que requieren una pedagogía simple, y un pathos para funcionar entre las masas. El tiempo de la resistencia de todo el continente latinoamericano ha concluido, pero la resistencia política y las fuerzas guerrilleras continúan existiendo en un nivel menor, acotado al marco nacional. En México el EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) cumple ahora su 11^{er} aniversario de combate y en Colombia las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) cumplen su 40º aniversario este año. El ELN (Ejército de Liberación Nacional) Colombiano continúa existiendo al igual que Sendero Luminoso en Perú, y demás. Aparte de Cuba, los países latinoamericanos son democracias formales asediadas, aún hoy, por su pasado. Las dictaduras dejan sus marcas tal como puede apreciarse en el cine argentino donde gran cantidad de películas continúan trayendo los temas de los desaparecidos, el trauma y la supervivencia, la representación de la violencia política, la complicidad y el voyeurismo o el problemático rol de la memoria en la reconstrucción de la historia y la identidad. El cine argentino se resiste a olvidar o archivar la historia.

Crisis: los años '90

En los '90 en todos los niveles las películas y los realizadores se encuentran en crisis. Muchos países luchan por estrenar alguna película. La industria cinematográfica, inestable en muchos casos, sufre una fuerte competencia comercial por parte de los entretenimientos hogareños: la tele, el video y el DVD, intensificados por la debilitación del poder adquisitivo de la audiencia. Esto se debió a las numerosas crisis en la región causadas, entre otras cosas, por las rígidas políticas neoliberales. Los institutos cinematográficos estatales se vieron frente a la necesidad de autofinanciarse, como en el caso del ICAIC (Instituto

Cubano de Arte e Industria Cinematográfica), sus-pender sus actividades como en Colombia con el FOCINE (Compañía de Fomento Cinematográfico) o estuvieron en peligro de ser desmantelados como en el caso del IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía). El financiamiento cinematográfico cambió en los años '90 desde la producción estatal a producciones privadas con mayor número de personas y de compañías internacionales involucradas. Los realizadores no pueden, en muchos casos, vivir de su profesión y consecuentemente no pueden dedicarle el tiempo que desearían; muchos sobreviven produciendo videos musicales y comerciales. Algunos realizadores de la generación revolucionaria han perdido la esperanza de contribuir instrumentalmente a un cambio político-social profundo. Los jóvenes directores tienden a una aproximación menos visionaria a la realización cinematográfica y están mucho más interesados en las nuevas tecnologías y el trabajo profesional.

En consecuencia, aprenden su profesión en escuelas nacionales o internacionales y están familiarizados, por ello, con las convenciones cinematográficas. Muchos directores comercialmente exitosos tienen una amplia formación en producción televisiva y publicitaria y sus películas están bien manufacturadas, utilizando una estética pop de gran entretenimiento. Esta influencia en la estética y política del cine contemporáneo favorece una tendencia hacia un cine menos rebelde y/o revolucionario. La estética de muchas películas estrenadas es más pulcra y menos granulada que los films de los '70, que apuntaban a transmitir sus mensajes con los recursos disponibles en cada circunstancia, y que preferían –con la excepción de Cuba– alentar a generar un pensamiento más que a entretener.⁶ Las películas comprometidas radicalmente con la resistencia y la revolución pueden encontrarse en el género documental. Un ejemplo es Marta Rodríguez, quien desde 1971 realizó, con tenacidad y con grandes dificultades, documentales sobre la injusticia social, intentando generar conciencia y combatir el aislamiento y la marginalización. Rodríguez resiste a la TV 'oficial' y a la industria fílmica tanto como estos la ignoran. Su obra incluye películas tales como: *Chircales* (1972) que trata de la condición miserable de los productores de ladrillos y sus familias; *Amor, mujeres y flores* (1988) sobre la explotación de las mujeres productoras de flores, uno de los mayores bienes de exportación de Colombia; *Hijos del trueno* (1994-98) concerniente al pueblo indígena de Tierradentro y al modo en que la producción de amapolas transforma sus vidas; y su nuevo documental *Nunca más* (2001) sobre el desplazamiento de los ciudadanos y conflictos fronterizos entre Panamá y Colombia. Dado que sus películas no son exhibidas en la TV o en el cine, Rodríguez utiliza circuitos informales como universidades y proyecciones públicas o festivales internacionales de cine para mostrar su trabajo.

A pesar de los drásticos cambios estéticos y políticos en el cine latinoamericano, y más allá de la profun-

didad de la crisis de los años '90 y que continúa aún en varios países, este artículo sugiere que América Latina continúa produciendo películas de la resistencia, las cuales, en la mayoría de los casos, poseen una estética diferente y más entretenida que las películas revolucionarias de los '60 y '70. Las películas de ficción recientes –como todo trabajo artístico lo manifiesta, más allá de toda intencionalidad, tal como lo afirma Jameson– puede seguir conteniendo una cierta característica utópica y conciencia social, pero de un modo distinto. Los tópicos han variado y se han orientado hacia una esfera más privada. También parecen ser más formales y menos experimentales.

La creciente interpenetración de la cultura de elite y la cultura de masas identificada, entre otros, en el artículo de Jameson "Reificación y Utopía en la Cultura de Masas" (1979) pareciera resultar en discrepancias sobre las contradicciones entre el arte y el comercio tanto como en un cambio en el discurso cinematográfico hacia un cine popular e internacional.

Resistencia y comedia popular

Una película que intencionalmente toma los paradigmas del arte y del entretenimiento, resistencia y adhesión masiva, es *Golpe de Estad(i)o*, dirigida por Sergio Cabrera en 1998. La película anterior de Cabrera, socialmente comprometida, *La estrategia del caracol* (1993) había tenido un impacto considerable entre el público nacional y las salas artísticas internacionales, con su visión de un grupo de inquilinos contra la autoridad local y el propietario adinerado en el centro histórico de Bogotá. Sergio Cabrera ha experimentado, él mismo, varias formas de resistencia contra los agentes políticos en el poder: era miembro del grupo guerrillero EPL (Ejército Popular de Liberación), el único grupo de importancia en Colombia que promueva una política ideológica maoísta, y miembro de la oposición política en el Congreso Colombiano. Cabrera es uno de los pocos directores colombianos con reputación internacional para continuar ejerciendo su profesión, si bien en los últimos años trabajó principalmente en España y además abandonó el país, como tantos otros colombianos. Nacido en 1950 en Medellín, Cabrera vivió la Revolución Cultural en China y volvió a Colombia para integrarse a las filas de la revolución. Luego de este desencanto con la resistencia violenta pasó por la escuela de cine y luego trabajó en la industria cinematográfica, en la televisión y en publicidad. Estrenó su quinto largometraje un mes después de haber sido elegido como diputado por un movimiento independiente llamado Colombia Siempre, cuyo objetivo era reforzar los mecanismos de una democracia estable a través de una oposición activa. Cabrera dejó las armas por la cámara, la cámara por la Cámara de Diputados y volvió a la cámara a la que promueve como un importante arma de resistencia no violenta, tal como lo sugiere Gene Sharp. Una coproducción Colombiana/Española/Italiana que fue nominada para el Oscar en 2000, *Golpe de Estad(i)o* de Sergio Cabrera intenta ser una iromedia, una combinación de comedia e ironía. Es un comic alegórico de humor negro que

reúne dos de los temas centrales de Colombia, el fútbol y la guerra civil. El primero tiene como implicancia la unidad de la nación, la otra, al contrario, la divide. La secuencia inicial establece importantes grupos de personajes de la narración: soldados, guerrilleros, extranjeros y la población residente. Se presentan los problemas entre los países del Tercer Mundo y las grandes multinacionales. En la película se decide no traducir los diálogos de los ingenieros norteamericanos y deja a la mayoría de los espectadores colombianos sin posibilidad de entender. Representa de este modo a las partes coexistentes tal como son, prácticamente incomunicadas. Uno de los ingenieros norteamericanos llama a la región que están explorando "pequeña Texas", indicando la apropiación y explotación pretendida por la petrolera. Como en la realidad "afílmica"⁷, para utilizar la terminología de Sourieau, el colombiano medio, especialmente la población rural, no puede entender la influencia de su país con las compañías multinacionales que controlan una parte importante de la economía.

Golpe de Estad(i)o pareciera representar insuficientemente, de un modo consciente, a los residentes. No sólo no hay desarrollo de personajes concernientes a los residentes sino que no aparecen como agentes políticos. Su presencia y necesidades necesita ser ignorada por la narración de la misma manera que ocurre en los eventos profílmicos. *Golpe de Estad(i)o* inicia su acción con un encuentro de un grupo de soldados colombianos, custodiando un pozo petrolero en propiedad de Estados Unidos en el sudeste de Colombia y un grupo local de guerrilleros liderados por María (Emma Suárez) y Carlos (Nicolás Montero). La lucha coincide (0:07-0:18) con la emisión del histórico partido para la clasificación del Mundial de Fútbol de 1994 entre Colombia y Perú. El juego parece llamar más la atención que el asunto de todos los días: el combate político. Durante la lucha los dos únicos televisores de uno y otro bando son destruidos y para poder ver la importantísima eliminatoria entre Colombia y Argentina se necesita implementar un esfuerzo conjunto. Lo impensable ocurre y los oponentes operan juntos. El film, dice Cabrera: "Trabaja sobre el deseo de transformar una historia imaginaria acerca de un grupo guerrillero y un grupo de soldados que declaran una tregua así los dos pueden ver el único aparato de televisión del pueblo en una tragicómica metáfora de la paz."⁸

El fútbol es el común denominador de todos los pueblos, excepto probablemente de U.S.A y sirve para enmascarar muchos problemas sociales. La explotación por parte de las multinacionales, los conflictos armados, los secuestros, el espionaje, la prostitución, la pobreza, la corrupción y la inocencia del pueblo que es afectado por los males sociales son temas tratados aquí con una veta cómica. El cese el fuego dura solo durante el partido y las celebraciones de la noche de la victoria. La lucha recomienza al día siguiente, sin embargo es menos dura. El espectador encuentra un final feliz en una solución del conflicto

no tan irrealista. Pero en la tregua momentánea y en la relación amorosa de dos representantes de grupos opuestos María y Carlos quienes deciden abandonar sus ideas políticas y sus vidas profesionales para formar una pareja. El motivo y la intención de *Golpe de Estad(i)o* es resistir la tendencia hacia la violencia en el conflicto colombiano, encontrando una solución dialéctica en vez de la confrontación armada.

"Yo he querido que el público colombiano y que cualquier público que esté cerca de la guerra recuerde durante la proyección de *Golpe de Estad(i)o* lo hermoso que puede ser tener en la paz el extinguido privilegio de estar en un juego como el fútbol con reglas claras, objetivos claros y victorias claras. Una paz que, como la urgencia de ver el partido, no puede esperar si se quiere vivir en vivo y en directo".

En la película los oponentes deciden que el territorio neutral para ver el partido juntos es el terreno de la iglesia. El film hace un uso repetido de estereotipos. A parte de la guerrilla y la policía hay representantes de la Iglesia, del departamento de Salud colombiano, de prostitutas, traficantes de drogas, espías y pobladores. Los personajes no sólo son miembros de diferentes organizaciones, son también representantes de diferentes grupos étnicos y de varias regiones del territorio colombiano. Está la Colombia negra de la costa del Caribe, los hombres no bajos del interior de Medellín, pero también los argentinos, el alemán, el italiano y el americano del norte cada uno presentado como un prototipo. El realizador trata de mostrar tantos tipos físicos y personajes como sea posible, de esta forma gran número de espectadores podrán identificarse con el film. La atmósfera, al principio del partido, es tensa y esta sostenida por una actuación y una música significativas. Pero en cuanto el equipo colombiano marca un gol tras otro y corre el alcohol todos se unen al festejo. Durante el juego María y Carlos, ahora amantes, discuten sus puntos de vista políticos. María descubre que él forma parte del ejército y se ha infiltrado en la guerrilla como espía. Las explicaciones de Carlos acerca de que los dos están luchando por la misma causa: una Colombia mejor, resultan poco convincentes. La unificación tras la simplificación parece ser el fundamento de una mini-utopía. El argumento del film no puede pintar el complejo y vasto problema de la realidad colombiana y elige dejar fuera gran parte de los temas de la producción y tráfico de drogas tanto como el conflicto con los paramilitares. Sin embargo la elección del género es importante, como se trata de una comedia el espectador no espera una representación realista de los hechos. Esta comedia, a parte de ser divertida, muestra como el proceso de paz puede ser manejado. No toma el partido de los soldados ni de la guerrilla. Muestra la corrupción y la manipulación que hace el gobierno antes que hacer un comentario profundo o abrir juicio acerca de las posibles causas del conflicto. Procura entretener y obtener beneficios de taquilla. El film muestra una resistencia frente a una sucesión de gobiernos que no son capaces de manejar la injusticia social. El no pronunciarse a favor de ningún grupo y

entretener, al mismo tiempo, parece una tarea casi imposible pero necesaria. Se impone aquí una cita del comandante Marcos: "Contra el horror el humor, hay que reír mucho para hacer un mundo nuevo, porque si no, el mundo nuevo nos va a salir cuadrado y no va a girar."¹⁰

Golpe de Estad(i)o incita a la reflexión a través del método de la risa en un tema del que se ha dejado de reír hace mucho tiempo. Conscientemente se resiste a una representación unilateral y postula la búsqueda de la Utopía, expresando la posición política del director en relación a la sociedad: la unidad popular y la celebración de la vida.

Tiempo y espacio para los marginados

Otro film colombiano que tratar de combatir o por lo menos desenmascarar la injusticia social para despertar las conciencias ciudadanas es *La vendedora de rosas* (1998) dirigida por Víctor Gaviria. *La vendedora de rosas* es un testimonio contra el gobierno que no se ocupa de los niños de la calle ni siquiera de ofrecerles algún tipo de protección contra la violencia. La violencia parece invadir cada vez más las vidas privadas, el espacio personal y las tasas criminalísticas. Los pequeños crímenes y la delincuencia se han incrementado enormemente y su denuncia se abre camino en los films.

El trabajo de Gaviria sigue la tradición realista del cine latinoamericano influido por el neo-realismo italiano. Le ofrece a unos niños de la calle un espacio donde a través de su actuación pueden representar una parte de sí mismos y mostrarse frente al mundo. Hacer la justicia visible es una de las preocupaciones de Gaviria. *La vendedora de rosas* es la versión colombiana del cuento escrito por Hans Christian Andersen en 1845 *La vendedora de fósforos*. Sus fósforos son rosas, su fuego es alterado por los fuegos artificiales y la nieve y el frío es la violencia. La desesperación y la soledad son las mismas. Las visiones de Mónica son alucinaciones causadas por la aspiración de pegamento, usado por los chicos de la calle para olvidar el hambre y la dureza de la vida. En sus alucinaciones se reúne con su abuela, quien representa la familia, una fantasía que no tiene su correlato en la vida real. Mónica muere cuando un criminal igualmente drogado la ataca. Como en los films de Marta Rodríguez el actor no profesional participa en forma natural sin que se le imponga una línea autoritaria de actuación. Gaviria también trabaja en forma independiente del sistema. Su creciente reputación le permite un fácil acceso a numerosas empresas productoras. Tanto *La Vendedora de rosas* como *Rodrigo D Sin Futuro* fueron extensamente reconocida por el público nacional. En *La vendedora de rosas* Gaviria une muy efectivamente un conocido relato que forma parte de la herencia cultural y lo usa como story line para narrar episodios de la vida real de niños y adolescentes de Medellín con los que trabaja durante un cierto tiempo. Gaviria adopta la visión y el lenguaje de estos jóvenes y lo mezcla con elementos de la literatura y del lenguaje literario, lo cual confiere al film su aliento poético, y

los sitúa en un contexto global de necesidades sociales básicas.

Resistencia desde adentro

En México María Novaro ha resistido con suceso, durante las dos últimas décadas el predominio machista en la industria cinematográfica. Los films de María Novaro y otras realizadoras mexicanas como Marysa Sistach demuestran que el trabajo de las mujeres directores recién ha comenzado a incluirse en los últimos 15 años dentro del panorama cultural del México moderno. Desde 1989-90 los films realizados por mujeres representan una tercera parte de la producción total del cine mexicano y figuran dentro de los 20 films comerciales. Esto significa que las mujeres han dirigido más films en una década que en los 70 años previos. Las películas de Novaro son básicamente políticas y ella relata que muchos de sus films son proyectos personales con un contexto político pero sitúa lo personal antes que lo político. Como Sergio Cabrera y muchos otros de la generación de 1950 fue también miembro de los grupos guerrilleros antes de optar por la cámara. El discurso fílmico de Novaro no es radical. Su cine usa la estructura y la narrativa clásica para mostrar la situación social de los indigentes y los indígenas pero su proyecto difiere de las formas tradicionales. El paralelo con *Golpe de Estad(i)o* de Cabrera es el uso del lenguaje en su más reciente formulación. *Sin dejar huella* (2000) donde muestra conversaciones con mayas del Yucatán sin traducción muestra al espectador que la realidad de los hispanoparlantes no es la única dentro de México y, más específicamente los lenguajes indígenas, forman parte de la identidad mexicana y son en realidad la lengua madre y el único lenguaje de gran parte de mexicanos.

Los derechos de los indígenas son un tema principal en el trabajo de Novaro quien apoya abiertamente el EZLN. Su film más reconocido *Danzón* hecho en 1991, juega con el género melodramático que usa para crear expectativas que no hace prosperar. Reconoce la tradición melodramática del cine mexicano solo para romper con ella.

Siguiendo la teoría feminista de mediados de 1980 asume en primer lugar su propia historia y educación para crearse luego una nueva identidad. Es así que trabaja dentro del sistema establecido pero para propender una extensión y mejoramiento del mismo. Novaro no trata de exponer la marginación de las mujeres en sus films sino de corregir y diversificar con su trabajo su posición dentro de la sociedad. Novaro se identifica con sus protagonistas femeninas. Rechazando el concepto de "esencia femenina" pero interesándose en la identidad mexicana consigue un retrato más realista de las mujeres y sus logros, su espacio en la familia y en la sociedad, su trabajo y sexualidad. Las mujeres en los films de Novaro son productoras, reproductoras y jefes de familia los hombres han desaparecido o simplemente no están presentes *Danzón* presenta la realidad de las mujeres en México y los caminos prácticos pero restringidos para moverse dentro de los límites de la condición

femenina mexicana. El argumento de *Danzón* gira en torno a los pasos de las parejas de baile y la coreografía del bolero caribeño llamado danzón. El centro de atención son las piernas de las protagonistas y sus tacos altos. Julia (María Rojo) se caracteriza por sus tacos y sus vestidos de colores. Novaro presenta el cuerpo femenino fetichizado y sensual. Las mujeres como Julia se muestran más inclinadas a actuar que a esperar pasivamente, por eso parte detrás de Carmelo, su pareja de baile, cuando este huye con una cantante de music hall. Significativamente su búsqueda esta más concentrada en huir de su mundo y de su sexualidad restringidos, reforzados por la técnica de filmación construida a partir de tomas cortas, que en encontrar a Carmelo. Durante el viaje entabla relaciones inusuales. Sin embargo cuando vuelve a la ciudad de México elige los valores de la maternidad tradicional y la danza clásica pero está notablemente cambiada es más feliz y desafía sus antiguos patrones de conducta. Novaro dibuja en la fantasía y deseos femeninos y se mueve a través de la dicotomía fílmica mexicana entre la madre virgen y la prostituta.

En Cuba, país que ha tenido un lugar protagónico en el desarrollo del Nuevo Cine latinoamericano que ha influido en los valores políticos y culturales del continente *Fresa y chocolate*, el conocido film realizado en 1993 por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, contribuye a marcar nuevos caminos. El film es una alegre celebración de la vida y el inconformismo, que se distingue por la extraordinaria actuación de Jorge Perrugoría como Diego. Se trata de una visión unilateral de las películas gays o acerca de la sexualidad. Esta dirigido a la homo y heterosexualidad y demanda tolerancia y respeto de los derechos humanos. *Fresa y Chocolate* es un profundo film político que busca nuevas soluciones frente a la oposición este-oeste. Aunque el film ocupa mayor tiempo y esfuerzo - especialmente hacia el final - en la relación privada entre los protagonistas David (Vladimir Cruz) y Diego quienes construyen una relación particular, los dos están vistos en principio, como agentes políticos. Su amistad parece inicialmente imposible ya que parecen oponerse en el plano político. Diego cuestiona la lealtad incondicional de David al sistema cubano. Realizado en 1979 el film ofrece una reflexión sobre la historia de Cuba justo antes del problema de los Marielitos y los balseros.

Desde la perspectiva del "período especial", el aislamiento económico de Cuba, el mercado negro, la supervisión del estado todavía forman parte de la vida cotidiana de los cubanos, el tema de la homofobia y la libertad de expresión aparecen en el film como formas de abrir el diálogo y proponer cambios. La crítica al régimen de Castro esta embebida de marcos culturales y tiende al reconocimiento de la importancia del arte. Al principio del relato David parece ser el personaje modelo con el cual el espectador se identifica. Es un estudiante de ciencias políticas, miembro del partido, una persona que coloca los intereses de la comunidad por encima de sus propios deseos. Diego en el otro extremo trata de seducir a David en

más de un sentido, se burla de su conformismo y de su sumisión al discurso político oficial guiándolo hacia la lectura de literaturas internacionales, a una definición particular de Eros, a admirar esculturas con influencias católicas y al whisky (la bebida del enemigo). Pero la vida no es blanco y negro y David aprende a aceptar el amplio espectro de la humanidad. Diego funciona aquí como mentor y se muestra redundante cuando su alumno alcanza su objetivo. David se siente influenciado por la resistencia de Diego a Goliath el aparato estatal cubano y abre su horizonte buscando el ideal de Hombre Nuevo de la revolución. En este sentido *Fresa y chocolate* mantiene, de algún modo, el discurso oficial ya que el espectador nunca imagina que Diego pueda transformarse en un Hombre Nuevo y su identificación con el políticamente correcto David, persiste. Sin embargo *Fresa y chocolate* nos recuerda que la revolución es perfectible y no perfecta. Postula una integración de diferentes fuerzas revolucionarias de un modo remarcable.

Utopía?

Estos han sido ejemplos de Colombia, México y Cuba donde fueron utilizadas imágenes poderosas para desenmascarar gobiernos opresivos con formas sociales de resistencia no-violenta. Ha habido cambios importantes en los rasgos estéticos del cine latinoamericano antes del nuevo milenio, logrando un cine multifacético más estético, menos dogmático y, a menudo, mas entretenido. Pocos films de ficción se comprometen en forma directa y radical con la política latinoamericana. El cambio de las fuerzas políticas, la profesionalización de los realizadores han dejado menos espacio para los sueños revolucionarios. Las películas que presentan temas políticos lo hacen de una manera diferente. Hay un pequeño número de films impregnados todavía del *pathos* revolucionario que conceptualizan una sociedad nueva y libre pero pocos de ellos demandan una implementación radical de Utopías. La tendencia marca una preferencia por los relatos de historias personales y cotidianas. Estos relatos pueden reflejar la sociedad contemporánea que de un modo sutil y vívido tiene siempre un sentido político lo cual no implica una articulación explícita de mensajes. El inconsciente político la fantasía de una vida social utópica permanece implícita en todas las artes, especialmente en las películas, que constituyen la forma más posmoderna del arte. Los problemas de identidad son especialmente importantes en Latinoamérica donde durante más de 500 años diferentes culturas colisionaron y se mezclaron en un colorido *patchwork* existencial. Es el signo de una creciente autoconciencia. Los realizadores se resisten contra cierta imagen de western de la cultura de América Latina que ha sido revolucionaria, exótica, mágica y crean su propio imaginario que es siempre diverso. Hoy en día los héroes pueden ser ambivalentes, más humanos y menos enfáticos.

Bibliografía

- Jameson, Frederic (1992). *The Geopolitical Aesthetics*, London bf.
- Jameson, Frederic (1979). *Reification and Utopia in Mass Culture 1979* in Jameson Frederic *Signatures of the Visible* London Routledge.
- Koch, Johan et al (2002). *Strukturalismus Zur Geschichte und Aktualitat eines kulturwissenschaftlichen Paradigmas* Heidelberg Synchron.
- Sharp, Gene (1973). *The Political Nonviolent Action* Boston Porter Sargent.

Referencias (films)

- Golpe de Estad(i)o*. Sergio Cabrera. Colombia. 1998.
- La vendedora de rosas*. Victor Gaviria. Colombia. 1998.
- Danzón*. María Novaro. México. 1991.
- Fresa y chocolate*. Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Taibo. Cuba. 1993.
- Historias de la Revolución*. Tomás Gutiérrez Alea. Cuba 1960.
- Memorias del subdesarrollo*. Tomás Gutiérrez. Alea Cuba. 1968.
- La Hora de los Hornos*. Fernando Solanas. Argentina. 1968.
- El Viaje*. Fernando Solanas. Argentina. 1992.
- Sur*. Fernando Solanas. Argentina.
- Tango: El exilio de Gardel*. Fernando Solanas. Argentina. 1985.
- Dios negro Diablo blanco*. Glauber Rocha. Brasil. 1963-64.
- Amor mujeres y flores*. Marta Rodríguez. Colombia. 1998.
- Nunca más*. Marta Rodríguez. Colombia. 2001.
- La estrategia del caracol*. Sergio Cabrera. Colombia. 1993
- Rodrigo D. No futuro*. Victor Gaviria. Colombia. 1990.
- Sin dejar huella*. Maria Novaro. México. 2000.

Notas

- ¹PrincetonUniversityWordnet
(www.cogsci.princeton.edu/cgi-bin/webwn?stage=) 4-10- 2004
- ² La práctica de rechazar la no violencia es un camino hacia el cambio socio-político. Se trata de la aplicación práctica de la políticas de no violencia. Como otras estrategias para el cambio social la resistencia no violenta puede aparecer bajo diferentes apariencias y grados Wikipedia Encyclopedia on line 4-12- 2004
- ³ Ver Kloepfer, Rolf *Film als Dialog - Ostriche Semiotik* (Bachtin, Jakobson) und das aestheticsche Experiment (Rashomon de Kurosawa)
- ⁴ Jameson 1990:34
- ⁵ El Tercer cine es, en nuestra opinión, el cine que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación artística cultural y científica de nuestra época. Fernando Solanas y Osvaldo Getino *Hacia un Tercer cine* 1971 p35
- ⁶ Gutiérrez Alea y sus colegas consideran el cine como entretenimiento antes que como portador de mensajes

⁷ la realidad independiente de cualquier relación con el film Souriau Etienne *L'Univers filmique* Flammarion Paris 1953. Etienne Souriau define ocho niveles de realidad en relación al film: la afílmica, profílmica, filmográfica, filmofónica, pantállica, diegética, creativa y espectral

⁸ Cabrera en www.filmfestivals.com/academy/oscar_2000/3_foreing/foroscart1.htm

⁹ Díaz F Natally *Golpe de Estad(i)o Una feliz coincidencia por la paz* El Espacio miércoles 13 de enero 1999 p14

¹⁰ www.patriagrande.net/uruguay/eduardogaleano/chiapas/cronica.de.chiapas.htm 25-4-2004

Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación

- > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Guía de Artículos y Publicaciones de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. 1993-2004.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 17, noviembre.
Con Arbitraje. ISSN 1668-0227.
- > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Alicia Banchemo. **Los lugares posibles de la creatividad.** Débora Irina Belmes. **El desafío de pensar. Creación - recreación.** Rosa Judith Chalkho. **Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales.** Héctor Ferrari. **Historietar.** Fabián Iriarte. **High concept en el escenario del Pitch: herramientas de seducción en el mercado de proyectos fílmicos.** Graciela Pacualetto. **Creatividad en la educación universitaria. Hacia la concepción de nuevos posibles.** Sylvia Valdés. **Funciones formales y discurso creativo.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 16, junio.
Con Arbitraje. ISSN 1668-0227.
- > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Adriana Amado Suárez. **Internet, o la lógica de la seducción.** María Elsa Bettendorff. **El tercero del juego. La imaginación creadora como nexo entre el pensar y el hacer.** Sergio Caletti. **Imaginación, positivismo y actividad proyectual. Breve disgresión acerca de los problemas del método y la creación.** Alicia Entel. **De la totalidad a la complejidad. Sobre la dicotomía ver-saber a la luz del pensamiento de Edgar Morin.** Susana Finquelievich. **De la tarta de manzanas a la estética bussines-pop. Nuevos lenguajes para la sociedad de la información.** Claudia López Neglia. **De las incertezas al tiempo subjetivo.** Eduardo A Russo. **La máquina de pensar. Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein.** Gustavo Valdés. **Bauhaus: crítica al saber sacralizado.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 15, noviembre.
Con Arbitraje. ISSN 1668-0219.
- > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Relevamientos Temáticos]: Noemí Galanternik. **Tipografía on line. Relevamiento de sitios web sobre tipografía.** Marcela Zena. **Periódicos digitales en español. Publicaciones periódicas digitales de América Latina y España.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 14, noviembre.
Con Arbitraje. ISSN 1668-0227.
- > Cuaderno: Ensayos. José Guillermo Torres Arroyo. **El paisaje, objeto de diseño.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 13, junio.
- > Cuaderno: **Recopilación Documental. Centro de Recursos para el Aprendizaje. Relevamientos Temáticos. Series: Práctica profesional. Diseño urbano. Edificios. Estudios de mercado. Medios. Objetos. Profesionales del diseño y la comunicación. Publicidad.** Vol. 12. (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 12, abril.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación. Proyectos 2003 en Diseño y Comunicación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 11, diciembre
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Plan de Desarrollo Académico. Proyecto Anual. Proyectos de Exploración y Creación. Programa de Asistentes en Investigación. Líneas Temáticas. Centro de Recursos. Capacitación Docente.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 10, septiembre.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula: **Espacios Académicos. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Centro de Recursos para el aprendizaje.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 9, agosto.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Adriana Amado Suárez. **Relevamiento terminológico en diseño y comunicación. A modo de encuadre teórico.** Diana Berschadsky. **Terminología en diseño de interiores. Área: materiales, revestimientos, acabados y terminaciones.** Blanco, Lorenzo. **Las Relaciones Públicas y su proyección institucional.** Thais Calderón y María Alejandra Cristofani. **Investigación documental de marcas nacionales.** Jorge Falcone. **De Altamira a Toy Story. Evolución de la animación cinematográfica.** Claudia López Neglia. **El trabajo de la creación.** Graciela Pascualetto. **Entre la información y el sabor del aprendizaje. Las producciones de los alumnos en el cruce de la cultura letrada, mediática y cibernética** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 8, mayo.

- > Cuaderno: Relevamiento Documental. María Laura Spina. **Arte digital: Guía bibliográfica.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 7, junio.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Fernando Rolando. **Arte Digital e interactividad.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 6, mayo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Débora Irina Belmes. **Del cuerpo máquina a las máquinas del cuerpo.** Sergio Guidalevich. **Televisión informativa y de ficción en la construcción del sentido común en la vida cotidiana** Osvaldo Nupieri. **El grupo como recurso pedagógico.** Gustavo Valdés de León. **Miseria de la teoría.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 5, mayo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación.** Proyectos 2002 en Diseño y Comunicación. (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 4, julio.
- > Cuaderno: Papers de Maestría. Cira Szklowin. **Comunicación en el Espacio Público. Sistema de Comunicación Publicitaria en la vía pública de la Ciudad de Buenos Aires.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 3, julio.
- > Cuaderno: Material para el aprendizaje. Orlando Aprile. **El Trabajo Final de Grado. Un compendio en primera aproximación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, marzo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Lorenzo Blanco. **Las medianas empresas como fuente de trabajo potencial para las Relaciones Públicas.** Silvia Bordoy. **Influencia de Internet en el ámbito de las Relaciones Públicas.** (2000) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, septiembre.

Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]

- > Creación y Producción de Diseño y Comunicación. [Trabajos de alumnos y egresados]: **Diseño de marca de Brand Book para el Casco Histórico de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.** orientación en Imagen Empresaria de la carrera de Diseño. (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 3, mayo. Con Arbitraje. ISSN 1668-5229.
- > Creación y Producción de Diseño y Comunicación. [Trabajos de alumnos y egresados]: **Formación, Creación y Desarrollo Profesional. Proyectos de estudiantes:** Diseño de Imagen Empresaria - Diseño de Imagen y Sonido - Diseño de Interiores - Diseño de Packaging - Diseño Editorial - Diseño Publicitario - Diseño Textil y de Indumentaria - Licenciatura en Comunicación Audiovisual - Licenciatura en Publicidad - Licenciatura en Relaciones Públicas. (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, noviembre. Con Arbitraje. ISSN 1668-5229.
- > Creación y Producción de Diseño y Comunicación. [Trabajos de estudiantes y egresados]: **Historias, discursos: Apuntes sobre una experiencia.** Eduardo Russo. **Pioneros y fundadores:** Sebastián Duimich. **Fritz Lang, la aventura.** Virginia Guerstein. **Cine nacional e identidad: Los primeros pasos. La batalla de las vanguardias** María del Huerto Iriarte y Marilina Villarejo. **Surrealismo: Un perro andaluz y la lógica del absurdo.** Anabella Sánchez. **Dadá, Surrealismo, Entreacto. Legados y continuidades:** Victoria Franzán, Virginia Guerstein y Tamara Izko. **Cine comercial: Los sesenta, los noventa.** Marina Litmajer. **El impacto de los años '60 en la producción audiovisual actual ¿Sabés nadar? Y el cine del no-entretención heredado de la Nouvelle Vague. Rupturas y aperturas:** Gastón Alé, Florencia Sosa y Florinda Verrier. **La ruptura de la linealidad en el relato. Vanguardias, Videoarte, Net Art.** Producciones digitales y audiovisuales de estudiantes de la Facultad en Diseño y Comunicación. Catálogo 2003. (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, agosto. Con Arbitraje. ISSN 1668-5229.

Escritos en la Facultad

- > Escritos en la Facultad. **Nuevos Profesionales. Edición I. Resúmenes de trabajos finales de grado aprobados. Diciembre 2004 – marzo 2005.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, marzo. ISSN 16692306.

>Escritos en la Facultad. **Presentación de Proyectos de Tesis. Foro de Investigación. Maestría en Diseño. Institucionalización de la Construcción de Saberes Disciplinarios.** (2005) Buenos Aires:Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, marzo. ISSN 16692306.

Jornadas de Reflexión Académica

>Jornadas de Reflexión Académica (13ª: Feb. 2005: Buenos Aires) **Formación de Profesionales Reflexivos en Diseño y Comunicación.** Buenos Aires : Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.
ISSN 1668-1673

> Jornadas de Reflexión Académica (12ª: Feb. 2004: Buenos Aires) **Procesos y productos. Experiencias pedagógicas en Diseño y Comunicación.** Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.
ISSN 1668-1673

> Jornadas de Reflexión Académica (11ª: Feb. 2003: Buenos Aires) **En [desde] el Aula.** Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.

> Jornadas de Reflexión Académica (10ª: Feb. 2002: Buenos Aires) **Estudiar, Crear y Trabajar en Diseño y Comunicación.** Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.

> Jornadas de Reflexión Académica (9ª: Feb. 2001: Buenos Aires) **Producción, Creación e Investigación en Diseño y Comunicación.** Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.

> Jornadas de Reflexión Académica (8ª: Feb. 2000: Buenos Aires) El rol docente frente a los nuevos escenarios profesionales. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.

> Jornadas de Reflexión Académica (5ª: Feb. 1997: Buenos Aires) **¿Alumnos o Carreras? Parte III.** Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.

> Jornadas de Reflexión Académica (5ª: feb. 1997: Buenos Aires) **¿Chips o Libros? Parte II.** Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.

> Jornadas de Reflexión Académica (5ª: feb. 1997: Buenos Aires) **¿Aprender o Enseñar? Parte I.** Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.

