



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales

**EL BARROCO COMO FORMA DE LO  
POLÍTICO EN EL CINE DE LOS AÑOS  
OCHENTA EN AMÉRICA LATINA**

**TESIS**

Que para optar por el grado de  
Doctora en Ciencias Políticas y Sociales con orientación en Sociología

Presenta:

Karolina del Rosario Romero Albán

Tutor principal:

Dr. Hugo José Suárez

Instituto de Investigaciones Sociales

Comité Tutor:

Dra. Margarita Millán

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Dr. David Wood

Instituto de Investigaciones Estéticas

Lectores:

Dr. Paul Schroeder

Amherst College

Dr. Eduardo Barraza

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Ciudad de México, Abril de 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM, IN303715, Modernidades alternativas y prefiguración de lo político. Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida (*Reglas de Operación del PAPIIT*).**

**Dedicatoria:**

*A Gracielita Torres. Por la espera...*

## **Agradecimientos:**

Agradezco al Posgrado de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM por brindarme la oportunidad, a través de adecuados y generosos recursos académicos, de desarrollar el entusiasmo por la investigación de la imagen en movimiento, a la par de una exigencia rigurosa en mi trabajo.

Quisiera expresar especial gratitud al Comité Tutor, conformado por Hugo Suárez, Margara Millán y David Wood porque esta tesis es, sin duda, el resultado del trabajo en equipo que trazó retos interdisciplinarios que permitieron entretener propuestas para el análisis de las dimensiones políticas del cine latinoamericano.

A Hugo -tutor principal- por acompañarme y guiarme en la discusión sociológica, planteándome desafíos que enriquecieron el estudio de las relaciones entre arte, cultura y política. A Margara por su gran conocimiento y aporte alrededor de la obra de Bolívar Echeverría, por discusiones amistosas y preocupaciones que ayudaron, a través de una mirada comprometida con la crítica a la modernidad capitalista, a la profundización y reflexión sobre el barroco. A David por compartir los espacios indispensables para la investigación del cine latinoamericano, por su generosidad y apertura para encontrar los lazos entre lo estético y lo social en el cine.

A los lectores: Paul Schroeder y Eduardo Barraza por su lectura atenta y propositiva. También quiero agradecer la lectura que, a lo largo de estos años, hicieron de mi trabajo dos amigos/colegas que aportaron generosamente con sus críticas y discusiones divertidas y apasionadas: Christian León en Ecuador y Daniel Inclán en México.

Además, quiero reconocer la colaboración imprescindible de espacios y personas que abrieron las puertas a esta investigación: Mariano Mestman del Instituto Gino Germani de la UBA en Buenos Aires y Luciano Castillo de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba.

Un lugar primordial en mi estancia en México ocupa el SUAC -Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico-. A este colectivo maravilloso de compañeros y compañeras les debo el compartir horas de cine y discusiones sobre él. Este trabajo es en el fondo el esfuerzo de todos y todas, pues, las críticas, debates, risas y controversias enriquecieron la calidad de esta investigación. Por eso mi reconocimiento al trabajo colectivo que desempeña el SUAC por contribuir a la reflexión interdisciplinar de la imagen cinematográfica.

Agradezco a las amigas y amigos que son la familia: Ainamar y Ana, Jessica, Vero, Naty, Israel, Juan, Karina, Jaime, Paty. Y a todos los amigos y amigas estupendas que conocí en México y que me escucharon tantas veces sobre el doctorado.

Por último, quiero dedicar todo mi esfuerzo a mi familia en Ecuador. A mis padres por entender, una vez más, mis ausencias y apoyarme incondicionalmente para explorar mundos lejos de casa. A mis hermanas por ser quienes me inspiran e impulsan con su sencillez y forma de ver el mundo y, sobre todo, por mis sobrinos y el amor profundo.

A México por el cine...

## ÍNDICE

<b>Introducción .....</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo I: El barroco como forma de lo político en el cine de los años ochenta en América Latina .....</b>	<b>15</b>
Barroco y neobarroco latinoamericano .....	16
Cine desarmado y democracias neoliberales de los años ochenta .....	25
El barroco como forma de lo político: la resistencia de lo social y sus formas de visibilidad ....	33
Barroco y Posmodernismo .....	43
El barroco como forma de lo político en el cine de los años ochenta en América Latina .....	48
<b>Capítulo II: Fragmentación y ruina .....</b>	<b>54</b>
<i>¿Cómo ves?:</i> fragmentación, caos y contracultura .....	58
1.1. La contracultura como espacio de acción política en el contexto de entrada del neoliberalismo y la globalización .....	58
1.2. Fragmentación y caos: el barroco como forma de lo político en <i>¿Cómo ves?</i> .....	78
<i>Hombre marcado para morir:</i> la ruina y la disputa por el resto cinematográfico en la memoria de la dictadura .....	91
2.1. El lugar del cine político en la transición a la democracia y la emergencia de los movimientos sociales .....	91
2.2. La ruina en la materialidad del fragmento cinematográfico: El barroco como forma de lo político en <i>Hombre marcado para morir</i> .....	110
<b>Capítulo III: Mestizaje y subjetividades disidentes .....</b>	<b>130</b>
<i>La nación clandestina:</i> la crisis de la forma visual de lo colectivo y nuevas formas de imaginar la nación .....	136
3.1. Subjetividades al margen, el lugar de lo colectivo y la cuestión colonial en la post-dictadura .....	136
3.2. La puesta en escena de la identidad mestiza y la supervivencia de la forma comunitaria: El barroco como forma de lo político en <i>La nación clandestina</i> .....	153
<i>La mansión de la Araucaíma:</i> el gótico tropical y la resistencia del cine impuro .....	175
4.1. El gótico tropical: desborde del cuerpo y contra-producción de subjetividades en el capitalismo neoliberal .....	175
4.2. Cine mestizo y resistencia: el barroco como forma de lo político en <i>La mansión de la Araucaíma</i> .....	197

<b>Capítulo IV: El Filme dentro del filme .....</b>	<b>212</b>
<i>Un muro de silencio</i> : memoria, reflexividad y miradas en resistencia .....	214
5.1. Representación de la memoria y reflexividad en la post-dictadura .....	214
5.2. El pasado no clausurado y la no totalidad como espacios de tensión: el barroco como forma de lo político en <i>Un muro de silencio</i> .....	234
<b>Conclusiones .....</b>	<b>247</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>254</b>
<b>Filmografía .....</b>	<b>261</b>

## INTRODUCCIÓN

La imagen es un problema político-  
Harun Farocki

Estudiar el barroco como forma de lo político, en el cine de los años ochenta en América Latina, supone pensar el problema de la construcción de lo político en las producciones culturales teniendo en cuenta las transformaciones de las relaciones entre arte y política -fundamentada en el arte comprometido de las décadas anteriores- en el contexto de la entrada de neoliberalismo, la globalización y las transiciones a la democracia en los países de la región. De este modo, el problema sobre lo político en la imagen del cine despliega dos preguntas claves que definen los lineamientos de la presente investigación: ¿cuáles son las principales rupturas con el "cine político" de los años sesenta y setenta afianzado en la militancia revolucionaria de la izquierda latinoamericana?. Y, ¿de qué manera las estrategias barrocas en las imágenes cinematográficas constituyen una resistencia a la mercantilización en el capitalismo avanzado de los años ochenta?.

La pregunta respecto a la relación entre cine y política durante los años ochenta contiene una contribución significativa, pues, siendo una década con frecuencia marginada, existe un vacío notable de este momento en la historia del cine de la región. Inclusive, se puede decir que la década de los años ochenta ha sido subestimada dentro de la historiografía del cine latinoamericano, justamente, porque se ha tendido a exaltar el "cine político" de las décadas pasadas, y se ha entendido a los años ochenta desde una mirada reduccionista -dentro de la crisis de los meta-relatos de la experiencia posmoderna-, como un alejamiento de la

militancia revolucionaria que ha repercutido en la anulación de otros espacios para discutir la relación entre cine y política.

Por otra parte, el marco conceptual de la tesis propone pensar las dimensiones socio-políticas de la imagen desde una aproximación que plantea, siguiendo a Bolívar Echeverría, la materialidad de la cultura como prácticas concretas y la concreción del sujeto social<sup>1</sup>, esto permitirá ubicar las imágenes cinematográficas, en tanto formas culturales, como "maneras de hacer" y, por consiguiente, como prácticas de producción de sentido, partiendo de una definición crítica de la cultura que cuestiona la invasión de la forma mercantil homogenizante y abstracta sobre la vida social.

Así, la interrogante respecto al barroco motivará, a lo largo del trabajo, una discusión que cuestiona el lugar de lo social únicamente en el nivel del contenido temático -relacionado con la denuncia, por ejemplo- de las películas, proponiendo problematizar lo social como el emplazamiento de las imágenes en el capitalismo. De este modo, la categoría del barroco definida como un modo de vivir el capitalismo, caracterizado por la resistencia del valor de uso a la subsunción de la lógica del valor -siguiendo a Echeverría-, permitirá preguntarse por aquellas imágenes cuya forma de emplazamiento en el capitalismo está determinada por la resistencia a la lógica mercantil homogenizante.

---

<sup>1</sup> Echeverría señala en *Definición de la cultura* que la socialidad "no se trata solamente de una red de relaciones sociales de convivencia, sino de una red que se está constituyendo y configurando en un proceso de concretización determinado; que es una red dotada de una 'mismidad', individualidad o identidad dinámica" (Echeverría, 2001: 132).

A nivel metodológico, esta perspectiva exigirá un desarrollo interdisciplinar que problematiza las relaciones entre arte, cultura, política y sociedad a través de la historia, los estudios culturales y la sociología. No obstante, la centralidad de la pregunta por lo político en las producciones culturales articula un espacio donde es posible analizar las dinámicas complejas que despliegan estos "modos de hacer" como prácticas concretas que interiorizan subjetividades; escapando, de esta manera, de una teorización de la construcción simbólica de los procesos sociales como reflejo de la sociedad, lo que significa, al mismo tiempo, refutar posicionamientos respecto a la cultura como un epifenómeno de la economía<sup>2</sup>, puesto que no presupone lo social como una esfera fuera del sujeto sino que los "modos de hacer" son formas de lo social.

De esta manera, la aproximación teórica y metodológica se fundamenta, siguiendo los planteamientos de Bolívar Echeverría, en el análisis de la politicidad del proceso de reproducción social a través de una comprensión semiótica del valor de uso -forma natural- como "lo múltiple y diverso de la concreción de lo humano" que, partiendo del entendimiento de la artificialidad de lo social, cuestiona e interpela la supresión del potencial de libertad de lo social al imponerse una forma identitaria homogenizante y abstracta fundada en el valor mercantil.

A partir de lo anterior, la conceptualización del barroco como forma de lo político se plantea a partir de dos ejes que trabajan simultáneamente: la resistencia de lo social y las

---

<sup>2</sup> Desde este punto de vista, se puede decir que, como lo señala Jameson, "caracterizar las relaciones sociales en el capitalismo tardío y las relaciones formales y estructuras verbales dentro de los productos literarios y culturales de este último, no es necesariamente afirmar la identidad de ambas cosas (causalidad expresiva) y concluir con ello que estos últimos, los fenómenos superestructurales, son meros reflejos, proyecciones epifenoménicas de realidades estructurales" (Jameson, 1989: 36).

formas de visibilidad de dicha resistencia, proponiendo un diálogo con las ideas de Rancière respecto a la relación entre estética y política, cuya definición se fundamenta en la forma de visibilidad de la "parte sin parte" dentro de las prácticas artísticas entendidas como espacio de lo común.

La propuesta metodológica explora tres maneras de entender el barroco en las imágenes que operan transversalmente en las películas: la sobrevivencia de lo colectivo, la memoria como espacio heterogéneo y no clausurado, y nuevas formas disidentes de subjetivación; las mismas que, en articulación con el nivel formal cinematográfico, configuran el barroco como forma de lo político a través de tres categorías situadas en el corpus de películas: fragmentación y ruina; mestizaje y subjetividades disidentes; y el filme dentro del filme.

Asimismo, se puede decir que la conjunción de estos ejes: el cine, lo social, el barroco y los años ochenta, exige una aproximación a la imagen cinematográfica que posibilite la emergencia conflictiva de estos factores mediante una indagación que asume los filmes como objetos culturales y documentos, lo que significa reconocer en la imagen un estatuto de archivo, siendo para esto necesario advertir la confrontación y la coexistencia de tiempos distintos. Desde este punto de vista, la cualidad de archivo de las películas involucrará un tipo de reflexión sobre la historia cultural de América Latina enfocada en las transformaciones de la relación entre cine y política.

Por último, es necesario considerar un acercamiento a los debates más relevantes que se han llevado a cabo alrededor del barroco y neobarroco latinoamericanos; tomando en

cuenta la complejidad que acarrea una temática que ha sido ampliamente estudiada desde distintas perspectivas concernientes a la historia del arte, la época de la colonia en América y, los estudios culturales y literarios. Así, partiendo de la segunda mitad del siglo XX, José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Severo Sarduy trazan tres posiciones que serán retomadas y repensadas, de una u otra manera, en los posteriores debates en el campo de los estudios literarios. Por otro lado, los postulados de Irlemar Chiampi sobre Barroco y Modernidad ocupan un lugar importante por su análisis de la particularidad del neobarroco latinoamericano en el contexto de una modernidad disonante, proponiendo observar "ciclos de reciclaje del barroco" en el transcurso del siglo XX en la literatura latinoamericana.

En lo concerniente al cine latinoamericano, en sintonía con la posición de Chiampi respecto a la recuperación y reciclaje del potencial subversivo del barroco, que hicieron distintos artistas a lo largo del siglo XX; resultan de suma relevancia los estudios sobre la "fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano" de Paul Schroeder.

En su *Teoría del Nuevo Cine Latinoamericano: de la militancia al neobarroco*, el autor desarrolla un argumento que muestra la manera cómo se han plasmado en la narrativa del cine latinoamericano los distintos discursos de la modernidad: el liberalismo, el socialismo de Estado, el corporativismo<sup>3</sup>. Así, el autor distingue una etapa militante y otra neobarroca

---

<sup>3</sup> Dice el autor: "Podemos vincular ciertos periodos del cine latinoamericano con discursos específicos de la modernidad. Por ejemplo, el cine mudo latinoamericano presenta casi exclusivamente un discurso liberal de la modernidad. Luego, durante el cine clásico, cristaliza un discurso corporativista. Por su parte, durante la fase militante del NCLA, en los años sesenta, irrumpió un discurso socialista inspirado en la Revolución Cubana. Y más recientemente, durante la fase neobarroca de este Nuevo Cine, en los años setenta y ochenta, los cineastas más originales utilizaron una praxis neobarroca —que por su misma estructura descentralizadora se prestaba para lanzar una crítica radical a las estructuras verticales de poder y a la idea de que la siempre futura utopía requiere sacrificios en el presente— para plasmar un discurso de la modernidad del privado-social" (Schroeder, 2013: 2).

en el Nuevo Cine Latinoamericano, señalando que cuando ante la crisis del socialismo en "los años setenta artistas como Rocha, Birri, Sanjinés y Leduc le señalan a la izquierda ortodoxa sus contradicciones, prejuicios, y limitaciones, lo hacen como parte de un proyecto de modernidad alternativa, un proyecto que encontró en el neobarroco una praxis adecuada a los nuevos ideales de solidaridad, reciprocidad y democracia" (Schroeder, 2013: 6).

Schroeder reconoce en la praxis neobarroca una propiedad crítica dentro del cine latinoamericano, fundada en la alteración del tiempo lineal y el espacio continuo en la narrativa, que cuestiona la racionalidad instrumental que sostiene los distintos discursos de la modernidad caracterizada en el cine por el predominio de personajes que encarnan la mirada de un hombre blanco heterosexual. Según el autor, el cine latinoamericano de los años setenta y ochenta alejado de la militancia de izquierda produce un discurso utópico acorde con una modernidad alternativa; este punto de vista lo fundamenta desde el pensamiento de Aníbal Quijano<sup>4</sup>, quien propone un proyecto de modernidad alternativa denominado "privado-social" basado en los valores de reciprocidad, solidaridad y democracia. De este modo, Schroeder argumenta que el neobarroco en el cine se expresa a nivel narrativo en "la encarnación de personajes que no son hombres blancos heterosexuales" a los que propone denominar "individuo-colectivo" (Schroeder, 2013).

---

<sup>4</sup> Así explica el autor: "yo argumentaría que en lugar de expresar una perspectiva propia de la razón instrumental, los artistas latinoamericanos del neobarroco expresan una perspectiva liminar análoga a lo que Aníbal Quijano llama el privado-social, esa combinación de un privado que no es individual y un público que está fuera del Estado" (Schroeder, 2013: 2).

Sin embargo, al vincular este "individuo-colectivo" con una modernidad alternativa, no quedan del todo expuestas las particularidades de la "fase neobarroca" del Nuevo Cine Latinoamericano en el capitalismo tardío de fines de los años setenta. Es decir, las condiciones del neobarroco tendrían que ser entendidas en el marco de la entrada del neoliberalismo y dar cuenta, de una u otra manera, de las resistencias e integraciones a las formas culturales dominantes que plantean esas imágenes cinematográficas.

De esta manera, se puede decir que el análisis de Schroeder se concentra en los discursos acerca de la modernidad que subyacen en las películas, es decir, qué tipo de proyecto de modernidad reafirman las imágenes. Por su parte, esta investigación plantea entender el barroco como un modo de vivir la modernidad capitalista que involucra una dimensión política vinculada con la resistencia a la mercantilización y su emplazamiento en el capitalismo avanzado de los años ochenta.

Por otra parte, respecto al corpus de investigación, la propuesta radica en construir un diálogo entre las imágenes cinematográficas estableciendo un territorio común entre películas de varios países de América Latina, más allá de una mera cuestión geográfica, alertando de no caer en generalizaciones, pero intentando, a la vez, pensar los procesos culturales y su posición dentro de la modernidad capitalista. De este modo, la selección de países que se estudian se fundamenta en aquellos que han mantenido históricamente una producción significativa de cine nacional, como es el caso de: Brasil, México y Argentina.

En el caso de Bolivia, la figura de Jorge Sanjinés resulta relevante por su trayectoria en Los Andes, siendo además uno de los pioneros del Nuevo Cine Latinoamericano de los años

sesenta. Asimismo, se considera necesaria la incorporación del Gótico Tropical de Colombia por contener una propuesta cinematográfica que ocupa un lugar particular dentro de la década de estudio.

También es necesario reconocer la relevancia de otros países que han quedado fuera de este trabajo, como es el caso de Chile, por la importancia de producciones cinematográficas realizadas en el marco de la resistencia a la dictadura de Pinochet, aún vigente en los años ochenta; y Centroamérica por su relación con el cine documental en el contexto de los conflictos armados en Nicaragua, El Salvador y Guatemala que ha sido muy poco estudiada.

Asimismo, el caso de Cuba resulta incomparable por la especificidad de los procesos de la revolución, pero su importancia a nivel regional, en la década del ochenta, resulta incuestionable por su centralidad en la institucionalización del Nuevo Cine Latinoamericano con la creación del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (1979), la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (1985) y la Escuela Internacional de Cine y Televisión EICTV (1986). En cuanto a la particularidad del Instituto Cubano para las Artes e Industria Cinematográfica, se puede decir que, a cargo de Julio García Espinosa, en los años ochenta, la entidad dio impulso a una nueva generación de cineastas, la "segunda generación del ICAIC", que contribuyó con una nueva mirada al cine cubano<sup>5</sup>, así como una reforma que buscaba la descentralización y

---

<sup>5</sup> Por ejemplo, la película *Plaff o demasiado miedo a la vida* (1988), del director Juan Carlos Tabío, es considerada una obra que propone una relectura de la tradición filmica cubana de los sesenta, como es el filme cómico con crítica social, a la vez que plantea un diálogo transgeneracional acerca de la revolución, mostrando los problemas a los que se enfrentaba la isla a finales de la década de los ochenta. Además, la

reducir la burocratización. Sin embargo, el asunto que marcará este período es el intento de los cineastas por ser críticos con la situación de Cuba, sin ser catalogados como "antirrevolucionarios" y evadir la censura del régimen<sup>6</sup>. Por otro lado, sobre todo en la segunda mitad de la década, la institución sufrió serios inconvenientes por la crisis económica que adelantaba la disolución de la Unión Soviética, la misma que afectó notablemente la economía de la isla.

En definitiva, al proponer la cuestión del barroco como un modo de vivir la modernidad capitalista, la tesis problematiza lo político a través de una lectura histórica enfocada en dos características fundamentales de los años ochenta en América Latina: el "cine desarmado" y las democracias neoliberales. Esta caracterización pone en relieve el lugar particular del cine en el desplazamiento hacia otras formas de "lo político en el arte", definido por la ruptura de un tipo de relación entre arte y política afirmada en las prácticas militantes del "arte comprometido" de las décadas anteriores. Por otro lado, se pondrá en perspectiva la relación entre cine y política destacando los momentos de inflexión, focalizándose, exclusivamente, en las transiciones de procesos dictatoriales a aperturas democráticas, la guerra civil centroamericana y la consolidación del neoliberalismo, con la persistencia de condiciones altamente represivas en muchos países de la región.

De este modo, la categoría de "cine desarmado" movilizará todo este complejo escenario y, en lo sucesivo, se utilizará para referirse a las rupturas en las prácticas artísticas: el tránsito

---

originalidad de *Plaff* consiste en el uso de la parodia para generar una autocrítica sobre el propio cine y las prácticas del ICAIC.

<sup>6</sup> El veto a la película *Alicia en el Pueblo de las Maravillas* (Daniel Díaz Torres, Cuba, 1991) generó serias discusiones respecto a las condiciones que enfrentaban los cineastas que intentaban una mirada crítica hacia la sociedad cubana, en las últimas dos décadas del siglo XX.

a "lo político", y su desplazamiento hacia los movimientos sociales, derechos humanos, las diversidades sexuales y étnicas, y la contracultura como espacios para la acción política como parte de las dinámicas culturales de las sociedades de mercado y la globalización.

Esta discusión teórica enfocada en las relaciones entre cine y política, así como la conceptualización del barroco como forma de lo político, será tratada a profundidad en el Capítulo I. Estas categorías estarán movilizadas, a lo largo del soporte analítico, en su objetivo de definir el barroco como forma de lo político en cada una de las películas que componen el corpus y sus singularidades.

Precisamente, el Capítulo II: *Fragmentación y ruina* se enfoca en el diálogo entre dos películas -*¿Cómo ves?* y *Hombre marcado para morir*- cuyo tratamiento del fragmento se define en su carácter de no totalidad, donde la resistencia se configura a través del trozo y el resto en la sobrevivencia de lo colectivo, así como en la heterogeneidad de la memoria, mediante la disputa por el resto como espacio de lucha. En este sentido, el barroco como forma de lo político se explora en la resistencia de lo colectivo que emerge de la forma fragmentaria como forma derrotada en el orden neoliberal de la sociedad de consumo que impone la mercantilización de la vida social.

El Capítulo III: *Mestizaje y subjetividades disidentes* propone una relación entre barroco y mestizaje en dos películas - *La nación clandestina* y *La mansión de la Araucaíma*-, a partir de una indagación que destaca la contra-producción de subjetividades en el neoliberalismo de los años ochenta. En este sentido, la condición de mestizaje se explora, por un lado, a través de la representación del sujeto en "la puesta en escena de la identidad mestiza", y por

otro, en la constitución de un cine mestizo fundado en lo impuro y lo contaminado. Paralelamente, la resistencia involucra la sobrevivencia de lo múltiple y diverso frente a la homogenización de la forma mercantil que comprenderá, tanto formas identitarias indias que sobreviven en calidad de excedente al proceso colonizador, como la articulación entre la representación del cuerpo y el cine como dispositivos que subvierten el orden disciplinario.

Finalmente, el Capítulo IV: *El filme dentro del filme* analiza la representación de la memoria como un campo de tensiones -en la película *Un muro de silencio*-, a través de una relación compleja que involucra la reflexividad de la práctica cinematográfica para mostrar la búsqueda de los elementos formales para narrar el pasado de horror de la dictadura argentina. Asimismo, la resistencia a la "memoria del mercado" se establece en una concepción del pasado como no totalidad y, de este modo, en las imágenes que construyen la memoria como espacio heterogéneo y no clausurado, y por lo tanto, de conflicto entre lo individual y lo colectivo, lo real y la ficción, el olvido y el recuerdo.

## CAPÍTULO I

### **El barroco como forma de lo político en el cine de los años ochenta en América Latina**

El presente capítulo tiene como objetivo principal conceptualizar el barroco como forma de lo político desde una perspectiva que problematiza las relaciones entre arte, cultura, política y sociedad, en la década de los años ochenta en América Latina. En este sentido, se propone examinar las dimensiones socio-políticas como marco de discusión para aproximarse al entendimiento de las imágenes cinematográficas.

La categoría del barroco ocupa un lugar central dentro del capítulo, a partir de ella se despliegan, paralelamente, dos niveles presentes a lo largo del texto: uno orientado hacia una comprensión teórica y otro que apunta a delinear su pertinencia y utilidad en relación a las características del corpus de investigación.

La conceptualización del barroco como forma de lo político se plantea a partir de dos categorías: la resistencia de lo social y sus formas de visibilidad; estableciendo una relación entre el barroco como un "un modo de ser y estar en el mundo", caracterizado por la resistencia de una dimensión cualitativa de la vida frente a la forma mercantil que desarrolla Bolívar Echeverría, y las formas de visibilidad que propone Rancière respecto a la política como la "parte sin parte" dentro de las prácticas artísticas.

Al movilizar estas categorías teóricas en las películas que conforman el corpus de investigación se desprenderán tres maneras de entender la resistencia de lo social: la sobrevivencia de lo colectivo, la memoria como espacio heterogéneo y no clausurado, y

nuevas formas disidentes de subjetivación, enmarcadas en un análisis que procura la articulación entre el contenido crítico de cada obra y la forma cinematográfica.

Asimismo, se plantea una discusión en torno al barroco y el posmodernismo que intenta distinguir el carácter crítico del barroco frente al reduccionismo del *neo* barroco, como reflejo de la forma mercancía dominante de las sociedades de mercado, que contienen las ideas de F. Jameson en su teorización del posmodernismo como "lógica cultural del capitalismo tardío".

Paralelamente, se propone definir el período de estudio a través de dos características de los años ochenta en América Latina: el "cine desarmado" y las democracias neoliberales. Estas características permitirán pensar las rupturas de relación entre arte y política comprendida desde las prácticas militantes del "arte comprometido" de las décadas anteriores, y su desplazamiento hacia los movimientos sociales, derechos humanos, las diversidades sexuales y étnicas, y la contracultura como espacios para la acción política como parte de las sociedades de mercado y la globalización.

### **Barroco y neobarroco latinoamericano**

Partiendo de la categorización que propone J.A. Maraval respecto a un barroco histórico y otro transhistórico, este apartado intentará poner en perspectiva estas tendencias académicas en el contexto latinoamericano, así como otra basada en el reciclaje del barroco que pretende romper con esta dicotomía, a partir de las cuales se han desarrollado diferentes aproximaciones al arte y la literatura del siglo XX en la región.

J.A. Maraval en *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica* enfatiza: "Barroco ha dejado de ser para nosotros un concepto de estilo que pueda repetirse y que de hecho se supone se ha repetido en múltiples fases de la historia humana; ha venido a ser, en franca contradicción con lo anterior, un mero concepto de época" (Maraval, 1975: 1). Al definir al barroco como concepto histórico dice: "Esto quiere decir que renunciamos a servirnos del término «barroco» para designar conceptos morfológicos o estilísticos, repetibles en culturas cronológicamente y geográficamente apartadas" (1975: 2). Precisamente, el barroco como concepto transhistórico se refiere a esto último, entendiéndose como un estilo atemporal donde predomina ciertos rasgos como: el artificio, la exhuberancia, la exageración, la distorsión, el contraste, la tensión.

Durante la segunda mitad del siglo XX, aunque no fueron los primeros en plantear el tema del barroco americano -quizás esto más bien habría que rastrear en los textos considerados fundacionales de autores como: Ángel Guido (*Redescubrimiento de América en el arte*, Argentina, 1936), Pedro Henríquez Ureña ("Barroco en América", República Dominicana, 1940) y Mariano Picón Salas (*De la conquista a la independencia*, Venezuela, 1944)-; los cubanos José Lezama Lima, Alejo Carpentier y, un poco más tarde, Severo Sarduy han hecho una relevante contribución, desde su propio programa literario, a la teoría del barroco y neobarroco en la literatura América Latina<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Santiago Cevallos, en su libro, *Barroco, marca de agua la literatura hispanoamericana* (Iberoamericana, 2012) señala como insuficiente la oposición entre Barroco y Neobarroco para diferenciar entre el barroco de la época de la colonia y un reciclaje de éste como estilo en la literatura latinoamericana del siglo XX. Para superar esto propone diferenciar: a) un Barroco dominante (barroco histórico hispanoamericano), b) un barroco manifiesto (Alejo Carpentier), c) un Barroco Latente (Jorge Luis Borges) y d) un Barroco como manifestación (José Lezama Lima).

José Lezama Lima en el libro *La Expresión Americana* (1957) en el ensayo "La curiosidad barroca" define al barroco americano como el "arte de la contraconquista"<sup>8</sup>, refiriéndose a la subversión de la misión propagandística del barroco como "arte de la contrareforma" que tendrá lugar en el Nuevo Mundo. Sin embargo, la principal característica del barroco lezamiano es poner al descubierto su propio código, es decir, su condición de artificio e invención para crear, a partir de éste, una imagen del continente americano<sup>9</sup>. Esta sería la diferencia radical con "lo barroco y lo real maravilloso" de la literatura de Alejo Carpentier, donde existe una naturalización y exotización del Ser latinoamericano, a partir de la comprensión de la literatura como una mimesis o imitación del mundo que manifiesta la realidad insólita del continente cuyo origen sería el mestizaje.

Por otro lado, Severo Sarduy concentra su teorización del barroco, no en una autodefinición identitaria, sino en el estudio de la forma en que dispositivos retóricos del barroco del siglo XVII se usan en la literatura contemporánea de América Latina a manera de estrategias de "artificialización"<sup>10</sup>. En el ensayo "El Barroco y el Neobarroco" (1972), en un afán por

---

<sup>8</sup> "Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en América representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias" (Lezama Lima, 228: 2014).

<sup>9</sup> Santiago Cevallos define el barroco de la literatura de Lezama Lima como manifestación: "se caracteriza por una dialéctica de ocultamiento y testimonio, la cual involucra la imagen del continente americano" (2012: 315). En contraposición en el Barroco manifiesto, propuesto en la literatura de Alejo Carpentier, ocurriría una naturalización del lo real maravilloso, siendo el barroco un lenguaje idóneo para dar cuenta de la realidad insólita del continente americano.

<sup>10</sup> Gonzalo Celorio, en el prólogo de la publicación de las Obras de Severo Sarduy del FCE (2013), comenta: "Contrariamente al intento de rigurosidad formal que Severo Sarduy, los términos *barroco* y *neobarroco* se han empleado, a partir de la publicación de dicho artículo, cada vez con mayor dispendio. Y es que los postulados de Sarduy, [...] constituyen una tipificación, basada en la parodia y el artificio, a la que virtualmente pueden responder muy diversas obras de la narrativa hispanoamericana del siglo XX" (Celorio, 2013: 19).

establecer una conceptualización formal del barroco, Sarduy define el artificio y la parodia a través de dos elementos: la intertextualidad y la intratextualidad.

No obstante, en un libro posterior titulado *Barroco*, Sarduy concede especial atención al carácter estructural del barroco<sup>11</sup>, cuando propone que, el paso en la cosmología de Galileo a Kepler, significa el paso del círculo a la elipse, es decir, de la perfección simbolizada en el círculo a la distorsión y descentramiento que origina la elipse. Para Sarduy, la deformación del círculo en la cosmología configurará una nueva percepción que caracterizará al "hombre del barroco".

En este punto, cabe señalar cierta coincidencia del pensamiento de Sarduy con Christine Buci-Glucksmann, una de las estudiosas más reconocidas sobre el Barroco europeo del siglo XVII, quien define que el barroco se constituye a partir de una particular forma de percepción. En su libro *The Madness of vision on the baroque aesthetics*, publicado originalmente en francés en 1986, con el título *Folie du voir*, la autora se propone teorizar sobre los medios y modos de percepción de la estética barroca. Así, su teoría de la cultura visual se enfoca en el "desplazamiento del ojo sin cuerpo" como aspecto fundante del pensamiento racional occidental.

Otra tendencia sobre estudios del barroco americano, representa aquella con un enfoque en los ciclos de reciclaje fundamentada en una comprensión de las dimensiones históricas,

---

<sup>11</sup> Cabe señalar que para Sarduy es indispensable la distinción entre "obras en cuya superficie flotan fragmentos, unidades mínimas de parodia, como un elemento decorativo, y obras que pertenecen específicamente al género paródico y cuya estructura entera está constituida, generada, por el principio de la parodia" (Sarduy, 2013: 414).

culturales, económicas y políticas de la modernidad en América Latina. Por ejemplo, los estudios de Irlemar Chiampi sobre *Barroco y Modernidad*, dentro del campo de los estudios literarios<sup>12</sup>, marcarán una pauta en la comprensión de la especificidad del neobarroco latinoamericano enfatizando su potencial crítico dentro de una modernidad disonante. Chiampi plantea una crítica a la idea desarrollada por F. Jameson sobre el arte posmoderno donde el neobarroco sería un reflejo de la lógica del capitalismo tardío, contrastando con las particularidades de las producciones latinoamericanas que representan una forma crítica al posmodernismo, como se verá más adelante.

Dentro también de los estudios literarios, resulta pertinente mencionar el trabajo de Idelver Avelar, *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000), por la importancia del período de estudio (años ochenta) para el presente trabajo y su análisis de la alegoría en la literatura de la post-dictadura en el Cono Sur. Avelar se sitúa en contraposición de los análisis que definen a la alegoría como una herramienta que usaron los escritores para evadir la censura durante las dictaduras militares lo que, según él, encubre una noción de la alegoría equivalente a un contenido "supuestamente enunciable transparentemente en tiempos de "libre expresión"". Asimismo, lo interesante del estudio de Avelar radica en la reflexión en torno a la memoria en tiempos de mercado donde, al igual que la mercancía expresa una lógica basada en la sustitución de desechos por lo nuevo, "la memoria del mercado pretende pensar el pasado en una operación sustitutiva sin restos".

---

<sup>12</sup> En el contexto latinoamericano, las reflexiones entorno a la relación entre barroco y modernidad las han trabajado, principalmente, estudiosos de la literatura latinoamericana como: Carlos Rincón (*Mapas y pliegues: Ensayos de cartografía cultural y de lectura de neobarroco*, 1995), Gonzalo Celorio (*Del barroco al neobarroco*, 2011) Julio Ortega (*El discurso de la abundancia*, 1990) e Irlemar Chiampi (*Barroco y Modernidad*, 2000).

La idea que desarrolla el autor, a lo largo del texto, es que la alegoría, en tanto ruina de la memoria histórica, establece el sentido de la derrota y la imposibilidad de la literatura en América Latina<sup>13</sup>. Avelar argumenta que las dictaduras militares representan la derrota histórica que implica la derrota de la literatura; así, la relación entre la posmodernidad y post-dictaduras se constituirá en la imposibilidad de la escritura originada por la experiencia de la pérdida ubicada entre el duelo y la melancolía: "el sujeto doliente que escribe se da cuenta de que él es parte de lo que ha sido disuelto" (Avelar, 2000)<sup>14</sup>.

Respecto al campo de las imágenes, sobresale el estudio de Serge Gruzinski, *La Guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, (1990). Con este título, el autor hace hincapié en la "guerra de las imágenes" como el mayor acontecimiento de fines del siglo XX. Desplazándose hasta la época de la conquista y la colonia de América, específicamente al caso de México, el autor refiere el papel que ha jugado lo visual en la culturización de las sociedades, destacando el rol de instrumento colonizador que, en el siglo XVII, obtuvo la imagen barroca en América Latina, donde a través de la complejidad

---

<sup>13</sup> Avelar toma como punto de partida, para su crítica a la literatura de la postdictadura, el "ocaso" del *boom* latinoamericano como proyecto emancipatorio de América Latina y el papel político, económico y social constitutivo que jugaron las dictaduras hacia el modelo de libre mercado: "La operación compensatoria propia al boom se vacía en el momento en que las dictaduras hacen de la modernización el horizonte ineludible de Latinoamérica, vaciándolo a él, al ideal de modernización que subyacía al boom, de toda ilusión liberadora o progresista". En este sentido, siguiendo a John Beverley, Avelar propone "el 11 de septiembre de 1973 como la fecha alegórica para el ocaso del boom. Después del 11 de septiembre ya no nos estaría dada la posibilidad, para ponerlo lapidariamente, de creer en el proyecto de redención por las letras" (Avelar, 1999: 11).

<sup>14</sup> Respecto a los escritores de la post-dictadura que analiza Avelar, concluye: "La irreductibilidad de la derrota es para Piglia, Santiago, Eltit, Noll y Mercado, el fundamento de la escritura literaria. Todos ellos escriben bajo la conjunción de dos determinaciones fundamentales, el imperativo del duelo y la decadencia del arte de narrar. El duelo y la narración, incluso al nivel más obvio, serían coextensivos: llevar a cabo el trabajo del duelo presupone, sobre todo, la capacidad de contar una historia sobre el pasado. Y a la inversa, sólo ignorando la necesidad del duelo, sólo reprimiéndola en un olvido neurótico, puede uno contentarse con narrar, armar un relato más, sin confrontar la decadencia epocal del arte de narrar, la crisis de la transmisibilidad de experiencia" (Avelar: 2000: 17).

social del mestizaje, la respuesta del colonizado a la empresa colonizadora se interpreta como resistencia.

La posición del autor es demostrar los nexos y conexiones entre el protagonismo de la imagen en el siglo XVII y la imagen electrónica en la "posmodernidad". Según Gruzinski, la forma de operar de la imagen barroca en los imaginarios coloniales es similar a la función social que adquiere hoy en día la televisión y la reproducción de imágenes<sup>15</sup>: "la multiplicación de los soportes de la imagen también hacen de los imaginarios barrocos de la Nueva España una prefiguración de nuestros imaginarios barrocos y posmodernos, así como el cuerpo barroco en sus nexos físicos con la imagen religiosa anunciaba el cuerpo electrónico unido a sus máquinas, *walkmans*, videocaseteras, computadoras..." (Gruzinski, 1994: 214).

Este argumento se desglosa en buena parte del texto, enfatizando el rol que tuvo la imagen de la Virgen de Guadalupe dentro del imaginario colonial mexicano desde el siglo XVIII hasta llegar a la comercialización de esta imagen, por parte de Televisa, a fines del siglo XX, donde problematiza las políticas de la imagen en el "imaginario posmoderno" fundado en la proliferación de imágenes y el espectáculo.

Cabe mencionar, también, el trabajo de José Luis Marzo: *La memoria administrada: el barroco y lo hispano* (Madrid, 2010) cuya aproximación propone un vínculo polémico

---

<sup>15</sup> "Si, para calificar estos tiempos que presencian la multiplicación de los canales de comunicación [...], y las nuevas posibilidades que tiene el espectador de componer sus imágenes, hemos querido retener el término "neobarroco", es porque la experiencia individual y colectiva de los consumidores de imágenes de la época de la colonia ilumina las iniciativas que se esbozan hoy, los márgenes que se liberan pero también las trampas que encierra esta aparente libertad, este aparente desorden de lo imaginario" (Gruzinski, 1994: 214).

entre el barroco y la conformación de la identidad hispana. Marzo argumenta que más que un estilo, el barroco del siglo XVII constituye una política, fundada en la imagen y lo visual como dispositivos estratégicos de poder, para la "administración de la memoria". De este modo, el autor advierte que lo hispano y su naturalización en el barroco, opera como un discurso culturalista que oculta imposiciones y desigualdades y, sobre todo, una "determinada forma de legislar el pasado". Lo interesante de este trabajo, en diálogo con el anterior, es su punto de vista sobre el mestizaje y la derrota. Mientras a Gruzinski le interesa las resistencias, Marzo insiste en el programa político del barroco como estrategia de aculturación dentro del orden y control de los vencedores.

Por otra parte, una de las obras más conocidas es la de Omar Calabrese, *La era neobarroca*, cuyo objetivo es definir el carácter de una época, caracterizada por la cultura de masas, la globalización, la televisión, y la predominancia de la imagen, a través del gusto y la mentalidad a partir del análisis de la producción y consumo de productos culturales.

Específicamente, en el caso del cine latinoamericano cabe destacar el trabajo de Paul Schroeder: *Teoría del Nuevo Cine Latinoamericano: de la militancia al neobarroco*. El autor propone que la praxis neobarroca en el cine latinoamericano está vinculada a la recuperación y reciclaje del potencial subversivo del barroco, a lo largo del siglo XX, mismo que, basado en un cuestionamiento a la racionalidad instrumental, expresaría un discurso acorde a una modernidad alternativa.

Al respecto, Isaac León Frías discute esta aproximación de Schroeder argumentando:

No creo que sea correcto caracterizar el período de los años setenta y ochenta como "neobarrocos" en respuesta a una situación política sin establecer las diferencias entre los distintos países [...]. Eso que precisamente no se hace o se hace muy poco cuando se generaliza indebidamente, dando por hecha la existencia de un nuevo cine regional que fue más una aspiración, un deseo y un proyecto que una realidad mínimamente orgánica (León Frías, 2013: 436).

Aunque la categoría del Nuevo Cine Latinoamericano es, sin duda, problemática y es, ciertamente, discutible la acepción de éste como movimiento regional, lo que León Frías no toma en cuenta al momento de su crítica, es que al analizar la cuestión política, Schroeder señala la posibilidad de ubicar el cine como una práctica dentro de una dimensión más amplia que la de Nuevo Cine Latinoamericano, una dimensión cultural, y de este modo, interrogar la relación cine y política dentro de las configuraciones y los procesos sociales de la modernidad en la región.

Finalmente, Bolívar Echeverría dedicó gran parte de su trabajo a estudiar la relación entre barroco y modernidad en América Latina. En su obra *La Modernidad de lo barroco* (1998), el autor despliega una teoría fundamentada en la crítica cultural, sobre los "principios de organización de la vida social" y la constitución de subjetividades en la modernidad capitalista: el cuádruple *ethe* de la modernidad que consiste en un "modo de ser y estar en el mundo". Cabe destacar que los planteamientos de este autor respecto al barroco como una forma de vivir la modernidad capitalista difieren, por un lado, de una posición esencialista de la cultura que constituye el ser latinoamericano y, por otro lado, de una visión transhistórica del barroco como un estilo repetible sin fin, como se explicará más adelante.

Este recorrido, a pesar de haber dejado por fuera otra extensa vertiente de estudios historiográficos referentes al barroco colonial, intentó hacer un mapeo de las tendencias sobre el barroco y el neobarroco en América Latina desde perspectivas que integran lo sociológico, lo histórico, los estudios culturales y los estudios literarios, permitiendo poner en relieve la problemática del concepto en la relación entre barroco - neobarroco - posmodernidad - capitalismo tardío.

### **Cine desarmado y democracias neoliberales de los años ochenta**

El análisis del barroco como forma de lo político en el cine de los años ochentas en América Latina exige reflexionar sobre la relación entre cine y política en el contexto de las sociedades de mercado, lo que conllevará analizar la construcción simbólica de procesos sociales: la emergencia de los movimientos sociales, la entrada del neoliberalismo, la globalización y las transiciones a la democracia en los países de la región, así como el lugar del cine en el contexto del desplazamiento hacia otras formas de "lo político en el arte", a partir de la comprensión de las transformaciones, irrupciones y tensiones artísticas y políticas durante la década de los años ochenta en América Latina.

En primera instancia, la categoría de "cine desarmado"<sup>16</sup> para definir el corpus de películas permitirá afirmar una dimensión histórica que implica el reconocimiento de la derrota de la lucha revolucionaria de la izquierda latinoamericana, y en esta medida, la presencia y valoración del cine político de las décadas anteriores, cuyo principal referente fue y sigue

---

<sup>16</sup> La idea de "arte desarmado" la tomo de la exposición *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, MUNTREF, Buenos Aires, 2014 (Catálogo de la exposición: Museo Nacional - Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012); y se refiere a las rupturas con el arte comprometido con la militancia de izquierda y la lucha revolucionaria que ocurren en los años ochenta.

siendo el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano<sup>17</sup>, sobre la cual será posible entender la actualidad de la problemática de la relación entre cine y política y su inserción en las sociedades de mercado de los años ochenta que proclamarán un "arte despolitizado"<sup>18</sup>.

El cine desarmado aglutina, entonces, la idea del desplazamiento hacia lo político que caracterizaría las prácticas artísticas desde finales de los años setenta, y a lo largo de la década de los ochenta. Dicho desplazamiento consistirá en la crisis de la representación de la totalidad que se traduce, principalmente, en el abandono de la representación del pueblo como figura máxima de lo colectivo<sup>19</sup> y, la irrupción del espacio fragmentario y pluralizado de las subjetividades mediante la emergencia de los movimientos sociales, la contracultura, las diversidades sexuales y la lucha por los derechos humanos como espacios para la acción política. En resumen, el fracaso de los proyectos emancipadores en América Latina<sup>20</sup> y la

---

<sup>17</sup> De acuerdo como lo señala Zuzana Pick, en su libro *The New Latin American Cinema: A Continental Project*, se entiende el Nuevo Cine Latinoamericano -NCL- en términos del modernismo político: "mediante la adopción de un realismo crítico y asentadas en estéticas modernistas, las películas del NCL han servido para reinterpretar y redefinir el lugar del cine como una práctica cultural y política, en las a menudo contradictorias, pero siempre materiales, realidades del continente" (Pick, 1993: 196). Asimismo, se conceptualiza el NCL como un movimiento que fue construido como un proyecto continental en cuyo centro se entendía la unidad en la diversidad que significa América Latina. De este modo, como lo demuestra Pick, el NCL debe entenderse como un "modernismo crítico", en tanto cuestionó las representaciones y discursos hegemónicos de la modernidad fundadas como una ideología del progreso (Pick, 1993).

<sup>18</sup> Siguiendo las reflexiones de Chantal Mouffe, se podría decir que la "despolitización" del arte forma parte del intento del libre mercado de borrar el antagonismo y el conflicto de la política, con el fin de parecer un terreno neutro, donde el neoliberalismo se implanta como único modo posible de vivir la democracia. (Chantal Mouffe, 1999).

<sup>19</sup> Gonzalo Aguilar, en su libro *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine* señala, respecto al protagonismo del pueblo como "lo real" en los filmes emblemáticos del Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta: "El cine político de los años sesenta, entonces, no es un dispositivo para representar al pueblo ni para denunciar su estado, sino para *hacerlo*: un ámbito audiovisual en el que, como un catalizador, el pueblo emerge, y nunca como un actor pasivo" (cursivas en el original) (Aguilar, 2015: 181).

<sup>20</sup> Precisamente, el declive del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano puede ser leído como parte de la extinción de los proyectos emancipadores en América Latina, en la medida que las proclamas que fundaban el movimiento como la identidad latinoamericana y el Tercer Cine se ven trastocadas por los flujos transnacionales -a través de las nuevas tecnologías de la comunicación como el video y la televisión, y las industrias culturales-, el "fin de los grandes relatos" y el quebrantamiento de la noción de totalidad histórica que incidirán en el replanteamiento de lo político. En América Latina el triunfo de la revolución cubana y la

resistencia a las dictaduras<sup>21</sup>, constituirán la principal ruptura de las estrategias del activismo artístico de la década del ochenta con la de décadas anteriores que pretendían garantizar un arte comprometido con procesos revolucionarios, donde el papel del arte estaba al servicio de un fin que se cristalizaría en el socialismo de Estado<sup>22</sup>.

No obstante, cabe recordar que, en la década del ochenta el Nuevo Cine Latinoamericano se consolidó a nivel institucional con la creación del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (1979), la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (1985) y la Escuela Internacional de Cine y Televisión EICTV (1986). El papel de Cuba resultará central en este aspecto, puesto que este país acoge e institucionaliza las propuestas del NCL como un espacio para la continuación de un cine ligado a la militancia política de izquierda -que por otro lado, estaba siendo duramente criticada- y como plataforma para la legitimación de la revolución.

---

lucha armada insurrecta, en varios países del Cono Sur, hizo posible que la relación arte y política guiada por ideales revolucionarios se mantenga, de una u otra manera, hasta inicios de los años setenta. Cabe anotar que el tema de la vanguardia artística en América Latina merece todo un desarrollo aparte - como lo han trabajado autores como Vicente Sánchez-Biosca, por ejemplo- por su relación con el NCL a lo largo de los años sesenta y setenta. No obstante, se puede decir que en la década del setenta el arte se enfrentó a la crisis del modernismo político que significó el desprendimiento del arte de la revolución (el arte ya no pretende construir otra realidad) y al fracaso de la revolución en América Latina.

<sup>21</sup> Regímenes militares dictatoriales en Suramérica: Argentina 1976-1983; Brasil 1964 -1985; Uruguay 1973 - 1985; Bolivia 1964 - 1982; Paraguay 1954 - 1989; Ecuador 1976 - 1979; Perú 1968 - 1979; Chile 1973 - 1990.

<sup>22</sup> La relación entre arte y política de la década de los años ochenta comprenderá lo que estudiosos del arte llaman el "tránsito de la representación del Pueblo al individuo", definido por la crisis de la noción de totalidad que incluirá el fracaso de los "grandes relatos", como el Pueblo, la Revolución y Latinoamérica, como esencia identitaria. Así lo explica Nelly Richard, refiriéndose al contexto latinoamericano: "Ha fracasado esta imagen del artista y del intelectual de izquierda que maximizaban sus vínculos con el partido o la clase obrera a fin de hablar en nombre de un "nosotros" iluminado por la toma de conciencia del significado último de los combates de la historia. Hoy, ya no pueden ser pensadas como *universales* ni la "verdad" ni la "representación" colectivas de lo social cuyas lógicas de entendimiento se han fragmentado y pluralizado" (Richard, s/f: 4).

Por otra parte, si bien, en los años ochenta el activismo artístico nace marcado por la derrota de los proyectos emancipatorios a esto se suma una disposición socio-económica que se calificaría como "la década pérdida"<sup>23</sup> en América Latina. Así, estas características: "el arte desarmado" y el libre mercado se instalan dentro de un horizonte histórico-social configurado por la devastación social que dejaron las dictaduras en la región.

De esta manera, las prácticas artísticas de la década de los ochentas estarán insertas en condiciones socio-políticas que involucran las post-dictaduras en el Cono Sur, la guerra civil en Centroamérica (El Salvador, Nicaragua y Guatemala) y, en México el factor determinante hacia la apertura al neoliberalismo<sup>24</sup> -cuyo modelo paradigmático en la región consistió en el caso chileno establecido durante la dictadura militar de Pinochet-, es decir, un contexto caracterizado por la crisis de los estados autoritarios y el paso a las democracias neoliberales. A nivel geopolítico, el Plan Cóndor, dirigido por la CIA y las dictaduras, siguió operando en la década del ochenta en su lucha "anti-comunista" en Suramérica; siendo, además, la antesala del Consenso de Washington (1990) que marcó los

---

<sup>23</sup> Esta expresión fue utilizada por la Comisión Económica para la América Latina (CEPAL) para explicar la profunda crisis que sufrieron los países latinoamericanos en la década de 1980. "El problema más grave fue sin duda el de la deuda externa. Los años 80 fueron para América Latina una década de agresivo endeudamiento gracias, de un lado, a las facilidades que ofreció la banca privada internacional, abarrotada de *petrodólares* procedentes del Oriente Medio, y, de otro, a la irresponsabilidad de presidentes y dictadores latinoamericanos afanosos por el dinero fácil de los créditos que se les ofrecían. Lo cierto es que embarcaron a sus países en una agresiva carrera de endeudamiento externo que terminó por detonar, el momento menos pensado, la bomba de la deuda y causó tremendos estragos a las economías de todos los países del área". (Enciclopedia de la Política de Rodrigo Borja. En Línea: <http://www.encyclopediadelapolitica.org/Default.aspx?i=&por=d&idind=381&termino=>)

<sup>24</sup> Siguiendo a David Harvey, el neoliberalismo es un modelo económico-político que se vuelve dominante a fines de la década de los años setenta: "El neoliberalismo es, ante todo, una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano, consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo, dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada, fuertes mercados libres y libertad de comercio. El papel del Estado es crear y preservar el marco institucional apropiado para el desarrollo de estas prácticas [...]. El neoliberalismo se ha tornado hegemónico como forma de discurso. Posee penetrantes efectos en los modos de pensamiento, hasta el punto de que ha llegado a incorporarse a la forma natural en que muchos de nosotros interpretamos, vivimos y entendemos el mundo" (Harvey, 2007: 8).

requisitos que debían cumplir los países latinoamericanos en la apertura hacia el libre mercado.

En este sentido, la relación entre cine y política en los años ochentas comprenderá el lugar del cine desarmado en el contexto de las sociedades de mercado, la globalización y las transiciones a la democracia en los países de la región cuyo desplazamiento hacia lo político implicará el distanciamiento con la tendencia de denuncia y la representación del pueblo del cine político de los años setentas, y se encontrará en la vinculación con la emergencia de los movimientos sociales, la lucha por los derechos humanos, la contracultura y la irrupción de subjetividades disidentes como espacios para la acción política.

Por un lado, la relación entre cine y política en el marco de la contracultura de los años ochenta tendrá lugar en la aproximación a la contra-producción de subjetividades en propuestas que ensayan, tanto en el nivel de representación, como en su conjunción con exploraciones formales del lenguaje cinematográfico. De este modo, la presencia del cine en la emergencia del punk de los años ochenta tendrá que ver con producciones independientes y auto-gestionadas que formaron parte de una cultura visual marginal establecida fuera de los circuitos oficiales y los medios de comunicación masiva, como fue el caso del contexto mexicano donde el punk se instaló en la esfera pública con discursos y prácticas "subterráneas" en contra de las políticas neoliberales. Asimismo, lo político se establecería, en contraposición a la militancia de la izquierda tradicional, en la actitud contestaria para desafiar el *estatus quo* mediante la rebeldía e inconformismo frente a la

cultura dominante mostrando la irrupción de subjetividades que están al margen de la producción capitalista.

Por otro lado, la principal característica que conformará lo político en las películas de los años ochenta, que abordan la contra-producción de subjetividades vinculada a la decadencia y lo marginal, será el uso del cuerpo como dispositivo de poder. Desde el cuestionamiento al orden hetero-normativo a través del cuerpo torturado por el terrorismo de Estado en películas como las de Jorge Acha y Jorge Polaco en la post-dictadura argentina; los cuerpos degradados y desestabilizadores en medio de un entorno absorbido por la violencia del Gótico Tropical en Colombia; hasta el sujeto residual, doblemente marginado, atravesado por estructuras coloniales de poder, desigualdad y racismo en la apertura a la democracia en Bolivia que encarna el personaje de Sebastián en *La nación clandestina*; en los filmes los cuerpos que subvierten el orden disciplinario se configuran como mecanismos para imaginar nuevas formas disidentes de subjetivación. Además, la cuestión de lo femenino será una marca importante de la década, con la presencia de mujeres cineastas que pondrán en escena una perspectiva política de lo íntimo y lo cotidiano.

De igual manera, la presencia de la relación entre cine y política en la lucha por los derechos humanos y la emergencia de los movimientos sociales estará inscrita, en gran medida, en la intervención en las políticas de la memoria en los países del Cono Sur a través de la representación del pasado reciente de las dictaduras, cargado de muerte y violencia, junto con la demanda por los derechos humanos, donde la reivindicación de la figura de los desaparecidos - bajo la consigna "Aparición con vida"- y el testimonio de exmilitantes configuran un sentido de la memoria que se contrapone a las políticas de

olvido y silencio que se implantan en la esfera pública bajo los pactos de transición democráticas.

El lugar particular del cine en este contexto se verá en una postura de los realizadores que asume la experiencia de las post-dictaduras como la búsqueda de imágenes que configuran a la memoria como espacio de lucha a través de la insistencia en la reflexividad de la práctica cinematográfica. Películas como: *Hombre marcado para morir* (Eduardo Coutinho, 1984) de Brasil ; *El Ausente* (Rafael Filippelli, 1988) y *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1990) de Argentina ; *Imagen latente* de Chile (Pablo Perelman, 1987) tienen en común el uso de una estrategia reflexiva que enuncia el problema de la representación de la memoria alejándose de una visión de la historia como totalidad, y cuestionando la pretensión de capturar la realidad objetiva disolviendo las fronteras entre realidad y ficción.

Desde esa perspectiva, se puede decir que el lugar del cine desarmado de los años ochenta en América Latina tiene que ver con el lugar de la derrota del proyecto revolucionario en las democracias neoliberales. Así, en las imágenes del cine de los años ochenta lo político no constituye la denuncia de lo marginal, el problema de la voz del pueblo, sino que la imagen propone el espacio de lo marginal como el lugar de la política, donde, en palabras de Rancière, "la parte sin parte" se plantea como una "tensión sin resolución"<sup>25</sup> que

---

<sup>25</sup> En *Las Distancias del cine (Les écarts du cinéma)*, Francia, 2011) Rancière señala que, a finales de los años setenta (específicamente, señala el año 1979, tomando como punto de referencia la película *De la nube a la resistencia* de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet), ocurre una ruptura en la práctica de la relación entre cine y política -caracterizada por el modelo brechtiano ejemplificado en los ejercicios dialécticos de Godard, comenta el autor-, de donde emerge una forma cinematográfica que califica como "post-brechtiana". Concretamente, para el autor, la inflexión principal que promueve dicha forma es la de la incertidumbre que sostiene "una tensión sin resolución" frente al "nivel de certidumbre que sostenía una explicación del mundo" de la forma clásica (brechtiana). Por otra parte, esta inflexión es parte del agotamiento -"del final de cierta época"- de una relación entre cine y política fundada en prácticas militantes. Así concluye Rancière: "La

involucra, al mismo tiempo, un nivel de reflexividad de la práctica cinematográfica y una manera de hacer cine mediante restos y sobras para dar cuenta de aquello que queda fuera, del excedente, y donde se repiensa la relación entre cine y política como una necesidad de reinventarse.

Por último, la dimensión política del cine desarmado se constituye en la resistencia de imágenes que subvierten el orden establecido para dar cuenta de aquella parte que está siendo anulada por la forma mercantil homogenizante, donde lo político emerge para hacer hablar a lo que no tiene razón de hablar, o, hacer visible aquello no tiene razón de ser visto.

Asimismo, partiendo de que el neoliberalismo consiste en un modelo que coloca al mercado como centro de la vida económica y social, habría que entenderlo en términos de lo que Echeverría denomina la "americanización de la modernidad" -especificidad y configuración actual del ethos realista<sup>26</sup>- cuya exclusividad: "Sería la conquista del grado más alto de subsunción de la lógica "natural" o lógica del valor de uso de la vida social moderna a la

---

fórmula postbrechtiana propuesta por *De la nube a la resistencia* emblemática entonces un proceder político cinematográfico volcado en lo sucesivo no tanto a la revelación de los mecanismos de la dominación como al examen de las aporías de la emancipación" (2012: 107).

<sup>26</sup> En el ethos realista la cultura -la materialidad de la socialidad- se establecería bajo la invasión de la "dimensión económica de la vida" sobre la dimensión cualitativa -"las múltiples y diversas formas de concreción de lo humano"- que anula la diversidad de lo social al imponerse una forma identitaria homogenizante fundada en el valor mercantil. Por otro lado, la perspectiva sobre el ethos realista se completa con la comprensión de su configuración y especificidad actual, que Echeverría denominará como "americanización", cuya versión más vigente es el *American way life*. El autor define que esta configuración "no es una característica identitaria de la nación "americana" que haya sido impuesta por Estados Unidos en el planeta, sino un modo peculiar de vida civilizada que se universaliza en el siglo XX". Echeverría señala que la "americanización" emergió en las sociedades de Norteamérica en el siglo XVII proveniente de la modernidad europea noroccidental protestante. "La modernidad "americana", como prolongación de la particular modernidad noreuropea, viene a culminar algo que el cristianismo pareciera haber tenido el encargo de preparar: una socialidad dotada de un "ethos" que la vuelva capaz de dar una respuesta positiva, "realista", aquiescente y dócil, al "espíritu del capitalismo" (Max Weber), a la sollicitación de un cierto tipo de ser humano capaz de ser funcional con la acción que subsume la vida humana al capital; de una cierta humanidad que demuestre una "blanquitud" ético-antropológica" (2010: 93).

lógica capitalista de la autovalorización del valor mercantil, el grado casi pleno de la identificación entre ambas" (Echeverría, 2010: 94)<sup>27</sup>.

Precisamente, entendiendo que el barroco como forma de lo político consiste en el emplazamiento de la resistencia de lo social en el capitalismo avanzado y la forma de visibilidad de dicha resistencia, esta investigación explorará estas nociones en el cine de los años ochenta en América Latina a través de tres categorías situadas en las películas del corpus: fragmentación y ruina; mestizaje y subjetividades disidentes; y el filme dentro del filme.

### **El barroco como forma de lo político: la resistencia de lo social y sus formas de visibilidad**

Partiendo de los planteamientos de Bolívar Echeverría, que se derivan de una construcción teórica de la cultura anclada en dos conceptos clave: el *ethos* histórico y el valor de uso; esta tesis propondrá entender el barroco como resistencia de lo social en las películas de los años ochenta en América Latina.

Bolívar Echeverría mediante la conceptualización del *ethos histórico* como "un comportamiento y un carácter" -"Ubicado lo mismo en el objeto que en el sujeto, el comportamiento social estructural al que podemos llamar *ethos histórico* puede ser visto como todo un principio de construcción del mundo de la vida" (2000: 37)-, explica que

---

<sup>27</sup> Para Echeverría, la característica determinante de la "americanización" es la anulación y sustitución total del valor de uso entendido como "forma natural" por valores de uso creados a partir de necesidades artificiales que reproduce el mercado. Es decir, se puede entender el consumismo como el resultado de esta sustitución del valor de uso por la necesidad de autovalorización del valor.

existen cuatro *ethos* o modos de interiorizar la contradicción constitutiva de la modernidad capitalista<sup>28</sup>: la contradicción entre valor de uso y valorización del valor. Echeverría, desde la crítica a la economía política siguiendo a Marx, plantea la existencia de dos lógicas contradictorias que constituyen el hecho capitalista por excelencia: la lógica de la forma “natural” del proceso de producción/consumo de la riqueza social -valor de uso-, y la lógica de la valorización del valor -acumulación capitalista-. En su obra *La modernidad de lo barroco* señala que a partir de la contradicción entre valor de uso y valorización del valor se desplegarían cuatro *ethos* históricos que permiten sobrevivir a la contradicción constitutiva de la modernidad capitalista (2000: 167): el *ethos* realista, el *ethos* romántico, el *ethos* clásico y el *ethos* barroco<sup>29</sup>.

De este modo, el autor explica el *ethos* barroco en términos de la constitución de subjetividades o como él lo denomina "un principio de organización de la vida social" en la

---

<sup>28</sup> En *Las ilusiones de la modernidad* Echeverría define: "Por *modernidad* habría que entender el carácter peculiar de una forma histórica de totalización civilizatoria de la vida humana. Por *capitalismo*, una forma o modo de reproducción de la vida económica del ser humano: una manera de llevar a cabo aquel conjunto de sus actividades que está dedicado directa y preferentemente a la producción, circulación y consumo de los bienes producidos" (2001: 138).

<sup>29</sup> El *ethos* realista es aquel que borra la contradicción entre valor de uso y valorización del valor, conteniendo la imposibilidad de un mundo alternativo frente al hecho capitalista por lo que asume la contradicción como inevitable. El *ethos* romántico niega la contradicción entre valor de uso y valorización del valor. La actitud de este *ethos* frente a la contradicción es de negación. En tercer lugar, el *ethos* clásico acepta la contradicción como inevitable pero conteniendo una actitud conformista frente a ésta (2000: 90).

Finalmente, el *ethos* barroco contiene una afirmación o resistencia del valor de uso -"forma natural"- pero partiendo paradójicamente de la condición de derrota y destrucción de esa forma por la invasión devastadora de la lógica del capital (2000: 39). Es importante entender que para Echeverría estos *ethos* no corresponden exclusivamente a un momento histórico ni son excluyentes entre sí, aunque existen predominancias de unos sobre otros en distintos momentos históricos.

Brevemente, se puede decir que para Echeverría el *ethos* barroco, siendo "un principio de ordenamiento del mundo de la vida", se funda a partir de la comprensión de un modo de ser moderno constituido en el siglo XVII. En este sentido, el barroco como estilo artístico abarca una determinada manera de ver el mundo, por lo que, según el autor, existiría un paradigma barroco capaz de sintetizar el conjunto del comportamiento social de esa época. Específicamente, el siglo XVII se describe como una época caracterizada por las contradicciones en el campo de la cultura, como la tensión entre tradición y búsqueda de lo nuevo, que afectan la constitución de un sujeto con particularidades específicas. Para el autor, el siglo XVII contiene el drama entre una configuración política-religiosa establecida y una nueva económica-política.

modernidad capitalista como una estrategia "para vivir en y no para el capitalismo". Para Echeverría, el ethos barroco asume la contradicción como inevitable pero la mantiene como "inaceptable y ajena". Es decir, el ethos barroco contiene una actitud de resistencia frente al hecho capitalista afirmándose en el valor de uso -"forma natural"<sup>30</sup>- pero partiendo "paradójicamente de la experiencia de esa forma como ya vencida y enterrada por la acción devastadora del capital" (2000: 39).

Por otro lado, construyendo una crítica cultural a la modernidad, Echeverría piensa el valor de uso dentro del proceso de reproducción social -en tanto proceso de producción de significación- definiéndolo como forma cualitativa del mundo de la vida que constituye "múltiples y diversas formas de concreción de lo humano", y que dentro de la dominación de la lógica productivista en el proceso de reproducción de lo social es subsumido por la forma mercantil. Así explica Echeverría la subsunción de la "forma natural" -valor de uso- bajo la "forma del valor" -valor mercantil- en la dimensión social del capitalismo: "Esta subsunción consiste en el fenómeno de la "enajenación": la subjetividad de esa vida, su capacidad política de identificarse o decidir sobre sí misma, sobre su forma, es sustituida por su representante fantasmal, por la "voluntad" de autovalorizarse que está en el valor económico del mundo de las mercancías capitalistas" (2010: 113).

---

<sup>30</sup> Partiendo del planteamiento de Marx respecto a que en la vida social del capitalismo coexisten simultáneamente dos racionalidades contradictorias entre sí: la "forma natural" y la "forma del valor" (la "forma natural" corresponde a las "necesidades de reproducción social"), Echeverría señala: "El término "forma natural" no hace referencia a una "substancia" o "naturaleza humana" [...]. Se refiere exclusivamente al hecho de que lo humano, siendo por esencia "artificial", no-natural, es decir, contingente, auto-fundado, debe siempre construir sus formas en un acto de "trascendencia de lo otro" de "transnaturalización"" (2010: 110).

En este sentido, el barroco entendido como un "modo de ser y estar en el mundo" contiene un potencial de resistencia frente a la subordinación del valor de uso a la lógica del valor -acumulación capitalista- que aniquila e invade la capacidad creativa múltiple y diversa de lo social.

A partir de lo anterior, se puede decir que hablar de lo barroco, en términos de Bolívar Echeverría, significa reconocer la contradicción del "hecho capitalista" y la subordinación del valor de uso al valor en la dimensión de la cultura entendida ésta última como el "cultivo crítico de la identidad", esto es como formas concretas y múltiples de lo social<sup>31</sup>. Y, por otro lado, lo barroco implica una resistencia frente a esta subsunción pero no una superación o un afuera de la configuración capitalista de la modernidad.

Cabe señalar que las ideas desarrolladas por Bolívar Echeverría respecto a la comprensión semiótica del valor de uso -forma natural- como forma cualitativa del mundo de la vida, es decir, como la pluralidad de lo humano en el proceso de reproducción social, derivan de una noción de la reproducción social como un proceso de significación por cuanto involucra producción de sentido<sup>32</sup>. En consecuencia, si en el capitalismo el valor de uso es subsumido por el valor -en tanto lógica productivista que domina la producción de sentido- la resistencia, en palabras de Echeverría, significa la supervivencia de una dimensión

---

<sup>31</sup> Es necesario entender que el autor define la cultura como "el cultivo crítico de la identidad" donde la dimensión crítica significa la puesta en crisis de dicha identidad la misma que mientras es reproducida es a la vez transformada dentro del proceso de reproducción social. La identidad se entiende como la dimensión material de la socialidad, las formas concretas y múltiples que adquiere la reproducción social (Echeverría, 2001: 187-188 ).

<sup>32</sup> Echeverría dedicó gran parte de su obra a la comprensión de la producción y significación de las formas de vida en el capitalismo mediante una semiótica del valor de uso: "Producir y consumir objetos es producir y consumir significaciones. Producir es comunicar (mitteilen), proponer a otro un valor de uso de la naturaleza; consumir es interpretar (auslegen), validar ese valor de uso encontrado por otro. Apropiarse de la naturaleza es convertirla en significativa" (Echeverría, 1998: 182).

cualitativa -multiplicidad y diversidad de formas concretas- en el plano imaginario de la vida social incongruente con la forma homogenizante y abstracta de la valorización del valor del capitalismo.

Con todo lo expuesto se puede decir que la resistencia del valor de uso -dimensión cualitativa de la vida- en la configuración barroca de la modernidad, tal como lo entiende Echeverría, permite comprender el valor de uso en las producciones culturales como la sobrevivencia de lo social<sup>33</sup> que expresa una tensión que involucra la capacidad de imaginar otros "modos de hacer" (otras imágenes) frente a la lógica productivista y, donde la barbarie significa la aniquilación de la capacidad de lo social de constituirse como múltiple y diverso bajo dicha forma mercantil homogenizante.

De esta manera, habría que entender la imagen como un campo en disputa donde la dominación que sujeta la forma mercancía es suprimir las tensiones de lo social. Estas tensiones que expresan que lo social es siempre múltiple y diverso, precisamente, sobreviven en el barroco y, en las imágenes del cine que procura este trabajo aparecen siempre reinventándose en medio de la catástrofe que acarrea la imposibilidad de imaginar otros mundos y otras imágenes.

---

<sup>33</sup> Siguiendo las ideas respecto a la transnaturalización que desarrolla Echeverría en *Definición de la cultura* se entiende que lo que define la condición de lo humano no es un estado de "naturaleza" pura sino su condición de ser social. Así, lo social es siempre artificial y arbitrario y, por lo tanto, la artificialidad contiene una condición de elección que implica dejar de ser otra cosa, es decir, una forma siempre puede ser otra. Para el autor, la "forma natural" hace referencia a este proceso de transnaturalización. Esta artificialidad que implica, necesariamente, libertad y autonomía es lo que lleva a Echeverría a comprender que la "forma natural" como "lo múltiple y diverso de la concreción de lo humano" no desaparece en el capitalismo sino que es subsumida por una lógica productivista que suprime su potencial de libertad al imponerse una forma identitaria homogenizante fundada en el valor mercantil. Así, la "forma natural" corresponde a los valores de uso porque está asociada a las necesidades de producción y consumo del ser humano.

En consecuencia, pensar las imágenes cinematográficas que competen a este trabajo significa definirlas, en tanto prácticas de producción de sentido, como "espacios de lucha"; siguiendo la propuesta de Echeverría, esta definición implica una comprensión de la materialidad de la cultura, es decir, una noción de la cultura que se afirma en prácticas concretas y en la concreción del sujeto social.

Desde esta perspectiva, la definición del barroco como resistencia involucrará para fines de esta investigación una articulación entre un modo de interiorizar la modernidad capitalista donde sobrevive una dimensión cualitativa de la vida frente a la lógica mercantil, y un entendimiento de la imagen en tanto forma cultural que expresa la materialidad de la socialidad, es decir, interioriza subjetividades. En este sentido, el barroco consistirá en la manera cómo las imágenes interiorizan un "modo de ser y estar en el mundo" caracterizado por la resistencia de lo social, en el contexto de los años ochenta. En otras palabras, el barroco, en las imágenes que comprenden el objeto de estudio de esta investigación, se refiere al emplazamiento de la resistencia de lo social en la dimensión cultural del capitalismo avanzado.

Respecto a lo político, este trabajo sigue la línea de dos autores que han pensado lo político y sus distinciones de la política: Bolívar Echeverría y Jacques Rancière. Así, es importante apuntar que estos pensadores parten de una reflexión coincidente, que resulta fundamental dentro del presente trabajo desde donde es posible entablar un diálogo entre ellos, que consiste en la teorización sobre lo político fuera de lo institucional-estatal<sup>34</sup> y dentro de la

---

<sup>34</sup> En este punto, cabe hacer una acotación respecto al tratamiento de la relación entre Cine y Política dentro de los estudios académicos. Un ejemplo oportuno sobre este tema, desde una mirada que enfatiza en la

producción de subjetividades, en una relación de articulación entre cultura y política (Echeverría), y estética y política (Rancière)<sup>35</sup>.

Rancière define la relación entre política y estética como "las formas de visibilidad en las prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que ellas "hacen" respecto de lo común. Las prácticas artísticas son "maneras de hacer" que intervienen en la distribución general de las formas de hacer y sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad" (2014: 20). Dicho de otro modo, el autor se refiere a lo político en el arte como la manera

---

política desde su perspectiva institucional, es el trabajo *Maquiavelo frente a la gran pantalla. Cine y Política* de Pablo Iglesias (España, 2013). Este libro analiza la política en el nivel de contenido de la obra y las películas funcionan para movilizar conceptos de la ciencia política, así: democracia, poder, ideología, identidades nacionales, etc. Cómo el propio autor refiere, en este trabajo "el cine es un medio para hablar de la política como la entendía el 'consigliere del príncipe', esto es, como la ciencia del poder".

Por mencionar algunos ejemplos recientes del caso latinoamericano, el libro de Carlos Ossa *Ojo mecánico: cine político y comunidad en América Latina* (Chile, 2013), se pregunta sobre la representación de la comunidad partiendo del cine como una "máquina de pensamiento", de este modo, enfatiza en la construcción de comunidad en la imagen del Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta y setenta, cuestionando la centralidad de la vanguardia artística y preguntándose no sobre el pueblo, sino por "el pueblo que falta".

*La imagen justa* de Ana Amado (Argentina, 2009) el acercamiento a la política se plantea desde las rupturas con el cine político, entendido como práctica militante de los años sesenta y setenta, para repensarla en las formas de lo político establecidas desde la reorganización del espacio simbólico de los años ochenta en América Latina que trastocó los imaginarios políticos. Especialmente, el estudio interroga el lugar de la memoria en el cine en el contexto post-dictadura, así como su papel en la revuelta popular en la crisis económica de inicios de los años dos mil, en Argentina.

El estudio publicado en Chile bajo el título: *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?* (2014) representa un interesante adelanto de cómo se piensa en la actualidad el cine político. El libro recoge una variedad de artículos que van desde un enfoque que interroga el lugar de la política alrededor del cine militante de los años sesenta y setenta, hasta la problematización de sus representaciones de la subalternidad. Sin embargo, lo novedoso del estudio radica en su propuesta de desmontar una cierta concepción de lo militante, asentada justamente en los nuevos cines, proponiendo lecturas donde lo político cuestiona y desborda las prácticas militantes tradicionales como es el caso de los cineastas Jorge Prelorán y Raúl Ruiz. Otros textos recientes que abordan la relación entre cine y política son: *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine* (Gonzalo Aguilar, 2015), y *Documental, testimonio y memorias: miradas sobre el pasado militante* (Gustavo Aprea, 2015).

<sup>35</sup> Al respecto, cabe mencionar el trabajo de Ignacio Sánchez Prado que propone una relación similar entre estos autores a partir de los conceptos "distribución de lo sensible" de Rancière y "ethos" de Echeverría: "Rancière y Echeverría comparten, el corazón mismo de su pensamiento, la pregunta en torno a la constitución de imaginarios y *sensoria* de la existencia práctica y la vida común, así como la manera en que la cultura es una forma concreta de subjetivación frente a una configuración hegemónica que puede entenderse como cualquier materialización concreta del poder en sí (Rancière) o, de manera más precisa, las formas de dominación comprendidas dentro del "hecho capitalista" (Echeverría)" (Sánchez Prado, 2012: 326).

cómo se hace visible "la parte sin parte", entendiendo aquello "que no tiene parte" como el excedente que perturba un lógica establecida de comunidad (2006)<sup>36</sup>.

Por lo tanto, la política tiene que ver con las formas cómo se lleva a cabo este reparto dentro de lo común: "Una manifestación es política no porque tenga tal lugar y refiere a tal objeto, sino porque su forma es la de un enfrentamiento entre dos repartos de lo sensible" (2006, 74). Es decir, la política está en juego cuando se cuestiona un estado de cosas que desestabiliza un reparto de lo sensible que determina qué es lo visible y lo decible, por lo tanto, dice Rancière, la esencia de la política es el disenso.

Este carácter de las prácticas del arte -"maneras de hacer"- y la política -"formas de visibilidad"- dialoga con lo político en la materialidad de la socialidad, de Echeverría, en la medida que son terrenos en disputa en la producción de subjetividades. Si en Echeverría lo político se define por las rupturas dentro del plano imaginario de lo cotidiano, donde existe una puesta en crisis de la identidad -la cultura como formulación de lo político<sup>37</sup>-; en

---

<sup>36</sup> A partir de una noción de lo común establecida como "reparto de lo sensible", el autor desarrollará su entendimiento de la política instalado en los procesos de subjetivación social. Así define el reparto de lo sensible: "Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas. Esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, tiempo y de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto" (Rancière, 2014: 19).

<sup>37</sup> Pensar lo político, en términos de Bolívar Echeverría, implica reconocer la condición de politicidad del proceso de reproducción social, esto quiere decir, la politicidad como constitutiva de la identidad. Siguiendo al autor, se puede decir que lo político, en cuanto realización material, se despliega en dos momentos de la reproducción social: el momento de lo "sagrado" o extraordinario y el momento "profano" o cotidiano de la vida social. Así lo explica Echeverría: El momento extraordinario es el momento de revolución o catástrofe, donde la identidad es puesta en crisis, dentro de un tiempo que altera toda "normalidad" y la comunidad refunda o re-actualiza la identidad. Por su parte, en lo cotidiano existen dos maneras de presencia de lo político: una "real" que se presenta en la "rutinización" del momento revolucionario que correspondería a la relación entre sujetos e instituciones públicas-estatales, y otra "imaginaria" que comprende un simulacro del tiempo extraordinario, constituyendo una ruptura dentro de la "normalidad" de la reproducción social, es decir, en el momento "no revolucionario" (Echeverría, 2001).

Rancière lo político tiene que ver con la irrupción del excedente, lo "incontado" en un marco de lo común<sup>38</sup>. Además, las formas de visibilidad que trata Rancière, es decir, cómo se hacen visibles esas rupturas en un espacio de lo común, se relacionan con lo que Echeverría plantea como la puesta en peligro de la identidad, "rupturas que acompañan al funcionamiento rutinario de la vida cotidiana", "burbujas de libertad" que irrumpen para mostrar la tensión entre un mundo constituido y arbitrario y el riesgo de que sea sólo una de sus formas<sup>39</sup>.

Por otro lado, específicamente, respecto a la relación entre cine y política, Rancière concluye diciendo que "No hay política del cine" sino figuras singulares mediante las cuales los cineastas se acercan a la política:

la política como aquello de lo que habla un film -la historia de un movimiento o un conflicto, la revelación de una situación de sufrimiento e injusticia- y la política como la estrategia propia del rumbo artístico, esto es, una manera de acelerar o lentificar el tiempo, de estrechar o ampliar el espacio, hacer coincidir o no coincidir la mirada y la acción, encadenar o desencadenar el antes y el después, el adentro y el afuera. Podríamos decir: la relación entre una cuestión de justicia y una práctica de justeza (Rancière, 2012: 105).

---

<sup>38</sup> En su primera Tesis sobre Política, Rancière plantea una definición que coloca la política fuera del campo netamente institucional-estatal: "*La política no es el ejercicio del poder. La política debe ser definida por sí misma como un modo de actuar específico puesto en acto por un sujeto propio que depende de una racionalidad propia. Es la relación política que permite pensar al sujeto y no al contrario*" (Rancière, 2006: 59).

<sup>39</sup> "En el momento de la rutina la dimensión cultural se encuentra en estado inerte, es un hecho cultural. La subcodificación del código está "en automático", en el grado mínimo de su cultivo [...]. En el momento de la ruptura, en cambio, este cultivo entra en acción, se vuelve especialmente enfático [...]. Cuando hablamos de una actividad propiamente cultural hacemos referencia justamente a esta realización de la dimensión cultural en la que se encuentra resaltado el movimiento metasémico, "reflexivo" o autocrítico que la caracteriza (Echeverría, 2001: 192).

De acuerdo con lo expuesto, se puede decir que, si el barroco tiene que ver con el emplazamiento de la resistencia de lo social en la dimensión cultural del capitalismo avanzado; lo político, correspondería a las formas de visibilidad de dicha resistencia. En este sentido, lo político en el cine consiste en indagar una relación de "igualdad"<sup>40</sup> entre la resistencia de lo social y la forma cómo el cine la hace visible; es decir, la disposición singular de los elementos cinematográficos que contiene una película para expresar el disenso con la lógica mercantil homogenizante. Se podría decir, por ejemplo, una relación entre la derrota del proyecto revolucionario, encarnado en el "cine político", y una forma cinematográfica constituida por restos, por formas derrotadas. Esto quiere decir, en palabras de Rancière, las "relaciones entre las formas sensibles que nos presenta el cine y las promesas políticas que les permite expresar" (2012: 107).

Asimismo, la resistencia de lo social correspondería a "la parte sin parte", puesto que, justamente, la dimensión cualitativa sobrevive en calidad de excedente a la devastación del capital constituyendo la parte que no cuenta. De este modo, la resistencia se localiza en la restitución de lo social como múltiple y diverso frente al arrasamiento homogenizador de la forma mercancía a través, precisamente, de la materia suplementaria que reclama su estatus de resto que irrumpe para disputar el estatuto de la imagen como un espacio de lucha. Así, el barroco como forma de lo político en el cine conforma una imagen desacomodada, y en

---

<sup>40</sup> Rancière señala que la relación entre cine y política se fundamenta en la "sabiduría de la superficie". Este concepto proyecta un equilibrio entre el contenido y la forma, donde, a decir del autor, se plantea más que un abandono de las prácticas militantes "la oportunidad misma de interrogarse sobre estas". Así define la sabiduría de la superficie: "Yo creo que hay más poder común preservado en la sabiduría de la superficie, en la manera como las cuestiones de la justicia se evalúan en ella conforme a imperativos de justeza. Pero esas historias de espacios y trayectos, caminantes y viajes, también pueden ayudarnos a invertir la perspectiva e imaginar ya no las formas de un arte adecuadamente puesto al servicio de fines políticos, sino formas políticas reinventadas sobre la base de las múltiples maneras que tienen las artes de lo visible de inventar miradas, disponer cuerpos en lugares y hacerlos transformar los espacios que recorren" (Rancière, 2012: 126).

este sentido, disidente, tanto de una cierta forma de representar la política -"cine político"-, como dentro un orden social que demanda un "arte despolitizado" cuya finalidad liquida la fuerza crítica de la pluralidad de la imagen para imaginar otros mundos posibles.

### **Barroco y Posmodernismo**

El debate sobre el posmodernismo adquiere importancia dentro de esta investigación teniendo en cuenta que el período de estudio, que comprende la década de los años ochenta, estuvo caracterizado por la relevancia de este debate en las Ciencias Sociales. Así, aunque los debates planteados alrededor de la problemática de la posmodernidad exceden el objetivo del presente trabajo, interesa poner en diálogo la noción del posmodernismo como "la lógica cultural del capitalismo tardío" -la colonización del capital de la esfera del arte y la cultura como parte esencial del capitalismo multinacional<sup>41</sup>-, planteada por F. Jameson, y la idea del barroco como modo de interiorizar el capitalismo determinado por la resistencia del valor de uso a la subsunción de la lógica productivista y mercantil del capitalismo, que sostiene Echeverría.

Un primer reparo hacia el concepto de posmodernismo constituye el hecho que no toma en cuenta las particularidades y distintas configuraciones que obtiene la modernidad capitalista, en este sentido, el posmodernismo presupone la idea de una modernidad completa y homogénea que ha pasado de un estadio a otro "post", sin embargo, en el

---

<sup>41</sup> Jameson propone que su concepto de posmodernismo es histórico y no estilístico, para esto marca una radical diferencia entre ambos. Para el autor el estilo parte a juicios morales, por el contrario, entenderlo como la dominante cultural del capitalismo tardío implica "un intento realmente dialéctico por reflexionar sobre nuestro presente temporal inserto en la Historia" (Jameson, 1991: 75).

contexto de modernidades inacabadas, periféricas, disonantes esto es, evidentemente, problemático<sup>42</sup>.

No obstante, la principal discrepancia, en el marco de esta investigación, se encuentra con lo expuesto por Jameson acerca del *neo* barroco como reflejo de la lógica de la mercancía en la dimensión cultural del capitalismo tardío.

Precisamente, Irleamar Chiampi, quien representa una de las figuras más destacadas dentro de los estudios del barroco latinoamericano, argumenta la trascendencia del barroco como punto de partida para "reinterpretar la experiencia latinoamericana como una modernidad disonante" resaltando una comprensión del barroco dentro de los procesos históricos, culturales, económicos y políticos particulares de la modernidad en América Latina, problematizando, de esta manera, la pervivencia de estructuras coloniales de poder.

Con un enfoque en los ciclos de reciclaje del barroco en América Latina, dentro del campo de los estudios literarios, refiriéndose al cuarto ciclo de reinscripción del barroco<sup>43</sup> que correspondería a las décadas del setenta y ochenta, la autora señala que esta etapa no representa una ruptura con la tradición implantada por el reciclaje de Lezama Lima y Carpentier (hacia la segunda mitad del siglo XX), sino que a ésta se suma "una inflexión fuertemente revisionista de los valores ideológicos de la modernidad. Moderno y

---

<sup>42</sup> Precisamente, en la década de los años ochenta varios teóricos sociales se dedicaron a pensar el tema de la modernidad en América Latina como modernidad periférica, incompleta, barroca, abigarrada; problematizando la cuestión de la modernidad capitalista desde categorías que dan cuenta de las condiciones de colonialidad, sociales e históricas del continente. Entre los autores más destacados se puede mencionar: Beatriz Sarlo, Enrique Dussel, Bolívar Echeverría, Pablo González Casanova, René Zavaleta.

<sup>43</sup> "Las inserciones del barroco en el arco histórico de la modernidad literaria de América Latina describen ya una larga trayectoria de cien años y coinciden, *grosso modo*, con los ciclos de ruptura y renovación poética que compendian su proceso: 1890, 1920, 1950, 1970" (Chiampi, 2000: 18).

contramoderno a la vez, el neobarroco informa su estética posmodernista [...] como un trabajo arqueológico que no inscribe lo arcaico del barroco sino para alegorizar la disonancia de la modernidad y cultura de América Latina" (Chiampi, 2000: 29).

En este sentido, discrepando con F. Jameson, respecto a que en el posmodernismo, o la "lógica cultural del capitalismo tardío", el neobarroco sería un reflejo de esta dimensión cultural; Chiampi marca distancia mediante la comprensión de las particularidades del neobarroco en América Latina, donde el juego metalingüístico representa una forma crítica al posmodernismo:

No es casual, pues, que sea justamente el barroco -preiluminista, premoderno, preburgués, prehegeliano- la estética reapropiada desde esta periferia, que sólo recogió las sobras de la modernización, para revertir el canon historicista de lo moderno [...]. Este contenido ideológico -motivación cultural específica e insoslayable- torna precario todo intento de reducir el neobarroco a un manierismo *rétro* y reaccionario- un reflejo de la lógica del capitalismo tardío, conforme sugiere Jameson al mencionar el modismo "neo" en el arte posmoderno (Chiampi, 2000: 38).

Chiampi plantea que la imitación de estilos del pasado y la cultura del "simulacro" contenida en la "primacía de lo *neo*" del posmodernismo, a la que se refiere Jameson, anula la singularidad del barroco en la historia cultural de América Latina. Para ella, las potencialidades críticas del barroco histórico re-localizado en las producciones estéticas del siglo XX en la región, se re-actualizan "y no se convocan en ella como "mercancías"" sino como "figuras para "desencadenar una nueva forma de tensión"", es decir, en la capacidad del barroco de acomodar contradicciones y tensiones, dentro precisamente, de las categorías que definen el posmodernismo: el descentramiento del sujeto y la crisis de la historia.

El cuestionamiento de Chiampi se deriva de la discusión que plantea Jameson respecto al pastiche. Jameson entendería el neobarroco como una imitación de estilos del pasado, y de este modo, como reflejo de la "lógica cultural del capitalismo tardío" a través del pastiche en tanto atributo básico de la producción cultural del posmodernismo. El pastiche, según lo define Jameson, es una "parodia vacía" sin intención satírica, una imitación limitada a la mera apariencia, es el resultado del "historicismo" que conlleva la primacía de los *neo* o "moda retro" soportado en una imagen que borra la historia al recuperarla en términos de apariencia, es la imagen del simulacro (1991: 37).

De este modo, de acuerdo con Chiampi, aquí se plantea que al homologar el neobarroco como "mercancía", Jameson pierde de vista la posibilidad de formas culturales que, desde dentro del capitalismo tardío, intentan interpelar al capital a partir de esa misma estrategia para alegorizar, por ejemplo, las disonancias de la modernidad en América Latina.

No obstante, la lectura de la forma fragmentaria como crisis de la totalidad, encuentra fundamento en los planteamientos de Jameson, quien señalando la "crisis del orden de la representación" como determinante de la condición posmoderna -siguiendo a Lyotard-, argumenta que si en el posmodernismo el sujeto ha perdido la capacidad de "organizar su pasado y su futuro en forma de experiencia coherente, se hace muy difícil pensar que las producciones de ese sujeto puedan ser otra cosa que "montones de fragmento" y una práctica de lo heterogéneo y lo fragmentario al azar, así como de lo aleatorio" (Jameson, 1991: 47). En este sentido, el fragmento constituiría entonces parte de esa dimensión cultural y, en este sentido, se podría pensar el barroco como forma de la no totalidad de la experiencia posmoderna.

Así, partiendo de que una de las principales características de la "crisis de la modernidad" está determinada por la dislocación de la categoría de totalidad cuya consecuencia se traduce en la fragmentación de lo social, la multiplicidad de temporalidades y la descentración del sujeto -por ejemplo, Jameson argumenta, en *La estética geopolítica*, que en la posmodernidad la totalidad es irrepresentable-; la práctica neobarroca, como dimensión cultural de esta crisis, aparece para representar esa imagen descentrada del sujeto y del mundo<sup>44</sup>.

Por su parte, la estrategia del barroco que advierte Echeverría permite abrir interrogantes respecto a las particularidades de la modernidad en América Latina en el capitalismo tardío, no únicamente como una homologación en el arte de la forma mercantil -como se había comentado arriba, de acuerdo con Champi, la relación entre barroco y posmodernismo que establece Jameson resulta problemática al ubicar el neobarroco como reflejo del capitalismo tardío en las formas culturales-, sino entendiendo las contradicciones de la forma mercantil que ocurren en las condiciones particulares que conjugan las post-dictaduras, el "arte desarmado" y el libre mercado.

En conclusión, el barroco como forma de lo político se contrapone a la noción de lo posmoderno, en la medida que la afirmación del valor de uso implica una tensión y negociación con la forma-mercancía homogenizante, mientras que lo posmoderno estaría reflejando "la lógica cultural del capitalismo avanzado", como señala Jameson, pero sin una

---

<sup>44</sup> Jameson define que el posmodernismo, en tanto "lógica cultural del capitalismo tardío", se constituye por la mercantilización del arte y la cultura, a la par de la crisis de la visión moderna de Historia y de Sujeto, que genera una dislocación de la categoría de totalidad que se traduce en la fragmentación de lo social, la multiplicidad de temporalidades y el descentramiento del sujeto. Para Jameson y otros autores, como Serge Gruzinski en la crisis de la modernidad el barroco adquiere nuevos sentidos, incluso una dimensión cultural, para representar esa imagen descentrada del sujeto y del mundo.

densidad crítica que permita interpelar a la forma-mercancía dominante de las sociedades de mercado.

Por último, se puede añadir que Echeverría, refiriéndose a las condiciones que despliega la economía de libre mercado y la globalización, que constituirían en la actualidad un *ethos* realista, señala: "El retorno al realismo, a través del desencanto o la *ernüchterung*, ha llevado a la resistencia frente a la modernidad imperante a soñarse a sí misma como posmoderna mientras reinventa para nuestros días una estrategia barroca" (Echeverría, 2000: 223). Dicha estrategia consistirá en "inventarse una vida dentro de la muerte": "insistir, mediante una mimesis trascendente en la vigencia del valor de uso del mundo, un valor de uso que está siendo devorado por el valor mercantil" (2006: 214).

### **El barroco como forma de lo político en el cine de los años ochenta en América Latina**

La definición del barroco como forma de lo político en el corpus de películas que conforman la presente investigación se establecerá a partir de identificar en qué consiste la resistencia de lo social en la singularidad de cada material filmico. En este sentido, se propone hacer una lectura de las imágenes que indaga una articulación entre una postura crítica o disenso respecto a la lógica mercantil y una propuesta formal del lenguaje cinematográfico<sup>45</sup>. En consecuencia, siguiendo lo planteado por Bolívar Echeverría, el

---

<sup>45</sup> Esta propuesta concuerda por lo expuesto por Nelly Richard, justamente, cuando define "lo político en el arte": "La relación entre "arte y política" tiende a ser *expresiva* y *referencial*: busca una correspondencia entre "forma artística" y "contenido social", como si este último fuese un antecedente ya dispuesto y consignado que la obra luego va a tematizar a través de un determinado registro de equivalencia y transfiguración del sentido. Al contrario, "lo político en el arte" rechaza esta correspondencia dada (ya compuesta y dispuesta) entre forma y contenido para interrogar, más bien, las *operaciones de signos* y las *técnicas de representación* que median entre lo artístico y lo social. "Lo político en el arte" nombraría una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática: una globalización que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única

análisis del barroco -entendido como el emplazamiento de la resistencia de lo social en la dimensión cultural del capitalismo- se despliega a través del enfrentamiento de formas contrapuestas consideradas en dicha articulación entre una perspectiva crítica y el nivel formal cinematográfico.

Una primera manera de localizar el barroco en las películas comprende la relación entre fragmento, crisis de la totalidad histórica y la derrota de lo colectivo. Esta categoría compete a películas que utilizan la fragmentación del tiempo y del espacio para construir una narrativa no lineal, historias fragmentarias y multiplicidad de temporalidades. Por otro lado, el fragmento también es asumido como trozo y resto y, en esta medida, expresa la derrota de lo colectivo, pues, la no-totalidad, además de distanciarse de la representación de lo colectivo en función del pueblo, estaría expresando el triunfo de lo individual en el capitalismo. Precisamente, en las películas donde el fragmento se adjudica lo colectivo, como aquella forma que está siendo anulada por la lógica mercantil, la resistencia se configura en su sobrevivencia a través del excedente. Así, el barroco, en cuanto resistencia de lo social y su dimensión política, se establece en la ambigüedad que emerge de la condición de inacabado, de incomplitud del fragmento, que al reconocer su estatuto de resto no anula sino que muestra que lo colectivo está siendo devastado por la lógica del capital asumiendo, de este modo, el resto como espacio de lucha.

---

escenografía de la mirada" (Richard, s/f: 10). Es decir, las prácticas artísticas implicarían un desplazamiento hacia "lo político" en cuanto reflexionen de manera crítica sobre la articulación de sus propios sistemas discursivos y de significados, negando la política como una "totalidad histórica" con la que el arte, simplemente, dialoga.

De igual modo, la resistencia de lo colectivo, en cuanto forma derrotada, también tendrá relación con la representación de formas identitarias que sobreviven en calidad de excedente al proceso colonizador. En este sentido, el barroco se despliega en la representación de la supervivencia de la forma comunitaria, puesta en peligro en el orden individualista e incompatible con el capitalismo, que es reconfigurada a través de los restos, del excedente que resiste, desde dentro del capitalismo, a su aniquilación. Así, el barroco se encuentra en películas que examinan la posibilidad de emergencia de lo colectivo dentro de una forma de vida que aniquila lo humano en favor del capital, a través de representar y explorar formas visuales de aproximarse a otras "maneras de ser y estar en el mundo" frente a la cancelación de la diversidad que impone la forma identitaria homogenizante fundada en la acumulación capitalista.

Otra manera particular que adquiere el fragmento en las películas constituye la ruina - siguiendo las ideas de Benjamin respecto a la ruina: "decadencia natural que indica la supervivencia de la historia pasada dentro del presente"-. Aquí se cuentan películas que trabajan con imágenes producidas directamente con material sobrante, con el desecho, donde lo social constituye la resistencia de lo plural frente a la totalidad que involucra una tensión entre el resto y el olvido instaurando, de este modo, una disputa por el fragmento y los restos cinematográficos para ocupar las imágenes de la memoria como un espacio de conflicto que a través de memorias informes, y multiplicidad de temporalidades, se resiste a ser homogenizado y clausurado.

Asimismo, la cuestión del pasado como no totalidad también será explorado en estrategias que enfatizan la reflexividad de la práctica cinematográfica, a través de poner en tensión las fronteras entre lo real y la ficción, que rompen con una lectura totalizante de la historia. De este modo, la representación de la memoria, que en el corpus de investigación está estrechamente relacionada con la memoria de las dictaduras en el Cono Sur, interroga de qué manera la disputa por la memoria resiste a la forma mercantil en tanto se configura como la búsqueda de las imágenes que la construyen como espacio múltiple y diverso.

Por último, un asunto que atraviesa a gran parte del corpus de películas constituye la problemática de la producción de subjetividades marginales en el capitalismo avanzado. No obstante, ésta será estudiada en una relación con el mestizaje que involucra, por un lado, en el plano de la representación del sujeto un modo de ser barroco establecido mediante lo que Bolívar Echeverría llama "la puesta en escena de la identidad mestiza", la cual consistirá en una tensión constante entre la "teatralidad" que involucra el ser mestizo y la sobrevivencia de formas culturales indias que el proceso colonizador excluye; es decir, aquí el barroco se caracteriza por la ambigüedad o indeterminación que emerge de la coexistencia de formas contrapuestas.

Por otro lado, la relación entre barroco y mestizaje también incluye la exploración de subjetividades disidentes, caracterizadas por el uso del cuerpo como dispositivo político, en el nivel formal cinematográfico. Es decir, no únicamente la representación del cuerpo estaría apuntando a la contra-producción de subjetividades sino que, planteándose la idea de un "cine mestizo", se propone la articulación entre la representación del cuerpo y el cine como espacios degenerados, dispositivos que subvierten el orden disciplinario. De este

modo, partiendo de películas que recurren a "prestamos" y apropiaciones, se indaga la constitución de un "mestizaje formal" como aquel que asume como esencial la contaminación para la formalización de ideas que apuntan hacia una mirada degradada y marginal.

En este sentido, la aproximación a una forma cinematográfica mestiza se explora en la correspondencia entre la condición contaminada del cine -el cine como forma impura- y lo mestizo como forma contaminada. Así, el cine mestizo comprenderá una relación con el barroco en la medida que propone una resistencia a la lógica mercantil a través de una práctica que se apropia de la impureza del cine como espacio para la multiplicidad de lo social; estableciéndose, de este modo, como un cine disidente constituido en el margen, donde lo mestizo, lo contaminado, desafían el orden establecido.

En definitiva, el barroco como forma de lo político en el cine de los años ochenta en América Latina se configura como resistencia a través de hacer visible la sobrevivencia de lo colectivo, la memoria como espacio heterogéneo y no clausurado, y nuevas formas disidentes de subjetivación, dentro de una articulación particular entre el contenido crítico de cada obra y la forma cinematográfica que, mediante el enfrentamiento de formas contrapuestas y la irrupción del excedente dispuesto en la materia del resto y el residuo, despliegan una operación que involucra el comportamiento típicamente barroco de "encontrar la vida dentro de la muerte" -en palabras de Echeverría- al privilegiar la materia de la derrota que reclama su estatuto de resto para disputar la imagen como un espacio de lucha.

Desde esta perspectiva, el emplazamiento de la resistencia de lo social y sus formas de visibilidad en la dimensión cultural del capitalismo avanzado tienen que ver con la manera cómo cada obra, en una coyuntura particular, logra agitar marcos normativos de restricciones, de control y/o prescripciones a través, precisamente, de proponer una bisagra entre los soportes artísticos y lo social, y de este modo, la circulación de un tipo de imagen que intenta confrontar críticamente la forma-mercancía de las sociedades de mercado.

## CAPÍTULO II

### Fragmentación y ruina

El presente capítulo tiene como objetivo estudiar el barroco como forma de lo político a partir de la puesta en diálogo de dos películas que utilizan el fragmento como forma de la no totalidad: *¿Cómo ves?* de Paul Leduc (México, 1985) y *Hombre marcado para morir* de Eduardo Coutinho (Brasil, 1984), interrogándose respecto a cómo las imágenes resisten y contestan a la forma mercancía dentro un modo de vivir el capitalismo colonizado por la mercantilización de la dimensión cualitativa de la vida social; así como analizando sus dimensiones socio-políticas a través de la construcción simbólica de procesos sociales como: la emergencia de los movimientos sociales, la entrada del neoliberalismo, la globalización y la transición a la democracia en los años ochenta.

El estudio de las dimensiones socio-políticas de las imágenes comprenderá dos niveles de análisis que permitirán establecer el barroco como forma de lo político. En primer lugar, se requiere indagar el lugar que ocupa cada una de las películas en sus contextos nacionales y regionales enmarcado dentro de las tensiones de la relación entre cine y política. Es decir, interesa conocer cómo se insertan las películas en una determinada dinámica cultural y qué discusiones plantean alrededor de la relación entre cine y política, qué rupturas y continuidades respecto al "arte comprometido" de las décadas anteriores en esa determinada coyuntura.

El segundo nivel está compuesto por la lectura de la forma fragmentaria en su emplazamiento en la modernidad capitalista, de donde se desprenderá su relación con lo

político en una aproximación a la resistencia de lo social. Así, por un lado, la relación entre fragmentación y barroco se fundamenta en las ideas de Jameson sobre el posmodernismo, donde la "crisis de la totalidad histórica" se traduce en producciones culturales constituidas en lo fragmentario y lo heterogéneo; en este sentido, el fragmento constituiría entonces parte de esa dimensión cultural. Paralelamente, tomando las ideas de Walter Benjamin respecto a la ruina como materia exclusiva del barroco: "Lo que ahí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca" (2006: 397)<sup>46</sup>, se podría pensar el barroco como forma de la no totalidad de la experiencia posmoderna.

Por otro lado, el barroco como resistencia de lo social, tal como lo entiende Echeverría, permitirá comprender lo social en las producciones culturales como una tensión que involucra la capacidad de imaginar otros "modos de hacer" (otras imágenes) frente a la lógica productivista. En este sentido, el siguiente análisis propone entender la fragmentación, como este carácter de la resistencia, a través de definir el barroco en aquellas formas culturales constituidas por la materia del fragmento donde el trozo, los residuos y desechos interpelan y muestran mediante estrategias inconexas la sobrevivencia de lo social frente a la forma mercantil homogenizante, cuya supremacía significa la aniquilación de la capacidad de lo social de constituirse como múltiple y diverso.

A partir de la idea del fragmento como forma de la no totalidad, el capítulo plantea un diálogo entre Echeverría y Jameson. Teniendo en cuenta que Echeverría concibe el barroco

---

<sup>46</sup> En el presente trabajo se utiliza para *El origen del drama barroco alemán* la publicación: **Walter Benjamin: Obras, libro I/vol.1** Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (ed.), Colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Sholem, Madrid, ABADA Editores, 2006.

como la resistencia del valor de uso -dimensión cualitativa de la vida social-, se podría pensarlo en términos de la resistencia a la forma mercancía en el posmodernismo, entendiéndose éste, siguiendo a Jameson, como la colonización del capital de la esfera del arte y la cultura como parte esencial del capitalismo multinacional, es decir, la intensificación de las formas del capital correspondiente a la etapa de la sociedad de consumo. Sin embargo, en contraste con las ideas de Jameson respecto al posmodernismo, en este trabajo se plantea el barroco como una forma que tensiona la lógica mercantil mientras que la condición de lo posmoderno, en tanto reflejo de la "lógica cultural del capitalismo tardío", no asumiría un carácter crítico que permita cuestionar a la forma-mercancía dominante de las sociedades de mercado.

Por último, el capítulo sostiene la idea de que la capacidad de lo social que está siendo anulada y derrotada por la forma mercantil, en el orden neoliberal de la sociedad de consumo, constituye la dimensión de lo colectivo. Así, la sobrevivencia de lo social en la imagen cinematográfica tiene que ver con la forma de visibilidad de lo colectivo en un momento histórico en el cual la representación de la totalidad es puesta en crisis; por lo que lo social se ubica en la representación de lo colectivo como dimensión cualitativa incompatible con la forma mercantil.

De esta manera, el barroco en la imagen cinematográfica se configura en la resistencia de lo colectivo que emerge de la forma fragmentaria como forma derrotada. Es decir, si el fragmento en el capitalismo tardío, como lo señala Jameson, refleja la crisis de la historia y, de este modo, del fracaso de la revolución como proyecto para la transformación histórica,

se puede decir que el barroco como resistencia irrumpe del fracaso y la derrota, de los restos y la decadencia.

Por lo tanto, la dimensión política que sostiene el barroco concierne la disputa por el resto como espacio de lucha. En este sentido, este trabajo propone pensar las imágenes que emergen en el barroco, y a partir de él en la decadencia, como imágenes que sobreviven dentro de un orden capitalista que pone en peligro la dimensión cualitativa de la vida social. De este modo, se puede decir que el barroco en la imagen de las películas analizadas en el presente capítulo actúa como una "forma política reinventada", pues, a partir de la ambigüedad del fragmento y la ruina, re-elabora la decadencia y la derrota para imaginar lo múltiple y diverso como pulsiones que sobreviven en el arte.

## ***¿Cómo ves?: fragmentación, caos y contracultura***

### **1.1. La contracultura como espacio de acción política en el contexto de entrada del neoliberalismo y la globalización**

Estudiar los procesos artísticos y culturales de la década de los años ochenta a través de la película *¿Cómo ves?* de Paul Leduc (México, 1985) supone enfrentar un panorama complejo que reúne tensiones respecto a la crisis de la industria del cine mexicano, la tendencia hacia su privatización y la situación del cine independiente, así como el lugar de la contracultura en un entorno de autoritarismo y represión propiciado por el Estado junto con la implementación de políticas socio-económicas neoliberales y la significativa expansión de la Ciudad de México en aquellos años.

De este modo, cabe añadir que mientras en el Cono Sur se vivían las transiciones a la democracia, sin el cese total de la represión militar, en México los años ochenta forman parte de un período altamente autoritario y represivo de los gobiernos del PRI; por esta razón, aunque sin haber vivido una dictadura durante los años comprendidos en la década del setenta, se consideraba que en México existía, en palabras de críticos intelectuales, una "dictablanda"<sup>47</sup>. Este apartado busca poner en relieve el lugar de la relación entre cine y política en ese contexto y entenderla, paralelamente, dentro de un escenario donde la derrota de los proyectos emancipatorios de las décadas anteriores junto con el desgaste del

---

<sup>47</sup> La crítica al poder estatal argumentaba en los años setenta, tras 50 años de gobiernos del PRI, que la hegemonía del PRI sostenía un sistema aparentemente democrático fundamentado en los procesos electorales pero que, a la par de las dictaduras en el Cono Sur, los gobiernos mexicanos propiciaban un alto nivel de represión militar siendo uno de sus puntos más fuertes la matanza de estudiantes en Tlatelolco en 1968. Posteriormente, en los años setenta la represión desde las fuerzas militares contra la insurrección de grupos guerrilleros de izquierda, considerados como subversivos, fue conocida como "guerra sucia".

arte comprometido con la militancia de izquierda hacen que la emergencia de movimientos como la contracultura adquiriera notable relevancia como espacio para la acción política.

Asimismo, la mitad de la década de los años ochenta presentó un contexto socio-económico caracterizado por una grave crisis económica, políticas de privatización y desregularización del Estado, y de apertura comercial con Estados Unidos -que se llevaron a cabo principalmente en el gobierno tecnocrático de Miguel de la Madrid (1982-1988)- como consecuencia de la instauración de un modelo neoliberal que colocó al mercado como centro de la actividad económica y social. Así, a la sucesiva desmantelación del Estado, le siguió la multiplicación de la deuda externa gracias a las imposiciones de los organismos internacionales. De esta manera, el escenario político latinoamericano supuso un contexto donde las crisis de los estados autoritarios dieron paso a las democracias neoliberales, donde el papel de las dictaduras del Cono Sur fue crucial en la implementación del modelo neoliberal consolidado por Chile durante la dictadura militar de Pinochet.

Al igual que en México, el importante crecimiento de grandes urbes como: Buenos Aires, Santiago, Sao Paulo, Lima, Bogotá, ocurrido en los años ochenta estuvo marcado por las condiciones de desigualdad socio-económica que acarrearón las políticas neoliberales que, entre otros efectos sociales, causaron los cinturones de miseria en estas ciudades. Estas condiciones junto con una actitud de rebeldía e inconformidad de los jóvenes frente a la cultura dominante reprodujeron zonas marginales donde la música punk y el rock, la libertad sexual y las drogas fundaron espacios "subterráneos" con una fuerte reivindicación anarquista alejada de las proclamas ideológicas de la izquierda tradicional. En este sentido, la acción política se presentaba en franca oposición a la cultura y los circuitos del arte

comercial, siendo el principal mecanismo la difusión de prácticas artísticas independientes y autogestionadas bajo la idea de "hazlo tú mismo" que recorrió gran parte del mundo globalizado de los ochenta, y la creación de espacios de encuentro como bares, cafés, parques, conciertos que fomentaban el intercambio de música, arte y fanzines. Los modos de producción y distribución al margen de las industrias culturales, y una postura política fuera de la militancia tradicional fueron los elementos que constituyeron la acción política que logró desafiar el *estatus-quo*.

En México la expansión urbana repercutió en una importante emergencia del punk en las zonas periféricas del DF como Ciudad Nezahualcóyotl donde circuló, ampliamente, una cultura visual vinculada a la contracultura. Así, el formato de cine casero súper 8, y un poco más tarde el video, configuraron un modo particular de ver que manifestó y documentó, como señala el investigador Álvaro Vázquez Mantecón en su estudio sobre el súper 8 en México, la aparición de imaginarios y nuevas culturas urbanas "que no pretendían imitar la marginalidad de los jóvenes de países desarrollados, sino que la vivían plenamente a su manera propia" (2012: 292). Respecto a la particularidad del punk en los países de América Latina se puede concordar con la idea expuesta en el Catálogo *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, donde al definir los orígenes del punk en Inglaterra desde su corriente anarquista y de rebeldía contra la crisis económica, se señala: "Lo que no suele señalar la historia canónica del punk,

mayoritariamente europea y norteamericana, es que este movimiento engendró el p(A)nk en América Latina, un hijo todavía más feo, sucio y agresivo" (2012: 212)<sup>48</sup>.

*¿Cómo ves?* es una película independiente de Paúl Leduc que incluso se quedó sin financiamiento antes de ser concluida a causa del grave terremoto ocurrido en septiembre de 1985, producida por ZAFRA y CREA (Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud, producción en el marco del año internacional de la juventud). La película está dedicada al Fondo Monetario Internacional y plantea desde el inicio una postura crítica frente a la realidad social denunciando la creciente desigualdad a la que condujeron las políticas neoliberales.

El eje principal de la película son las condiciones urbano - marginales en la Ciudad de México en la primera mitad de la década de 1980. A través de un relato fragmentado y no lineal se cuenta la cotidianidad de un joven punk, interpretado por Roberto Sosa, que vive en una de las zonas de Nezhualcóyotl conocida en aquella época como "ciudad perdida". La fragmentación de espacio y tiempo se construye a través de saltos a diferentes situaciones de la vida del joven, de personas que comparten su entorno y un concierto rock. Mediante un ir y venir entre el concierto y las distintos eventos e historias no hay una organización cronológica, alterándose así las categorías de pasado, presente y futuro. La narrativa se teje a través de temas como: vivienda, trabajo, familia, sexualidad, ley, violencia, drogas, rock y mediante cruces entre documental y ficción se propone una

---

<sup>48</sup> El texto cita también una expresión del cantante Chico Buarque sobre el punk en Brasil: "Si el punk es la basura, la miseria y la violencia, entonces no necesitamos importarlo de Europa, pues ya estamos a la vanguardia del punk en todo el mundo" (*Perder la forma humana*, 2012: 213).

mirada que pretende alejarse de la crónica roja y valores estigmatizantes hacia las clases marginales.

En medio de un ambiente de miseria y violencia, el joven se ve envuelto en actos delictivos con una banda mafiosa que controla una zona roja de la ciudad y forma parte de redes de corrupción ligadas a la policía -en este punto hay una referencia directa a las prácticas de corrupción que caracterizaron los gobiernos del PRI durante su hegemonía partidaria-. Seguidamente, al ser acusado de un enfrentamiento armado, el muchacho, junto con otros jóvenes inocentes, es apresado y llevado a la comisaría donde imagina huir de la comisaría con sus amigos y secuestrar un avión. Además de la vida del joven punk, dentro de la narrativa aparecen fragmentos de otras historias donde resalta la presencia de mujeres, la violencia y el machismo del que ellas son víctimas, jóvenes homosexuales y niños de la calle.

La película de Leduc forma parte de un interés común entre varios cineastas de la época por registrar la explosión del punk y nuevos imaginarios en las zonas marginales de la Ciudad de México. Se pueden mencionar películas independientes sobre las bandas punk como: *Sábado de mierda* de Georgio Rocha (1985-1987), *Nadie es inocente* (1987) -sobre la pandilla juvenil Los Mierdas Punk- y *Alma Punk* (1991) de Sarah Minter, y *La neta... no hay futuro* de Andrea Gentile (1987), además de la película *La banda de los panchitos* de 1986 dirigida por Arturo Velazco. Por otro lado, la importante presencia del súper 8 en el registro de las reconfiguraciones de la urbe constituyó un "nuevo género de reportaje

urbano"<sup>49</sup> que se vio reflejado en producciones documentales como: *Gancho al hígado* de Luis Lupone y Rafael Rebollar (1982) sobre la campaña para diputado del boxeador Rubén "El Púas" Olivares, *Tengo una duda* de Luis Lupone (1984, en 16mm) sobre la vida de una joven de la periferia del DF y *Un toke de roc* de Sergio García (1985-1988) que proponía un registro de la ciudad a través de la contracultura y la escena rockera<sup>50</sup>.

No obstante, este interés de los cineastas por el impulso de la contracultura en las zonas periféricas de la ciudad está estrechamente ligado al desplazamiento de la relación entre cine y política fuera de la militancia, en la medida que la reivindicación anarquista y la actitud contestaria frente al sistema dominante reconfiguraban el espacio de lo político distanciándose de los ideales revolucionarios del arte comprometido con la lucha del pueblo para la transformación histórica. En este sentido, el punk se conformó como parte de los movimientos sociales de la década de los ochenta en México y varios países de América Latina dado que los postulados de rebeldía e inconformismo de los jóvenes que vivieron la entrada del neoliberalismo y la represión de las dictaduras y los gobiernos autoritarios, planteaban la indignación y el escepticismo hacia el poder político de los estados-nacionales así como la resistencia frente al sistema capitalista como una postura política

---

<sup>49</sup> En la sección titulada Insurgencias dedicada a los años ochenta del Catálogo de la exposición *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997* (UNAM, 2006) se recoge la experiencia del surgimiento del punk en la Ciudad de México. Allí se menciona que los trabajos en súper 8 alrededor de la contracultura de realizadores como Lupone, Rebollar y García constituyeron un "nuevo género de reportaje urbano".

<sup>50</sup> Cabe añadir que la cuestión del súper 8 en México tuvo un desarrollo importante que se remite a inicios de los años setenta. Según Álvaro Vázquez Mantecón, el súper 8 constituyó un género particular y un movimiento del cine amateur dentro de las prácticas cinematográficas de los años setenta y ochenta vinculadas con el cine independiente y experimental que criticaban los parámetros del cine industrial mexicano. Por ejemplo, este formato casero fue utilizado en los años setenta en producciones como las de la Cooperativa de Cine Marginal que procuraba un cine político y se oponía a las políticas culturales del período echeverrista declarándose abiertamente marginales frente al cine oficialista. Por otro lado, las producciones en súper 8 en los años ochenta conformaron una tendencia del documental alrededor de las culturas urbanas con cineastas como Luis Lupone, Rafael Rebollar y Sergio García quien fuera uno de sus principales impulsores de este formato desde los años setenta.

irrupida desde las condiciones precarias y marginales originadas como resultado del propio sistema ("No había otro lugar más propicio que el de los territorios de violencia de estos países para que el p(A)nk floreciese en la mierda" (*Perder la forma humana*, 2012: 213)).

Sin embargo, el caso de la película *¿Cómo ves?* contiene un elemento particular en relación con las producciones de realizadores jóvenes de la época que encontraron en la contracultura el espacio para desarrollar la crítica al poder, que se despliega en la vinculación de Leduc -que venía de una generación anterior- con las prácticas del cine político y la experiencia del Nuevo Cine Latinoamericano de los años setenta. El presente análisis pretende indagar cómo se discute el lugar de lo político en la película que tiene que ver con un desplazamiento de la correspondencia entre contenido y denuncia hacia la búsqueda de una expresión formal de la visibilidad de las subjetividades marginales. Es decir, se plantean quiebres con postulados del cine político como la representación de la clase popular y el papel del realizador como interlocutor.

Para llevar a cabo este análisis será necesario, entonces, considerar el antecedente del cine político así como los cambios en el contexto de producción del cine independiente.

A partir de lo expuesto, es importante señalar que la película *¿Cómo ves?* traza rupturas y continuidades en relación con la filmografía anterior de Leduc, donde el tema de la denuncia social constituye un eje central de sus producciones. Desde su primer largometraje *Reed: México insurgente* de 1970, basado en el libro del periodista John Reed sobre los primeros años de la Revolución Mexicana, Leduc fue considerado como un

cineasta afín a la práctica del cine político en América Latina<sup>51</sup>. Asimismo, el reconocido documental *Etnocidio: notas sobre el mezquital* (1976) acentúa en la denuncia de la situación de miseria y despojo de la comunidad indígena otomí en el estado de Hidalgo.

El trabajo de Leduc desplegado alrededor de la denuncia social<sup>52</sup> circuló en sintonía con las tendencias del cine político aglutinadas en el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano de los años setenta -por ejemplo con películas como *Chircales* (Colombia, 1971) de Marta Rodríguez y el cine político de Jorge Sanjinés (*El coraje del pueblo*, 1971, *El enemigo principal*, 1973)- cuya cercanía con los anhelos revolucionarios y la militancia de izquierda formaban parte de un panorama cultural marcado por el arte comprometido<sup>53</sup> que venía desarrollándose desde los años sesenta y que empieza a decaer hacia finales de los setenta tras la vigencia de las dictaduras en el Cono Sur y la derrota de la izquierda. Como

---

<sup>51</sup> Isaac León Frías comenta en su libro: *El Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta: Entre el mito político y la modernidad filmica*, que curiosamente México fue el país con menor presencia en lo que significó el Nuevo Cine Latinoamericano -NCL- de la segunda mitad de los años sesenta, e indica que "sin duda" el primer título mexicano que se incorpora al acervo del NCL es el primer largo dirigido por Paul Leduc: *Reed: México Insurgente* (1970). Así, lo señala: "Digamos que, por coincidencia, Leduc era el cineasta más comprometido con las posiciones de la izquierda marxista dentro del grupo de directores que en esos años ingresan al campo de la realización, con propuestas distintas a las que marcaron las tradiciones de la industria de ese país" (León, 2013: 362). Además, Leduc trabajó en la producción del documental: *México: la revolución congelada* (1973) del argentino Raymundo Gleyzer quien fuera una de las máximas figuras del cine militante latinoamericano y desaparecido por la dictadura Argentina en 1976 (el documental fue censurado por el gobierno mexicano de Luis Echeverría y pudo verse en México en el año 2007). Cabe mencionar también que en 1968 Leduc realizó junto con Rafael Castanedo *Comunicados del CNH* que forma parte de las primeras producciones cinematográficas que abordaban el tema de la represión desde el punto de vista de los estudiantes.

<sup>52</sup> En la década del setenta Leduc realizó varios documentales con características similares entorno a la denuncia social, además de los ya mencionados se pueden agregar: *Enrique Cabrera* de 1978 sobre la vida de un dirigente estudiantil asesinado en 1972; y *Puebla hoy* del mismo año sobre la lucha de las organizaciones campesinas de Puebla para la redistribución de las tierras. En 1981 realizó la película de ficción *Complot petrolero: la cabeza de la hidra*, basada en la novela homónima de Carlos Fuentes, que fue concebida como una serie de televisión.

<sup>53</sup> "Los años setenta ofrecieron señales promisorias a la izquierda socialista. Los brotes democráticos en el sindicalismo corporativo y el surgimiento del sindicalismo independiente, las huelgas en la industria de transformación, la reactivación de las organizaciones campesinas y de la movilización estudiantil en universidades masificadas por el *boom* demográfico, la erosión del sistema político después de la masacre de la Plaza de las Tres Culturas, el avance de la izquierda en Suramérica, el crecimiento de la disidencia política en Europa del Este y dos crisis económicas globales permitían avizorar la oportunidad revolucionaria en un futuro próximo" (Illades, 2015: ebook).

antecedente, Leduc estuvo involucrado con el Grupo Nuevo Cine que nació en los primeros años de la década del sesenta e influyó notablemente en el impulso de un cine de autor fuera de la industria del cine mexicano<sup>54</sup>.

Los últimos años de la década del setenta se caracterizaron por el decaimiento de la inversión estatal en la producción en el marco de una relación tradicionalmente paternalista entre el Estado y la industria cinematográfica, cuyo mayor antecedente es el cine "tercer mundista y demagógico" promovido por las políticas culturales -denominadas como de "apertura democrática"- del gobierno de Luis Echeverría (1970-1976)<sup>55</sup>. Por otro lado, las investigaciones de Álvaro Vázquez Mantecón sostienen que la importancia del impacto en la cultura de los sucesos de 1968 y el movimiento estudiantil puso en discusión durante los años setenta cuestiones sobre la relación entre arte y política que desfiguraban las visiones "didácticas y verticales" del muralismo mexicano -dirigido a la consecución del "hombre nuevo" que debería surgir de la Revolución Mexicana- y orientaban la reflexión hacia un

---

<sup>54</sup> Varios historiadores del cine mexicano coinciden en señalar que el surgimiento del Grupo Nuevo Cine en 1961 y más tarde el I Concurso de Cine Experimental en 1965 -cuya película ganadora fue *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1965)- en sintonía con las tendencias de los movimientos de los nuevos cines de Europa y Estados Unidos constituyeron canales importantes para el desarrollo de un cine de autor crítico con la industria del cine mexicano caracterizada por el hermetismo de las normativas sindicales de aquellos años. Por otro lado, en 1969 se funda el Grupo Cine Independiente de México integrado, entre otros, por Arturo Ripstein, Felipe Cazals y Paul Leduc que recibió la crítica y el rechazo de parte de varios realizadores que consideraban que dicho grupo no podía pretender ser independiente al estar dentro del sistema industrial patrocinado por el Estado. También en el contexto artístico fue de suma importancia la creación del Salón Independiente en 1968 que se posicionó en contra de la producción artística y cultural conducida por la vía de instituciones del Estado.

<sup>55</sup> En un artículo publicado en la revista *La Tempestad*, en su número 97 México: Arte y Poder; Carlos Bonfil señala respecto al nuevo cine mexicano de los años setenta (Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Jorge Fons y Jaime Humberto Hermosillo, entre otros): "El cine mexicano recibía así, de modo ostensible, un financiamiento estatal que favorecía por partida doble la prosperidad aparente de las producciones y también, complemento inevitable, una lealtad teñida de inofensivas veleidades críticas hacia el régimen comprometido y generoso" (*La Tempestad* No. 97, 2014: 090). En este sentido, se puede decir que Paul Leduc se mantuvo, de uno u otro modo, como un cineasta independiente por lo que sus filmes pretendían ser críticos con las condiciones sociales resultado del sistema político hegemonizado por el PRI en México.

papel distinto del artista en las organizaciones sociales y la militancia del que se había consolidado con el muralismo (2012: 61).

Particularmente en el desarrollo del cine político, a inicios de la década del setenta, fue substancial la influencia del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano que venía gestándose desde los años sesenta en países como Brasil, Argentina y Cuba con figuras como Glauber Rocha, Fernando Solanas, Octavio Getino, Julio García Espinosa, entre otros. Para Álvaro Vázquez Mantecón, las ideas del cine militante impactaron con intensidad en el medio universitario: "por supuesto era un cine que se daba naturalmente en el ámbito universitario e independiente" (Vázquez Mantecón, 2012: 195). De este modo, siguiendo a Vázquez Mantecón, se puede decir que aunque el cine industrial patrocinado por el Estado tuvo títulos importantes que contemplan una relación entre cine y política por su contenido crítico y que se convirtieron en canónicos como: *Cascabel* (Raúl Araiza, 1976) y *Canoa* (Felipe Cazals, 1975); el cine político se desarrolló principalmente en el espacio de la producción independiente y fue de suma importancia la creación de colectivos afines al entorno universitario y a estudiantes de la UNAM.

Se pueden mencionar, siguiendo los estudios de Vázquez Mantecón, entre los principales colectivos La Cooperativa de Cine Marginal que provenía del contexto universitario con gente cercana a la asociación de cine clubs universitarios y cineastas. La Cooperativa construyó un fuerte vínculo con el movimiento obrero y la lucha del sindicalismo independiente, duramente reprimida en aquellos años, a través del registro de las movilizaciones de los trabajadores con una serie de documentales titulados *Comunicados de Insurgencia Obrera*. Por otro lado, un poco más tarde apareció el Taller de Cine Octubre

-conformado entre otros por estudiantes del CUEC- que produjo documentales como: *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1974) a partir de un trabajo de autoría colectiva. Por último, se puede mencionar el ejercicio del Taller Experimental de Cine Independiente donde las producciones de Sergio García en súper 8 muestran el compromiso con la izquierda latinoamericana y la revolución cubana. Así, se puede decir que la producción y circulación de estos filmes, hechos en su gran mayoría desde la marginalidad, dan cuenta de la "conformación de una estética de izquierda aplicada a la narrativa visual del discurso político del cine de los años setenta" (Vázquez Mantecón, 2012: 242)<sup>56</sup>.

En este sentido, el campo del cine político de los años setenta se configuró en una producción ligada a la militancia de izquierda con relevante presencia del movimiento estudiantil que comprendía la relación con el cine a partir de la denuncia social -dentro de ésta la cuestión indígena como aspecto central- y de la represión del movimiento estudiantil, así como del compromiso con las organizaciones populares, el sindicalismo independiente y la lucha revolucionaria de la izquierda latinoamericana todo esto enmarcado dentro de una constante pugna entre artistas y Estado, es decir, en la disputa por el cine independiente frente al establecimiento de una cultura oficial<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Respecto al cine militante, en este tipo de producciones mexicanas se puede reconocer la cercanía con colectivos como el Grupo Cine Liberación de Argentina y su obra canónica *La hora de los hornos* de 1968 (Ver estudios de Mariano Mestman sobre el cine militante ) y estarían dialogando, por ejemplo, con películas como *Las AAA son las tres armas: carta abierta de Rodolfo Walsh a la junta militar* realizada por Jorge Denti y el colectivo Cine de la Base desde el exilio en Perú en 1977 (esta película es considerada como el primer filme que denuncia las atrocidades cometidas por la dictadura argentina y que se puso en circulación internacional de forma clandestina), y los trabajos en cine sobre el sindicalismo y las huelgas metalúrgicas en Brasil de finales de los años setenta.

<sup>57</sup> Este último punto permite advertir la situación política particular de México ya que si bien durante los años sesenta y setenta la lucha de la izquierda latinoamericana se enmarcaba en la vía de proyectos nacional-populistas y, en este sentido, el arte político como un arte nacional-popular; en México la cuestión del arte nacional estaba atravesada por la institucionalización de la revolución mexicana. En este sentido, las políticas de "apertura democrática" del gobierno de Echeverría y la fuerte inversión estatal en la producción cinematográfica establecieron una relación compleja entre Arte y Estado que provocó demarcaciones por

No obstante, para finales de los setenta y principios de los ochenta el contexto cultural tendrá cambios significativos tanto en las relaciones entre arte y política como en la producción cinematográfica en México. Por un lado, como ya se dijo arriba, el decaimiento de la inversión estatal en la industria del cine mexicano llevó al dismantelamiento de los mecanismos de financiamiento desencadenando un drástico recorte al incentivo a la producción cinematográfica por parte del Estado, desentendiéndose de ésta de manera sistemática y dejando esta tarea, en su gran mayoría, a la iniciativa privada, emprendiéndose así la privatización de la industria del cine mexicano<sup>58</sup>. Sin embargo, dadas las complicadas condiciones para el financiamiento sustentado por el Estado, según Alejandro Pelayo, en aquellos años en medio de la "crisis del cine mexicano" se experimentó positivamente un despunte del cine independiente<sup>59</sup>.

---

parte de cineastas y artistas respecto a la cooptación de espacios por el oficialismo y el reclamo por la producción independiente (*La era de la discrepancia*, 2006). Aquí se pueden mencionar también a varios grupos de artistas que practicaron el activismo a finales de la década de los setenta e inicios de los ochenta y que mantenían una fuerte oposición a las políticas culturales provenientes de la institución estatal: Proceso Pentágono, el grupo MIRA, No grupo, Germinal, Suma, entre otros.

<sup>58</sup> En el período de gobierno de José López Portillo (1977-1982) se propició el dismantelamiento de la inversión estatal en la industria cinematográfica. Precisamente, la hermana del presidente, Margarita López Portillo, a cargo de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía -creada con el fin de conducir la política oficial de los medios de comunicación- fue la encargada de impulsar la inversión privada cancelando la participación de las productoras público-estatales, y de este modo se emprendió la privatización de la industria del cine mexicano. Este período es el inicio de lo que los historiadores han venido llamando como la "crisis del cine mexicano" donde a la par de la reducción de la participación de las productoras estatales se dio la apuesta por el cine comercial que provocó el despunte de películas de acción, "sexicomedias" ambientadas en cabarets, conocidas popularmente como cine de ficheras, y películas de luchadores.

<sup>59</sup> Alejandro Pelayo sostiene que los cineastas que realizaron su primera película a inicios de los años ochenta pertenecen a lo que él denomina la "generación de la crisis" cuyo rasgo característico fue admitir la autogestión de los proyectos como la única opción posible (Pelayo, 2012: 95). Así, según datos obtenidos de las investigaciones de Emilio García Riera, en 1982 las 23 películas independientes superaron a las siete producidas por el Estado, mientras las privadas fueron 57 (Pelayo, 2012: 94). Por otro lado, en 1983 -período de gobierno de Miguel De la Madrid- se creó el Instituto Mexicano de Cine IMCINE considerado un logro importante en el ámbito cinematográfico del país.

Por otro lado, el lugar de la relación entre cine y política que se caracterizaría en la disputa por el cine independiente, en oposición a las políticas culturales oficiales -es decir, en la confrontación Artistas versus Estado- y a la militancia, sufrirá un desplazamiento importante, pues, para inicios de los ochenta la producción artística estará atravesada por la derrota de los proyectos emancipatorios de la izquierda latinoamericana<sup>60</sup> y la consolidación del capitalismo neoliberal como modelo de las economías nacionales, donde la reemergencia de los movimientos sociales se configuran como nuevos espacios para el activismo político.

Cabe mencionar que Paul Leduc, al igual que otros artistas vinculados con la militancia de izquierda, encontraron en las guerras de Centroamérica de los años ochenta un espacio para la continuación del aliento revolucionario tras el triunfo de la Revolución Sandinista en Nicaragua de 1979. Leduc produjo el documental *Historias prohibidas de pulgarcito* (1980) sobre las condiciones históricas de desigualdad socio-política en El Salvador y la radicalización de los procesos de lucha social llevados a cabo por las organizaciones populares en 1980. Asimismo, Sergio García realizó en súper 8 el documental *Patria Libre* (1979) sobre el triunfo del Frente Sandinista de Liberación Nacional, y Bertha Navarro dirigió su primera película: *Nicaragua: los que harán la libertad* (1979) también sobre el mismo tema<sup>61</sup>. Además, a mediados de los años ochenta, se destaca la producción *Tejiendo*

---

<sup>60</sup> "Del enfrentamiento, sin embargo, el capital salió victorioso imponiendo la bota militar en el Cono Sur, y en los países desarrollados sometiendo al movimiento obrero a una tiránica reconversión industrial, la cual, al acabar con muchos puestos de trabajo, achicó la base social de la socialdemocracia occidental; mientras al otro lado del muro Berlín, el gigante con pies de barro soviético cedía ante una enfermedad terminal" (Illeades, 2015: ebook).

<sup>61</sup> Respecto al interés de varios cineastas mexicanos en las guerrillas centroamericanas se puede decir que éste fue compartido por fotógrafos y artistas: "Las revoluciones en el sur dieron lugar a una nueva clase de fotoperiodismo, ligado con la toma de conciencia de la fotografía latinoamericana, que luego se extendería en

*mar y viento* de Luis Lupone (1985) considerada la primera experiencia de transferencia de medios en México donde a partir de la participación de mujeres indígenas del Istmo de Tehuantepec en la realización de la película se cuestionó la mirada colonizadora del cine antropológico.

Esta descripción sobre la relación entre cine y política permite situar la interrogante sobre el lugar de lo político en la película *¿Cómo ves?* en las transformaciones de dicha relación en el contexto de los años ochenta, donde los elementos que configuraban el cine político se enfrentan al alejamiento de la militancia como consecuencia de la derrota de la opción revolucionaria, la reemergencia de los movimientos sociales; e incluso la cuestión de la producción independiente tendrá nuevos matices, a partir de la privatización de la industria del cine mexicano, dado que la inversión privada privilegiará la producción de películas comerciales, y de este modo, el cine independiente, con el transcurrir de la década, irá perdiendo terreno frente al circuito comercial afianzado en productoras privadas como Televisine -la productora de Televisa-<sup>62</sup>.

De este modo, las inflexiones y coincidencias de *¿Cómo ves?* con el cine político permite ubicar a esta película como una película bisagra o de transición, en tanto contiene una fuerte intención de denuncia<sup>63</sup> que entra en conflicto con el espacio de las subjetividades

---

la representación de movimientos y agentes sociales (indígenas, movimientos urbanos, cultura popular y disidencia sexual) para conformar un nuevo arte de la izquierda" (*La era de la discrepancia*, 2006: 256).

<sup>62</sup> Alejandro Pelayo argumenta que hacia 1985 "continuó el impulso privatizador de la industria filmica iniciado en 1979" de hecho se muestra una participación ínfima de la inversión estatal. Sin embargo, mediante la gestión de Alberto Isaac en el IMCINE se realizó el Tercer Concurso de Cine Experimental dando lugar a un positivo número de 10 producciones independientes durante ese año (Pelayo, 2012: 148).

<sup>63</sup> Partiendo del hecho de que el conjunto de documentales anteriores están claramente dentro del ámbito de la denuncia y la lucha de las organizaciones populares, a excepción de *Frida: naturaleza viva* de 1983 (una

como micropolítica. Por un lado, el acento en la denuncia es explícito en la dedicatoria de la película al Fondo Monetario Internacional cuyo objetivo es mostrar las condiciones de vida en la periferia de la ciudad: la prostitución, los niños de la calle, el desempleo, es decir, la descomposición social y la pobreza como resultado de la imposición de políticas neoliberales que repercutieron en desigualdad e inequidad social.

En el relato fragmentado y no lineal que sostiene el filme, la cotidianidad del joven protagonista se entrecruza con momentos de la vida de vecinos de la colonia donde aparecen escenas de niños oliendo pegamento o en situaciones de vida precaria, por ejemplo, al inicio de la película en una secuencia relacionada a la escasez de agua potable en los sectores populares hay una toma de un niño pequeño acarreando una cubeta de agua desde un canal insalubre.

Estas imágenes de miseria y de niños de la calle atestiguan una cierta continuidad con el tipo de imágenes asociadas al "miserabilismo" que fue la manera como se llamó a las imágenes que denunciaban y mostraban la miseria en América Latina en los años setenta, y que fueron criticadas por muchos realizadores latinoamericanos -por ejemplo, Carlos Mayolo y Luis Ospina en el falso documental *Agarrando Pueblo* de 1978 hacen una dura crítica calificando a ese tipo de cine como "pornomiseria"-. La película termina con la imagen de un niño oliendo pegamento junto a una casa construida con láminas y cartones al lado de la cual se encuentra un cartel que anuncia la próxima construcción de "Plaza Futurama". La poderosa imagen comunica el mensaje final de la película: no hay futuro.

---

ficción donde se reconoce una exploración de la relación cine y arte que aunque sin dejar del todo la cuestión del sufrimiento hace énfasis en la militancia de la artista en PCM).

En este sentido, las tomas recurrentes donde la cámara está colocada detrás de filtros como: alambres de púas, puertas, paredes; colocan a los personajes dentro de un encierro, detrás de una especie de murallas que producen un encarcelamiento social. Es decir, los personajes no tienen escapatoria de las consecuencias de un mundo de miseria y desigualdad. Por último, es importante mencionar que la película concluye con la misma escena con la que inicia: dos hombres hablando de la lluvia dentro de canales de cemento que se asemejan a un par de lentes por su forma circular. La frase "¿Cómo ves?" que se repite al inicio y al final cobra especial sentido. "¿Cómo ves?" es una sugerencia al espectador sobre la situación social de estos jóvenes y la marginalidad, a la vez que pone en tensión al propio cine al cuestionar qué es realidad y qué es ficción dentro de la misma película<sup>64</sup>.

Sin embargo, a este mensaje de denuncia se suma la actitud de inconformismo y desesperanza del joven protagonista y con esto, a diferencia de la denuncia del cine político de los años setenta que intentaba una pedagogía para la concientización del pueblo, y de esta manera, el cine como instrumento para la revolución; el tono de denuncia en *¿Cómo ves?* no contiene un fin revolucionario. Al final de la película el protagonista es arrestado por la policía junto con otros jóvenes inocentes por un enfrentamiento entre bandas armadas en la colonia, mientras se realiza el interrogatorio -el agente pregunta: ¿de dónde sacaron las armas? ¿Quién perpetraba los asaltos?, a lo que una mujer inocente responde:

---

<sup>64</sup> *¿Cómo ves?* también convive con otras películas sobre lo marginal a nivel regional. En los años ochenta esta temática se orienta hacia las condiciones de violencia y delincuencia de los jóvenes de las clases marginales, y se enmarca en lo que se ha denominado como "realismo sucio" o "estética de la violencia", por ejemplo: *Pixote, la ley del más débil* de Héctor Babenco (Brasil, 1980) trata sobre las correccionales juveniles en Sao Paulo, y *Rodrigo D no futuro* de Víctor Gaviria (Colombia, 1990) sobre la delincuencia, el narcotráfico y el punk en los barrios bajos de Medellín.

trabajamos señor, ¿cuáles armas?-, el muchacho imagina que formando una especie de grupo guerrillero huye de la comisaría en una patrulla de la policía junto con sus compañeros y secuestran un avión. El secuestro fracasa rotundamente y él y sus compañeros son capturados. Al despertar en la comisaría el muchacho vive el sueño derrotado, el sueño terminó.

De este modo, la imposibilidad del sueño de la acción guerrillera que experimenta el joven expresa la derrota de la lucha revolucionaria y, en esta medida, hace referencia al fin del sueño socialista, planteando el lugar de lo político en la vivencia de la derrota y en la visibilidad de las subjetividades marginales a través de un relato fragmentado que rompe con una lectura totalizante de la historia y donde la contracultura se presenta como espacio de resistencia frente a la cultura dominante.

En este sentido, tomando en cuenta la proximidad de la producción anterior de Paul Leduc con el cine político, *¿Cómo ves?* es una obra que explora el lugar de la política fuera del contenido de denuncia social y, en esta medida, plantea tensiones con otra forma de entendimiento de lo político más cercana a la representación de subjetividades marginales - las disidencias sexuales, el "sujeto escoria"<sup>65</sup> - que irrumpen en la esfera pública a través de una imagen de "cuerpos degradados y socialmente apartados" que desestabiliza y confronta lo oficialmente aceptado: el *establishment*.

---

<sup>65</sup> La idea de escoria se presenta también en el análisis del punk en América Latina del Catálogo *Perder la forma humana* citado anteriormente. El texto señala que el punk contiene un vínculo con la marginalidad y la violencia que se establece a través de la identificación con "cuerpos degradados y socialmente apartados: la *escoria*, esa entidad sucia y residual que no tiene lugar en las demandas de elementos "constructivos" de la izquierda tradicional" (2012: 221).

Asimismo, el papel del realizador como interlocutor de la voz de los subalternos también es puesto en crisis en la película. La película tiene escasos diálogos, el protagonista está gran parte del tiempo en silencio, pronuncia muy pocas palabras como en la secuencia en la que sueña con el amor de la cantante Cecilia Toussaint y le dice: "Te amo". Además, el protagonista, al igual que el resto de personajes, no tiene nombre, su identidad es la de un sujeto anónimo que pertenece a la "ciudad perdida". En este sentido, los silencios expresan aquello que la nación afincada en los ideales de progreso niega y excluye. Son los gritos de una juventud sin esperanza que nadie escucha. En la primera secuencia de la película, Alex Lora interpretando una canción dice: "el que quiere oír que oiga y el que no, pos no".

De este modo, mediante los silencios se plantea la imposibilidad de representación de los subalternos, de los que no tienen voz<sup>66</sup>, así como las fronteras poco claras entre documental -registro del concierto de rock, planos de jóvenes bailando- y ficción cuestionan la noción de representación de la realidad. En la secuencia de la detención en la comisaría donde el muchacho imagina la posibilidad de huir a la manera de un grupo guerrillero y secuestrar un avión, los secuestradores piden hablar por televisión. Sin embargo, una de las integrantes del grupo se queda muda ante los micrófonos y es incapaz de hablar. Es decir, la presencia de la joven en las pantallas de televisión y, al mismo tiempo, la ausencia de su voz transmite la condición de invisibilidad en los medios de comunicación masiva de las minorías que pugnan por el espacio de la esfera pública.

---

<sup>66</sup> Es necesario mencionar que el trabajo con el sonido: la música y el silencio es algo que Leduc venía trabajando desde muy temprano en su carrera, en el documental *Etnocidio: notas sobre el mezquital* de 1976 se percibe el énfasis en el trabajo con el sonido así como la ausencia de una voz en off se aleja de la intención de la mirada objetiva de la realidad por parte del realizador. En la película *Frida: naturaleza viva* de 1983 también hay un trabajo de sonido importante, los escasos diálogos intentan otorgar relevancia a la imagen. Asimismo, el realizador seguirá ensayando la relación entre sonido e imagen a lo largo de su carrera. En películas como *Barroco* (1989) y *Latino bar* (1991) también se experimenta con la ausencia de diálogos y la música como elemento primordial.

De igual manera, en el trabajo con el sonido que propone la película, la música rock funciona como base de la escena contracultural y, de este modo, como recurso protagónico puesto que a través de las canciones se cuentan parte de las historias fragmentarias del protagonista y sus vecinos. Por ejemplo: en la historia de amor entre una pareja Alex Lora canta una canción de amor, o cuando el protagonista colabora con una banda de mafiosos se escucha a Rockdrigo cantar un tema sobre la historia de un delincuente. En este tipo de montaje de microhistorias y canciones se reconoce la influencia del video-clip cuya presencia fue parte importante del panorama de la cultura visual de mediados de los años ochenta.

Finalmente, aunque la representación de lo popular sigue estando presente y traza una continuidad con las ideas del cine político; la película plantea el abandono de la lucha revolucionaria y, por lo tanto, de la representación de lo colectivo, dando paso a la resistencia en el espacio de la subjetividad pluralizado y fragmentado, es decir, en lo que se ha denominado como micropolítica<sup>67</sup>. En el secuestro del avión imaginario, luego de que los secuestradores no pueden hablar ante las cámaras de televisión, la policía los captura y los desenmascara (traían puestos pasamontañas y máscaras de luchadores) y al quitar el arma al protagonista un policía descubre que es una pistola de agua. Esta escena comunica la derrota de la lucha armada y, en este sentido, *¿Cómo ves?* se constituye como un "cine desarmado" donde el lugar de lo político se sostiene en la resistencia que contiene la actitud de inconformismo de los jóvenes punks y, que a través de la fragmentación del tiempo y el

---

<sup>67</sup> Respecto a la micropolítica se puede apuntar, siguiendo las ideas de Nelly Richard, que tras el fracaso de la imagen del intelectual de izquierda que hablaba en nombre de una totalidad que buscaba la transformación histórica, la representación colectiva ya no puede ser pensada como universal, pues, el espacio de lo social se ha fragmentando y pluralizado (Richard).

espacio cinematográficos, el caos y el desorden se presentan como "otro" tiempo que rompe con el "correcto" curso de la historia para subvertir el orden establecido.

En definitiva, la relación entre cine y política en la película *¿Cómo ves?* se constituye alrededor de la idea de crisis: financiera, del cine mexicano, de la representación de lo colectivo y en la vivencia de la derrota de la lucha revolucionaria. Así, el lugar de lo político se traslada al "arte desarmado", y en esta medida, la resistencia se establece en el espacio de lo marginal frente al sistema dominante, en imágenes de mujeres, de niños de la calle, jóvenes que desafían la normatividad heterosexual o que transitan por lugares fuera de la ley en medio de la violencia y el rock o, como lo muestra la fotografía de los créditos de inicio de la película de un cine popular de Nezahualcóyotl de 1968 o el Foro Tlalpan donde se lleva el cabo el concierto de rock, en espacios autogestionados e independientes al margen del circuito comercial y de los medios de comunicación masiva.

El siguiente apartado tratará a profundidad la constitución de lo político en la película alrededor de la representación de subjetividades marginales y su relación con la fragmentación del espacio y el tiempo mediante una lectura que interroga su emplazamiento en el capitalismo tardío, es decir, se analizará en qué medida estos elementos constituyen una resistencia a la forma mercancía de las sociedades de mercado a través de una correspondencia entre la forma de lo fragmentario y la visibilidad de las subjetividades marginales.

## **1.2. Fragmentación y caos: el barroco como forma de lo político en *¿Cómo ves?***

Teniendo en cuenta que la relación entre cine y política en los años ochenta se despliega en la crisis de la representación de lo colectivo y emerge del espacio fragmentario y pluralizado de las subjetividades; pensar el cine desarmado significará indagar a profundidad el lugar de lo político en la dimensión cultural del capitalismo tardío, es decir, la manera cómo se discute la cuestión de lo común en el entorno de las sociedades de mercado que proclaman el arte despolitizado y la mercantilización de la vida social.

De este modo, se propone el análisis de la película *¿Cómo ves?* a partir de dos categorías: el barroco y lo político, interrogando la relación entre la forma de lo fragmentario y la visibilidad de las subjetividades marginales. Por otro lado, la pertinencia de la categoría del barroco permitirá pensar la fragmentación del espacio y el tiempo que propone la película a través de su emplazamiento en la modernidad capitalista, y de esta manera, la dimensión cultural del capitalismo tardío como indispensable para pensar lo político como se desarrollará a continuación.

El barroco como forma de lo político parte de entender la forma fragmentaria como corolario de la crisis de la totalidad histórica, tal como lo señala Jameson, y por lo tanto la crisis de la representación de lo colectivo como se explicó también en la sección anterior. No obstante, la pregunta sobre el barroco tiene que ver con la resistencia de lo social en la imagen mediante el enfrentamiento de formas contrapuestas: el fragmento y lo colectivo, donde lo social significa aquella dimensión cualitativa que Echeverría define como la multiplicidad y diversidad de formas que está siendo cancelada por el valor mercantil en el

capitalismo, y que en la imagen se expresa como una tensión que implica imaginar otras imágenes que interfieren la lógica homogenizante de la acumulación del valor.

En consecuencia, la forma fragmentaria constituiría parte de la dimensión cultural del capitalismo tardío al conformar una imagen descentrada del sujeto y del mundo pues, siguiendo las ideas de Jameson, la crisis de la visión moderna de Historia y de Sujeto que desestabiliza las categorías totalizantes del Progreso se traducirá en la fragmentación de lo social, la multiplicidad de temporalidades y el descentramiento del sujeto. En el relato de la película se puede leer esta idea de fragmentación que apunta Jameson en la construcción del espacio-tiempo y del sujeto mediante características como: el tiempo no lineal, el trozo, los residuos, y las múltiples temporalidades que producen la alteración de las categorías de pasado, presente y futuro.

En este sentido, la fragmentación del tiempo y el espacio mediante una narrativa no lineal plantea la crítica al tiempo del progreso y al espacio de la urbe como símbolo de ese progreso. De esta manera, al alterarse el tiempo lineal, es decir, el tiempo progresivo de la historia, se está cuestionando la veracidad de ese progreso y de sus efectos al mostrar una ciudad que reproduce desigualdad y miseria. La "ciudad perdida" donde habitan los personajes de la película es el espacio del margen que esconde los residuos de los ideales del progreso, construida entre escombros y desechos esta ciudad es el lugar del "sujeto escoria", de la marginalidad y la violencia.

Al inicio de la película se muestra mediante un travelling de acercamiento un callejón donde cohabitan prostitutas, jóvenes sin empleo, personajes crápulas y delincuentes en

medio de desechos y trozos de materiales y cosas inservibles. Este ambiente de ruinas comunica las secuelas del progreso a través de su materia residual, de los sujetos anónimos que no importan en la oficialidad del sistema, de la población sobrante. Al final de la película, en la secuencia donde se produce el enfrentamiento entre bandas, el cual es maquinado por la propia policía que paga a los mercenarios para irrumpir violentamente en el barrio, un niño con una máscara de luchador es asesinado de un tiro de metralleta por uno de los pandilleros. Este niño sin un rostro visible es ese sujeto anónimo, invisible en los parámetros de modernización y progreso de la nación. Asimismo, la película está compuesta por trozos -aunque cabe señalar que el montaje cinematográfico es en si mismo la unión de trozos- que muestran historias fragmentarias, troceadas que no tienen un inicio o fin claro. De este modo, los trozos de la vida de los habitantes junto con los residuos y desechos de cosas que los rodean componen una imagen de incomplitud.

Por otro lado, el tiempo no lineal está vinculado a la representación del protagonista pues a través de la crisis de la causalidad y la alteración de actos consecutivos se crea un tiempo incierto o multiplicidad de temporalidades donde el sujeto aparece dislocado. Como ya se explicó arriba, el descentramiento del sujeto es corolario de la crisis del tiempo del progreso. El protagonista es un joven anónimo que transita en una ciudad hostil, la tensión entre marginalidad y juventud constituye su identidad a través de la fragmentación y la evanescencia de las situaciones que impiden construir una imagen fija o definitiva del personaje, y que además, mediante el cruce entre realidad y ficción, dificultan una representación de la realidad "objetiva" que lo rodea. Cuando éste mira de lejos el concierto o mientras trabaja en la cementera o de obrero en una fábrica, la mirada al vacío se constituye en un estado de incertidumbre que lo define. Asimismo, el protagonista se

presenta como un individuo cuya cotidianidad es la violencia. Al inicio de la película la madre, refiriéndose a las maneras cómo ha tratado de deshacerse de él, le dice: "... les había dado dinero, y ahora me lo devuelven. Hijo de puta debías de ser, aunque yo no lo quisiera", esta frase cae como una sentencia o estigma sobre el joven pues, efectivamente, su madre es prostituta y en su transitar por la ciudad se ve inmerso en situaciones y lugares estructurados por la violencia.



**Fotograma 1:** Muchacho trabaja en fábrica de cemento

Por último, la fragmentación de la película se complementa con el fraccionamiento del espacio que se construye mediante planos cerrados que contrastan con los escasos planos generales o abiertos los cuales se destacan, sobre todo, en el concierto de rock y en locaciones exteriores. De este modo, en la mayoría de situaciones donde aparece el joven protagonista se utilizan planos cerrados y medios planos que impiden observar la totalidad del espacio que él ocupa. Hay que destacar también que no se produce una fragmentación del cuerpo del protagonista como tal, sino que se lo presenta siempre ubicado en medios

planos que imposibilitan ver la totalidad o el escenario completo de su vida y de la gente a su alrededor.



**Fotograma 2:** Muchacho escucha "Canción de amor"

Con todo lo expuesto, se puede definir que la forma fragmentaria del espacio, del tiempo y del sujeto en la película componen la crisis de la representación de lo colectivo, es decir, la fragmentación comunica su derrota. Por lo tanto, la derrota contenida en los trozos y residuos que constituyen la película expresa, de igual manera, el fracaso de la lucha revolucionaria generando el replanteamiento de lo político.

Teniendo en cuenta que esta definición de la forma fragmentaria significa la derrota y, de este modo, el triunfo de lo individual sobre lo colectivo, se puede pensar el barroco en términos de Bolívar Echeverría, planteándose que la resistencia de lo social que constituye el barroco se encontraría en lo colectivo como aquella forma que está siendo anulada por la lógica mercantil. En este sentido, habría que pensar la resistencia de lo colectivo a partir del encuentro de formas contrapuestas, como propone el autor. Así, en la película la

fragmentación se opone a lo colectivo que es, por su parte, asumido como forma vencida. Esta contraposición se produce entre el fragmento -que contiene la crisis de lo colectivo- y el espacio de resistencia de lo colectivo -forma derrotada- que se configura en el concierto de rock y la contracultura, que se presenta como el espacio de un individuo que no cabe en las categorías oficiales, que está en el margen donde la inestabilidad es la condición cotidiana, en otras palabras, es el espacio marginal de una ciudad que desplaza y niega aquello que está fuera del orden del progreso.

De este modo, el barroco se configuraría entonces en la tensión entre la materia del fragmento que da cuenta de la derrota y la sobrevivencia de lo colectivo a través del espacio. Mientras el fragmento plantea la imposibilidad de representar lo colectivo, el concierto de rock y la contracultura se despliegan como espacios desde donde se hace posible narrar una historia común. Como se indicó más arriba, las canciones interpretadas en el concierto de rock narran las historias fragmentarias de los habitantes del barrio y los sucesos del protagonista en contraste con los silencios y escasos diálogos que sostienen los personajes.

Esta imposibilidad de narrar desde el fragmento difiere con la emergencia del espacio de la contracultura, y de este modo, del espacio marginal, independiente, autogestionado, como resistencia fundada en el desafío a la cultura dominante. Además, este espacio de lo contracultural, y del punk específicamente, se conforma como un espacio de caos y, en esta medida, la resistencia de lo colectivo se aleja radicalmente de la representación del pueblo puesto que el caos impugna una visión homogénea y desata otras formas de visibilidad respecto a lo común.



**Fotograma 3:** Concierto de rock

Resulta interesante destacar la diferencia entre la comprensión del barroco en la película *¿Cómo ves?* como una tensión entre lo colectivo y la forma homogenizante de la acumulación del valor, y la que plantea la película *Barroco* de Paul Leduc realizada también durante la década de los años ochenta (1989)<sup>68</sup> que traza una celebración del mestizaje como amalgama. En este sentido, se puede decir que en la segunda película el barroco está asociado a lo que Carpentier denomina como "lo real maravilloso" que tiene que ver con dos condiciones: "lo indecible" latinoamericano, algo en la esencia de la identidad latinoamericana que no se puede nombrar, y lo insólito. Así, "lo real maravilloso" en la película se representa a través del rol protagónico de los sonidos, los ritmos y la

---

<sup>68</sup> La película *Barroco* es una adaptación de la obra literaria "Concierto Barroco" de Alejo Carpentier y muestra el proceso de mestizaje en América Latina desde la conquista, la época de la colonia, las guerras de independencia hasta el siglo XX (producción para la Televisión Española, coproducida entre Cuba y España). La película es un musical sin diálogos, donde el sonido y la música asumen un papel protagónico. La idea central es el relato de la historia del mestizaje a partir de la fusión de ritmos entre América Latina y Europa y, está dividida en 4 capítulos (El Andante, Contradanza, Rondo, Finale) a través de los cuales se cuenta la historia de un criollo mexicano que llega a Cuba junto con su sirviente mulato, para luego viajar a Europa en busca de instrumentos musicales. En este viaje presencia el estreno en Venecia, en la primera mitad de los años 1700, de la ópera de Vivaldi "Montezuma" con la cual no está de acuerdo. El elemento principal de la novela que se desplaza hacia la película es la representación de lo que Alejo Carpentier llama "lo real maravilloso" donde se sitúa al barroco como la esencia de la identidad latinoamericana.

música que conforman una celebración del mestizaje como la fusión de culturas que emerge como algo nuevo.

La principal diferencia entre estos dos enfoques del barroco se establece en que mientras en la película *Barroco* éste se plantea como un tema ligado a la identidad latinoamericana<sup>69</sup>, en el otro caso no aparece, precisamente, como un tema sino que constituye una forma de la dimensión cultural del capitalismo avanzado por lo cual es posible entenderlo desde los planteamientos de derrota y resistencia que elabora Echeverría alejándose de la representación del mestizaje.

En conclusión, el barroco en la película *¿Cómo ves?* se localiza en la actitud de resistencia que afirma lo social en la imagen como la capacidad de imaginar lo colectivo a partir de su derrota. Así, en el filme el fragmento no anula lo colectivo sino que muestra desde los restos y la decadencia su desplazamiento hacia el espacio de lo marginal replanteando, de esta manera, la noción de lo político. Este carácter del fragmento de mostrar la sobrevivencia de lo colectivo y no, simplemente, anularlo asumiéndolo, no obstante, como forma derrotada es lo que compone el barroco en la película, constituyendo la actitud del barroco que Echeverría califica como "encontrar la vida dentro de la muerte". Asimismo, el fragmento permite pensar el emplazamiento del barroco en la dimensión cultural del capitalismo tardío en cuanto expresa la invasión devastadora de la lógica del capital a través de la crítica al progreso y las secuelas del orden neoliberal, y al mismo tiempo, la

---

<sup>69</sup> No obstante, la idea de "lo real maravilloso" y la amalgama otorgan un carácter exotizante a la identidad latinoamericana puesto que al "hacer un borrón y cuenta nueva" con la historia, como dice Silvia Rivera, este tipo de representaciones anulan el conflicto de las estructuras coloniales que aún perviven en la mayor parte de América Latina. Por otro lado, se debe señalar que existe una intención en la película de alterar la manera tradicional de contar la historia de la colonia a través de las temporalidades desordenadas que expresan una forma caótica de constitución de la identidad mestiza.

posibilidad de imaginar otras imágenes a través de resignificar los restos como terreno de disputa para señalar aquello que está siendo derrotado por la devastación que trae consigo la forma mercantil.

De este modo, pensar el barroco como forma de lo político significa comprender la resistencia de lo colectivo considerando al fragmento como espacio de lucha dentro del entorno de las sociedades de mercado que requieren un "arte despolitizado" e indagar, paralelamente, la dimensión de lo político en la imagen cinematográfica en tensión con el contenido de denuncia del cine político distanciándose de la representación de lo colectivo en función del pueblo. Así, en la película lo político está atravesado por dos componentes: la resistencia que contiene el barroco y, por otro lado, la tensión que involucra cómo hacer visibles las subjetividades marginales.

Pensar lo político, en términos de Bolívar Echeverría implica reconocer, en primer lugar, la condición de politicidad del proceso de reproducción social, esto quiere decir la politicidad como constitutiva de la identidad<sup>70</sup>. En segundo lugar, lo que permite definir lo político en la imagen, siguiendo esta línea del pensamiento de Echeverría, es la cualidad de politicidad del plano imaginario de lo cotidiano que significa una ruptura del momento "automático" de la reproducción social -de la rutina- donde aparecen "burbujas de libertad" que dejan al

---

<sup>70</sup> Se debe recordar que Echeverría define la cultura como el "cultivo crítico de la identidad", donde la identidad que consiste en las formas materiales de lo social es "puesta en peligro" al momento de la reproducción social. Así, la "puesta en peligro" se lleva a cabo dentro de una invariable interacción entre lo colectivo y lo subjetivo. En la tensión entre las estructuras objetivas y el sujeto el autor ubica la politicidad del proceso de reproducción social, es decir, la politicidad es el espacio donde se juegan la artificialidad y arbitrariedad de las formas que involucran una "apertura del código" de lo social que significa la "condena a la libertad" del sujeto. De este modo, la tensión de un mundo constituido y arbitrario contiene el riesgo de que sea sólo una de sus formas.

descubierto un espacio ambiguo donde el sujeto confronta un mundo constituido mediante la posibilidad de alteración de la forma social establecida<sup>71</sup>.

De este modo, tomando en cuenta la dimensión del plano imaginario, lo político en la imagen de la película emerge a través de la ambigüedad, en la indeterminación e inconsistencia del fragmento como materia de producción de sentido. Así, si la resistencia en el barroco implica la sobrevivencia de lo colectivo; lo político, por su parte, se encuentra en la ruptura con la práctica del fragmento, puesto que si el fragmento asume la categoría de trozo, de resto que contiene la crisis de la totalidad y, de este modo, el fracaso de lo colectivo, en la película la cualidad de material sin importancia, de "no revolucionario" de lo residual plantea una ambigüedad al ser esta misma materia la que configura la resistencia de lo colectivo. Asimismo, esta ambigüedad emerge de la condición de inacabado, de incomplitud del fragmento que al reconocer su estatuto de resto, y por lo tanto de espacio de lucha, no anula sino que muestra que lo colectivo está siendo devastado por la lógica del capital, esta es su dimensión política.

Asimismo, la ambigüedad del fragmento puede ser entendida desde la postura de Rancière quien explica que la principal inflexión en la forma cinematográfica, que promueve el

---

<sup>71</sup> Siguiendo al autor, se puede decir que, lo político en cuanto realización material se despliega en dos momentos de la reproducción social: el momento de lo "sagrado" o extraordinario y el momento "profano" o cotidiano de la vida social. Dentro de la vida cotidiana la presencia "real" de la política se re-construye en su "rutinización" "a través de la reproducción de los resultados dejados por el momento de actualización extraordinaria o "sagrada" de lo político; a través, pues, de lo que es su obra: las instituciones que aseguran a lo largo del tiempo la vigencia de esa identidad" (Echeverría, 2001: 183). Por otro lado, lo cotidiano se refiere al momento "automático" de la reproducción social, el cual "se encuentra interferido sistemáticamente, interrumpido por momentos de ruptura que se caracterizan porque en ellos lo político se hace presente mediante la construcción de un plano imaginario de comportamiento en el cual tiene lugar un simulacro de la politicidad revolucionaria [...]. El momento extraordinario o "sagrado" de lo político altera así, desde el plano de lo imaginario, el funcionamiento automático de la rutina del ser humano (Echeverría, 2001: 186).

agotamiento de una relación entre cine y política fundada en prácticas militantes, es la incertidumbre que sostiene "una tensión sin resolución" frente al "nivel de certidumbre que sostenía una explicación del mundo"<sup>72</sup> del cine político como herramienta para la revolución y la transformación social. De este modo, esta "tensión sin resolución" está contenida en *¿Cómo ves?* en la indeterminación de la no totalidad del fragmento que plantea al mismo tiempo la derrota y la resistencia de lo colectivo, es decir, la forma fragmentaria no se expone como conclusión de la derrota sino que traza una incertidumbre respecto a la representación de lo colectivo que queda irresuelta.

Por otro lado, siguiendo con Rancière, lo político comprende la dimensión del fragmento a partir de la cual el resto o desecho se establece como espacio de lucha. Así, el resto se constituye como "la parte sin parte" que define lo político, pues para el autor la política se encuentra en "lo que no hay" dentro de una lógica de comunidad establecida que irrumpe mediante el excedente para dar cuenta de lo incontado. En este caso, el resto, justamente, emerge como el excedente, como aquello que no cuenta, y de este modo, la forma vencida que es lo colectivo no se invisibiliza sino que se pone en evidencia a partir de su derrota.

No obstante, para Rancière la relación entre estética y política se fundamenta en la forma de hacer visible lo común. Es decir, en las prácticas artísticas la política implica el reconocimiento del tipo de relación que se propone con la repartición de lo sensible, entendiéndose que tal repartición involucra algo que es común a la comunidad y algo que

---

<sup>72</sup> En *Las Distancias del cine (Les écarts du cinéma)*, Francia, 2011) Rancière señala que a finales de los años setenta ocurre una ruptura en la práctica de la relación entre cine y política cuya principal inflexión correspondería a de la incertidumbre que sostiene "una tensión sin resolución" frente al "nivel de certidumbre que sostenía una explicación del mundo" de la forma clásica (brechtiana).

queda fuera de ese común y que define qué es lo visible y lo decible. En este sentido, la política se refiere a qué parte de "lo sin parte" está en juego en las prácticas artísticas. Así lo expresa el autor: "Lo que es importante es que es a este nivel, el del recorte sensible de lo que es común a la comunidad, de las formas de su visibilidad y su ordenamiento, que se plantea la cuestión de la relación estética/política" (2014: 27).

En la película *¿Cómo ves?* se puede decir que "la parte sin parte" la compone el resto como se indicó arriba, sin embargo, esta dimensión de la forma de visibilidad de lo común que resalta Rancière se despliega también en la representación de las subjetividades marginales. En este sentido, el resto en tanto excedente propone un vínculo con lo marginal como "lo que no cuenta" en los parámetros del progreso. Así, el excedente plantea una forma de visibilidad de lo común mediante la inviabilidad de narrar la historia común en el fragmento y su desplazamiento hacia lo marginal como espacio de caos. Es decir, la película plantea la repartición de lo que es visible y lo que no lo es a través del espacio, mientras el fragmento expone el lugar de lo colectivo como una incertidumbre, el espacio de lo marginal se instituye como lo que queda fuera del orden establecido desde donde se visibiliza el excedente, es decir, la sobrevivencia de lo colectivo.



**Fotograma 4:** Niños viven en medio de desechos y violencia

Como conclusión, se puede argumentar que lo político en la película *¿Cómo ves?* constituye "la parte sin parte" puesto que emerge de un enfrentamiento entre la inviabilidad de lo colectivo y el excedente que da cuenta de su derrota. En este sentido, lo político es la forma de este enfrentamiento<sup>73</sup> que se proyecta en la relación entre el fragmento y el excedente como disenso que hace visible lo colectivo como derrota y, de este modo, da cuenta de "la parte sin parte".

De este modo, el barroco como forma de lo político en *¿Cómo ves?* radica en la resistencia de lo colectivo que implica la sobrevivencia de lo múltiple y diverso de lo social que está siendo cancelado por la forma homogenizante del valor mercantil mediante la irrupción del excedente que hace visible lo colectivo no como una certeza sino insistiendo en su definición de "parte sin parte", es decir, poniendo en tensión la inviabilidad de lo colectivo mediante el disenso que se lleva a cabo en el resto como espacio de disputa.

---

<sup>73</sup> "Una manifestación es política no porque tenga tal lugar y refiera a tal objeto, sino porque su forma es la de un enfrentamiento entre dos repartos de lo sensible" (2006, 74). Es decir, la política está en juego cuando se cuestiona un estado de cosas que hace tambalear un reparto de lo sensible que determina qué es lo visible y lo decible, por lo tanto, dice Rancière, la esencia de la política es el disenso.

## ***Hombre marcado para morir: la ruina y la disputa por el resto cinematográfico en la memoria de la dictadura***

### **2.1. El lugar del cine político en la transición a la democracia y la emergencia de los movimientos sociales**

Estudiar el contexto nacional de inicios de los años ochenta en Brasil mediante el diálogo de dos películas realizadas en los mismos años (*Hombre marcado para morir* inició el nuevo rodaje en 1981 y *Ellos no usan esmoquin* en 1980), plantea una manera de entender los procesos culturales y artísticos de los últimos años de la dictadura centrándose en el fraccionamiento de la izquierda y su papel en la resistencia frente al régimen militar, que para ese momento se mantenía ya más de 15 años en el poder, y cuyo término se dio en 1985 tras una "segura y gradual" transición a la democracia.

El escenario post-dictaduras en el Cono Sur, que implicó en el campo del arte la incidencia de un activismo relacionado con los movimientos sociales y derechos humanos, vio en las cinematografías de la región una importante presencia de producciones vinculadas a la emergencia de voces que impugnaron los pactos de transición democrática a través de cuestionamientos sobre el papel de la memoria colectiva en la sociedad, así como el regreso de algunos cineastas que habían permanecido en el exilio (sobre todo en el caso argentino).

Por otro lado, Ismail Xavier sostiene que el año 1984 y dos filmes emblemáticos marcarán el "punto límite" de la tradición dominante del cine moderno en Brasil: *Memorias de la Cárcel* (Nelson Pereira do Santos, 1984) y *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984). La primera por la alegoría de la dictadura en el momento de la apertura

democrática que representan los años vividos en la cárcel del escritor Garcilano Ramos. La segunda película por la densidad que contiene al vincular los 20 años de dictadura con el papel de los movimientos sociales a través de historias individuales y fragmentarias de personajes (de un filme que nunca fue concluido) re- encontrados 20 años después, a la par de un ejercicio reflexivo del proceso de producción del documental, poniendo en tensión las fronteras entre ficción y documental.

En contraste con estas películas, Xavier señala que "La marca de los años ochenta, principalmente en su segunda mitad, se desplazó, sin dudas, a un cine que, con nuevos parámetros, rechazó los modelos de la constelación moderna hegemónicos hasta ese momento" (Xavier, 2013: 24). Este cine, alejado de las preocupaciones por lo nacional, "enterró la estética del hambre, afirmó la técnica y la mentalidad profesional", y encuentra sus representantes en las producciones de una nueva generación de cineastas, principalmente de San Pablo, que fueron reconocidas a nivel internacional en festivales y circuitos del cine contemporáneo.

El análisis que se propone a continuación intenta indagar en la construcción simbólica de la transición a la democracia en Brasil a través de dos cintas que se preocupan por el lugar de la memoria y el fraccionamiento de la izquierda en ese contexto. Así, el punto inicial del diálogo entre las películas *Hombre marcado para morir* de Eduardo Coutinho (1984) y *Ellos no usan esmoquin* de León Hirszman (1981) se planteará a partir del vínculo con el CPC -Centro Popular de Cultura- de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE) que ambos

cineastas mantuvieron durante los años sesenta<sup>74</sup>. El propio Coutinho al inicio de *Hombre marcado...* aclara que la idea original de la película fue parte del proyecto del CPC en 1964 cuya filmación fue interrumpida por el golpe militar ocurrido ese mismo año y retomada 17 años más tarde.

En los primeros minutos del documental se muestran imágenes filmadas por Coutinho en 1962 en Pernambuco acompañadas de la "Canción del Subdesarrollo", mientras una voz over explica la procedencia de esas imágenes (filmadas durante la caravana de la UNE que recorría los estados del país para impulsar la reforma universitaria): "La imagen de la miseria contrastada con la presencia del imperialismo era una tendencia típica en la cultura de aquellos tiempos". Seguidamente, la voz de Coutinho comenta: "Como integrante del CPC y responsable por estas imágenes también pagué mi tributo al nacionalismo de la época, filmando un campo petrolero que Petrobras empezaba a explotar".

En consecuencia, el vínculo con el CPC permite enmarcar la trayectoria de los cineastas en la corriente de un arte nacional-popular, su relación con el realismo y su inscripción dentro del *Cinema Novo*<sup>75</sup>. Al respecto, destacando las particularidades del cine moderno<sup>76</sup> en

---

<sup>74</sup> La relación entre los cineastas incluye también el hecho de que Eduardo Coutinho fue productor de la película *Cinco vezes favela* (1962) dirigida por León Hirszman, siendo ésta la primera película patrocinada por el CPC. De este modo, se puede decir que de alguna manera las piezas originales (la obra de teatro y la película) parten de principios y fundamentos similares en torno a la relación entre arte y política asociada al proyecto nacional-popular.

<sup>75</sup> No obstante, existían divergencias importantes entre ellos. Mientras el CPC contenía un proyecto basado en el didactismo para la concientización del pueblo, el *Cinema Novo* apostaba por una estética de la experimentación formal donde arte y revolución debían ser lo mismo. De cualquier manera, algunos cineastas reconocidos del *Cinema Novo* como: León Hirszman, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade formaron parte del CPC.

<sup>76</sup> En América Latina en general el cine moderno se configuró, en sintonía e influencias de "la política de los autores" del cine europeo (la *nouvelle vague*, el neorrealismo), como una renovación y experimentación del lenguaje cinematográfico en oposición al cine clásico que dominaba la industria del cine bajo los parámetros

Brasil -como es el caso de la "hegemonía del autor" que en la práctica se concretizó como "propulsora del nacionalismo cultural y del cine político"-, Ismail Xavier señala:

Eficiente en la elección de un "modo de producción" factible y lúcida en sus opciones estéticas, la nueva generación diseñó el proyecto político de una cultura audiovisual crítica y concientizadora cuando el nacional-populismo parecía todavía una alternativa viable para conducir reformas de las estructuras del país, apoyado por la militancia sindical y por los partidos de izquierda (Xavier, 2013: 20).

Sin embargo, más allá de las coincidencias de pertenecer a una generación envuelta en el movimiento del *Cinema Novo*, los planteamientos entre arte y política que esto conllevaba y su filiación al Partido Comunista PCB; existe un contrapunto importante entre las películas a partir del cual se establecerá un análisis comparativo: las dos películas proponen una relectura de materiales creados antes del golpe de 1964 en un nuevo período caracterizado por el agotamiento de la dictadura y la eventual redemocratización de Brasil a inicios de los años ochenta.

Como se mencionó arriba el documental de Eduardo Coutinho se basa en el proyecto de una ficción inconclusa filmada en 1964 sobre el asesinato de un líder campesino ocurrido unos años antes. El filme fue producido por MAPA Filmes, la productora independiente de Glauber Rocha, y tuvo un financiamiento indirecto por parte de la empresa estatal Embrafilme debido al conflicto generado por la censura de *Pra Frente Brasil* (1982) producida por dicha empresa y dirigida por Roberto Farias, quien había estado al frente de

---

de Hollywood. En Brasil, el *Cinema Novo* encontrará su exponente más representativo en la figura de Glauber Rocha.

ésta unos años antes<sup>77</sup>. Mientras la película de Hirszman es una adaptación de la obra teatral *Ellos no usan esmoquin* de Gianfrancesco Guarnieri de 1956, considerada una de las obras canónicas del teatro político brasileño, y fue producida por Embrafilme.

Así, los distintos procesos de repensar el material anterior al 64 que comprenden las dos películas, un documental y una ficción, implican visiones contrapuestas de la militancia de izquierda, la representación de la clase popular y el papel del intelectual a inicios de los años ochenta. Todas estas características presentes en los proyectos inscritos dentro del arte nacional-popular de los años sesenta -fundado en las certezas políticas de la izquierda nacionalista dirigidas a la transformación histórica a través de la lucha del pueblo heroico para la consecución última de un proyecto socialista-, y puestas en crisis tras el golpe militar que significó la derrota del proyecto revolucionario de izquierda, serán replanteadas en estas películas en un contexto de resistencia a la dictadura y de paulatina apertura democrática de Brasil<sup>78</sup>.

Por otro lado, la reactualización de esos materiales exige un acercamiento a la situación de los artistas y las condiciones de producción a finales de la dictadura<sup>79</sup>. El campo cultural

---

<sup>77</sup> *Pra Frente Brasil* (Roberto Farías, 1982) trata sobre el secuestro y tortura de un hombre, capturado erróneamente, por parte de un grupo para-militar al servicio de la dictadura mientras se celebra la final del campeonato mundial de fútbol de 1970 donde queda campeón Brasil. La película fue censurada por el régimen debido a que narra cómo, en medio de los festejos por la celebración del campeonato mundial, se llevaban a cabo torturas y muertes bajo el mando del aparato represivo de la dictadura.

<sup>78</sup> Cabe destacar que como señala Ismail Xavier: "El período pos-1964 es de crítica intensa al populismo anterior al golpe -tanto el populismo político como el estético pedagógico-. Se desarrolla un autoanálisis del intelectual en su representación de la experiencia de la derrota; y al mismo tiempo, el espacio urbano y las cuestiones de identidad en la esfera de los medios masivos obtienen mayor relevancia" (Xavier, 2013: 20). La película *Terra en Transe* de Glauber Rocha (1967) es considerada la obra insigne que reflexiona sobre el fracaso del proyecto revolucionario y crítica al golpe militar.

<sup>79</sup> Resulta importante mencionar que la práctica del reemplazo de material de archivo fue una tendencia experimentada dentro del Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta y setenta por cineastas como: Fernando Solanas y Octavio Getino en *La hora de los hornos* (Argentina, 1968), Santiago Álvarez en *NOW!*

durante los años setenta se caracterizaría por una relación ambigua entre Estado y cineastas a través del financiamiento de la empresa estatal Embrafilme (creada en 1969 bajo el régimen militar y desmantelada en 1990 bajo la presidencia de Fernando Collor de Melo) a las producciones de *cinenovistas* que se declaraban opositores al régimen<sup>80</sup>. Bajo la dirección del cineasta Roberto Farias, el período 1974-1979 fue donde se vieron los cambios más importantes en favor de la consolidación de la industria nacional cinematográfica.

No obstante, para Ismail Xavier: "En el lapso que va del "milagro brasileño" al desastre económico y a la crisis política del régimen, entre el balance de "el sueño terminó" y el retorno de los movimientos sociales durante los últimos años de la década del setenta, el cine brasileño, desde 1972/73 en adelante, no facilita la tarea a quien quiera mapear o trazar períodos, o encontrar estrategias aglutinadoras" (Xavier, 2014: 50)<sup>81</sup>.

---

(Cuba, 1965), Arthur Omar en el falso documental *Triste trópico* (Brasil, 1974). Con esto se quiere puntualizar que el trabajo de reemplazo que hace Coutinho no constituye una novedad dentro del cine latinoamericano. Sin embargo, la diferencia entre las películas de las décadas anteriores y la propuesta de Coutinho se encuentra en el uso del material de archivo como parte de la construcción de la crisis de la representación de lo colectivo dentro de la posmodernidad.

<sup>80</sup> Al oponerse radicalmente al régimen militar, los artistas de izquierda fueron afectados por la censura que fue duramente aplicada por la dictadura mediante el decreto AI-5 sancionado en diciembre de 1968, considerado el punto más alto de la represión.

<sup>81</sup> Ismail Xavier señala el año 1972 en relación a lo que considera fue el período del cine brasileño más rico en términos de experimentación enmarcado en lo que fue el *Cinema Novo* ("Estética del hambre") de inicios de los sesenta, la emergencia del *Cinema Marginal* ("Estética de la basura") en 1969 en franca rebeldía contra las concesiones y "los mandatos de la izquierda bien pensante" que terminara haciendo el *Cinema Novo* para la conquista del espectador, y el impacto que tuvo en la cultura la emergencia del Tropicalismo (originado en la música popular en 1968 con el lanzamiento del disco *Tropicalia*) que aglutina una serie de producciones artísticas que dialogarán de manera irónica con la sociedad de consumo, la industria cultural y el mercado del arte. En el caso particular del cine, la tendencia del Tropicalismo es la base de películas como *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, por ejemplo.

Desde esta perspectiva, el inicio de la década de 1980 correspondería a lo que el autor denomina "Cine de la apertura" refiriéndose a las producciones dentro de un período que va desde mediados de los años setenta hasta 1985, antes del retorno a la democracia. Una de las características que definirá la producción cinematográfica de este período es el interés por la reflexividad del cine o "metacinema"<sup>82</sup>. Ismail Xavier y Robert Stam proponen que el cine de la década de los setenta y el de los primeros años ochenta en Brasil presenta un panorama heterogéneo alejado del "optimismo mesiánico del primer *Cinema Novo* y del nihilismo agresivo del *Cinema Marginal*", donde es posible encontrar diversas estrategias cinematográficas como el metacinema, la carnavalización, y la alegoría nacional. De este modo, los autores, en un artículo de 1988 titulado "*Recent Brazilian Cinema: Allegory/Metacinema/Carnival*" discuten categóricamente la definición que hiciera F. Jameson sobre la literatura y el cine del Tercer Mundo, en su polémico artículo "*Third-World Literature in the Era of multinational capitalism*" de 1986, donde señala que todas las producciones estéticas de los países de estos países son necesariamente una alegoría nacional<sup>83</sup>.

Por otro lado, dentro del "Cine de la apertura" se destacan las producciones ligadas a los movimientos sociales, derechos humanos, la ley de amnistía<sup>84</sup>, el feminismo, la negritud y la cuestión de las minorías, y en especial a las luchas sindicales. "A medida que los movimientos sociales adquieren mayor fuerza y la sociedad civil comienza a reorganizarse,

---

<sup>82</sup> Se pueden mencionar películas como: *Fulaninha* (David Neves, 1986), *El beso de la mujer araña* (Hector Babenco, 1985), *Cinema Falado* (Caetano Veloso, 1986), *Patriamada* (Tizuka Yamasaki, 1985), entre otras.

<sup>83</sup> "La historia de los destinos individuales privados es siempre una alegoría de las situaciones públicas de disputa en la historia y sociedades del "Tercer Mundo" "(Jameson, 1986: 69).

<sup>84</sup> La Ley de Amnistía fue sancionada en 1979 bajo el régimen militar en el período presidencial de Joao Baptista Figueireido, y permitió la liberación de presos políticos y abrió la posibilidad del retorno de los exiliados políticos. No obstante, también liberó a los militares de ser llevados ante la justicia por las violaciones y crímenes cometidos durante la dictadura.

la producción de documentales pone en evidencia la participación del cine en ese proceso" (Xavier, 2014: 62). Precisamente, las películas que se estudian en este trabajo van en esta línea de producciones involucradas con los procesos de los movimientos sociales; incluso la película de Coutinho combina las dos estrategias que se consideran distintivas de aquella época: la reflexividad y la relación entre cine documental y movimientos sociales. Específicamente, respecto a la relevancia de la participación del cine en los movimientos sindicales, Ismail Xavier evalúa la situación calificando que estas producciones "confieren al cine político, por primera vez, una relación más orgánica con la militancia sindical".

De este modo, el trabajo de los cineastas estará inscrito en los últimos años de la década de los setenta e inicios de los ochenta caracterizados por la reemergencia de los movimientos sociales en medio de la crisis del régimen militar, el fraccionamiento de la izquierda y las disputas en el campo del movimiento obrero que esto conllevó. Cabe añadir que a nivel geopolítico, el Plan Cóndor, dirigido por la CIA y las dictaduras, siguió operando durante los años ochenta en su lucha "anti-comunista" en Suramérica, y estos años son además la antesala del Consenso de Washington que marcó la agenda en los noventa mediante los requisitos que debían cumplir los países latinoamericanos en materia económica en la apertura hacia el libre mercado.

A través de importantes movilizaciones y la huelga como principal mecanismo de lucha contra la opresión por parte del empresariado, el denominado Nuevo Sindicalismo, liderado por Luiz Inácio Lula Da Silva en la región de ABC Paulista, se convertiría en protagonista de la reorganización del movimiento sindical y uno de los principales actores de presión para el término de la dictadura, oponiéndose, a través de sus reivindicaciones, al

autoritarismo del régimen y su modernización conservadora que oprimían a la clase trabajadora. La articulación del Nuevo Sindicalismo como opción alternativa frente a la "vieja izquierda" representada por el Partido Comunista dio lugar a la fundación de Partido del Trabajo PT en 1980 con base socialista<sup>85</sup>.

Justamente, la película de Hirszman se centrará en las fisuras de la izquierda y, como señala el investigador Reinaldo Cardenuto, éste será el principal vuelco respecto a la versión de la obra teatral de 1956<sup>86</sup>. *Ellos no usan esmoquin* trata del choque generacional entre un padre -Otávio- de tradición militante comunista y líder sindical, y su hijo Tiago, quien no comparte los mismos ideales y busca una vida mejor desvinculándose de las luchas colectivas. La historia localizada en Sao Paulo -donde durante la dictadura se originaron importantes huelgas de los trabajadores- transcurre alrededor de las disputas y desacuerdos dentro de la organización sindical respecto a la decisión de hacer una huelga (en la fábrica donde trabajan padre e hijo), lo que marcará claramente el fraccionamiento entre un bando -ligado al PCB- que abogará por una mayor organización y concientización de los obreros -

---

<sup>85</sup> En el libro recientemente publicado: *1964 - História do regime militar brasileiro* (2014), Marcos Napolitano señala que a finales de los años setenta la crisis del régimen militar y la fuerte oposición a éste por parte de la sociedad civil abonó para un cierto reconocimiento del proyecto reformista del presidente Joao Goulart y de la conspiración nacional e internacional que hubo contra su gobierno: "Para esta corriente de la "nueva izquierda" de finales de los años 1970, que se reunirá bajo la custodia del Partido de los Trabajadores, en la mejor de las hipótesis Jango y su gobierno eran vistos como un momento de ilusión histórica, en el cual las izquierdas creían tener el poder suficiente para cambiar el país a uno más justo y democrático, sin la construcción de bases sociales eficaces para este audaz objetivo" (Napolitano, 2014: 14). (Original en portugués. Traducción mía).

<sup>86</sup> Según Cardenuto, este filme forma parte de una cierta tendencia que buscó, durante los años setenta, "por medio de la relativización de la teleología revolucionaria pre 64, estimular en el campo artístico el retorno de las representaciones politizadas del pueblo, la insistencia en el intelectual de izquierda como interlocutor de compromiso cultural, así como el mantenimiento del realismo crítico como forma estética para las lecturas y análisis del país" (Cardenuto, 2014: 305). (Original en portugués. Traducción mía).

ya que la falta de ésta sólo traerá la fracaso de la huelga-, y otro "radical" que apoya la huelga inmediata y la confrontación directa<sup>87</sup>.

De acuerdo con Cardenuto, la selección de una obra escrita antes del golpe militar por parte del cineasta supone una intención clara: "En su concepción, recuperar esa obra, un texto que se convirtiera en matriz de una generación, ajustándolo a un nuevo contexto de emergencia política de la clase trabajadora, significaba también rearticular en el cine brasileiro, durante el período de redemocratización, una experiencia realista capaz de dialogar críticamente con el público" (Cardenuto, 2014: 305)<sup>88</sup>.

Este apunte permite exponer el principal contrapunto con la película de Coutinho, puesto que el documental contendrá también elementos como la representación del pueblo, el realismo y el papel del intelectual en el centro de sus cuestionamientos. Asimismo, cabe mencionar que *Hombre marcado para morir* ocupa un lugar relevante en la historia del cine documental de América Latina, en tanto constituye, siguiendo a Ismail Xavier, el "punto límite" del *Cinema Novo* logrando una recapitulación de los principales debates asumidos por la tradición del cine moderno como la experimentación, el estatuto de lo real en el documental y las fronteras con la ficción.

A partir de fragmentos del material recuperado de la película patrocinada por el CPC, sobre la vida del líder campesino Joao Pedro Teixeira asesinado en 1962, e interrumpida tras el

---

<sup>87</sup> "Al contrario de la pieza escrita por Guanieri, en la cual la clase popular se encontraba políticamente unificada en torno a un programa comunista -eco del proyecto pecebista de la década de 1950-, el filme de Hirszman realizado entre los años 1980-1981, pone en tensión los divisionismos y rupturas en el interior de la estructura sindical" (Cardenuto, 2014: 328).

<sup>88</sup> Original en portugués. Traducción mía.

golpe militar - algunos rollos así como el guión fueron confiscados por los militares, aunque la mayor parte del material se salvó, casualmente, gracias a que había sido enviado al laboratorio en Río de Janeiro-; el cineasta emprende en 1981 una búsqueda de los personajes participantes de la película inconclusa del 64 para crear un documental que condensa la memoria de 20 años de dictadura junto con la trayectoria de los movimientos sociales involucrados en las luchas agrarias del nordeste de Brasil.

Al contrario de Hirszman, Coutinho marcará distancia con las conceptualizaciones del cine político asociado con el arte nacional-popular de los años sesenta, al proponer una relectura del material viejo mediante una aproximación reflexiva de su propio papel como cineasta y su relación con las clases populares<sup>89</sup>. Aunque este aspecto fue central en producciones del cine militante de las décadas anteriores que, precisamente, cuestionaban su papel en la lucha de las clases populares, existe coincidencia en considerar *Hombre marcado...* como un punto de ruptura con la hegemonía de un tipo de documental expositivo en el cine brasileño que imponía una voz autorizada, como señala Nichols, encaminada a demostrar ciertas "verdades sociológicas".

De este modo, el documentalista asume una dificultad en la representación y la articulación de la voz del pueblo al mostrarse él mismo como otro personaje más de la película. Por otro lado, se plantea una auto-crítica al realismo pretendido en las imágenes del 64 que con una intención pedagógica buscaban la comprensión de la realidad como vehículo para la concientización, ya que las imágenes de la ficción inacabada se entrecruzan con el estatuto

---

<sup>89</sup> Esta tendencia algunos autores la rastrean como influencia del *Cine directo* de los años sesenta otros en cambio encuentran diálogos con el reportaje televisivo, tomando en cuenta que Coutinho se desempeñó como reportero en TV Globo durante los años setenta.

de lo real en el documental -organizado a través de la memoria y el recuerdo de los personajes- haciendo imposible la pretensión del realismo crítico de alcanzar una comprensión totalizante de la realidad social y política de la sociedad.

Para Cardenuto, el realismo crítico<sup>90</sup> asumido por Hirszman en su filme, a pesar de mostrar las divergencias y fisuras políticas, supone una continuidad con una visión esquematizante en la medida que las tesis comunistas (pecebistas) son presentadas como indispensables para la observación crítica de la sociedad brasileña. El autor afirma que tal cuestión se encuentra en la propia composición formal de la película a través de la identificación emocional con el personaje de Otávio<sup>91</sup>. De este modo, para el autor, a pesar de que el filme toma distancia respecto a su versión teatral al incorporar las fracturas del movimiento obrero, no intenta una ruptura más categórica con la herencia del marxismo brasileño en el campo de las artes, en la cual el pensamiento comunista se estableciera como marco teórico para la lectura de la Historia del país:

Como obra en diálogo con esa tradición, al proponer una revisión y una actualización del arte nacional-popular y del realismo crítico, el filme de Hirszman tal vez comprende un posible límite de lo que los artistas de herencia pecebista propusieran como la "crisis del personaje comunista": Otávio se encuentra debilitado, ausente de una heroicidad más absoluta, pero no le fue destituido un saber capaz de reclamar estrategias políticas y preveer acertadamente los síntomas más perniciosos de su tiempo (Cardenuto, 2014: 342).

---

<sup>90</sup> Según el análisis de Cardenuto, el realismo crítico se basa en una corriente proveniente del Teatro de Arena de Brasil, donde a través de una narrativa clásica y lineal, los conflictos psicológicos de los personajes daban lugar a una reflexión sobre la realidad social y política del país.

<sup>91</sup> "Cuando la historia es finalmente puesta en movimiento y los obreros se proponen transformar en acción el discurso ideológico, la tendencia que el filme asume -y que permite vislumbrar el lugar de Hirszman y Guarnieri en el mundo- es la de "ilustrar" las tesis pecebistas que Otávio venía proclamando. Al confirmar la visión del personaje sobre los acontecimientos, la huelga, iniciada apresuradamente, es violentamente reprimida por los militares al servicio del capital industrial" (Cardenuto, 2014: 339).

De algún modo, se puede decir que, Coutinho pone en cuestionamiento esa lectura totalizante de la historia a partir de imágenes capturadas por él mismo bajo esa tendencia en los años sesenta. Sin embargo, el realizador no juzga ese pasado como inútil sino que lo reactualiza, a semejanza de Hirszman, para dar cuenta del lugar de la izquierda en el nuevo contexto de apertura democrática, preguntándose qué tienen que decir esas imágenes sobre el presente. No obstante, para Coutinho se hace insostenible una correcta lectura de la historia bajo un marco marxista por lo que hay un alejamiento con aquellos presupuestos.

La revisión de estas dos obras en conjunto permite pensar el lugar del cine político -aquel ligado a la militancia y al *Cinema Novo*- en el contexto de apertura democrática a inicios de los años ochenta, dando cuenta que la dificultad del traslado automático de las obras "pre 64" acarrea un proceso de revisión y reflexión sobre las prácticas de la relación entre cine y política que involucró tensiones y negociaciones con el compromiso político revolucionario que comprendía, durante la dictadura, una izquierda derrotada y fragmentada.

En el caso de Hirszman, tal como apunta Cardenuto, haber apostado por la revisión de la vía comunista en el momento de mayor crisis del PCB -haciendo también una crítica a disidencia militante y el alejamiento de la izquierda comunista durante los años setenta-, resulta sumamente complejo, no obstante, este trabajo cinematográfico "aparentemente tardío en su significancia política" logra formular una lectura crítica del autoritarismo del régimen militar en Brasil (Cardenuto, 2014).

Por su parte, la posición de Coutinho es más bien ambigua y traza un abandono de las certezas anteriores. Por medio de la aproximación a los personajes a través de la memoria

del rodaje de la película del 64 se va construyendo una memoria densa del golpe militar<sup>92</sup>, donde, paralelamente, se plantea una ruptura con la idea de pueblo desmitificando uno de los principales presupuestos del arte nacional-popular. En una de las secuencias hacia la mitad de la película se cuenta el momento exacto en que la filmación fue interrumpida por el Ejército. Mientras se muestran las imágenes Coutinho dice: "Estas fueron las últimas escenas filmadas de *Cabra marcado para morir* la noche del 31 de marzo de 1964. Era una escena donde Joao Pedro se reunía con los campesinos para discutir la formación de la Liga de Sapé. De la secuencia sólo fueron filmados 3 planos. El primero cuando Elizabeth sirve el café. El segundo cuando oye un ruido afuera de la casa y va a ver qué es. Y el último cuando vuelve y avisa asustada: Hay gente afuera".

Cuando termina la última imagen se corta a fragmentos (una especie de collage) de las entrevistas (realizadas en 1981) a varios de los participantes que repiten la misma frase: "Hay gente afuera". Esta repetición del recuerdo del diálogo configura una pluralidad de voces que se aleja de una intención de reconstruir una versión verdadera del pasado, a la vez que las múltiples voces y recuerdos se interponen en la construcción de una memoria homogénea quedando, de esta manera, la idea de pueblo como una voz unívoca también en entredicho. Esta visión plural se complementa con la siguiente secuencia donde Coutinho pregunta a uno de los entrevistados para que continúe la historia: "¿Y de ahí...?" Y el entrevistado responde: "31 de marzo... nos quedamos aquí acorralados por el Ejército",

---

<sup>92</sup> Esta película dialoga con una tendencia cinematográfica de finales de los años setenta y desarrollada con mayor importancia en los años ochenta alrededor de la denuncia de las dictaduras en el Cono Sur con películas documentales como: *Las AAA son las tres armas: carta abierta de Rodolfo Walsh a la junta militar* realizada por Jorge Denti y el colectivo Cine de la Base desde el exilio en Perú en 1977, *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán (Chile-Cuba, 1979). Pero sobre todo con la tendencia expuesta en documentales que usan el testimonio como herramienta central para la denuncia como: *Las banderas del amanecer* de Jorge Sanjinés (Bolivia, 1983) o *Juan como si nada hubiera sucedido* de Carlos Echeverría (Argentina, 1987).

dando paso al relato específico del momento de la llegada del Ejército a la locación donde se filmaba la película.

De este modo, el realizador pone en práctica una reflexividad del proceso cinematográfico que implica tanto el relato en primera persona como el mostrar su intervención frente a la cámara para dar a conocer cómo está siendo construida la película. Así, comentando cómo fueron producidas las imágenes pasadas y cómo están siendo producidas las imágenes actuales pone también en cuestionamiento su papel de interlocutor de la voz de las clases populares.

No obstante, en las dos películas se observa una continuidad en la centralidad de la preocupación por la representación de lo popular. Es decir, uno de los ejes principales del arte nacional-popular se mantiene, aunque en el caso de la película de Coutinho se rompe con una visión homogénea del pueblo instalando una visión más plural que se resiste a mostrar una idea unificada y monolítica de pueblo, dentro de una relación con lo real que se construye por medio de la memoria y el recuerdo fragmentario de los personajes. Por su parte, en la película de Hirszman los fraccionamientos del movimiento obrero no son suficientes para mostrar una pluralidad, puesto que, como permite concluir el análisis de Cardenuto, la película impone una identificación con la voz de Otávio como ilustrador de las tesis comunistas, mientras el papel de los disidentes: su hijo y los llamados "radicales" es reprochable dentro de la tendencia de la película, es decir, no tienen voz.

En este sentido, estas películas proponen una relación entre cine y política a partir de dos ejes similares: los movimientos sociales y la representación del pueblo. Asimismo, la

reactualización del material originado antes del golpe en el contexto de reemergencia de los movimientos sociales, a inicios de los años ochenta, contiene de manera medular la cuestión del tratamiento de la realidad cuya lectura está atravesada por la imposibilidad de rehacer los trabajos originales que significa la imposibilidad del proyecto revolucionario, por tanto ambos filmes se ocupan de la derrota. De este modo, la adaptación cinematográfica de *Ellos no usan esmoquin*, que está construida en conjunto entre Hirszman y el mismo creador de la obra de teatro Gianfrancesco Guarnieri, significará una continuidad con una visión de la realidad como totalidad que intenta restituir para inicios de los años ochenta la posibilidad de un proyecto revolucionario; mientras que en la película de Coutinho se abarca la realidad como fragmentos del mundo imposible de aprehender en su totalidad, y se alude a la lucha colectiva como inacabada aunque alejándose de la reivindicación de restituir el proyecto revolucionario.

Así, en *Hombre marcado para morir* la memoria de la lucha social y la revolución se reconstruye mediante el trayecto del movimiento campesino del nordeste brasileño a través de las vidas de varios de sus integrantes. El documental contrasta los papeles desempeñados por los actores (como compañeros de lucha del líder campesino Joao Pedro), la mayoría de ellos pertenecían a la Liga Campesina de Galilea, con los roles que desempeñan en su vida en el presente de 1981. Coutinho entrevista a los participantes preguntándoles sobre el recuerdo de la filmación y lo ocurrido con sus vidas después del golpe lo que estará, estrechamente, vinculado en sus relatos a su experiencia en aquellos años en el movimiento campesino.

El documental cuenta cómo varios de ellos tuvieron que huir de sus pueblos e incluso cambiar de identidad por la persecución política de la que fueron objeto tras el golpe y durante la dictadura, mostrando también en algunos casos su sentimiento de rechazo y de advertencia al realizador sobre "*no querer y no tener nada que ver con ese asunto de la revolución*". Asimismo, mediante las entrevistas se conoce, por ejemplo, que los títulos de las tierras -uno de los logros obtenidos por la organización campesina de Galilea a inicios de los años sesenta- hasta el momento del nuevo *Cabra* (1981) aún no habían sido entregados a los campesinos y en varios casos se hace referencia a las condiciones de vida precarias que mantienen.

En este sentido, el caso de Elizabeth Texeira (la viuda de Joao Pedro Texeira que en el *Cabra* del 64 actuaba de sí misma) es el más complejo ya que después de vivir con un nombre falso (Martha) durante 17 años -como consecuencia de la persecución política y amenazas a su vida después del golpe tuvo que huir y permanecer en la clandestinidad-, la memoria de la lucha del movimiento campesino recompone su identidad y renueva sus principios y anhelos de lucha social. Al final del documental, en una emotiva despedida, Elizabeth detiene a Coutinho y expresa enfáticamente que "hay que seguir luchando" mientras la cámara se va alejando de ella y se ve al realizador sin querer demorar la partida: "La misma necesidad del 64 está plantada, no se movió ni un milímetro" (...). Hay que cambiar el régimen, ¿Qué democracia es esa sin libertad? ¿democracia con sueldos miserables, con hambre, democracia con los hijos de los trabajadores sin poder estudiar?..." Este hecho trastoca al realizador quien opta por concluir la película sin dar una respuesta a las interpelaciones de Elizabeth sobre la importancia de retomar la lucha colectiva en el momento actual (redemocratización a inicios de los años ochenta).

Las inflexiones y coincidencias entre ambas películas permiten señalar que la relación entre cine y política, a inicios de los años ochenta, concierne una preocupación por el lugar del cine dentro o fuera de la militancia. Mientras la película de Hirszman entiende el espacio de la política en la continuidad de un cine apegado a la militancia, Coutinho logra un desplazamiento de esa relación, definida por la derrota de la izquierda y la interrogante sobre la lucha colectiva en el presente, hacia la reutilización de las sobras del material de la película inconclusa.

Así, *Hombre marcado para morir* busca un acercamiento a la lucha de las clases populares a partir de la memoria fragmentaria de los participantes -compuesta por tres niveles: el rodaje, el golpe militar y el trayecto particular de sus vidas- que se conjuga con el uso del trozo y el fragmento cinematográfico como material inacabado. En este sentido, la política se distancia de la militancia planteando una relación entre lo inacabado del fragmento cinematográfico y la interrogante sobre la posibilidad de la continuación de la lucha colectiva en los tiempos de apertura democrática. No obstante, esa lucha colectiva no equivaldría a la restitución del proyecto revolucionario de los años anteriores, puesto que, como se comentó más arriba, la imposibilidad de rehacer la película original conlleva la imposibilidad de llevar a cabo dicho proyecto. Aunque por otro lado queda, ambiguamente, expuesto un vínculo entre la película interrumpida y la revolución interrumpida por el golpe del 64.

Asimismo, cabe mencionar que en diálogo con el resto de la región, las películas forman parte de un momento de tensión en la relación entre cine y política empujado por el declive del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano dentro de lo que representó el quiebre de

los proyectos emancipadores de América Latina que tuvieron vigencia hasta finales de los años setenta. No obstante, el papel de la militancia seguía estando vigente<sup>93</sup> como es el caso del cine de guerrilla<sup>94</sup> en Centroamérica y en películas como: *El Salvador: el pueblo vencerá* (Diego de la Texera, 1980); *Carta de Morazán* (Guillermo Escalón, El Salvador, 1982); *Cuando las montañas tiemblan* (Pamela Yates, Guatemala, 1982) y *Nicaragua, sangre y miel* (Félix Zurita, Nicaragua, 1982).

En definitiva, esta propuesta de diálogo entre *Hombre marcado para morir* y *Ellos no usan esmoquin* permite situar las tensiones entre cine y política dentro de una dimensión cultural donde la configuración de nuevos sujetos políticos y las luchas colectivas fuera del horizonte revolucionario se establecen como disputas indispensables en el período de redemocratización política de Brasil. De este modo, el "Cine de la apertura" no se puede calificar como un fenómeno homogéneo sino que significó, en particular, para la práctica de la relación entre cine y política la oportunidad de cuestionar el vínculo obligatorio con la militancia, y considerar la necesidad del desplazamiento hacia la emergencia de los movimientos sociales sobre todo del sindicalismo como actor fundamental para la terminación de la dictadura.

---

<sup>93</sup> Durante los años ochenta hubo incluso continuidades con estrategias de los setenta como la actividad guerrillera. En Centroamérica los casos de la Revolución sandinista en Nicaragua y el Frente Farabundo Martí en El Salvador. En el Sur: el Frente Patriótico Manuel Rodríguez en Chile, el M-19 en Colombia, Sendero Luminoso y el MRTA en Perú.

<sup>94</sup> El Cine Guerrillero se convirtió en parte estratégica de los ejércitos revolucionarios de Guatemala, El Salvador y Nicaragua durante las décadas de los setenta y ochenta. Las producciones se realizaban, básicamente, con materiales robados en combate y, otras veces, suministrados desde la ayuda que llegaba de manera clandestina del exterior. Debido a las condiciones de guerra se usaron cámaras y soportes variados: 16mm, Super 8, Umatic, Betamax, VHS y Betacam. Los rodajes del material se realizaban en pleno combate por guerrilleros que alternaban su trabajo "entre el fusil y la cámara".

Finalmente, las dos películas estudiadas son parte de un momento donde la relación cine y política se verá, con mayor intensidad durante el transcurso de la década de los años ochenta, inserta en la creciente industria cultural constituida bajo el dominio del neoliberalismo y la globalización que terminarán por imponer una idea de "arte despolitizado" pero que encontrará su resistencia en aquellas imágenes que intentan escapar a la lógica de la forma-mercancía.

## **2.2. La ruina en la materialidad del fragmento cinematográfico: El barroco como forma de lo político en *Hombre marcado para morir***

El lugar relevante que ocupa la película *Hombre marcado para morir* dentro de las tensiones entre cine y política en el contexto de redemocratización, a inicios de los años ochenta en Brasil, invita a reflexionar a profundidad sobre el uso del trozo y el fragmento cinematográfico y su relación con el desplazamiento de la política hacia un espacio alejado de la militancia de izquierda que se señaló anteriormente. En este sentido, se propone entender la reutilización de las sobras de la película inconclusa del 64, de donde se desprende el uso del trozo como material inacabado, desde una aproximación a su estatuto de ruina que despliega un potencial político.

De este modo, la pregunta sobre el barroco como forma de lo político en la película permitirá pensar la dimensión cultural de la ruina dentro del capitalismo avanzado de los años ochenta entendiéndola, simultáneamente, en su carácter de materia fragmentaria del barroco -como lo explica Benjamin- y como resistencia de lo social como lo señala Echeverría.

Asimismo, comprendiendo que la reflexividad alrededor de la película inconclusa de 1964 que plantea *Hombre marcado para morir* forma parte de la ruptura de un tipo de relación entre arte y política afirmada en las prácticas militantes del "arte comprometido" de las décadas anteriores; se puede decir que *Hombre marcado* se establece como "cine desarmado" en cuanto dicha ruptura involucró la resistencia a las dictaduras en el Cono Sur durante los primeros años de la década del ochenta, desde un activismo artístico distanciado de la militancia y ligado a los movimientos sociales.

Esta condición "desarmada" se fundamenta en el reconocimiento de la derrota de la lucha revolucionaria que, a partir de la ruina como materia sobrante, expresa la decadencia que surge del fracaso y la derrota de la izquierda. Sin embargo, la ruina no significará la permanencia de vestigios de un tipo de relación entre arte y revolución, sino que la decadencia compone el material de las imágenes de la película que reconocen su estatus de restos y, en esta medida, se configuran como "un espacio de lucha" desde donde es posible ponderar su dimensión política.

Por otro lado, la ruina constituye parte del carácter fragmentario de la crisis de la totalidad histórica, como se señaló anteriormente aludiendo a Jameson; no obstante, siguiendo los postulados de Bolívar Echeverría respecto a la resistencia del valor de uso que implica una estrategia para "vivir en y no para el capitalismo" del barroco, se puede pensar la dimensión cultural de la ruina en términos de la resistencia de lo social como la multiplicidad y diversidad de formas que está siendo cancelada por el valor mercantil en el capitalismo.

De este modo, la pregunta sobre el barroco tiene que ver con la resistencia de lo social en la imagen mediante el enfrentamiento de formas contrapuestas: el resto y el olvido, donde lo social significa la tensión entre los restos materiales de la película inconclusa que se oponen al olvido de la dictadura así como de la derrota del proyecto revolucionario mediante la construcción de una memoria fragmentaria y heterogénea.

Así, se puede indagar la dimensión política de la ruina considerando que los pedazos y sobrantes de la película inconclusa de 1964 son restituidos, 20 años más tarde, en un documental que tensa las fronteras con la ficción preguntándose por el lugar de la memoria colectiva y los movimientos sociales en la apertura democrática en Brasil.

A partir de lo anterior, y teniendo en cuenta que la ruina -las imágenes que quedaron de la película de 1964- en *Hombre marcado para morir* constituye una forma particular de trabajar los restos de la película inconclusa, el análisis del filme girará alrededor de interrogantes respecto a la materialidad del cine en tanto trozo y fragmento, donde la relación entre cine y política concierne un ejercicio reflexivo del proceso de producción documental, a la par de un uso crítico de las imágenes del pasado que intenta cuestionar la construcción de la memoria colectiva, en el contexto de lo que implicó el final de la dictadura y la transición a la democracia en Brasil.

Desde este punto de vista, el planteamiento de este trabajo es leer el uso del fragmento y su vínculo con la memoria a la luz del desplazamiento hacia lo político. Si bien el tema de la memoria fragmentada en esta película ha sido bastante analizado, desde perspectivas que destacan su proximidad con la historia de los vencidos dentro de la crisis de la noción de

totalidad histórica, en este trabajo interesa repensar el uso del fragmento como una forma de tensión y negociación en un entramado cultural caracterizado por la reconfiguración del sujeto político, la reorganización de la sociedad civil y la emergencia de los movimientos sociales, así como el afianzamiento de las sociedades de mercado y la globalización, como se explicó en la sección anterior.

Así, el estatuto de ruina que asume la materia del fragmento y del trozo cinematográfico se define, siguiendo las ideas de Walter Benjamin -"decadencia natural que indica la supervivencia de la historia pasada dentro del presente"-, en el hecho de que es en la decadencia, el desecho y los residuos de los objetos culturales donde es posible la sobrevivencia del pasado en el presente. Es decir, la materialidad del cine a través de la ruina interpela al presente desplegando el atributo de la decadencia como lo señala Benjamin: "Con la decadencia, y única y exclusivamente a través de ella el acontecer histórico se atrae y entra en escena" (Benjamin, 2006: 398)<sup>95</sup>.

Cabe destacar que desde esta perspectiva Benjamin desarrollará el Proyecto de Los Pasajes<sup>96</sup> donde la ruina es el material encontrado en la mercancía desechada a partir de la cual construirá una arqueología del capitalismo, indagando en el proceso de industrialización de París durante el siglo XIX. En este Proyecto el autor realiza un replanteamiento de la ruina estudiada anteriormente en *El origen del drama barroco*

---

<sup>95</sup> Siguiendo los planteamientos de Susan Buck-Morss, se entiende que Benjamin hace una distinción entre naturaleza petrificada y naturaleza vaciada o fósil. La primera se refiere a la "historia natural" que concentra "la mortificación del mundo de las cosas". En el fósil, Benjamin destaca el proceso de "decadencia natural que indica la supervivencia de la historia pasada dentro del presente" allí radica su concepción de transitoriedad histórica (la ruina). Esta idea del fósil es la que el autor desarrolla en el fetiche de la mercancía: "el fetiche desechado se queda tan vacío de vida que sólo permanece su huella de la caparazón material" (2001: 182).

<sup>96</sup> Benjamin inició el *Passagen-Werk* en 1927 y lo trabajó durante 13 años, dejándolo inconcluso al momento de su suicidio. *Passagen-Werk* fue editado por primera vez en 1983 en Alemania.

*alemán* (1928) como material de la alegoría de los poetas del barroco alemán. Susan Buck-Morss señala al respecto que: "Los dramaturgos barrocos no sólo veían en la ruina el «fragmento más significativo» sino también la determinación objetiva para su propia construcción poética, cuyos elementos jamás se unificaban en un todo integrado. [...] Los poetas barrocos mostraron a Benjamin que «el material desechado» de su propia era histórica podía ser «elevado a la posición de la alegoría» (Buck Morss, 2001: 186-187)<sup>97</sup>.

La relación que se propone entre la ruina de Benjamin y el fragmento filmico en *Hombre marcado para morir* se basa, justamente, en la materialidad. En el documental de 1984 los trozos y fragmentos de la película inconclusa de 1964 son mostrados como ruinas, como restos, lo que quedó de un proyecto fracasado. Esta particularidad de residuo material del cine aproxima la idea de Benjamin con la película, permitiendo explorar la sobrevivencia del pasado en los residuos del filme tanto en su condición de fragmento inacabado como en la decadencia que acarrea el paso del tiempo en su composición química. Por otro lado, la sobrevivencia del pasado en el presente, siguiendo la idea benjaminiana, no tiene que ver con la nostalgia sino con una interpelación a la historia y es, precisamente, esta correspondencia con el fragmento la que se encuentra en la película de Coutinho.

---

<sup>97</sup> En este punto cabe hacer una acotación respecto a un señalamiento de Ismail Xavier de que a finales de los años sesenta la crítica entendió los esquemas alegóricos de las representaciones (del *cinema marginal* y del tropicalismo) en la línea de los planteamientos de Walter Benjamin sobre las relaciones entre el mundo moderno y el barroco. "La matriz benjaminiana inspiró una nueva reflexión sobre las vicisitudes de la revolución brasileña -esa que el golpe de 1964 interrumpió- y su representación en las artes. La experiencia, entonces reciente de una revolución malograda podía asociarse a la constelación de momentos de la historia en que promisorios movimientos fueron malogrados, trayendo al debate las "interrupciones" y las discontinuidades de la historia cuando esta es observada desde el punto de vista de los vencidos, y de los proyectos abortados" (Xavier, 2014: 22). Tal vez un poco en sintonía con el tipo de esquemas alegóricos del *Cinema Marginal* la película de Coutinho retoma esta idea de la historia de los vencidos contrastándola con el cine de tendencia nacional-popular de antes del golpe. No obstante, la lectura de la ruina, siguiendo a Benjamin, involucra una confrontación de tiempos en la reutilización del material inconcluso que le da una nueva dimensión a la película de Coutinho que entrelaza conexiones con la memoria del golpe después de 20 años.

La importancia de lo anterior radica en que la relación entre ruina y materialidad constituirá la base para entender el barroco como la resistencia de lo social. La ruina cuestiona la construcción de una memoria homogénea y clausurada donde, paralelamente, se plantea el quiebre de la totalidad histórica que implica el fin de la lucha revolucionaria, y la consecuente derrota de la izquierda. Así, la ruina como material de la derrota significa lo que Benjamin considera una de las características substanciales del barroco: "la totalidad no es lo realmente importante sino poner al descubierto su cualidad de construcción" (Benjamin, 2006: 398). Por otro lado, el barroco se encuentra en la posibilidad de asumir el resto como terreno de disputa para la construcción de la memoria colectiva a partir de su multiplicidad y heterogeneidad, es decir, lo social constituye la resistencia de lo plural frente a la totalidad que involucra una tensión entre el resto y el olvido donde, en palabras de Echeverría, el olvido representaría la anulación de la memoria como espacio múltiple y diverso lo que significaría, a su vez, la catástrofe de lo social que impone la lógica de lo nuevo del mundo de las mercancías borrando el pasado y promulgando un presentismo.

Esta lógica del libre mercado se reproduce en el plano de la vida social y se instala en la esfera pública de las post-dictaduras en los pactos de transición a la democracia que procuran inmovilizar la memoria, así como en la "despolitización" del arte; aspectos que deben ser sustituidos por el borrón y cuenta nueva que propaga dicha lógica del mercado<sup>98</sup>.

Así, la tensión entre ruina y olvido instaaura una disputa por el fragmento y los restos cinematográficos para ocupar la memoria del golpe como un espacio múltiple y diverso que

---

<sup>98</sup> Como se mencionó en la introducción la "despolitización" del arte encuentra concordancia con el intento del libre mercado de borrar el antagonismo y el conflicto de la política.

a través de memorias informes, los cruces entre pasado y presente, ficción y realidad se resiste a ser homogenizado y clausurado. Es decir, el documental trabaja el fragmento como espacio de lo social, y de este modo, el vínculo imagen - memoria como materia de producción de sentido.

Cuando los actores -miembros de la liga campesina del poblado de Galilea que a inicios de los años sesenta se había convertido en un símbolo de la lucha agraria- miran el material filmado en el 64, 20 años más tarde la pregunta: ¿Qué recuerda del film?, además de disparar una reflexión sobre la memoria del golpe militar, la lucha del movimiento campesino y las historias de desplazamiento forzado por motivos políticos y de desempleo, trae los fragmentos incompletos de la película para ser re-actualizados a través de la memoria de los participantes proyectando, constantemente, una interrogante sobre cómo pudo haber sido la película que nunca se terminó. Sin embargo, esta suerte de "lo que pudo haber sido" no hace perder la condición de incompletion de la película, sino que cada fragmento se muestra como una película diferente imposible de completar o ser una totalidad. Por ejemplo, uno de los personajes Cícero Anastacio, que para 1981 ha debido migrar al interior de Sao Paulo para trabajar de obrero en una fábrica metalúrgica, recuerda el diálogo que tenía en una escena de la película: "la carne seca está muy cara, que vas a hacer para vivir". Este fragmento montado con el recuerdo del diálogo dicho en presente, es decir en 1981, produce una confrontación de temporalidades donde el pasado reaparece en la situación actual de desempleo que obligó a Cícero a migrar de su pueblo.



**Fotograma 5:** Cícero Anastacio recuerda filmación de 1964 en 1981



**Fotograma 6**

Aquí la tensión entre ruina y olvido se manifiesta en la incomplitud de la película, en las posibilidades de cada fragmento de constituir otra película distinta a partir de la memoria de los participantes. En este sentido, la totalidad significa, de algún modo, la cancelación de esta multiplicidad de posibilidades mediante la presencia latente de la versión "original" cuya imposición significaría una versión definitiva de lo acontecido con las ruinas, suprimiendo a las otras películas que podrían emerger de los pedazos sobrantes y, de este modo, a la memoria como espacio de activación de sus potencialidades.

Después de varias secuencias de la primera mitad del documental (1984) que giran alrededor de la proyección pública de las escenas filmadas del primer *Cabra*, el reencuentro del realizador con los participantes y las entrevistas sobre el recuerdo del rodaje y lo que ha pasado con sus vidas después de 17 años; el documental narra el momento de la irrupción del Ejército el 31 de marzo de 1964 en la filmación de la película. Los sucesos de aquella noche son narrados a detalle por los entrevistados quienes recorren las locaciones donde se filmó la película, los lugares por donde huyeron y se escondieron los miembros del equipo de producción, y donde se ocultaron los equipos de filmación. En esta secuencia se trata de reconstruir ese momento a través de la memoria de Zé Daniel y su hijo quien había guardado durante todos estos años -hasta el regreso de Coutinho- un par de libros que miembros del equipo de producción dejaron sobre una mesa. Así, los lugares y los objetos son evidencias y testimonio de lo que Zé Daniel cuenta. En este sentido, se puede decir que cobra mayor importancia lo que él tiene que decir sobre lo sucedido que la comprobación objetiva de la realidad de los hechos.



**Fotograma 7:** Miembro del equipo de rodaje recuerda la irrupción del Ejército

La relación entre ruina y olvido se establece en los lugares y los objetos que son "desenterrados" para dar cuenta del golpe militar y su triunfo sobre la izquierda. Los libros que estuvieron guardados por 17 años: *La historia de un manuscrito* y *La iluminación cinematográfica* aparecen en calidad de evidencia material de la estadía del equipo del equipo de filmación y su huída repentina, así como de la relación entre cine y política de los años sesenta y la lucha revolucionaria. De este modo, el visitar los lugares mediante la narración y el recuerdo de los campesinos pretende ocupar la memoria de la dictadura desde las historias "no oficiales"; así, la evidencia material de lo ocurrido no tiene la exigencia de comprobar una verdad, sino que la película muestra la dimensión de la memoria colectiva mediante el proceso por el cual los campesinos reconstruyen los hechos en el presente.

Por otra parte, en el tema de la persecución por parte de los militares al equipo de filmación, se cuenta cómo estos eran considerados comunistas y agitadores, y la manera cómo la filmación fue vista como actividad rebelde calificándose a la película como "material subversivo". Esta confrontación con el "material subversivo" de los años sesenta con la actualidad de los primeros años ochenta, cuando tiene lugar el encuentro de Coutinho con los participantes de la película inconclusa, deja clara la posición actual de la película como "cine desarmado" que contiene la necesidad de narrar la derrota y el fracaso de la revolución.

Seguidamente, la secuencia incluye una noticia del "Diario de Pernambuco" de aquellas fechas que hablaba de lo sucedido y que es leída por la voz over. La noticia cuenta que el Ejército irrumpió en una localidad donde operaba una "célula subversiva" integrada por

"izquierdistas internacionales". El texto destaca que entre el "material subversivo" que fue aprehendido por el Ejército se encontró una película que se estaba haciendo en esa semana con los habitantes del poblado titulada "*Marcados para morir*". La voz over lee: "La película enseñaba como los campesinos debían actuar a sangre fría, sin remordimientos de culpa, cuando fuese preciso diezmar por fusilamiento, decapitación u otras formas de eliminación a los "reaccionarios" presos en campaña o llevados a Galilea al interior del estado. Siendo así, un sociólogo pernambucano, que pidió omitir su nombre, comenzó a elaborar un plan para aplicar en el ingenio para ayudar lo más rápido posible a la recuperación moral y social de la sub-raza a que los comunistas quisieron reducir a los campesino de Galilea".

Lo interesante de esta secuencia, que funciona como la "versión del Ejército" y la lucha contra el comunismo emprendida por la dictadura, es que mientras se lee la noticia se muestran -además de recortes de la prensa donde aparece la fotografía del material confiscado (latas, rollos de película, equipo de iluminación) por los militares como prueba de la subversión- imágenes del primer *Cabra* de niños descansando en el campo, durmiendo, en actitud relajada, una madre con su hijo en brazos y un grupo de campesinos trabajando en el ingenio.

Este montaje que adquiere un tono irónico no sólo desmiente la versión del Ejército sino que juega con la arbitrariedad de las imágenes, es decir, la noticia junto con esas imágenes hacen un juego preguntándose qué es verdad y qué es mentira para revelar la cualidad de construcción de la realidad y la manipulación de las imágenes. De este modo, aquí el filme enfatiza en la memoria del golpe como un terreno en disputa que mediante el uso de

"imágenes restos" se distancia de una pretensión de "objetividad" y entiende la memoria como inestable -no estática- e inacabada logrando, de esta manera, nuevamente un enlace entre memoria-fragmento-película inacabada.

La segunda mitad del documental se dedica en su mayoría al caso de Elizabeth Teixeira, la viuda del líder asesinado. La historia personal de Elizabeth se entrecruza directamente con la historia de *Hombre marcado* ya que ella huyó la noche de la irrupción del Ejército en la filmación con parte del equipo de producción, puesto que al haberse convertido en figura importante del movimiento campesino y reclamar justicia por el asesinato de su esposo fue perseguida y amenazada. Tras permanecer 4 meses presa en 1964, después del golpe, tuvo que abandonar a ocho de sus nueve hijos y huir hacia un poblado lejano donde rearmó su vida con una identidad falsa y vivió en la clandestinidad.

La historia de Elizabeth, quien habiendo actuado de sí misma en el primer *Cabra* tuvo que actuar durante casi dos décadas como otra persona, es la historia de una familia desmembrada, partida cuyos miembros, al igual que los trozos de la película, quedaron dispersos y perdidos a causa de la dictadura que persiguió como a ella a muchos otros líderes campesinos que a través de la organización colectiva lucharon por la reforma agraria a inicios de los años sesenta; cuando la fuerza que había adquirido el movimiento campesino en el nordeste logró que el gobierno federal empezara a estimular la sindicalización del campo. En este sentido, la vida de Elizabeth articula la memoria del golpe con la lucha del movimiento campesino que fue duramente abatido por la dictadura como prueban los casos de varios de los actores del primer *Cabra* como Rosario y Joao Virginio quien estuvo preso 6 años y fue torturado por los militares.

El encuentro de Elizabeth con el realizador significará para ella el reconocimiento público de su verdadera identidad. Mirando las escenas filmadas en el 64 y las fotografías de su familia con sus amigos de la actualidad, Elizabeth saca a la luz la historia oculta durante 17 años. El testimonio de Elizabeth cuenta una historia de sufrimiento estrechamente ligada a la lucha del movimiento campesino de Sapé.

En el caso de Elizabeth la tensión entre resto y olvido es el fundamento de su historia. Los restos constituyen la posibilidad de sacar a la luz la verdadera historia de lucha de Elizabeth ocultada durante casi 20 años y, de este modo, la lucha colectiva de las organizaciones campesinas silenciada por la dictadura vuelve a ser escuchada. Así, el olvido compone la vivencia y la experiencia de la propia Elizabeth durante la dictadura que implicó su silencio y ocultamiento.

Por otro lado, la búsqueda de los personajes de 1964 involucran a Coutinho en el reencuentro de madre e hijos separados por más de 15 años. Aquí la ruina sobresale en calidad de testigo, los restos de la película resisten al olvido de la historia de la familia de Elizabeth. Así, cuando el realizador entrevista a cada uno de los hijos dispersos en varios estados del país y les muestra las fotografías de hace 17 años, estas imágenes aparecen como ruinas del pasado, como restos de la catástrofe que provocó en sus vidas el asesinato del padre y la desaparición de la madre. Tal vez una de las cosas más impresionantes del documental de 1984 es la transformación de la vida de Elizabeth a partir de su reencuentro con Coutinho y el recuerdo de la filmación de 1964. Las ruinas del filme, los restos que quedaron reaparecen en la vida de Elizabeth no como un simple recuerdo sino como un disturbio que empuja la restitución de su identidad. Sin embargo, en el caso de la

reunificación de la familia esta no había ocurrido hasta la finalización del documental, aquí aparece nuevamente la imposibilidad de completar la historia.



**Fotograma 8:** Elizabeth mira fragmentos de película de 1964 en 1981



**Fotograma 9**

Por último, se podría decir que el propio Coutinho interroga al material viejo desde un ejercicio de reflexividad. La idea inicial de terminar la película inconclusa, 17 años más tarde, junto con la búsqueda de los personajes sin un guión predeterminado enfrentan al autor ante un caos de material fragmentario, memorias y temporalidades. Sin embargo, la intención del realizador no es completar u ordenar la película sino que privilegia las sobras y el fragmento como material. De este modo, la incomplitud del trozo interrumpe todo el

tiempo la posibilidad de una memoria conciliadora tras 20 años de dictadura, o se interpone en la posibilidad de completar una historia particular incluso de distinguir por momentos las fronteras entre documental y ficción. Al final del documental, el propio cineasta se ve interpelado por el pasado cuando Elizabeth en una emotiva despedida le dice: "la lucha continúa". Coutinho no responde pero deja abierto el final planteando, ambiguamente, una relación entre la película inacabada y la interrogante respecto a ver las luchas revolucionarias como inacabadas y, por lo tanto, posibles.

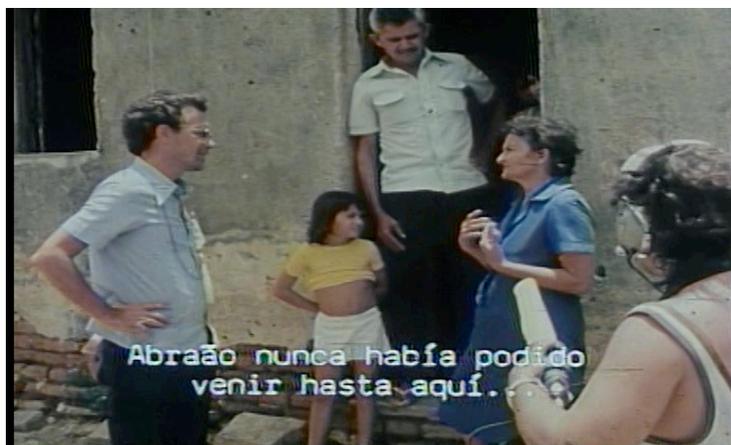
Sin embargo, aquí la relación entre resto y olvido no está en la posibilidad de retomar la revolución sino en la incertidumbre e irresolución, de esta manera, la ruina se contrapone a la explicación de la revolución como certeza de la película de los años sesenta mediante la imposibilidad de rehacerla en los ochenta mientras los trozos y sobras se exponen en calidad de material incompleto e indeterminado.

Este tratamiento de la ruina produce la interpelación de la memoria distanciándose de una visión nostálgica a través de una operación que asume los restos y sobras como espacios de resignificación. De este modo, la ruina implica un espacio de tensión y negociación que involucra la memoria del golpe militar, los veinte años de dictadura y la lucha del movimiento campesino, en diálogo, paralelamente, con una autocrítica a la práctica del cine político de los años sesenta que, a inicios de los ochenta, negocia con el quiebre de la noción de totalidad histórica que pone en crisis la representación de lo colectivo.

Siguiendo la idea anterior, entender el fragmento como un espacio de tensión y negociación plantea una relación histórica inserta en el escenario político y cultural de América Latina

de inicios de la década de los años ochenta. Se puede decir que Coutinho confronta dos visiones de la política que están coexistiendo y que tienen que ver con las tensiones por el lugar del cine y el arte dentro o fuera de la militancia partidaria. Así, siguiendo a Nelly Richard, la primera perspectiva ligada a la militancia en la película del 64 contendría una noción de la política como totalidad, esto quiere decir que es asumida como un "contenido social" con el que el arte dialoga.

En cambio, la otra perspectiva que se proyecta en la imposibilidad de rehacer la película del 64 contiene una noción de la política como no totalidad, donde la búsqueda de las imágenes de la dictadura está mediada por una postura de "cine desarmado" que plantea las imágenes que construyen la memoria como un terreno en disputa, en esto consistiría el desplazamiento hacia lo político. No obstante, resulta importante reconocer el diálogo que el filme *Hombre marcado para morir* promueve entre estas dos visiones de la política. Manteniendo las intensiones de la película del 64 -la vida del líder campesino asesinado y la lucha del movimiento campesino de Sapé- el cineasta re-usa y reactualiza las imágenes en su calidad de sobras para hablar del lugar de las luchas colectivas en el momento de transición a la democracia.



**Fotograma 10:** Despedida de Elizabeth y Coutinho

Cabe señalar que en el contexto post-dictadura en el Cono Sur, a lo largo de la segunda mitad de la década de los años ochenta, la disputa por la memoria estará condicionada por un tipo de narrativa oficial que buscará el borramiento del pasado a través de los pactos de transición democrática que privilegian una versión conciliadora sobre las actuaciones de las dictaduras militares. Coutinho confronta ese borrón y cuenta nueva de la narrativa conciliadora trayendo las ruinas de la derrota para interpelar el presente, trabajando la memoria como móvil, múltiple y fragmentaria. Así, lo político no se afirmará en una remembranza de las luchas revolucionarias sino en la disputa del estatuto de la imagen dentro de un orden neoliberal que propaga lo nuevo como sinónimo de un "arte despolitizado" bajo la predominancia de un tipo de imagen adecuada a las sociedades de mercado.

Las imágenes de *Hombre marcado para morir* emergen en la decadencia componiendo una imagen disidente dentro un orden social que proclama un "arte despolitizado" cuya finalidad liquida la fuerza crítica de pensar "otras" imágenes e imaginar otros mundos

posibles. En la ruina hay algo que resiste, un indicio de otra historia posible, de otra película posible.

En este sentido, se puede decir que la ruina irrumpe en su condición de excedente, de desecho, es en palabras de Rancière "lo que no tiene parte", y desde esta condición los restos y sobras del material filmico hablan sin tener razón de hablar, y hacen visible aquello no tiene razón de ser visto, disputando el estatuto del resto material como un espacio de lucha. De este modo, lo político emerge en la incompletion e indeterminación de la ruina mediante una práctica reflexiva que pone en evidencia la calidad de construcción y de no totalidad de la película.

Para concluir, se puede decir que esta película plantea lo político en la materialidad del cine. Los restos materiales de la película del 64 potencian la confrontación de temporalidades mediante una técnica de montaje que combina el fragmento y el trozo cinematográfico con un pasado inacabado frente a la posible conclusión del presente. Sin embargo, este posible acabamiento es cuestionado a todo momento por la propia materia residual que se resiste a ser completada desplegando una intervención crítica sobre la historia y la memoria.

Finalmente, en *Hombre marcado para morir* el tránsito hacia un cine alejado de la militancia revolucionaria le otorga un carácter ambiguo que al rondar al margen de la noción de la política institucional irrumpe como "despolitizado" señalando, justamente, los límites de entendimiento de la política moderna. Afirmando, en contraste, la politicidad de la dimensión cultural (o la cultura como formulación de lo político), como explica

Echeverría, distanciándose de la representación de lo colectivo en función del pueblo pero instalando lo social como una tensión que involucra otros modos de imaginar y construir la memoria colectiva, allí radica su resistencia.

Asimismo, la condición de ambigüedad e inconsistencia que se despliega en la ruina en cuanto desecho o sobra, es decir, de aquello que se considera "sin importancia" ("no revolucionario") fomenta una práctica transgresora al utilizar aquello que no tiene razón de ser utilizado. De este modo, lo político se establece en una manera de hacer cine mediante restos y sobras para dar cuenta de aquello que queda fuera de la Historia donde la ruina es "la parte sin parte" y a través de ella se da cuenta de los "incontados", como señala Rancière. En este sentido, la forma política se localiza en la restitución de lo social como múltiple y diverso frente al arrasamiento homogenizador de la forma mercantil a través, precisamente, de la materia suplementaria que reclama su estatus de resto.

De esta manera, si se planteó que lo político en la imagen cinematográfica está vinculado con el espacio ambiguo que involucra el plano imaginario (siguiendo a Echeverría), en la medida que la ruina fomenta una inconsistencia a través de la cual se despliegan multiplicidad y diversidad de formas; desde la perspectiva de Rancière esta inconsistencia comprendería una repartición de lo sensible mediante una forma de visibilidad de "lo que no tiene parte", es decir, del desecho.

En conclusión, el barroco como forma de lo político se establece en la resistencia de lo social en las imágenes que componen la memoria colectiva frente a una lógica que invisibiliza los restos e impone la eternalización de lo nuevo en conformidad con la forma

mercantil, y por medio de ella anula la memoria como espacio de disputa. Asimismo, el barroco como forma de lo político traza una relación entre resto y espacio disidente, puesto que en la película la ruina siendo "la parte sin parte" se enlaza con los desplazamientos que promueve el "arte desarmado" hacia los movimientos sociales como espacios disidentes para la acción política, distanciándose de una relación entre cine y política supeditada al espacio de la militancia de izquierda y revolucionaria de las décadas anteriores, lo que precisamente supone quiebres en los imaginarios respecto a la política para instalarse en las subjetividades sociales.

Con todo lo expuesto el barroco como forma de lo político da lugar a un tipo de imagen que resiste a la totalización a través de la irrupción de la materia residual y lo marginal, es decir, imágenes que subvierten un orden establecido a través de un desencadenamiento de tensiones que da cuenta de aquella parte que está siendo anulada por la forma homogenizante.

## CAPÍTULO III

### Mestizaje y subjetividades disidentes

El presente capítulo tiene como objetivo analizar el barroco como forma de lo político en dos películas que proponen una relación entre barroco y mestizaje: *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1989) y *La mansión de la Araucaíma* (Carlos Mayolo, Colombia, 1986), indagando sus dimensiones socio-políticas y su vinculación con la producción de subjetividades en el neoliberalismo de los años ochenta, así como con la construcción simbólica de procesos sociales como la post-dictadura en el caso de Bolivia y la cuestión de la violencia en Colombia.

La relación entre barroco y mestizaje se presenta en distintos niveles en cada película; en *La nación clandestina*, por ejemplo, se encuentra ligada a la representación de Sebastián, el protagonista de la película, quien encarna un modo de ser barroco definido por lo que Bolívar Echeverría llama la "puesta escena de la identidad mestiza". Por su parte, en *La mansión de la Araucaíma* la relación entre barroco y mestizaje estará contenida en la propuesta formal de un cine mestizo que sostiene el gótico tropical.

Asimismo, si bien la aproximación al mestizaje tiene su particularidad en cada película, en el filme de Sanjinés se funda en la cuestión de las formas identitarias indias que sobreviven en calidad de excedente al proceso colonizador, en la película de Mayolo, en cambio, se destaca la característica de apropiación de donde se desprende lo contaminado y lo impuro para pensar la forma cinematográfica; el barroco como forma de lo político exige una reflexión respecto al emplazamiento de las películas en la dimensión cultural del

capitalismo tardío, es decir, el barroco permitirá observar la relación con el mestizaje a partir de la contra-producción de subjetividades en el capitalismo que comprenden una resistencia a la forma mercantil.

De este modo, partiendo de la propuesta de Bolívar Echeverría que sitúa el barroco en términos de la constitución de subjetividades cuya particularidad es la resistencia del valor de uso -forma natural- dentro del proceso de subsunción de la "forma natural" bajo la "forma del valor" -valor mercantil- en la dimensión social del capitalismo; la relación entre barroco y mestizaje, que compone el barroco como forma de lo político, puede ser entendida en ambas propuestas cinematográficas desde la resistencia de la forma natural como multiplicidad y diversidad de lo social. Es decir, siguiendo a Echeverría, la resistencia significa la sobrevivencia de una dimensión cualitativa en el plano imaginario de la vida social incongruente con la homogenización fundada en la lógica mercantil -valorización del valor- del capitalismo.

Sobre la base de esta propuesta teórica, el estudio del barroco como forma de lo político exigirá en primera instancia, el análisis de la relación entre cine y política preguntándose por el lugar que ocupa cada una de las películas en sus contextos nacionales y regionales, a partir de las discusiones que plantean en torno a las rupturas y continuidades con el "arte comprometido" y, por ejemplo, su proximidad con la agenda del Nuevo Cine Latinoamericano de las décadas anteriores. En el caso de la filmografía de Sanjinés se hace énfasis en el cine político de los años setenta fundamentado en su trabajo sobre la representación de lo colectivo del mundo andino, lo que llevará a definir la práctica del cine

político de Sanjinés y el Grupo Ukamau como una forma visual de pensar lo colectivo en el mundo indígena.

Justamente, la propuesta de este trabajo consistirá en pensar *La nación clandestina* como un replanteamiento de la forma visual de lo colectivo en el contexto de "crisis de la representación de la totalidad" -siguiendo a Jameson- cuya principal característica tiene que ver con el abandono de la representación del pueblo y el desplazamiento de la dimensión de lo colectivo hacia la subjetividad subalterna a través de la resistencia a las formas neocoloniales de dominación. En este sentido, la relación entre cine y política en el filme constituye la interrogante sobre el lugar de lo colectivo y la cuestión colonial en la post-dictadura, problematizando la presencia indígena no únicamente como subjetividades que quedan al margen del ideal de nación boliviana; sino que plantea la reconfiguración de la dimensión colectiva a través de imaginar nuevas formas de comunidad en el contexto de transición a la democracia en Bolivia.

En el caso de la película *La mansión de la Araucaíma*, el estudio de la relación entre cine y política se enfoca en la emergencia del gótico tropical de los años ochenta cuyo principal antecedente constituye la práctica cinematográfica del Grupo de Cali de los años setenta, caracterizada por un tratamiento de la marginalidad a contracorriente de la agenda más convencional del Nuevo Cine Latinoamericano ligado a la representación del pueblo. Así, el lugar de lo político en el gótico tropical estará relacionado con la contra-producción de subjetividades en el capitalismo mediante una comprensión del cuerpo como dispositivo político el cual se establece en la articulación entre marginalidad - subjetividad -

corporalidad para la representación de vampiros, monstruos y muertos vivientes que conforman el gótico tropical como cuerpos que subvierten el orden disciplinario.

Asimismo, el gótico tropical expresa una politización del género cinematográfico -gótico u horror- a través de una práctica de apropiación que subvierte relaciones jerárquicas entre centro y periferia al insertar los personajes del gótico como cuerpos estigmatizados dentro de estructuras neo-coloniales para mostrar las ansiedades y paranoias acerca de la perturbación de dicho orden disciplinario hetero-normativo.

Una segunda parte del análisis se compone de la indagación del barroco como forma de lo político en cada material filmico. Así, siguiendo las ideas de Echeverría, se pensará *La nación clandestina* a través de dos niveles paralelos: la representación del sujeto indígena que contiene "la puesta en escena de la identidad mestiza" y la anulación de lo colectivo donde el barroco se encontraría en la resistencia de la forma derrotada. De este modo, el barroco se configurará como resistencia en la sobrevivencia de la dimensión colectiva y comunitaria, en calidad de restos, puesta en peligro en el orden individualista del capitalismo que Sebastián interioriza, junto con la propuesta del "plano secuencia integral" que reinterpreta el tiempo andino integrando múltiples temporalidades y cristalizando una forma visual de pensar lo colectivo.

En *La mansión*, por su parte, el barroco como forma de lo político tendrá que ver con la relación entre el barroco como resistencia y la distorsión del género. Así, partiendo de la definición de la parodia y la intertextualidad (Sarduy) como elementos externos que fundan la deformación y contaminación como característica esencial del gótico tropical, se propone

entender la dimensión política del gótico tropical a través de su constitución como "cine mestizo" (Flórez y Zuluaga); categoría que permitirá conjugar aspectos tanto de la representación del cuerpo como dispositivo político como de la apropiación y politización del género cinematográfico en términos de contra-producción de subjetividades.

De este modo, entendiendo la constitución del cine mestizo en una correspondencia entre el cine como forma impura y lo mestizo como forma contaminada; se propondrá pensarlo como espacio de contra-producción de subjetividades en *La mansión de la Araucaíma* a través de la articulación entre el cuerpo, la casa y el cine como espacios degradados y contaminados. En este sentido, se indagará de qué manera el barroco expresa el emplazamiento del cine mestizo en la dimensión cultural del capitalismo a través de una práctica que se apropia de la impureza del cine como espacio para la multiplicidad de lo social resistiendo, de esta manera, la homogenización de la forma mercantil.

Finalmente, la reflexión respecto a lo político en el cine se orientará desde la perspectiva de Jacques Rancière, destacando dos aspectos de su pensamiento: el disenso como esencia de la política y su definición como la "parte sin parte", aquello que no cuenta y que perturba una lógica establecida de comunidad. Así, partiendo de que para el autor lo político en el cine se constituye en la forma de visibilidad de la parte sin parte, en el caso de las películas estudiadas lo político se planteará en la interrogante respecto a cómo se hace visible la resistencia de lo social.

En este sentido, en *La nación clandestina* la forma de visibilidad de la resistencia se indagará en el plano secuencia integral y la no fragmentación donde el tiempo

cinematográfico emerge como espacio del disenso al construir una imagen de lo colectivo como forma derrotada que sobrevive en calidad de restos. Asimismo, en *La mansión de la Araucaíma* la forma de visibilidad de la resistencia se establecerá en la constitución del cine mestizo mediante la irrupción de lo impuro como desecho, como aquello que no cuenta, que al restituir en el cine su estatuto de contaminado lo afirma como espacio para el disenso, y por lo tanto para la política.

En resumen, el barroco como forma de lo político en las películas estudiadas en este capítulo se constituye a partir de la relación entre dos ejes analíticos: la resistencia, entendida como multiplicidad y diversidad de lo social; y lo político como la forma de visibilidad de la resistencia. De este modo, el barroco como forma de lo político expresa la forma de visibilidad de la resistencia mediante una relación entre mestizaje y subjetividades disidentes establecida en la forma cinematográfica como espacio del disenso. Así, ya sea en la exploración de la subjetividad subalterna a través del plano secuencia integral en tanto forma de visibilidad de lo colectivo como forma derrotada, en el caso de Sanjinés, o en la representación del cuerpo como dispositivo político y su articulación con el cine como espacio contaminado, en el caso de Mayolo; la forma de lo político consistirá en hacer visible la resistencia para imaginar nuevas formas disidentes de subjetivación.

## ***La nación clandestina: la crisis de la forma visual de lo colectivo y nuevas formas de imaginar la nación***

### **3.1. Subjetividades al margen, el lugar de lo colectivo y la cuestión colonial en la post-dictadura**

Pensar la relación entre cine y política en el contexto de la post-dictadura en Bolivia a partir de la cinta *La nación clandestina* de Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau del año 1989, implica poner en discusión por una parte, el lugar de esta película en relación con la filmografía previa del Grupo Ukamau vinculada con el cine político así como con su particular trabajo alrededor del mundo indígena andino; y por otra parte, la cuestión colonial y la representación de lo colectivo en el contexto de la reapertura democrática junto a la consolidación del neoliberalismo en Bolivia a finales de los años ochenta<sup>99</sup>.

En este sentido, es importante señalar que *La nación clandestina* traza rupturas y continuidades con la filmografía anterior de Sanjinés y el Grupo Ukamau donde el tema del mundo indígena: la representación del tiempo aymara y la oralidad, específicamente, constituyen el eje central de sus producciones y experimentación estética. Así, *La nación* ha sido considerada como el punto de llegada de la propuesta de experimentación de Sanjinés mediante la teorización y práctica del "plano secuencia integral", y en este sentido, su obra maestra. Por otro lado, la obra de Sanjinés y su grupo constituye parte relevante del

---

<sup>99</sup> Precisamente, el documental *Las Banderas del Amanecer* (1983) dirigido por Jorge Sanjinés relata el convulsionado período entre 1979 - 1982, que después de la caída de la dictadura de Hugo Banzer (1971-1978), dio lugar a tres procesos electorales (1978, 1979, 1980) resultando en ocho presidentes, enmarcados en la lucha por el retorno a la democracia. A través del testimonio como principal herramienta y el registro de los hechos, el documental procesa los acontecimientos políticos del período: el intento de golpe de estado del Coronel Alberto Natush y la masacre de Todos Santos; el asesinato de Luis Espinal y Marcelo Quiroga Santa Cruz; las movilizaciones obreras, campesinas, estudiantiles, el golpe del General García Meza Tejada, y la reapertura democrática.

desarrollo del cine político en América Latina, siendo el autor una de las figuras más destacadas del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano dado su compromiso con el cine militante y revolucionario desde sus inicios en los años sesenta.

De este modo, se propone pensar las continuidades y rupturas teniendo en cuenta la cuestión colonial y la representación de lo colectivo como fundamento de su cine político, así como los antecedentes que enmarcan el desarrollo de su trabajo con lo popular y el mundo indígena. Por tales razones, la complejidad de la obra hace necesario el análisis sobre la base de su recorrido estético considerando que la práctica cinematográfica que configura Sanjinés forma parte del desenvolvimiento del pensamiento sobre la colonialidad y la subalternidad en Bolivia y la región andina.

La lectura de la obra cinematográfica de Sanjinés ha estado anclada, paralelamente, a su relación con el indigenismo desarrollado tanto en la literatura como en las artes plásticas en la región andina y, al curso de la Revolución de 1952 bajo el proyecto del MNR - Movimiento Nacionalista Revolucionario- que durante los años sesenta transitó hacia lo que se ha denominado como la "fase militar-campesina" impuesta por el mando militar en 1964 y que fue determinante para la implantación de la dictadura militar que permaneció hasta 1982<sup>100</sup>. Javier Sanjinés lo explica diciendo: "Si su cortometraje *Revolución* (1963), una interesante y crítica visión de las limitaciones de la Revolución nacional, estaba todavía influenciado por dicho acontecimiento, lo cual muestra que Sanjinés tenía la tenue

---

<sup>100</sup> Para René Zavaleta, el reconocido pensador de la realidad histórico-social de Bolivia, la Revolución del MNR de 1952 tuvo tres fases: la hegemonía de las masas (1952), la semibonapartista del poder (1954-1964) y la militar-campesina (1964-1969).

esperanza de que una sociedad más igualitaria pudiese surgir del proyecto de 1952, ella se esfumó, en 1964, con la llegada de los militares al poder" (Sanjinés, 2016: 133).

Si bien, como lo señala Javier Sanjinés, la producción realizada por el Grupo Ukamau en los años sesenta no superó el indigenismo afianzado desde décadas atrás en cuanto "no logró que las masas oprimidas y desposeídas interviniesen realmente en el debate, ni que pudiesen autorepresentarse", es decir existía una continuidad con el discurso indigenista en la incapacidad de ver al indio como sujeto narrador; permitió denunciar los atropellos y la represión del poder militar de la "fase militar-campesina" (Sanjinés, 2016: 137).

De este modo, la propuesta del cine revolucionario de Sanjinés tendrá su desarrollo más amplio en los años setenta debiendo resistir a la represión militar y la censura en el marco de la dictadura, así como a la nula participación estatal dada la clausura del Instituto Cinematográfico Boliviano en 1968, como se verá a continuación<sup>101</sup>.

Para autores como Mariano Mestman, Leonardo García Pabón, Javier Sanjinés o la reciente tesis doctoral de Ana Nahmad, es en los años setenta cuando Sanjinés logra consolidar la propuesta estética de su cine con las cintas: *El coraje del pueblo* (Bolivia, 1971), *El enemigo principal* (Perú, Bolivia, 1973) y *Fuera de aquí* (Bolivia, Ecuador, Venezuela, 1977) realizadas las dos últimas en su exilio en Perú y Ecuador. Esta filmografía conformaría lo que se ha denominado como "el ciclo testimonial" del cine de Jorge

---

<sup>101</sup> La mayoría de las producciones realizadas durante los años setenta por el Grupo Ukamau fueron ejecutadas bajo la modalidad de co-producción entre el Grupo y otras entidades. Por ejemplo, *El coraje del pueblo* fue co-producida con la RAI - Radio y Televisión Italiana. En *Fuera de aquí* participaron la Universidad Central del Ecuador y la Universidad de Los Andes de Venezuela.

Sanjinés que terminará con el documental *Las Banderas del Amanecer* (1983). Estos autores coinciden en señalar que las reflexiones y auto-crítica posteriores a la película *Yawar mallku* (1969) motivaron la radicalización política de Sanjinés y el Grupo Ukamau que se manifestará en la práctica de la representación del pueblo a través de la ruptura con el protagonismo de un sujeto individual, concentrándose en la subjetividad colectiva en su trabajo a lo largo de los años setenta. En este sentido, partiendo del compromiso con la representación de los subalternos, es decir con la voz de los que no tienen voz a través de la denuncia de las "formas coloniales de dominación" persistentes en la nación boliviana, se reconoce la "relación dialéctica de la masa y el testimonio" (Mestman, 2013), es decir, el rol activo del testimonio y la oralidad en la "memoria popular" como fundamento del carácter político del "cine junto al pueblo" que propone Sanjinés<sup>102</sup>.

Por ejemplo, Ana Nahmad señala que lo que permitió al Grupo Ukamau superar la visión del testimonio como simple denuncia que se desarrollaba en la literatura latinoamericana de aquellos años, fue el hecho de que "para el Grupo Ukamau a través del cine las masas tendrían la posibilidad de reflexionar sobre ellas mismas cinematográfica y políticamente, mediante dos niveles de participación, tanto en la creación como en la recepción de la obra" (Nahmad, 2015: 240).

Por su parte, Javier Sanjinés, desde una perspectiva decolonial, define el proceso de radicalización política manifiesta en *El coraje del pueblo* como "transculturación desde

---

<sup>102</sup> En *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Sanjinés plantea la necesidad de superar los "vicios de la verticalidad y el paternalismo". Esta declaración apuntaba a las formas del indigenismo que hablaban "por" el indio, siendo el interlocutor principal el autor-narrador quien da la voz a los subalternos. Para Sanjinés el papel del cineasta sería más bien el de mediador.

abajo". Dicho concepto -que lo retoma de John Beverley- explica la construcción de un "cine horizontal" que busca "romper con las estéticas vanguardistas que se alejan de la sensibilidad popular" mediante la confluencia entre la participación colectiva y la expresión formal del plano secuencia. En este sentido, en el filme que trastoca las fronteras entre documental y ficción, la presencia del pueblo que revive o recrea la masacre a mineros de San Juan de 1967 es registrada, en la secuencia inicial de la película, por un largo plano secuencia que logra componer un personaje comunitario evitando los primeros planos y siguiendo el movimiento de la masa. Esta configuración colectiva se completa con el papel central del testimonio de los participantes de los hechos anulando el protagonismo individual y poniendo en relieve la experiencia común.

Otro rasgo característico que definirá el cine político de Sanjinés se estableció alrededor de la relación dicotómica entre mundo indígena y mundo occidental y, en este sentido, en la concepción del imperialismo como "enemigo principal" en su íntima compenetración con el Estado-nación. Esta idea funciona, por ejemplo, en la película *El enemigo principal* mediante el personaje del hacendado quien es fusilado en un acto de justicia popular y, por otro lado, en la contradicción entre el mundo rural, indígena y el mundo urbano, letrado expresada en el no entendimiento y la consecuente incapacidad comunicativa entre campesinos y guerrilleros para la organización popular. También en la película *Yawar mallku* de 1969 está presente la confrontación entre el mundo indígena y el mundo moderno-occidental, así como la identificación del imperialismo como enemigo principal en la denuncia -de hechos reales- de las prácticas criminales de una organización norteamericana que esteriliza a las mujeres indígenas en complicidad con las instituciones estatales.

A nivel formal el trabajo con el plano secuencia y la no fragmentación se convertirán en una herramienta clave que le permitirá al cineasta ensayar, simultáneamente, las preocupaciones respecto a la representación de lo colectivo y la concepción del tiempo circular de la cosmovisión andina<sup>103</sup>. En este sentido, la no fragmentación en el "ciclo testimonial" estará más vinculada a la relación entre la masa y la memoria popular mediante la indagación de la organización política de las comunidades campesinas. En esta característica se puede rastrear la correspondencia con el "nacionalismo revolucionario" - emergido de la Revolución del 52- teniendo en cuenta la centralidad que adquirió, posteriormente, la clase obrera para pensar lo social, como lo indicó el sociólogo René Zavaleta. Así explica Nahmad la capacidad de Sanjinés y el Grupo Ukamau de filmar la clase obrera con características indias: "mediante este ejercicio fílmico se intentó generar una configuración de la masa, donde obrerismo e indianidad se conjugaron por medio del relato de la lucha" (Nahmad, 2015: 239)<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> Sobre la importancia del plano secuencia en el desarrollo del cine político en América Latina, Ana Nahmad comenta: "En el cine latinoamericano de los años setenta, el plano secuencia y la no fragmentación fílmica también fueron recursos empleados de manera original, tal vez con cierta influencia o en diálogo con los teóricos europeos. Fue dentro del género documental donde los planos secuencias fueron más comunes". Ubicando a la *Batalla de Chile* de Patricio Guzmán (Chile, 1979) como el ejemplo más logrado de la utilización del plano secuencia en la articulación del testimonio con los territorios políticos en disputa, Nahmad también reflexiona sobre el trabajo de Sanjinés: "Desde *El coraje del pueblo* (1971) el Grupo Ukamau comenzó a desarrollar también la no fragmentación fílmica para articular la memoria de las masacres mineras con la profundidad de campo del altiplano andino" (Nahmad, 2015: 270, 271). Así, concluye afirmando que en los cines periféricos los cineastas más relevantes que apostaron por el recurso del plano secuencia lo hicieron desde "sociedades escindidas étnicamente, abigarradas y en conflictos que involucraban múltiples temporalidades históricas, podríamos afirmar que el plano secuencia durante los años setenta y ochenta se convirtió en un signo fílmico del Tercer Mundo" (272).

<sup>104</sup> Al respecto cabe mencionar el punto de vista de Javier Sanjinés sobre la permanencia de la colonialidad del poder que no logró superar la Revolución nacional y, por lo tanto, la consolidación del Estado-nación moderno: "Así, la población indígena, transformada en campesina gracias a la lógica del poder, estuvo sujeta a una doble política: por un lado, a la asimilación forzada que pretendió que los indios dejaran de ser tales en términos culturales y psicosociales, afanándose en convertirlos en una suerte de sujetos históricos occidentalizados. Por otro lado, esta inclusión abstracta, que escondía, bajo un manto de retórica nacionalista, la exclusión concreta del indio, no dejó de ejercitar, dados los férreos controles estatales, una discriminación activa y constante. [...]. Fue alrededor de la noción de raza, es decir, alrededor del racismo dominante, que se construyó un patrón de poder que, en el caso boliviano, la Revolución de 1952 no desbarató. Todo lo contrario, lo fue reforzando durante las diferentes fases por las que atravesó" (Sanjinés, 2016: 134, 135).

Por otro lado, respecto al interés de transmitir la experiencia del tiempo aymara, García Pabón, señala el incipiente ejercicio que desarrolla Sanjinés alrededor del tiempo aymara en su primer largometraje *Ukamau*. De acuerdo con el autor, el tiempo de espera lento que transcurre para que el indio Andrés Mayta cometa su acto de venganza por el asesinato y violación de su esposa perpetrado por el mestizo corrupto Rosendo Campos; constituye una exploración de la "visión del mundo de un sujeto indígena" y, de este modo, la película logra una ruptura con el discurso indigenista poniendo en tensión el contenido propiamente indigenista de la película con la búsqueda formal cinematográfica para captar el mundo indígena<sup>105</sup> (García Pabón, 1998).

Por último, la relevancia del cine político de Sanjinés en el marco del arte comprometido y la reivindicación de la luchas revolucionarias que configuró el escenario cultural a nivel regional durante la década de los años setenta, se encuentra en su cercanía con las tendencias latinoamericanistas que circulaban y constituían parte fundamental del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano en cuanto se establecía dentro de los proyectos emancipatorios vigentes en la región. En esta medida, su propuesta del "cine junto al pueblo" se hallaba en total sintonía con la concepción del cine como herramienta para la revolución que marcó al conjunto del denominado Nuevo Cine Latinoamericano.

---

<sup>105</sup> Por otro lado, autores como David Wood han puesto el acento en la relación entre indigenismo y vanguardia estética, reconociendo que *Ukamau* junto con el cortometraje *Revolución* (1963) fueron producidas por un colectivo de cine "elitista" que empleó las técnicas estéticas de las vanguardias europeas para "trazar la cultural y revolucionaria "autenticidad" de sus protagonistas subalternos". De este modo, para Wood estos filmes plantean ambigüedades respecto a "lo nacional" en cuanto contienen al mismo tiempo "la aceptación de una estética extranjera y la refutación de la homogenización del mestizaje como ideal nacional, así como el acomodo y rechazo de los círculos oficiales" (Wood, 2006: 67) (Original en inglés. Traducción mía.).

Asimismo, dentro de este panorama los discursos promovidos alrededor del Tercer Cine<sup>106</sup> como vehículo para la liberación del cine dominante, que funcionaron como paradigma de la postura anticolonialista de la izquierda para la liberación de los grupos oprimidos del Tercer Mundo, constituyeron fundamento importante de los planteamientos antiimperialistas del cine de Sanjinés y la denuncia de la opresión de los pueblos indígenas de los Andes.

Esta sintonía de Sanjinés y el Grupo Ukamau con la producción cultural y cinematográfica de la región que giró, en gran medida, alrededor del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano se evidencia, por ejemplo, en el diálogo con las películas de Marta Rodríguez quien durante los años setenta se aproximó, desde la antropología visual, a la memoria colectiva y a las temáticas de la marginalidad, los campesinos y la denuncia de la opresión de las comunidades indígenas en Colombia en documentales como: *Chircales* (1971), *Planas: testimonio de un etnocidio* (1971) y *Campesinos* (1976). También se puede mencionar en este conjunto de producciones que denunciaban las condiciones de exclusión de los pueblos indígenas el documental: *Etnocidio: notas sobre el Mezquital* de Paul Leduc (México, 1976).

Sin embargo, habría que preguntarse si en la singularidad del cine político de Sanjinés, sobre todo en lo apuntado por Nahmad respecto a la indianización de la clase obrera, seguía operando, de algún modo, una lógica colonial al intentar entender a los pueblos indígenas

---

<sup>106</sup> La noción de Tercer Cine funcionó dentro del paradigma que planteaba una relación binaria y esquemática entre los países de Centro y Periferia. Así por ejemplo, los manifiestos más representativos del NCL con una postura anticolonialista giraron alrededor de la noción de Tercer Cine como vehículo para la liberación del cine dominante: "Por un cine imperfecto" de Julio García Espinosa (Cuba, 1969), "Hacia un Tercer Cine" del Grupo Cine Liberación (Octavio Getino y Fernando Solanas, Argentina 1969), "Estética del hambre" de Glauber Rocha (Brasil, 1965).

bajo una lectura esquematizante de la clase obrera de la izquierda latinoamericana. De cualquier modo, la producción de Sanjinés abrió la posibilidad de poner en tensión en el cine -un medio que no lo había hecho- los discursos afianzados del indigenismo a partir de un acercamiento que exploraba el mundo indígena a través de la configuración del indio como sujeto narrador y la representación de lo colectivo dentro de la búsqueda de una forma cinematográfica.

Con todo lo expuesto se puede decir que la relación entre cine y política en el trabajo de Sanjinés vinculó el cine militante de la izquierda del escenario regional con una subalternidad étnica en la situación de exclusión de los pueblos indígenas de los Andes; a través de una compleja propuesta estética que articuló la comprensión de la particularidad local de Bolivia poniendo en tensión la cuestión colonial, la memoria de la lucha popular y la clase obrera, elementos cargados de la trayectoria del pensamiento del "nacionalismo revolucionario" y la frustración de la Revolución del 52, como lo explica Javier Sanjinés. De este modo, la originalidad de la práctica cinematográfica de Sanjinés se encuentra en una "politización de la estética" - la politización del plano secuencia- que se concreta en la exploración visual de un sujeto comunitario junto con la oralidad indígena -algo que no tenía precedentes en la región-, y en esta medida, el cine político de Sanjinés se instauró como una forma visual de pensar lo colectivo en el mundo indígena<sup>107</sup> durante los años setenta.

---

<sup>107</sup> Al respecto se puede mencionar la cercanía que varios estudiosos han encontrado entre la obra de Sanjinés y el pensamiento de René Zavaleta. Por ejemplo, Javier Sanjinés indica sobre el plano secuencia en el *Coraje del pueblo*: "El coraje del pueblo es uno de los momentos estéticos contemporáneos más interesantes de lo que el sociólogo político boliviano René Zavaleta llamó la "autodeterminación de las masas"" (Sanjinés, 2004: 19). En este sentido, se puede decir que Sanjinés no buscaba la simple ilustración de las tesis de Zavaleta sino que el cine que desarrolló estaba en consonancia con el pensamiento social de aquella época donde la clase obrera adquirió un papel central, como se explicó arriba con Nahmad.

Este acercamiento a las características del cine político de Sanjinés, desarrollado como se ha visto durante los años setenta, permitirá pensar las continuidades y rupturas con la película *La nación clandestina* realizada a finales de los años ochenta, es decir, una década más tarde del denominado "ciclo testimonial" que terminaría con el documental *Las banderas del amanecer* de 1983 el cual mantiene continuidad con el registro y la elaboración cinematográfica en torno a la organización popular a través de la resistencia a la dictadura y la lucha por el retorno a la democracia en Bolivia.

Así, entendiendo que la práctica del cine político de Sanjinés consistió en una forma visual de pensar lo colectivo en el mundo indígena, se puede señalar como punto de partida para el análisis de *La nación clandestina* que, la mayoría de características que construyen el cine del "ciclo testimonial" como: el plano secuencia, la dicotomía campo-ciudad, la exploración del tiempo circular de la cosmovisión andina, e incluso la presencia del "enemigo principal", se mantendrán en el filme de 1989 que al igual que la mayoría de los anteriores pertenece al género de la ficción y fue co-producida por el Grupo Ukamau y TVE - Televisión Española. Por otro lado, es importante apuntar que para el siguiente análisis resulta fundamental la comprensión del conjunto del trabajo cinematográfico de Sanjinés como la indagación de la "mentalidad, sensibilidad y visión del mundo indígena", coincidiendo también con lo expuesto por García Pabón en su estudio sobre *La nación clandestina*.

Asimismo, las rupturas que plantea *La nación* en relación con los elementos del cine político de los setenta comprenden, en mi primera instancia, el abandono del personaje colectivo, es decir del pueblo, y el regreso al personaje individual, además de la ausencia

del testimonio vinculado a la memoria oral de las comunidades indígenas. Sin embargo, estas rupturas aparentemente determinantes en el nuevo periodo de finales de los años ochenta no significarán el abandono total de la dimensión de lo colectivo y la memoria oral como se expondrá a continuación.

De este modo, el desplazamiento hacia lo subjetivo no contiene un retorno hacia los postulados indigenistas de los años sesenta -con los que Sanjinés sintonizó en aquella época-, sino que tiene que ver con un nuevo horizonte cultural de "crisis de la representación de la totalidad" que hace que la práctica de la forma visual sobre lo colectivo sea repensada en el contexto del cine desarmado de los años ochenta. Así, el cine desarmado -que como se ha explicado anteriormente aglutina las características del "arte desarmado" que se aleja de la relación entre arte y política fundamentada en la militancia revolucionaria de la izquierda latinoamericana- involucrará en la práctica cinematográfica de Sanjinés un distanciamiento del relato de luchas populares y, de esta manera, con las producciones de la década anterior que se concentraban en una determinada coyuntura política.

En este sentido, *La nación clandestina* concierne un giro en la forma de entendimiento de la política y su relación con el tipo de subalternidad que discute la película. Se puede argumentar que el cine de los años setenta, que ha sido considerado como el de mayor radicalidad política en la filmografía de Sanjinés, gira alrededor de una noción de la política anclada en la militancia, la organización popular y la indianización de la clase obrera; donde la política se asume como una "totalidad histórica" con la que el cine "simplemente dialoga", retomando las palabras de Nelly Richard cuando explica la relación "expresiva y

referencial" entre arte y política. O como lo explica Rancière: "la política como aquello de lo que habla un film -la historia de un movimiento o un conflicto, la revelación de una situación de sufrimiento e injusticia-" (Rancière, 2012: 105). Es decir, en las películas de los años setenta la luchas populares contienen el sentido político de los filmes.

No obstante, la subalternidad expresada en los sujetos indígenas como aquellos que no tienen voz y la búsqueda formal mediante el plano secuencia, problematiza el sentido político de los filmes al reivindicar el testimonio oral y la lucha colectiva de las comunidades indígenas andinas, por lo que la voz del subalterno es comprendida desde la lucha popular y comunitaria, y por lo tanto como agente para la transformación histórica. De este modo, la forma visual de pensar lo colectivo en el mundo indígena que propone el cine político de Sanjinés, que como se explicó arriba compete el trabajo con el plano secuencia junto con la oralidad, se basa en una correspondencia entre la política como contenido militante y la voz del subalterno en el testimonio, es decir, el contenido de lucha social es transmitido a través de la forma del testimonio. Esta característica de la forma visual de pensar lo colectivo compone la dimensión política como "totalidad histórica" en cuanto articula lucha popular, subalternidad y testimonio dentro de un marco militante para la revolución.

Por su parte, *La nación clandestina* desarrolla la cuestión de cómo pensar la forma visual de lo colectivo en la "crisis de la representación de la totalidad", es decir, dentro de un contexto donde los elementos: lucha social, subalternidad y testimonio se desarticulan, y por lo tanto, la política no puede ser asumida como "totalidad" y el subalterno como agente para la transformación histórica. Javier Sanjinés argumenta que en los años ochenta, en el

contexto de redemocratización política de Bolivia, el cine testimonial deja de tener vigencia por dos hechos puntuales: el carácter de urgencia y denuncia del testimonio pierde espacio tras la derrota de las luchas revolucionarias, y el significativo decrecimiento de las comunidades mineras quienes eran el principal destinatario e interlocutor del cine político de Sanjinés.

En este sentido, *La nación clandestina* plantea el desplazamiento del lugar de la política de la lucha social a lo subjetivo, siendo la subjetividad subalterna el espacio para la exploración de la forma visual de lo colectivo del mundo indígena a través de la resistencia a las formas coloniales que en ella subyacen. Asimismo, el filme a través de un tipo de representación que complejiza la presencia indígena, logra señalar la problemática de la conformación de nación blanco-mestiza mostrando no únicamente las subjetividades que quedan al margen del ideal de nación boliviana; sino que plantea la nación como una imposibilidad en la contexto de transición a la democracia en Bolivia.

De este modo, la principal ruptura con el cine político de los años setenta se encuentra en la confrontación en el plano de la subjetividad entre la dimensión colectiva del mundo andino y las formas coloniales de dominación persistentes en la nación boliviana. Es decir, en *La nación* se repiensa lo colectivo en la subjetividad del indio Sebastián como algo que está siendo anulado por las formas coloniales. Por lo tanto, no se representa lo colectivo a través del pueblo sino que el desplazamiento hacia el nivel subjetivo individual muestra la imposibilidad de su representación, al mismo tiempo que deja ver la anulación de la dimensión comunitaria en la interiorización del colonialismo en el sujeto indígena.

Por otra parte, los elementos que componen la forma visual de pensar lo colectivo en el mundo indígena del cine de Sanjinés: el plano secuencia, la dicotomía campo-ciudad, el tiempo andino, la occidentalización de la cultura como "enemigo principal", se mantienen en *La nación* pero son desplazados para proponer una forma visual que transmite la mentalidad, la visión del mundo del sujeto subalterno encarnado en Sebastián, un indio doblemente rechazado: por su comunidad indígena y por la sociedad blanco-mestiza. De esta manera, el plano secuencia integral y la no fragmentación comunican el tiempo cíclico andino en la conjunción entre pasado y presente en la vivencia del viaje de regreso de Sebastián a su comunidad, configurando una manera de entender el mundo a través de múltiples temporalidades que se componen del encuentro conflictivo entre el tiempo andino y el tiempo urbano-moderno contenido en la experiencia de la migración del personaje a la ciudad.

Asimismo, la memoria oral no se encuentra ya en la forma del testimonio sino en la sobrevivencia de formas culturales que resisten a los procesos de colonización, por ejemplo, la danza ritual ancestral que Sebastián recupera para morir es transmitida por medio de la oralidad, y de esta manera, el recuerdo del Danzante que Sebastián vio de niño se reactualiza cuando él decide reinterpretarlo; además, la memoria oral también opera cuando el *tata* Tankara explica a los miembros de la comunidad o el mismo Sebastián cuenta a los niños de que se trata la Danza.

No obstante, la memoria de las luchas y la organización popular están presentes en la película conformándose como parte de los valores comunitarios. Por ejemplo, las asambleas y la importancia de los bloqueos de caminos, por parte de las comunidades

indígenas, dan cuenta de su rol en las luchas campesinas constituyendo fundamento de la organización comunitaria donde Sebastián está ausente por lo que ha dejado de pertenecer a esos espacios. De igual manera, toda la película está atravesada por el conflicto social puesto que el viaje de Sebastián sucede en medio de un levantamiento popular contra un intento de golpe de estado. Al final de la película en medio del ritual que desarrolla Sebastián llegan los miembros de la comunidad cargando los cuerpos de sus compañeros muertos tras un enfrentamiento entre mineros y militares. Es decir, la forma del testimonio es reelaborada para dar cuenta de la memoria de las luchas populares y su vigencia como base de la organización comunitaria.

Por último, la pérdida de la dimensión de lo colectivo en la subjetividad de Sebastián se manifiesta en su incapacidad de actuar por el bien común como Jefe de la comunidad, al adoptar una actitud individualista que lo lleva a cometer actos de corrupción, aquí permanece una noción dicotómica que mira la occidentalización -entendida desde el espacio de lo urbano- como el "enemigo principal" de los valores y cultura de los pueblos indígenas. Sin embargo, el filme escapa de una visión esencialista al complejizar la cuestión de la identidad mostrando a Sebastián como un sujeto marginal híbrido que no es ni indio ni mestizo.

En conclusión, *La nación clandestina* construye una forma visual de pensar lo colectivo a través del tiempo cinematográfico, así, el "plano secuencia integral" y la no fragmentación expresan temporalidades superpuestas entre el tiempo andino y el tiempo urbano donde la interiorización de éste último, por parte de Sebastián, representará la anulación de la dimensión colectiva. Asimismo, la multiplicidad de temporalidades configuran la manera

de entender el mundo de Sebastián, o se podría decir, de un sujeto que interioriza la "formación abigarrada" de la que habla Zavaleta, entendiéndose ésta como la heterogeneidad de temporalidades, de formas culturales y económicas, en condiciones de compleja diversidad social aunada a condiciones de desigualdad y exclusión colonial<sup>108</sup>. En este sentido, se puede decir que la visión del mundo que proyecta *La nación clandestina* es la de un sujeto que vive en medio de la desarticulación entre las formas de organización comunitarias y el Estado-nación dentro de un entorno de exclusión colonial.

Finalmente, la representación de la subjetividad marginal como forma de re-imaginar lo político aleja completamente a *La nación clandestina* del consolidado cine político de Sanjinés -masa y testimonio-, puesto que Sebastián rompe con el esquema de subalternidad de los filmes anteriores, siendo un marginal dentro de la marginalidad se ubica como sujeto residual, "sujeto escoria" que no tiene cabida en los esquemas de la izquierda tradicional. De este modo la película logra, mediante la muerte de Sebastián -una muerte que lo restituye como sujeto comunitario-, colocar el punto de vista de "lo cholo" como posibilidad de repensar la democracia en la postdictadura desestabilizando así lo oficialmente aceptado tanto en la idea de sujetos nacionales como en las formas de la política de la izquierda de aproximarse a las clases subalternas.

---

<sup>108</sup> Luis Tapia explica de la siguiente manera la noción de abigarramiento en el pensamiento de Zavaleta: "Uno de los criterios más relevantes para identificar la presencia de un tipo de diversidad cultural compleja y conflictiva, como la que se puede encontrar al hablar de abigarramiento, tiene que ver con la persistencia o existencia de estructuras de autoridad que en realidad son formas de autogobierno de otros sistemas de relaciones sociales, lo cual hace pensar que no sólo hay países multiculturales, sino multisociales. En esas condiciones, el Estado-nación no es algo que se ha construido orgánicamente con relación al conjunto de los territorios y a la cualidad de la diversidad de sistemas de relaciones sociales, sino que es un Estado más o menos aparente, que corresponde más o menos, en los momentos óptimos de construcción del Estado-nación, a los ámbitos de modernidad configurada en esos territorios, pero no a los que todavía se organizan sobre la base de estructuras comunitarias" (Tapia, 2009: 24-25).

Precisamente, *La nación clandestina* plantea la problemática de la existencia de una nación que se reproduce al margen en el contexto del retorno a la democracia. En este sentido, la representación de Sebastián como sujeto doblemente rechazado, un sujeto que no es ni indio ni mestizo, no reclama su lugar en la conformación de nuevos sujetos nacionales sino que al poner en tensión el imaginario blanco-mestizo de nación boliviana<sup>109</sup> plantea la dificultad de nuevas formas de subjetivación bajo el marco del Estado-nación blanco-mestizo. Es decir, nuevas formas de pensar lo comunitario implican, necesariamente, procesos de producción de nuevas subjetividades.

De este manera, lo político en el filme constituye la interrogante sobre el lugar de lo colectivo y el problema colonial en la post-dictadura, reconociendo la nación encubierta como espacio para la disputa de formas de reinventar la democracia que involucren formas comunitarias indígenas o "cholas", es decir, el filme confronta la redemocratización como espacio para la reconfiguración de la dimensión colectiva a través de unas nuevas formas de comunidad.

A continuación se analizará de qué manera la forma visual de pensar lo colectivo en la crisis de la representación de la totalidad que concierne, como se ha visto, el desplazamiento hacia lo subjetivo involucra, en el caso de *La nación clandestina*, la exploración de un modo de ser barroco que se constituye tanto en la identidad mestiza de Sebastián como en la forma del "plano secuencia integral" y la no fragmentación. Esta

---

<sup>109</sup> David Wood también comenta al respecto: "En lugar de simplemente subordinar lo cultural a un modelo existente del nacionalismo revolucionario, la película de Sanjinés de 1989 puede reclamar un lugar en la (aunque limitada) re-imaginación de la nación boliviana durante su transición a la democracia" (Wood, 2012: 6).

condición del barroco en la película permitirá indagar su aproximación a lo político y su emplazamiento en la dimensión cultural del capitalismo tardío.

### **3.2. La puesta en escena de la identidad mestiza y la supervivencia de la forma comunitaria: El barroco como forma de lo político en *La nación clandestina***

El siguiente apartado propone un análisis del barroco como forma de lo político en *La nación clandestina* teniendo en cuenta que la exploración de la visión del mundo -la subjetividad- del sujeto subalterno Sebastián traza una relación con el barroco que puede ser comprendida a través de dos niveles. El primero se encuentra en el plano de la representación del sujeto que consiste en un modo de ser barroco establecido a través de lo que Bolívar Echeverría llama "la puesta en escena de la identidad mestiza". El segundo nivel tiene que ver con la anulación de lo colectivo, que se explicó arriba, donde el barroco se encontraría en la resistencia de la forma derrotada. Es decir, la relación entre estos dos niveles junto con el "plano secuencia integral", que reinterpreta el tiempo andino a partir de la coexistencia de múltiples temporalidades donde la conjunción entre pasado y presente conforman un espacio y tiempo ambiguo; componen una forma visual de pensar lo colectivo que permitirá indagar lo político en la película desde una perspectiva que pone en relieve su lugar dentro de la dimensión cultural del capitalismo tardío.

Siguiendo los postulados de Bolívar Echeverría, se puede pensar la relación entre barroco y mestizaje entendiendo que la coincidencia entre el barroco con las formas identitarias constituidas en el mestizaje en América Latina es "puramente formal" y está fundamentada

en la condición de "teatralidad absoluta"<sup>110</sup> del arte barroco en tanto representación del mundo configurada a partir de formas contrapuestas: "de que lo antiguo se reencuentre justamente en su contrario, en lo moderno" (Echeverría, 2000: 44). De esta manera, la teatralidad implica entender que la representación que emerge del barroco "no pone en escena algo [la imitación del mundo] sino que es escenificación y nada más". Esto quiere decir que dicha representación se emancipa de su función de imitación del mundo porque al hacerlo crea un mundo autónomo, una versión alternativa del mismo mundo representado (2006: 161).

Los planteamientos de Echeverría respecto a la "afinidad puramente formal" entre el barroco y el mestizaje partirán, entonces, de dos principios: la emergencia de un mundo autónomo configurado en la ambivalencia de formas culturales contrapuestas y la teatralidad absoluta. Así, para Echeverría en América Latina la modernidad encuentra su fundamento barroco en el mestizaje, donde la teatralidad supone la "puesta en escena" de la identidad mestiza que se constituye en la manera que los indios incorporan las formas culturales de la modernidad europea imitando y haciendo una escenificación de éstas. Al mismo tiempo, esta imitación dispuesta en la ambivalencia de ambos mundos -el europeo y el indio- construye un mundo autónomo mediante una estrategia que "convierte la destrucción sistemática de las formas [indias] en un proceso de reconstrucción de las

---

<sup>110</sup> En diálogo con T. Adorno respecto al arte barroco como "*decorazione assoluta* o emancipada" Echeverría argumenta la necesidad de añadir la "teatralidad absoluta": "La teatralidad esencial del barroco tiene su secreto en la doble necesidad de poner a prueba y al mismo tiempo revitalizar la validez del canon clásico" (2000: 45). Asimismo, para Echeverría la cualidad de teatralidad absoluta en el arte barroco estaría dada en su manera particular de cumplir con la tarea del arte de la modernidad que procura la representación cognoscitiva del mundo "pero no de hacerlo en un reflejo racional del mismo, no en conceptos dirigidos al entendimiento, sino de manera sensorialmente inmediata, en imágenes destinadas a la experiencia estética. [...] pero lo hace de una manera tal, que pone en crisis la esencia moderna de la representación cognoscitiva" (2006: 159).

formas europeas, un proceso en el que la quintaesencia de las suyas propias [indias] pasa a formar parte de lo construido" (2006: 163-164).

En consecuencia, esta imitación está atravesada por la contrariedad entre las formas socio-culturales que resisten a su total anulación y las formas impuestas a lo largo de la colonia; por lo que en la estrategia del mestizaje en la que "las formas vencedoras son reconfiguradas mediante la incorporación de las formas derrotadas, es un comportamiento en el que el principio formal barroco puede reconocerse con toda claridad" (2006: 165). De este modo, el mestizaje emerge del excedente, de los restos que quedan de las formas socio-culturales que han sido anuladas en la colonización de los pueblos indígenas mediante un proceso que el autor denomina como "codigofagia" - el devoramiento del código derrotado por parte del vencedor contiene necesariamente una nueva versión que incluye los restos de lo que ha sido derrotado -.

No obstante, como se explicó en el capítulo anterior, la originalidad de la perspectiva de Echeverría respecto al ethos barroco se encuentra en su fundamentación en términos de constitución de subjetividades o como "un principio de organización de la vida social" en la modernidad capitalista. Partiendo de que el ethos barroco constituye un modo de interiorizar la contradicción constitutiva de la modernidad capitalista -entre valor de uso y valorización del valor- que contiene una resistencia del valor de uso -"forma natural"-<sup>111</sup>, la

---

<sup>111</sup> Hay que recordar que Echeverría piensa la semiótica del valor de uso dentro del proceso de reproducción social, en tanto proceso de producción de significación, entendiéndolo como la "forma natural" contradictoria con la "forma del valor" en el capitalismo (siguiendo a Marx). Para el autor, la "forma natural" se refiere a la artificialidad de lo social -"transnaturalización"- que constituye "lo múltiple y diverso de la concreción de lo humano" y esta asociada a los valores de uso porque corresponde a las necesidades de producción y consumo del ser humano. De este modo, define el valor de uso como "forma cualitativa del mundo de la vida", la cual

misma que emerge paradójicamente de la condición de derrota y destrucción de esa forma por la invasión devastadora de la lógica del capital (2000: 39); se puede pensar la cuestión del mestizaje y su relación con las formas culturales derrotadas teniendo en cuenta que dicha resistencia, en palabras de Echeverría, significa la supervivencia de una dimensión cualitativa -multiplicidad y diversidad de formas de lo social- en el plano imaginario de la vida social incongruente con la forma de la valorización del valor.

En este sentido, la propuesta de este trabajo es analizar la ambivalencia que contiene la representación del sujeto en la película a la luz de la noción de teatralidad, la "puesta en escena"<sup>112</sup> de la identidad mestiza, donde, paralelamente, la idea de restos de formas socio-culturales derrotadas que sobreviven permite pensar de qué manera estos restos pueden constituir lo que Echeverría denomina como resistencia: la supervivencia de una dimensión cualitativa incompatible con la forma homogenizante de la forma de acumulación del capitalismo.

Además, para el caso de estudio, la pertinencia del diálogo con los planteamientos de Echeverría respecto al barroco se encuentra en la apuesta de la película por la indagación de la subjetividad del mundo indígena andino y la problematización del mestizaje destacando la persistencia de relaciones coloniales. La película cuestiona, fundamentalmente, cómo el

---

dentro de la dominación de la lógica productivista en el proceso de reproducción de lo social es colonizada por la forma mercantil.

<sup>112</sup> Este análisis plantea un doble juego respecto a la puesta en escena. Por un lado, la puesta en escena a la que nos referiremos es la característica de la identidad mestiza que involucra una imitación de las formas culturales de la modernidad europea, tal como explica Echeverría. Por otro lado, también se puede hablar de la puesta en escena que desarrolla la película que envuelve todos los aspectos de la filmación: la luz, el diseño de arte, la paleta de color, el vestuario, etc. Aunque la representación del personaje de Sebastián involucra una puesta en escena de la producción, este análisis se centra en la puesta en escena como imitación que conforma una característica fundamental de la representación del mestizaje en la película.

ideal de ciudadanía impulsado desde el Estado-nación -posterior a la Revolución de 1952- establecido en la noción de mestizaje contiene bajo el discurso de integración nacional prácticas de homogenización y exclusión de las formas identitarias indígenas en Bolivia.

Siguiendo las ideas de Echeverría, se puede plantear el análisis de la representación de la identidad mestiza en la película *La nación clandestina* a partir de una relación de tensión entre mestizaje - puesta en escena - excedente. Asimismo, el aporte de Echeverría conduce una lectura del barroco en la película centrada en la identidad<sup>113</sup> mestiza dentro de la configuración capitalista. La particularidad de esta perspectiva permite observar, en la representación del sujeto en la película, un horizonte que supera la sobredeterminación del personaje protagonista por las formas coloniales de dominación, en cuanto el barroco invita a interrogar el espacio de conflicto entre la incorporación de formas impuestas por la cultura dominante y los restos de otras formas identitarias que el proceso colonizador elimina.

*La nación clandestina* cuenta la historia del retorno de Sebastián, un indígena aymara, a su comunidad de origen; quien después de haberla abandonado para ir a la ciudad es expulsado siendo objeto del repudio de sus miembros por su comportamiento cuestionable. Sebastián en una actitud de arrepentimiento decide volver a la comunidad y realizar un ritual ancestral: "El Gran Señor Danzante". El viaje de regreso de Sebastián estará marcado por la memoria de varios sucesos de su vida y ocurre en medio de la represión suscitada por

---

<sup>113</sup> La definición de Echeverría de la identidad como las "formas concretas y múltiples de lo social" permite comprender la identidad no como una forma esencial sino transitoria y evanescente (Echeverría, 2001: 169-170).

un levantamiento popular<sup>114</sup>, a su llegada encuentra que varios miembros de la comunidad han sido asesinados.

Cabe anotar que el personaje de Sebastián plantea un nivel de complejidad importante puesto que podría enfocarse también como la representación de un sujeto indígena. Sin embargo, creemos que el punto de vista de la identidad mestiza permite analizar precisamente la ambivalencia que encarna Sebastián<sup>115</sup>. No obstante, Silvia Rivera considera que en las particularidades del mestizaje en Bolivia existe una diferenciación importante entre mestizo y "cholo". El mestizo sería aquel que mantiene mayor proximidad con lo español mientras el "cholo" tendría mayor cercanía con lo indio (Rivera, 2010: 77). Bajo esta mirada el personaje de Sebastián podría considerarse también como "cholo". Asimismo, para la autora la categoría de mestizaje ha sido históricamente funcional a las estructuras de dominación social dado que a través de ésta se ha encubierto permanentemente la violencia y la segregación de las identidades indias.

Sebastián es un sujeto doblemente rechazado, por un lado, por su comunidad quien lo acusa de robar y mentir y por otro, sufre la discriminación y el racismo por parte de los mestizos en la ciudad. La historia de Sebastián está atravesada por la migración del campo a la ciudad. La primera se da cuando era niño y sus padres lo envían a trabajar en la casa de La Paz de un hacendado. La segunda partida de Sebastián ocurre en su juventud en busca de

---

<sup>114</sup> La película hace referencia a hechos histórico-políticos de Bolivia como el levantamiento del 1 noviembre de 1979 contra la dictadura encabezada en ese momento por una Junta Militar, luego de la dimisión del Crnl. Hugo Banzer en 1978. Otro hecho al que se hace referencia es el "Pacto militar-campesino" que durante el gobierno del Gnl. René Barrientos (1964-1969) obligó a la entrega de las armas por parte de los campesinos, quienes tras la Revolución de 1952 habían logrado el establecimiento de la Reforma Agraria.

<sup>115</sup> Esta característica del personaje abre interrogantes respecto a la cuestión de la identidad más allá de lo étnico, como: ¿Qué es lo que lo hace ser mestizo? ¿Lo mestizo se adquiere con el borramiento de lo indio? ¿No es mestizo pero debe parecerlo?.

mejores oportunidades. El último desplazamiento se da después de ser expulsado de la comunidad por traicionar los intereses colectivos y robar los fondos de un proyecto auspiciado por una ONG extranjera.

A pesar de que el personaje de Sebastián se construye como un sujeto sobredeterminado por la relación campo-ciudad, por el contexto de desigualdad social y racismo en una sociedad donde persisten las condiciones de dominación coloniales<sup>116</sup>, aquella relación campo-ciudad permite exponer la situación de conflicto del personaje de Sebastián que lo aleja de una forma de ser indio dentro de la comunidad. En otras palabras, Sebastián es un indio que se ha "blanqueado", es decir, que ha dejado de comportarse como tal para adoptar las formas mestizas urbanas. Justamente, en esta característica de Sebastián se puede explorar un modo de ser barroco que involucra la puesta en escena de la identidad mestiza de la que habla Echeverría.

A lo largo de toda la película se muestran situaciones en las que Sebastián hace evidente un tipo de comportamiento que se caracteriza por la intención de dejar de ser indio, para él actuar como mestizo es actuar como civilizado. Por ejemplo, Sebastián prueba varios trabajos, pasa de ser militar a formar parte de un grupo represivo encubierto de las fuerzas policiales y, finalmente, se dedica a construir ataúdes como carpintero. Precisamente,

---

<sup>116</sup> Silvia Rivera, en sus estudios socio-históricos sobre el mestizaje en Bolivia, afirma que el mestizaje andino se funda en un horizonte colonial de larga duración. Refiriéndose a la visión celebratoria del mestizaje que adopta el Estado boliviano post-52 como parte del proyecto de ciudadanía de la nación moderna, la autora señala que "La noción de "mestizaje" fue un eje crucial de este imaginario progresista, y contribuyó a un largo proceso de encubrimiento de los conflictos racistas y culturales que continuaron irrumpiendo subterráneamente en la historia contemporánea de Bolivia" (Rivera, 2010: 125). Por otro lado, según Rivera, dentro de este horizonte de dominación, las identidades post-coloniales están atravesadas por una "profunda huella represiva" que inscribe "en ellas disyunciones, conflictos y una trama muy compleja de elementos afirmativos, que se combinan con prácticas de auto-rechazo y negación" (2010: 117).

siendo militar visita su antigua comunidad y su hermano Vicente le reclama hablando en aymara - cabe mencionar que en la mayor parte de la película se habla aymara-: "¿No te da vergüenza venir vestido de esa forma? ¿Has venido de la ciudad para quitarnos el armamento?", Sebastián dice que ha venido a "aconsejarles" y defendiendo el "pacto militar-campesino" señala que el Ejército está recogiendo las armas porque "los campesinos necesitan herramientas para sembrar la tierra, no armas" mientras su hermano cuestiona "el pacto" e insiste en la necesidad de conservar el fusil.

Sin embargo, el hecho que marcará su "blanqueamiento" es la decisión de cambiar su apellido de Mamani a Maisman. Este hecho será recordado varias veces por su madre, durante la película, como una traición para la comunidad y un acto imperdonable.

El cambio de apellido permite entender el modo de ser barroco que significa la puesta en escena de la identidad mestiza. La actitud de Sebastián da cuenta de una "teatralidad" en la obtención de una identidad dentro del orden de la ciudadanía y las normas que componen el Estado-nación, es decir, la identidad se asume como una escenificación que le permite a Sebastián encajar en los parámetros de individuo moderno - civilizado a través del borrado de lo indio. En este sentido, el cambio de apellido da cuenta de una puesta en escena que trastoca el sentido de legalidad del orden del Estado-nación y, de este modo, la identidad mestiza se presenta como imitación donde, como señala Echeverría: "la teatralidad absoluta invita a invertir las cosas, al plantear al mismo tiempo, la legalidad del mundo real como una legalidad cuestionable; descubre que ese mundo es también esencialmente teatral o escenificado, algo que en última instancia es también contingente, arbitrario" (Echeverría, 2006: 161).

Asimismo, en otra secuencia, al ser nombrado Jefe de la Comunidad, Sebastián debe viajar a La Paz para negociar fondos para un proyecto con una ONG. Mientras espera el bus su esposa Basilia le aconseja (en aymara) que debe llevar su poncho y su gorro para no sentir frío en el camino. Sebastián se rehúsa terminantemente a aquello y advierte a su esposa, hablando en aymara: "No, a mí me van a creer cargador... pero si llego así a la ciudad me van a decir indio".



**Fotograma 11:** Sebastián viaja a La Paz para proyecto con ONG

El modo de ser barroco mediante la puesta en escena de la identidad mestiza se expone claramente en este diálogo de Sebastián: "me van a decir indio" hablando en aymara. Esta contradicción pone en evidencia la condición de "teatro" -el diálogo podría continuar así: "que sí soy (indio) pero no debo parecer"- confirmando a la vez la barbarie de las formas coloniales de dominación que homogeniza y excluye otras identidades generando prácticas de auto-rechazo y negación.

De este modo, el barroco se constituye en la co-existencia de formas culturales contrapuestas. Por un lado, Sebastián actúa como mestizo incorporando formas como la vestimenta y el idioma español pero, por otro, sigue manteniendo también su lengua aymara. Es decir, lo barroco se despliega en la puesta en escena que hace Sebastián donde sobreviven restos de las formas que se pretenden anular en las condiciones de dominación coloniales.

Al respecto, Bolívar Echeverría señala: "Es barroca la manera de ser moderno que permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producida por el productivismo capitalista, al convertirla en el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo" (2000: 91). Es decir, lo cualitativo consiste en una resistencia a la invasión totalizante de la forma mercantil sobre la vida, en la medida que ésta anula la diversidad de lo social al imponerse una forma identitaria homogenizante establecida, por ejemplo, en la noción de ciudadanía fundada en el mestizaje que, como lo explica Silvia Rivera, en el caso de Bolivia fue promovida desde una idea de nación que funcionaba "articulada por una economía de mercado en el que todo rastro de identidades previas debía disolverse en aras de un modelo occidental y homogéneo de ciudadanía" (Rivera, 2010: 125).

Por otra parte, el barroco surge en el hecho de que aquello cualitativo que está siendo destruido se reconfigura a través de los restos, el excedente que queda, para convertirse en algo distinto que se resiste, desde dentro del capitalismo, a su aniquilación. Esta condición de resistencia del barroco lleva a conectar la puesta en escena de la identidad mestiza con la anulación de lo colectivo en la subjetividad de Sebastián, puesto que él atraviesa una ruptura con lo colectivo frente al predominio de lo individual, donde el proceso de

reinención de lo colectivo lo lleva a asumir la muerte para la vida. En esta medida, lo social -en tanto multiplicidad y diversidad- que está siendo destruido es, precisamente, la forma de lo colectivo de la cosmovisión indígena andina contrapuesta a los valores individualistas y homogenizantes de la ciudadanía, y constituiría lo que Echeverría observa como lo cualitativo que es reconfigurado.

Sebastián regresa a su comunidad para realizar una danza ancestral para morir, para matarse a si mismo. Sebastián decide que la única forma de restituirse es muriendo a través de aquella danza cuya máscara es ángel y demonio a la vez y que le devolverá de una manera distinta la dimensión colectiva que ha sido anulada. Al mismo tiempo, en medio de la muerte de sus compañeros en manos de los militares en el levantamiento popular que ocurre mientras llega a la comunidad -un miembro de la comunidad reclama: "nosotros venimos de haber peleado junto a los mineros y encontramos a éste bailando"-; Sebastián debe continuar la danza.

Se puede decir que la puesta en escena de la identidad mestiza trae consigo la obligación y el sacrificio de deshacerse de la dimensión colectiva y comunitaria que no es compatible con el capitalismo. Sebastián al ser nombrado Jefe de la Comunidad traiciona los intereses colectivos, no es capaz de asumir las decisiones conjuntas y toma decisiones en favor de sus intereses personales por lo que miente y roba.

Después de que la comunidad había decidido no recibir los fondos para el proyecto porque tienen un interés político -Vicente indica en la Asamblea: "no hay que recibir (los fondos) con eso nos van a querer manejar"-; Sebastián no está de acuerdo y cree que se debe aceptar

el proyecto de los "gringos". Sin embargo, Basilia le advierte: "Quien decide si va a recibir esa ayuda es la Comunidad, no tú". Además, Sebastián oculta un llamamiento de la Subcentral campesina para participar en los bloqueos de caminos porque esa acción perjudicaría la ayuda que van a recibir.

El barroco entonces emerge en el reconocimiento por parte de Sebastián de la destrucción de su vínculo con lo colectivo y la posibilidad de su restitución mediante una dimensión incompatible con la modernidad capitalista. En este sentido, el ritual del "Gran Señor Danzanti" constituye esa dimensión cualitativa en el plano de lo imaginario que le permite a Sebastián "inventarse una vida dentro de la muerte".

Siguiendo a Echeverría esta condición de "vivir muriendo" representa el comportamiento típicamente barroco: "insistir mediante una mimesis trascendente en la vigencia del valor de uso del mundo, un valor de uso que está siendo devorado por el valor mercantil" (Echeverría, 2006: 214). La vida estaría en aquello que permite la multiplicidad y diversidad de lo social, es decir, la posibilidad de emerger de otras "maneras de ser y estar en el mundo" frente al peligro de la cancelación de esta diversidad que impone la forma identitaria homogenizante fundada en la acumulación capitalista. Al contrario, la muerte estaría en "la acción que subsume la vida humana al capital". El modo de ser barroco se encontraría entonces en la resistencia a la subsunción absoluta a las formas de la acumulación capitalista mediante la insistencia de lo múltiple y diverso.



**Fotograma 12:** Ritual "El Gran Señor Danzante"

Con todo lo expuesto, se puede decir que la representación del sujeto que desarrolla la película se va complejizando al tratar de mostrar, justamente, la puesta en escena de la identidad mestiza. Aunque una primera lectura podría calificar a Sebastián como un personaje sobredeterminado, el modo de ser barroco que comprende Sebastián se representa en un espacio de conflicto entre la teatralidad que involucra ser mestizo y la sobrevivencia de formas culturales indias que el proceso colonizador excluye. De este modo, la visión del mundo que se plantea a través del personaje de Sebastián problematiza la cuestión de la identidad: Sebastián no es ni lo uno ni lo otro, ni indio ni mestizo, niega toda esencialidad.

A través de un tipo de representación que problematiza la presencia indígena, la película interroga la nación como espacio heterogéneo y diverso que se reproduce bajo estructuras de desigualdad y exclusión social. La nación clandestina es aquella nación encubierta donde co-existen de manera conflictiva y dentro de relaciones de dominación coloniales estas otras subjetividades marginales, lo clandestino es el espacio de lo que no se integra. En medio de su camino de regreso, Sebastián se encuentra con un joven comunista que está

huyendo de los militares y la represión del levantamiento, más adelante éste joven pedirá ayuda a una pareja de indios que le hablan en aymara sin que puedan entenderse mutuamente. En este sentido, la presencia del idioma aymara en la película da cuenta de la existencia de aquella condición clandestina, en la medida que plantea la imposibilidad de comprensión e integración dentro de los parámetros del ideal de nación blanco-mestiza.

Por último, la propuesta formal del "plano secuencia integral" define el modo de ser barroco explorando la manera de entender el mundo a través del manejo del tiempo y el espacio cinematográficos. Las teorizaciones de Sanjinés al respecto señalan claramente su intención de representar formalmente la noción de lo colectivo de la cosmovisión andina<sup>117</sup>. Así, después de ensayar y trabajar esta idea a lo largo de toda su carrera, Sanjinés logra mediante "el plano secuencia integral" la representación circular del tiempo andino y, en esta medida se cristaliza la forma visual de lo colectivo<sup>118</sup>.

En *La nación clandestina* dicha forma visual se logra en el ensamble de varios planos secuencia con travellings, grúa, paneos, cámara al hombro que siguen la acción del personaje en su caminata acompañados del sonido de música andina extradiegética, silencios y los *flashback* de la vida de Sebastián, quien mientras marcha hacia su destino cargando la máscara de danzante va recordando episodios pasados de su vida. Lo original del "plano secuencia integral" de *La nación* es su movimiento semicircular en exteriores, es

---

<sup>117</sup> Jorge Sanjinés publicó varios textos teóricos: *Problemas de la forma y contenido en el cine revolucionario*, 1978. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, 1979. *El plano secuencia integral*, 1989.

<sup>118</sup> *La nación clandestina* marca un distanciamiento con las producciones anteriores dirigidas por Sanjinés que representan y cuentan hechos socio-políticos específicos, por ejemplo: *Yawar Mallku* (Sangre de Cóndor), 1969; *El Coraje del Pueblo*, 1971; *Las Banderas del amanecer*, 1983. Por otra parte, David Wood argumenta que la innovación del "plano secuencia integral" en comparación con la narrativa realista occidental fundada en la fragmentación del tiempo entre pasado, presente y futuro, establece un "Realismo Andino" en la medida que "normaliza e idealiza el tiempo Aymara" (Wood, 2012: 11).

decir, en la montaña. La gran mayoría de las escenas transcurren en el exterior de la montaña, de este modo, la cámara sigue el movimiento de los personajes sin fragmentación con planos abiertos lo que permite la presencia constante del altiplano dentro de las tomas. Mientras Sebastián camina a través del paisaje andino la cámara lo sigue componiendo distintos encuadres, los mismos que son producidos por el propio desplazamiento del personaje que se aleja o acerca a la cámara y también por movimientos como paneos y acercamientos.

"El plano secuencia integral" logra desplegarse en su totalidad con un movimiento circular completo en la secuencia del Ritual del Gran Señor Danzanti. Una toma desde lo alto de la montaña capta hacia abajo a Sebastián bailando con la máscara, acompañado de música de vientos y tambores, en medio de un grupo de gente que forma un círculo a su alrededor que se va cerrando mientras la cámara se aleja. Este movimiento divergente entre el grupo de gente que camina hacia adelante y la cámara desplazándose hacia atrás permite crear la integración del ritual en la comunidad, Sebastián ya no aparece sólo -como en su viaje de vuelta- forma parte del círculo comunitario. Seguidamente, se corta a un primer plano del tambor que lo acompaña y aparece Sebastián bailando en medio de la gente. El movimiento circular se logra mediante un plano secuencia con cámara al hombro -la cámara y el personaje están en el mismo nivel- que se alterna entre el seguimiento en primer plano de Sebastián, que baila dentro de un espacio semicircular, y el desplazamiento del personaje frente de la cámara en plano entero. Así, a través del "plano secuencia integral" se compone cinematográficamente la Danza que Sebastián bailará para morir, por medio de la cual la dimensión colectiva es reconfigurada, al integrar los movimientos circulares de la cámara, el baile de Sebastián, los miembros de la comunidad y la presencia de las montañas.

Por otro lado, el "plano secuencia integral" y la no fragmentación del movimiento construyen un tiempo continuo mediante un montaje alternado entre el viaje de Sebastián y los recuerdos que evoca en el camino, por lo que se podría decir que no son precisamente *flashback* los que acompañan a Sebastián en el regreso, sino el pasado y el presente juntos de la concepción del tiempo andino que involucra múltiples temporalidades<sup>119</sup>.

Al inicio de la película un plano general con paneo leve de seguimiento muestra al *tata* Tankara (maestro de la comunidad) mientras realiza un ritual de ofrecimiento a la Madre Tierra en lo alto de la montaña y dice: "Nuestro pasado vuelve en el presente, estamos siempre viviendo el pasado y el presente juntos... Dadme permiso para ver el futuro Madre Tierra...". Esta idea transmitida por el *tata* de la comunidad permite entender que el viaje de retorno de Sebastián para morir ocurre en un tiempo no-lineal, donde la concepción del pasado y presente no es fragmentaria, por lo que el presente y el pasado se viven simultáneamente. En este sentido, se podría decir que la máscara que carga Sebastián a sus espaldas es el peso de las acciones cometidas de las que no puede desprenderse, así como los *flashback* no son simples recuerdos sino la presencia del pasado en el presente.

En cuanto al espacio, la no fragmentación complementa la exploración visual del mundo andino. En otra escena hacia el final de la película compuesta por un plano entero que se ve acercando lentamente a Tankara y Basilia, en el exterior de la casa del viejo, cuando la

---

<sup>119</sup> Sanjinés incluso lo argumenta teóricamente: "Al no fragmentar la secuencia en diversos planos se podía transmitir un ordenamiento nuevo, un ordenamiento propio de los pueblos que conciben todo como una continuidad entre ellos. El ritmo estaría dado internamente, por los desplazamientos de personas y cosas que a su vez motivan y generan los movimientos de cámara, los acercamientos, los primeros planos y los planos abiertos integradores de grupo" (Sanjinés, 1989: 70).

comunidad ha descubierto las mentiras de Sebastián, el *tata* advierte a Basilia: "El que está de pie, está también de cabeza. Y no puede estar de pie sino está de cabeza. Ese lugar ya no puede ser como agua cristalina". Se podría decir que, justamente, es ese espacio poco transparente y ambiguo el que habita Sebastián en su viaje de retorno a la comunidad.



**Fotograma 13:** Viaje de retorno de Sebastián a su comunidad

Como conclusión, se puede decir que la película se aproxima a un modo de ser barroco a través de la conjunción de la puesta en escena de la identidad mestiza y la sobrevivencia de restos de formas culturales incompatibles con el capitalismo ("El Gran Señor Danzanti"), donde dicha aproximación se caracteriza por la ambigüedad o indeterminación que emerge de la coexistencia de formas contrapuestas. Por un lado, la puesta en escena del mestizaje muestra la identidad como indefinida e incompleta: Sebastián no es ni indio ni mestizo, al igual que la máscara del "Señor Danzante" que es ángel y demonio al mismo tiempo, y la danza ritual es muerte y vida.

Por otro lado, los restos que sobreviven contienen la condición de inacabado, de algo que ha dejado ser una forma completa<sup>120</sup>. La danza ritual emerge en calidad de restos, en tanto es rescatada por Sebastián dentro del proceso de dominación colonial del cual él es sujeto, y es reconfigurada en el plano imaginario por éste para permitir la sobrevivencia de la dimensión colectiva y comunitaria puesta en peligro en el orden individualista del capitalismo que él interioriza. De este modo, el excedente interpela y muestra la sobrevivencia de lo colectivo expresando la posibilidad de imaginar nuevas formas de comunidad, en cuanto la restitución de lo comunitario se da en un plano distinto que no corresponde ni a lo propiamente indígena ni a lo mestizo, por lo que se puede decir que la muerte para la vida que representa Sebastián estaría expresando "lo cholo" como alternativa de imaginar la nación.

En este sentido, el barroco se despliega como resistencia a través de la actitud del personaje de Sebastián de "encontrar la vida dentro de la muerte". Esto significa, siguiendo a Bolívar Echeverría, encontrar la posibilidad de emergencia de lo colectivo dentro de una forma de vida que aniquila lo humano en favor del capital. Sin embargo, la resistencia que expresa Sebastián no es la sobrevivencia de lo colectivo como esencia de la identidad sino su reconfiguración significa la sobrevivencia de multiplicidad y diversidad de formas de lo social que posibilitan imaginar nuevas formas de comunidad.

---

<sup>120</sup> Asimismo, se podría mencionar que esta condición de incomplitud hace referencia a la relación con la ruina que establece Walter Benjamin, en *El origen del drama barroco alemán* (1928), diciendo que la ruina es la materia exclusiva del barroco: "Lo que ahí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca" (Benjamin, 2006: 397).

Finalmente, el espacio y tiempo ambiguo que construye el "plano secuencia integral" da cuenta de una manera de estar en el mundo mediante temporalidades superpuestas entre el tiempo andino y el tiempo urbano. La unión entre pasado y presente estaría comunicando un tiempo distinto al del capital, en la medida que intenta mostrar la forma visual de lo colectivo en contraste con lo individual. Asimismo, la no fragmentación compuesta por la presencia del altiplano da cuenta del espacio comunitario y del campo como continuo en contraste con el espacio fragmentado de la ciudad.

De este modo, la representación del sujeto se contrapone a la forma cinematográfica no fragmentaria constituida en el "plano secuencia integral"; puesto que mientras en el sujeto sobresale la idea de restos, fragmentos de identidades culturales contrapuestas que componen la puesta en escena del mestizaje, la forma cinematográfica toma el rumbo opuesto en la no fragmentación y la unidad del tiempo y el espacio. Sin embargo, se puede decir que esta operación de divergencia permite construir a nivel cinematográfico la resistencia de la dimensión de lo colectivo que se anula en Sebastián.

De esta manera, el barroco en *La nación clandestina* constituye un modo de ser y estar en el mundo que resiste a la anulación de lo colectivo a través del resto, además, la película no sólo representa la reconfiguración de lo colectivo en la muerte/vida de Sebastián, sino que propone en su forma cinematográfica a través del "plano secuencia integral" una imagen de la sobrevivencia de "lo múltiple y diverso": el tiempo andino dentro de un orden social que anula "otras" maneras de estar en el mundo e imaginar otros mundos posibles. Es decir, siguiendo la idea de resistencia, y retomando las palabras de Bolívar Echeverría cuando

señala la reinvención de una estrategia barroca en la actualidad<sup>121</sup>, el barroco tiene que ver también con la disposición de esta película en el plano imaginario de proponer otras formas de pensar lo comunitario, dentro de la configuración neoliberal actual de la modernidad capitalista fundamentada en la mercantilización de la dimensión cualitativa de la vida social.

Con todo lo expuesto, se puede argumentar que el barroco como forma de lo político en *La nación clandestina* se instituye en la relación entre la resistencia de lo colectivo, como dimensión cualitativa incompatible con la forma mercantil del capitalismo, y la manera como el cine la hace visible. Siguiendo a Rancière, lo político se encontraría en la manera cómo se hace visible la resistencia. De este modo, habría que pensar las "formas de visibilidad" de "lo sin parte", teniendo en cuenta que el autor define la política como "la parte sin parte", el excedente que perturba una lógica establecida de comunidad<sup>122</sup>. Es decir, lo político tiene que ver con la irrupción del excedente, de lo "incontado" en un estado de cosas, donde las "formas de visibilidad" significarán cómo se hacen visibles esas irrupciones en un espacio de lo común.

En este sentido, si se afirma que el barroco como resistencia emerge de los restos de la forma derrotada, precisamente, lo político tendría que ver con la forma de visibilidad de

---

<sup>121</sup> La reinvención de una estrategia barroca en la actualidad tiene que ver, para Bolívar Echeverría, con la resistencia en el plano cultural a la forma imperante de la modernidad capitalista plasmada en el retorno al realismo (Echeverría, 2000).

<sup>122</sup> Rancière marca la diferencia entre la policía y la política. La policía funda la repartición de lo social en grupos definidos de acuerdo a modos de hacer, lugares donde se ejercen esas ocupaciones y "modos de ser correspondientes a esas ocupaciones y a esos lugares". Esta repartición implica la exclusión de "lo que no hay", y es el principio policial de la práctica estatal. La política, por el contrario, es la parte de los sin-parte, es el excedente que perturba este arreglo policíaco, es decir, pone en evidencia "lo que no hay" dentro de una lógica establecida de comunidad (Rancière, 2006).

dichos restos, siguiendo la idea de Rancière respecto a que la relación entre cine y política se encuentra en las relaciones entre las formas sensibles del cine y cómo expresan "la parte sin parte", es decir, la política.

En la película lo colectivo correspondería a la "parte sin parte", a la que se refiere Rancière, en cuanto sobrevive en calidad de restos a la devastación de lo social que genera la lógica homogenizante de la forma mercantil e irrumpe, precisamente, para dar cuenta de su anulación. En este sentido, lo político en el filme no está en la restitución de la voz de subalterno sino en hacer visible la diferencia, es decir, en el disenso. De esta manera, el modo de ser barroco que personifica Sebastián constituye el disenso en tanto sujeto marginal doblemente rechazado, al no encajar en las categorías identitarias ni de indio ni de mestizo, Sebastián encarna "la parte sin parte" que irrumpe y posibilita la resistencia de lo colectivo a través de su sobrevivencia como excedente.

Así, la forma de visibilidad del modo de ser barroco se establece en el resto definido como lo que no cuenta. De esta manera, el tiempo circular andino, configurado por el "plano secuencia integral" y la no fragmentación, adquiere un estatuto de excedente puesto que irrumpe para disponer una manera de entender el mundo desde la multiplicidad de temporalidades mostrando un tiempo discordante que sobrevive al tiempo lineal y progresivo urbano-moderno -impuesto mediante la "occidentalización" implícita en la ciudadanía-.

Lo político entonces plantea el tiempo como el espacio del disenso, es decir, la forma de visibilidad de la resistencia se configura en el tiempo cinematográfico que construye, a

través del "plano secuencia integral" y la no fragmentación, una imagen de lo colectivo como forma derrotada. En este sentido, el tiempo andino se constituye, al igual que lo colectivo, como forma derrotada que sobrevive al tiempo lineal de la modernidad capitalista y emerge como el lugar de la resistencia. Por último, la confrontación entre el tiempo andino y el tiempo urbano-moderno plantea una "tensión sin resolución", en la medida que establece el disenso como el espacio para imaginar nuevas formas de comunidad<sup>123</sup>.

En conclusión, el barroco como forma de lo político en *La nación clandestina* constituye una manera singular de hacer visible la resistencia de lo colectivo a través de los restos como materia del disenso. El barroco como forma de lo político consiste en una "forma política reinventada", -siguiendo las ideas de Rancière cuando dice: "No hay política del cine" sino figuras singulares mediante las cuales los cineastas se acercan a la política-, que hace visible lo social como múltiple y diverso frente a la devastación de la lógica mercantil mediante una relación de "igualdad" entre la forma comunitaria, que es reconfigurada en el plano imaginario, y el espacio y tiempo ambiguo como lugar de la resistencia donde la imagen de comunidad emerge como interrogante y, de este modo, como una necesidad de reinventarse.

---

<sup>123</sup> Concretamente, para Rancière, la inflexión principal que promueve la forma "post-brechtiana" - ruptura en la relación entre arte y política a finales de los años setenta- es la de la incertidumbre que sostiene "una tensión sin resolución" frente al "nivel de certidumbre que sostenía una explicación del mundo" de la forma clásica (brechtiana). En este sentido, la forma "post-brechtiana" se distancia del "enfrentamiento dialéctico de los contrarios" que persigue el modelo brechtiano; en la medida que las tensiones emergen en la incertidumbre, son parte de la indecisión e indeterminación de una no-totalidad, y por lo tanto, las tensiones no se resuelven si no que dejan expuestas las "aporías de la emancipación", en palabras de Rancière, la catástrofe de lo social, siguiendo los postulados de Echeverría.

## ***La mansión de la Araucaíma*: El gótico tropical y la resistencia del cine impuro**

### **4.1. El gótico tropical: desborde del cuerpo y contra-producción de subjetividades en el capitalismo neoliberal**

Pensar la relación entre cine y política en Colombia durante los años ochenta exige poner en perspectiva la situación particular de ese país con el resto de países que conforman el corpus de investigación, pues, al igual que México, entre los años sesenta y setenta Colombia no vivió un período de dictadura militar como es el caso de la mayoría de países del Cono Sur, por lo que las aproximaciones entre cine y política se darán en otras esferas distintas a la lucha contra las dictaduras y la transición a la democracia. Concretamente, este apartado indagará el lugar de lo político en el gótico tropical teniendo en cuenta que la película *La mansión de la Araucaíma* de Carlos Mayolo (1986) forma parte del conjunto de tres películas -además de *Pura Sangre* y *Carne de tu carne*-, realizadas en la ciudad de Cali durante la década de los años ochenta por Mayolo y Luis Ospina, las cuales componen lo que se ha denominado como gótico tropical. Cabe añadir que para esta investigación resulta particularmente importante este cine, pues, las películas anotadas ocupan un lugar relevante en la década de estudio, por lo que sería una falta omitirlas dentro del panorama cinematográfico de los años ochenta en América Latina.

Así, el siguiente análisis intentará pensar la propuesta del gótico tropical en diálogo con el desplazamiento de la relación entre cine y política -enmarcada dentro de los parámetros del arte comprometido durante los años sesenta y setenta- hacia la problemática de la producción de subjetividades en el capitalismo; teniendo en cuenta que la articulación entre marginalidad - subjetividad - corporalidad configura la base de la representación de

vampiros, monstruos y muertos vivientes en el gótico tropical a través de una comprensión del cuerpo como dispositivo político característico de las prácticas artísticas de los años ochenta<sup>124</sup>.

No obstante, es necesario entender que la cuestión de lo marginal contiene una densidad particular en el caso colombiano que tiene que ver con su centralidad en lo que la investigadora Juana Suárez denomina "el discurso fílmico de la violencia"<sup>125</sup>. En este sentido, como lo explica la autora, pensar el cine en Colombia involucra, necesariamente, tener en cuenta el lugar de La Violencia<sup>126</sup> como aspecto fundamental del imaginario nacional desde donde se desplegaría gran parte de la historia del cine colombiano.

Para llevar a cabo este análisis se propondrá un acercamiento a la relación entre cine y política a través de las tendencias del cine político y su vínculo con el Nuevo Cine

---

<sup>124</sup> Algunos movimientos artísticos y contraculturales indagaron en el cuerpo como espacio para la relación entre arte y política: "Los años ochenta pueden ser entendidos como un momento paradigmático en la naciente construcción de estos dispositivos de producción de cuerpos y subjetividades alternativos. Atravesada por diferentes tipos de violencia y crisis, un signo recurrente de algunos de estos movimientos en la década sería cierto rechazo por los paradigmas de vida existentes y, por tanto, un peligroso deleite por la distopía como proyección de una sociedad que se asume desde ya decadente. Ello parece el signo reconocible de movimientos de artistas visuales, literarios y musicales que recogen los influjos del punk" (*Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, 2012: 85).

<sup>125</sup> Suárez argumenta que "Un talón de Aquiles del cine colombiano radica en la manera como se han capturado las más grandes consecuencias de La Violencia, la marginalidad, el desplazamiento, la exclusión y la pobreza y la confluencia de otras formas de violencia" (Suárez, 2009: 81). De este modo, para la autora, en el cine colombiano existe una "amplia tradición de representar al *otro* y a aquel que vive en el margen de lo urbano, al margen de la ley y/o al margen de la producción capitalista" (Ibíd.).

<sup>126</sup> La autora, basándose en estudios históricos sobre el período, se refiere a La Violencia como el período que inicia con el denominado Bogotazo el 9 de abril de 1948 tras el asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán. A partir de allí durante las décadas del cincuenta y sesenta el país vivirá un régimen político sometido al bipartidismo -liberales y conservadores- enmarcado por la guerra entre éstos. Además, durante la década del sesenta, como resultado de la fractura con los partidos liberal y conservador, surgen los grupos guerrilleros de izquierda como las FARC -Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia- y el ELN -Ejército de Liberación Nacional- en los Llanos Orientales del territorio nacional y en la región media del Río Magdalena. Precisamente, concordando con estudiosos del tema, la autora aclara que una segunda violencia estará relacionada con la "violencia rural" ejercida entre guerrilleros, paramilitares y Ejército, siendo ésta la causa principal del desplazamiento forzado del campo a la ciudades de miles de personas durante las décadas posteriores.

Latinoamericano, el papel del Grupo de Cali y su proximidad con el cine durante los años setenta, y la emergencia del gótico tropical en los ochenta.

Si bien la experiencia del Grupo de Cali durante los años setenta representa un antecedente primordial para entender el surgimiento del gótico tropical, interesa también poner en perspectiva la situación de una práctica cinematográfica relacionada con las tendencias regionales enmarcadas en el Nuevo Cine Latinoamericano, puesto que la propuesta de Mayolo y Ospina tendrá que ver con una crítica directa a estas prácticas. De este modo, el documental *Chircales* (1965-1971) de Marta Rodríguez y Jorge Silva marca un punto de referencia en la representación de la marginalidad, justamente, para Suárez, este documental "se ubica como un punto decisivo, al mismo tiempo que inicial" respecto al desarrollo de las representaciones sobre lo marginal en el cine colombiano<sup>127</sup>.

Desde una perspectiva centrada en la antropología visual -Marta Rodríguez estudió en Francia durante los años sesenta con Jean Rouch-, *Chircales* propone un tratamiento de la marginalidad mediante un trabajo de "observación participante" que permitió a los realizadores convivir con la familia Castañeda -una familia víctima del desplazamiento forzado causado por la violencia- durante un período de cinco años en las ladrilleras de Tunjuelito en el sur de Bogotá. Así, el objetivo del documental es denunciar las condiciones de opresión que soporta la familia Castañeda.

---

<sup>127</sup> Refiriéndose al enfoque antropológico, la autora comenta: "Este procedimiento dispendioso iría en contravía del facilismo y aprovechamiento mercantil que se originó tras la creación de la Ley de Sobreprecio" (Suárez, 2009: 83). Cabe aclarar que la Ley de Sobreprecio pretendió impulsar la producción nacional durante los años setenta mediante el incremento del precio del boleto y la exhibición de cortometrajes en las salas de cine antes de cada proyección. Para la investigadora "Muchos de los llamados "cortometrajes del Sobreprecio" tenían una explícita intención de comentario sociopolítico, pero se vieron afectados por el ansia de producción comercial que obliteró reflexiones estéticas" (67).

Esta condición de denuncia que configura el documental concuerda y dialoga con las tendencias vigentes durante los años sesenta y setenta alrededor del Nuevo Cine Latinoamericano. Así por ejemplo, lo que muchos críticos han enunciado como un desacierto en el documental al no lograr la emergencia de la voz del subalterno pues ésta es relegada por la presencia omnisciente de una voz en off que promulga la visión de la izquierda marxista, resulta ser también la característica que afilia la postura de Rodríguez con los postulados del Tercer Cine que sostenían la denuncia del neocolonialismo como fundamento para la liberación de la opresión del pueblos oprimidos del Tercer Mundo<sup>128</sup>.

No obstante, la exploración visual del documental mediante un trabajo que ensaya una postura ética de acercamiento al otro logra una propuesta estética original que plantea, en las crudas imágenes de las condiciones de trabajo de la familia Castañeda, la tesis principal de Silva y Rodríguez, tal como lo explica David Wood: "que estas vidas son las sobras de la modernidad, de la parte más vulnerable, embarazosa e invisible de los discursos de desarrollo nacional proclamados por el estado colombiano" (Wood, 2005: 88)<sup>129</sup>.

Otro documental que se expondrá como ícono del tratamiento de la marginalidad y la denuncia de la época, aunque con un acercamiento distinto al antropológico de Silva y Rodríguez, es *Gamín* de Ciro Durán de 1977. Este filme aborda el tema de los niños de la calle en Bogotá denunciando la exclusión social y los efectos del capitalismo mostrando la

---

<sup>128</sup> Además de la conocida militancia de Jorge Silva y Marta Rodríguez en los sectores de la izquierda colombiana, la historiografía del Nuevo Cine Latinoamericano se ha encargado de recoger la presencia de los cineastas en el Segundo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de Mérida (Venezuela) de 1968, y su filiación con los postulados allí presentados por los distintos cineastas latinoamericanos, para incluirlos dentro del grupo de pioneros del denominado Nuevo Cine junto a Jorge Sanjinés, Fernando Birri, Fernando "Pino" Solanas, Miguel Littin, Julio García Espinosa, entre otros.

<sup>129</sup> Original en inglés. Traducción mía.

vida de los niños en medio de la violencia, las drogas y la prostitución. Como lo explica Suárez, en el documental la relación entre la cámara y los niños adquiere un estatus de "performance de la miseria". Además, este documental ha sido considerado como el modelo del "cine de exportación" que tuvo la "exitosa" función, durante la década de los setenta, de presentar la realidad latinoamericana en el contexto de los festivales de cine europeos. Al respecto, cabe anotar que tanto *Chircales* como *Gamín* circularon como parte de un amplio interés regional por representar lo marginal y los excluidos de América Latina, lo cual fue muchas veces criticado por los mismos cineastas que calificaron estas imágenes como "miserabilismo". Precisamente, esta crítica a la "porno-miseria" -término acuñado por Mayolo y Ospina- es la que promoverán estos cineastas en el falso documental *Agarrando pueblo* (1978) como se verá más adelante.

Por otra parte, dentro del panorama de la relación entre cine y política en Colombia es necesario mencionar las prácticas cinematográficas alrededor del movimiento estudiantil de la Universidad Nacional que tuvo, durante los años sesenta y setenta, una presencia importante en la arena política mediante sus discusiones y posiciones radicales respecto a la lucha armada vinculada, en gran medida, a la figura emblemática del cura guerrillero Camilo Torres. Además, varios materiales filmicos sobre la guerrillera del ELN fueron producidos en un entorno cercano al movimiento estudiantil<sup>130</sup>.

---

<sup>130</sup> Véase: Becerra, Sergio, "En torno a Camilo Torres y el Movimiento Estudiantil" En: Mestman, Mariano (coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires, Akal, 2016.

Al contrario de Suárez<sup>131</sup>, Sergio Becerra sostiene la existencia de un cine político y militante consolidado en Colombia cuyas piezas más representativas constituyen los documentales *Camilo Torres Restrepo* (Diego León Giraldo, 1966), *¿Qué es la democracia?* (Carlos Álvarez, 1971) y el ya mencionado *Chircales*, surgidos alrededor del medio universitario y la acción política. Además, a inicios de los setenta Alberto Mejía gestiona el colectivo "Cine Popular Colombiano" con el objetivo de crear un archivo filmico del movimiento estudiantil: marchas, huelgas y manifestaciones así como la represión contra los estudiantes; y que a tono con las manifestaciones contraculturales de la región, también hará público su manifiesto "Por un cine militante" (Becerra, 2016).

Con lo expuesto se puede dar cuenta que la práctica de la relación entre cine y política en torno a la militancia revolucionaria no fue ajena al contexto colombiano. De este modo, se puede pensar que la centralidad de la marginalidad, que Juana Suárez mira como una constante en la historia del cine colombiano, confluyó en los años comprendidos entre las décadas del sesenta y setenta con las tendencias regionales del Nuevo Cine Latinoamericano y su discurso de denuncia de la opresión de los pueblos de América Latina. Teniendo, además, su clara particularidad en los materiales filmicos producidos alrededor de los grupos guerrilleros<sup>132</sup>.

---

<sup>131</sup> Suárez argumenta que en Colombia no existió un cine político consolidado durante los años sesenta y setenta pues, aunque el cine colombiano no se apartó de las tendencias de la izquierda revolucionaria que circuló en la región alrededor de las propuestas del Nuevo Cine Latinoamericano, "la suma visual de producciones colombianas no participó de la agenda nacionalista y revolucionaria promulgada en otras arenas" (Suárez, 2009: 59). Por otro lado, la autora observa que la falta de un acercamiento y una postura crítica frente al tema de La Violencia, en la mayoría de producciones de la época, se debió principalmente a un interés de las jerarquías culturales nacionales por "no afectar negativamente la imagen exportable del país" (Suárez, 2009: 60).

<sup>132</sup> Por ejemplo, el cubano Santiago Álvarez realizó para los Noticieros ICAIC Latinoamericano, el documental *Golpeando en la selva* en 1967 sobre la "Operación Camilo Torres Restrepo" del ELN. También el documental *Riochiquito* (1965) de Jean-Pierre Sergent sobre los inicios de las FARC.

Finalmente, se debe prestar atención al contexto específico de la ciudad de Cali, puesto que durante los años setenta ésta representó un espacio importante de efervescencia contracultural que configura el antecedente directo para la conformación del gótico tropical.

Así, el Grupo de Cali se convertirá en un actor fundamental de la escena artística de la ciudad con una intensa actividad alrededor del cine: el Cine Club de Cali, la Revista Ojo al Cine y la realización de cortometrajes<sup>133</sup>. El Grupo conformado por varios artistas entre ellos el escritor Andrés Caicedo -quien fue el fundador del cine club y creador de varios guiones-, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Sandro Romero, entre otros; produjo una serie de materiales filmicos documentales enfocados en la cultura popular de la ciudad. Los investigadores Flórez y Zuluaga insisten en el carácter pionero de esta práctica, señalando que con el Grupo de Cali "la ciudad misma se volvió un motivo de investigación artística [...]. La ciudad, Cali, es un organismo en permanente desequilibrio, donde se viven conflictos de clase, género y raza" (Flórez ; Zuluaga: 2014: 39).

Precisamente, el documental *Oiga vea* (1972) sobre los VI Juegos Panamericanos celebrados en Cali "vistos desde el punto de vista de la gente que no pudo entrar a los estadios" y en contraposición al "cine oficial" que registraba el evento, será el inicio de varios trabajos de co-dirección entre Mayolo y Ospina. Seguidamente, realizarán *Cali: de película* (1973), *Asunción* (1975) y *Agarrando pueblo* (1978), todas producciones

---

<sup>133</sup> Otros hitos importantes que dan cuenta del potencial artístico de Cali en los setenta son: el espacio independiente Ciudad Solar y el TEC -Teatro Experimental de Cali- (creado en 1955). Katia González en su libro *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta* (2014) propone una investigación detallada sobre la generación de jóvenes de los años setenta en Cali que, mediante una postura crítica frente los procesos de urbanización y su relación con la contracultura, impulsó una importante producción artística y audiovisual sintetizada en las experiencias de Ciudad Solar (1971-1977) y las películas de Carlos Mayolo y Luis Ospina.

independientes<sup>134</sup>. Se puede decir que estas películas fueron el antecedente de lo que, posteriormente, se conoció como "Caliwood", palabra que ha sido utilizada para referirse al auge de la actividad cinematográfica que experimentó la ciudad durante los años ochenta.

De este modo, el cine producido alrededor del Grupo de Cali -la mancuerna Mayolo - Ospina- aglutina una serie de elementos que se irán complejizando y desarrollando en las producciones futuras de cada uno de los directores. Se pueden reconocer tres aspectos que enmarcan el trabajo de los cineastas: la crítica a la modernización de la ciudad y los procesos de urbanización enfocada en aquello que queda al margen; la influencia del cine y la literatura de horror de donde se desprenden seres siniestros y vampirescos<sup>135</sup> (varios críticos mencionan que esta influencia venía principalmente de la literatura de Andrés Caicedo y su interés particular en el horror y el gótico) y, por último, la relación con la militancia de izquierda y el Nuevo Cine Latinoamericano<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> Además, cada uno de ellos mantendrá, paralelamente, sus trabajos individuales en condiciones económicas precarias para la producción cinematográfica dada la falta de estímulos y políticas públicas que beneficiaran la industria. Carlos Mayolo dirigió también en conjunto con Andrés Caicedo la película de ficción *Angelita y Miguel Ángel* (1973) que quedó inconclusa, basada en un guión de Caicedo.

<sup>135</sup> Desde los trabajos iniciales de estos cineastas se observa el tratamiento de una marginalidad conectada con lo gótico. Respecto al cortometraje *Asunción*, sobre "la venganza de una empleada doméstica contra sus patrones", Daniel Flórez y Pedro Adrián Zuluaga comentan: "Las clases populares representadas en *Asunción* se rebelan, pero no mediante una organización política, como lo soñó el cine comprometido, sino a través de una acción individual, no programada, y en este sentido cercana a lo aleatorio, al accidente, al terrorismo. Lo que separa a este corto de Mayolo y Ospina de las agendas del cine político es que el personaje que desencadena la revuelta no está idealizado; por el contrario, es degradado, perfilando así los fantasmas y fantasías sobre la otredad que sostienen el relato gótico" (Flórez ; Zuluaga, 2014: 44).

<sup>136</sup> En los testimonios de Mayolo que recoge el libro de Katia González, el cineasta cuenta que "el interés por los barrios populares provino de su militancia en el Partido Comunista Colombiano, que lo movió a cambiar el rock por la salsa y a conocer la periferia de la ciudad" (González, 2014: 127). Asimismo, la investigadora señala que junto con Ospina "ambos coinciden en la importancia del nuevo cine latinoamericano y toda la literatura que se gestó a su alrededor": la Revista de Cine Cubano, así como los manifiestos de Julio García Espinosa, Glauber Rocha, Fernando Solanas y Octavio Getino (Ibíd.), además de la intensa cinefilia que igualmente compartían sobre todo por el nuevo cine europeo y la cultura norteamericana. Por su parte, Sergio Becerra señala que los trabajos tempranos de Mayolo son "un claro ejemplo de la acción política y militante a través del cine": *La corrida* (1965), *El basuro* (1968) y *Una experiencia* (1971). Además hay que mencionar *Monserate* (1971) co-dirigida con Jorge Silva y *Viene el hombre* (1973) de creación colectiva.

La cinta producida en 1978 concentra, de algún modo, la propuesta conjunta que los cineastas desarrollaron durante la década, permitiendo entenderla como el antecedente para la posterior emergencia del gótico tropical durante los años ochenta.

El manifiesto que acompaña el falso documental *Agarrando pueblo* titulado: Qué es la Porno-miseria? expresa una crítica directa a los cortometrajes incentivados por la Ley del Sobreprecio que, según los autores, condujeron un tratamiento de la pobreza y la marginalidad estigmatizado y con claros fines mercantilistas, distinto al carácter antropológico y de denuncia que había impulsado el cine independiente. En este sentido, se puede deducir que su principal objeto de crítica y repudio es el documental *Gamín*. *Agarrando pueblo* trata sobre un equipo de filmación -Mayolo actúa de sí mismo, es decir, como el director- que realiza un documental sobre la miseria y la pobreza de América Latina para una televisora alemana, persiguiendo de forma cínica a niños de la calle, mendigos, indigentes, prostitutas, locos y drogadictos, evidenciando el problema ético que existe en la relación entre la cámara y el otro. De este modo, el falso documental plantea un proceso de reflexividad sobre el cine, el problema de la representación del otro, la mercantilización y espectacularización de la miseria y la violencia a través de la parodia.

Se puede decir que *Agarrando pueblo* marca, de alguna manera, el fin de los "cortometrajes del Sobreprecio" en Colombia, pero también de cierta tendencia arraigada del Nuevo Cine Latinoamericano que entendía la relación entre cine y política supeditada al contenido de denuncia social. Es decir, este falso documental cuestiona, burlándose de la pretensión de la

voz del otro<sup>137</sup>, la manera de aproximarse a las clases subalternas de la izquierda bajo marcos teóricos esquematizantes conducidos por un "ventriloquismo". Por ejemplo, personajes como el indigente loco -interpretado por el actor natural Luis Alfonso Londoño- que echa agresivamente al equipo de filmación que ha invadido su casa sin su permiso y, posteriormente, procede en un gesto obsceno a limpiarse el trasero con los billetes que el productor le ofrece, son difícilmente encasillables y proponen un tipo de marginalidad más cercana a lo grotesco. Asimismo, el personaje que interpreta Carlos Mayolo se refiere varias veces durante la película a los cineastas como vampiros que acechan a la gente (de hecho, el título de la película en francés fue: *Les vampires de la misère* que hace referencia a un tipo de canibalismo cultural y al exotismo de la marginalidad del Tercer Mundo).

La propuesta de Mayolo y Ospina marcó desde sus inicios un abordaje de la marginalidad distanciado de la pretensión de dar voz al que no tiene voz. Sus trabajos desbordan el tipo de personaje marginal más convencional de la agenda del Nuevo Cine Latinoamericano ligado a la representación del pueblo, y más bien se insertan en una necesidad de indagar el punto de vista de lo marginal o, se podría decir, cuál es la visión del mundo desde el margen (de los que no pudieron entrar al estadio, de los que están afuera de los proyectos modernizadores, de aquello que no contribuye a la buena imagen turística de la ciudad, de una empleada doméstica que se venga de sus patrones), alejándose de una intención paternalista y, de este modo, de un "exotismo del subdesarrollo"<sup>138</sup>.

---

<sup>137</sup> Cabe anotar que en 1974 Arthur Omar realiza en Brasil el "documental antropológico ficticio" *Triste trópico*. El filme alude a las memorias etnográficas de Levi-Strauss en Brasil y, a través del personaje ficticio de un médico brasileiro que regresa de París y de referencias al canibalismo del manifiesto vanguardista "Antropofagia" de Oswald de Andrade (1928), establece una crítica a la mirada eurocéntrica y al exotismo del trópico.

<sup>138</sup> Esta característica del cine conjunto entre Mayolo y Ospina puede tener mayor relación con las películas de Leonardo Favio o Arturo Ripstein que con las propuestas de Marta Rodríguez, por ejemplo. Durante los

La relación entre cine y política en dicha propuesta cinematográfica estará en constante tensión, pues, aunque el tema de la marginalidad encuentra sintonía con la agenda regional del Tercer Cine, por otro lado, el desvío hacia personajes degradados muestra un acercamiento a lo popular a contracorriente de las posiciones más conservadoras de la izquierda latinoamericana y más cercano a una postura anarquista. Es decir, en las películas el lugar de la política no está encasillado en el contenido de denuncia componiendo, de este modo, un material que parece estar constituyéndose, y provocando, alrededor de la interrogante constante ¿dónde está la política? pero que mantiene un afán militante de contra-información.

En este sentido, se puede considerar *Agarrando pueblo* como una película de transición, en cuanto condensa, por un lado, el desgaste del cine anclado en el contenido de denuncia visto desde la pobreza y la miseria, al llevarlo al extremo en tono de burla, y por otro lado, esboza un acercamiento a las subjetividades que están al margen de la producción capitalista con un tratamiento enfocado en el cuerpo físico como dispositivo político y, de este modo, el filme prefigura el abandono del tono panfletario y miserabilista y el paso al "cine desarmado" de los años ochenta.

La persecución y obsesión por los cuerpos de los mendigos, locos y prostitutas, por parte de los documentalistas pero en especial el gesto obsceno de Luis Alfonso Londoño frente a la cámara, como indica la reflexión que propone Juana Suárez -siguiendo a Bajtín-, muestra "el cuerpo como un teatro de transformación" excediendo sus márgenes a través de los

---

años sesenta y setenta, Favio y Ripstein confrontaron directamente las pretensiones del cine militante del NCL y apostaron por el melodrama para la representación de personajes marginales desde un punto de vista de "autor" alejado de la denuncia.

orificios corporales. Otro apunte interesante de Suárez al respecto, es la imagen del cuerpo desnudo del director de la película consumiendo cocaína, pues establece una ironía tomando en cuenta que "*Agarrando pueblo* se supone como una crítica al resultado de tráfico de imágenes y circulación de flujos de capital. El supuesto director consume la sustancia cuyo tráfico ilegal causa gran parte de la miseria que busca "denunciar"" (Suárez, 2009: 87).

Precisamente, a partir de *Agarrando pueblo* los cineastas Mayolo y Ospina continuarán, individualmente, desde la ficción, un trabajo enfocado en la exploración de subjetividades marginales y disidentes donde el cuerpo como dispositivo de poder adquiere protagonismo. Sin embargo, la singularidad del conjunto de las tres películas que conformarán el denominado gótico tropical - *Pura sangre* (Luis Ospina, 1982) ; *Carne de tu carne* (Carlos Mayolo, 1983) y *La mansión de la Araucaíma* (Carlos Mayolo, 1986)- se funda en una relación subjetividad - corporalidad compuesta por la representación de seres fantásticos: monstruos, vampiros, muertos vivientes, espectros y aparecidos que operan en medio de estructuras coloniales de dominación atravesadas por condiciones de clase, raza y género. El objeto del presente análisis no es comprobar o demostrar la conformación del gótico tropical como género sino entender cómo se inserta esta propuesta - el conjunto de las tres películas<sup>139</sup> - en el contexto del cine regional de los años ochenta donde, como se ha venido

---

<sup>139</sup> El trío de películas que integran el gótico tropical fueron producidas por FOCINE -Compañía estatal para el fomento de la industria cinematográfica que operó desde finales de los años setenta hasta 1993 cuando se resolvió su liquidación- cuyo agenciamiento se caracterizó por el impulso a un cine comercial con una estrecha cercanía al lenguaje televisivo y representaciones del realismo mágico. Las películas de Mayolo y Ospina circularon como parte de la denominada época de FOCINE y se destacarán dentro del período por su alejamiento de los estándares del cine comercial en su elección por el cine de horror. Otras películas notables de la época y que comparten un tratamiento crítico de la violencia son: *Cóndores no se entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984) ; *Pisingaña* (Leopoldo Pinzón, 1986) ; *Confesión a Laura* (Jaime Osorio, 1990) ; *Rodrigo D no futuro* (Víctor Gaviria, 1990) todas estas producidas por FOCINE. Además de toda la

señalando, la exploración del cuerpo como dispositivo político en las prácticas artísticas y la resistencia frente a la cultura dominante implicarán formas de entendimiento de "lo político" distanciadas de los discursos del "arte comprometido" y su desplazamiento hacia el espacio de la subjetividad<sup>140</sup>.

Como señalan los apuntes de Juana Suárez para la definición del gótico tropical, una de las principales características del género gótico, como es el elemento de la casa como espacio encerrado, determina a las tres películas. En *Pura Sangre* el magnate azucarero Roberto Hurtado vive aislado en un penthouse desde donde controla su imperio, a través de un circuito cerrado de video, a causa de una rara enfermedad cuya cura se basa en la transfusión de sangre de jóvenes del mismo sexo. En *Carne de tu carne* -ambientada en el año 1956 durante la dictadura militar de Rojas Pinilla- dos adolescentes medio hermanos se verán obligados, tras la explosión de un convoy de dinamita que deja paralizada a la ciudad

---

filmografía de Duznav Kuzmanich (chileno exiliado en Colombia), considerado uno de los más prolíficos directores de la década con títulos como: *Canaguaro* (1981) ; *La Agonía del difunto* (1981), *Ajuste de cuentas* (1983), *El Día de las Mercedes* (1985) y *Mariposas S.A.* (1987). Por último, se deben mencionar también las películas de Pascual Guerrero realizadas en Cali como: *El lado oscuro del nevado* (1980) y *Tacones* (1982).

<sup>140</sup> En los años ochenta la cuestión del cuerpo adquiere notable relevancia en el activismo, no solamente por la violencia ejercida sobre él a través de la masacre del terrorismo de Estado en los regímenes dictatoriales; sino que emergen manifestaciones artísticas vinculadas con la irrupción de prácticas y discursos de disidencia sexual que buscan desarmar las normativas heterosexuales, las concepciones binarias del sexo y los roles de género. Por un lado, están las propuestas de intervención sobre el cuerpo y la sexualidad que intentan repercutir en el imaginario social. Por ejemplo, en 1981 el colectivo Gang pintó en Río Janeiro el poema-grafiti OV3RGOZE -"sobregoce"-, que instigaba al placer desde el espacio público, el mismo que se multiplicó en las calles de la ciudad. En México, 1983 se fundó el grupo de arte feminista Polvo de Gallina Negra que, mediante performances y acciones en los medios de comunicación, cuestionaba los roles de género impuestos y las estructuras patriarcales del espacio público. En 1987, el grupo realizó el performance *Madre por un día* con el presentador Guillermo Ochoa en el programa "Nuestro Mundo" de canal 2. Por otro lado, las disidencias sexuales proponen una imagen del cuerpo como herramienta política a través de la subversión de la normatividad heterosexual. En este sentido, la presencia de la voz de las minorías sexuales en la esfera pública, junto con prácticas artísticas que trabajan el cuerpo como dispositivo político, mostraron el cuerpo y la sexualidad como lugares de control y reproducción de la norma social desplegando su potencial crítico como espacio de la micropolítica. De este modo, la exhibición de cuerpos travestidos o sometidos a "tecnologías de corrección sexopolítica" perturbaban las clasificaciones de "normalidad" o "desviación" que constituyen la concepción binaria masculino/femenino. Además, desde este espacio se cuestionó tanto la tradición de la izquierda partidaria homofóbica, como el encasillamiento del sujeto gay en "la política homosexual" (*Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*).

con cientos de muertos (hecho real ocurrido en Cali en 1956), a convivir en una finca de propiedad de sus antepasados donde propiciarán el incesto que despertará a los fantasmas del pasado de incesto y violencia de la familia. Cabe anotar que las dos películas mencionadas han sido calificadas como género de horror. Por último, en *La mansión de la Araucaíma* -basada en la novela homónima de Álvaro Mutis (1973)-, una misteriosa casona tropical habitada por personajes excéntricos y decadentes, una joven modelo de comerciales llega para irrumpir el singular orden establecido en el lugar convirtiéndose en presa de los placeres allí practicados y zaceados<sup>141</sup>.

Siguiendo a Suárez, se pueden reconocer tres características básicas que componen el conjunto de las películas apuntadas: la economía y la hacienda azucarera, la raza como fundamento del orden neo-colonial (la racialización de la distribución del capital) y el imaginario de la violencia, todas estas localizadas para crear una representación específica del Valle del Cauca. Para la autora, el gótico tropical debe ser entendido de la siguiente manera:

como una manifestación filmica que toma constantes dominantes de la tradición gótica y las combina con elementos sociales y culturales característicos de espacios geográficos donde ha florecido la cultura colonial de la hacienda y el latifundio. Como catalizador de metáforas sobre el orden colonial, el “gótico tropical” es un código visual que trae a escena ansiedades y paranoias sobre raza, género y clase, como elementos desestabilizadores del orden económico y social hegemónico (Suárez, 2015: 56).

---

<sup>141</sup> Es bastante conocida la anécdota de que *La mansión de la Araucaíma* es la respuesta de Álvaro Mutis a un desafío de Luis Buñuel quien argumentaba que el gótico sólo puede producirse en tierras de ambiente frío. Álvaro Mutis quiso demostrar que "el mal existe en todas partes" escribiendo una novela donde el ambiente gótico se produce en pleno trópico. De hecho, el subtítulo de la novela es: *Relato gótico en tierra caliente*. A partir de estas ideas, Carlos Mayolo propondrá, años más tarde, el término "gótico tropical" para definir los relatos de horror situados en casonas y tierras tropicales.

En consecuencia, reconociendo la historia de opresión sufrida por la raza negra en el régimen colonial extendido en los ingenios azucareros<sup>142</sup>, "en el orden neo-colonial que estos largometrajes proponen, los procesos de racialización deben ser ratificados" (Ibíd.); por lo que, la sangre será aquello que rige un determinado orden y jerarquía social pero que, al mismo tiempo, devela su vulnerabilidad. De este modo, los cuerpos físicos serán los portadores de las ansiedades y paranoias así como herramientas desestabilizadoras a través de cuerpos profanos y degradados: vampiros, monstruos y muertos vivientes.

En *Pura Sangre*, el anciano decrepito, blanco y magnate azucarero, cual vampiro necesita sangre de jóvenes varones para vivir, y los asesinos inescrupulosos, contratados para conseguirla, comenten perversiones sexuales con sus víctimas. *En carne de tu carne* después de cometer el incesto, los dos hermanos se convertirán en muertos vivientes y chuparán la sangre de un niño recién nacido hijo de campesinos. En *La mansión* la Machiche, hembra dominante, "chupa el poder sexual" de la joven Ángela que pone en peligro su estatus de portadora de placer de la mansión.

Precisamente, la propuesta de este trabajo es entender la relación con lo político y la crítica al poder, a través de la correspondencia subjetividad - corporalidad, que expone el conjunto de filmes del gótico tropical. En este sentido, habría que comprender no únicamente las

---

<sup>142</sup> "Existe, asimismo, una larga tradición de restituciones históricas en el cine latinoamericano [sobre representaciones de la hacienda y el ingenio azucarero], como *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1976), *La Rue Cases-Nègres* (Euzhan Palcy, Martinica, 1983) y representaciones más operáticas, como *Quilombo* (Cacá Diegues, Brasil, 1984). Los dos largometrajes de *Mayolo* y *Pura sangre* (Luis Ospina, 1982) –que versa sobre el declive de un magnate azucarero que sobrevive gracias a transfusiones de sangre de jóvenes blancos– se emparentan temáticamente y crean un pequeño conjunto en ese “gótico tropical”, dentro de esa saga de representaciones de la maquinaria azucarera" (Suárez, 2015: 58).

hacienda azucarera como el lugar encerrado y claustrofóbico del gótico sino también el cuerpo como espacio de encierro de la normatividad social.

Así, el tema de la marginalidad sigue presente en los filmes del gótico tropical pero con una actitud de confrontación del orden social establecido a través de la visibilidad de cuerpos profanos. Los personajes que componen el gótico tropical son sujetos marginales, son el "sujeto escoria" que perturba el orden establecido, rechazando los modelos de vida y roles existentes y mostrando una sociedad en decadencia. De este modo, en el gótico tropical la relación subjetividad - corporalidad se establece mediante tres formas de asumir lo corpóreo: La cuestión de la sangre como desborde del cuerpo, las perversiones sexuales como cuestionamiento de la hetero-normatividad sexual y, por último, el cuerpo desmembrado producto del imaginario popular sobre la violencia (asociada en algunos casos al período de La Violencia, y en otros a la violencia producida el narcotráfico y la guerra entre carteles durante los años ochenta) como crítica el estado de terror social implantado.

En este sentido, la sangre y el esperma -el orden racial que debe ser ratificado o la preservación de la existencia- en tanto fluidos desmarcan los límites de lo corpóreo, planteando una aproximación al cuerpo como algo que se desborda, y en este sentido, cuestionan los límites de lo socialmente aceptado, es decir, a través del cuerpo el orden neo-colonial puede ser subvertido. En *Pura Sangre* la enfermedad que padece el anciano magnate está conectada a la crisis financiera que atraviesa su ingenio azucarero. Así, el cuerpo decrepito del viejo que necesita transfusiones de sangre de muchachos jóvenes es una extensión del cuerpo del capital financiero que debe ser inyectado de flujo para

sobrevivir, por lo que su hijo se encargará tanto de que el banco del sangre esté abastecido como de salvar la compañía. De este modo, la transfusiones de flujo sanguíneo que aseguran la permanencia del poder financiero en manos del magnate blanco exponen, al mismo tiempo, su vulnerabilidad que desencadena la posible desestabilización del orden económico.

Por su parte, en *Carne de tu carne* la cuestión del incesto, y su fluido el esperma, también persiguen la preservación del orden neo-colonial pues, en cuanto los medio hermanos permiten la continuidad del secreto familiar: el incesto -las últimas palabras de la abuela antes de morir caen como una especie de sentencia sobre su nieto Andrés Alfonso, cuando en su delirio llama a su hermano Enrique: "sangre de mi sangre, carne de mi carne"-, dan continuidad también a la estabilidad de la riqueza y el poder de una élite sobre los campesinos que trabajan las tierras de su propiedad. En la película el incesto es una clara referencia a una sociedad clasista y racista, cuyos valores de pureza y abolengo se fundan en la prescripción del rechazo a la mezcla: el mulataje y el mestizaje.

Asimismo, el tema tabú del incesto destapa en la película la cuestión de sexualidades depravadas y cuerpos impúdicos como aquello que es visto como deplorable. En *Pura Sangre* los maleantes encargados de conseguir la sangre para el viejo son también sujetos pervertidos que corrompen los cuerpos de sus víctimas con fines sexuales. Por otro lado, los integrantes de *La mansión* son residuos sociales, sujetos en decadencia que han llegado allí por azar y de la cual no pueden salir -un ex hacendado brasilero y su sirviente negro, un cura, un piloto impotente sexual, una actriz madura venida a menos- que mediante un peculiar orden establecido experimentan todo tipo de prácticas pecaminosas, donde la

distribución del poder sexual está en manos de la Machiche, hembra dominante. En este sentido, el cuerpo sexuado en las tres películas es un espacio de encierro de la norma establecida fundada en preceptos de clase, raza y género, pero que al exponer sus "desviaciones" cuestiona el disciplinamiento y las asignaciones identitarias; de este modo, los cuerpos marginales y profanos constituyen una amenaza a los límites del poder heteronormativo.

Por último, el cuerpo desmembrado comprende otra forma de exploración de lo corpóreo como dispositivo en las películas. Aquí la iconografía de la violencia tiene un papel fundamental puesto que las constantes sugerencias a cuerpos torturados, mutilados y cadáveres que se presentan tienen estrecha relación con el imaginario popular así como con la construcción mediática de la violencia. En los años ochenta, en los países de América Latina, la crónica roja circuló ampliamente como parte de una cultura visual que colocó las imágenes de muerte como espectáculo del consumo<sup>143</sup>. En el contexto colombiano, el complejo entorno de violencia propiciado por un lado, por el conflicto armado -guerrillas y paramilitares- y por otro, por el narcotráfico y la guerra entre carteles de la droga, a eso se suman las imágenes de terror de violadores y asesinos que circulan como miedos en la vida de las ciudades, lleva a considerar en estas películas, tal como lo explica Juana Suárez, la

---

<sup>143</sup> Esta iconografía de la violencia presente a lo largo de la década tuvo sus momentos más agudos en la región, además del caso de Colombia, en el terrorismo de Estado implantado en Perú en la lucha contra la subversión así como la violencia ejercida por parte del grupo guerrillero Sendero Luminoso. En este contexto, el Plan Cóndor -auspiciado por la CIA y las dictaduras- siguió operando en los países del Cono Sur en la lucha anticomunista durante la década de los años ochenta propiciando altísimos niveles de represión en la sociedad en su conjunto.

centralidad de un "discurso filmico de la violencia" que atraviesa la historia del cine colombiano<sup>144</sup>.

En el caso de *Carne de tu carne* hay una referencia explícita a La Violencia -época del bipartidismo- en la explosión de camiones de dinamita que dejó los cuerpos despedazados de cientos de personas ocurrida en Cali en 1956; así como en la sugerencia de la pertenencia del cuidador de la casa -Ever- a la banda de "los pájaros" (banda de matones próxima a los conservadores) en una secuencia que lo muestra comandando a un grupo de hombres que apilan cadáveres de personas para ser incinerados. De este modo, la presencia de la tortura y el desmembramiento del cuerpo en la película aluden al desmembramiento del "cuerpo político del otro" por lo que "La violencia que Mayolo quiere representar no es imaginaria, sino inseparable de la realidad colombiana" (Suárez, 2015: 57)<sup>145</sup>.

En la cinta *Pura Sangre* la consecución de la sangre para el magnate está rodeada de violencia de todas las índoles. La extorsión por parte del hijo hacia los maleantes así como el maltrato a los trabajadores negros del ingenio; los asesinatos cometidos por los maleantes y las prácticas oscuras que ejercen con sus víctimas inmiscuidos en el narcotráfico; por último, el viejo moribundo mira los noticieros de televisión donde se habla de la ola de asesinatos ocurridos, cometidos por el "monstruo de lo mangones" que viola, mata y

---

<sup>144</sup> Cabe mencionar películas que forman parte del "discurso filmico de la violencia" y que son contemporáneas del gótico tropical como: *Cóndores no se entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984) ; *Canaguaro* (Duznav Kuzmanich, 1981) ; *En la tormenta* y *Crónica roja* de Fernando Vallejo (ambas de 1979) ; *Rodrigo D no futuro* (Víctor Gaviria, 1990). Además, dentro de este corpus cabe agregar la película *El lado oscuro del nevado* (Pascual Guerrero, 1980) sobre el secuestro del cónsul holandés en Cali en manos de la guerrilla del ELN, y el filme peruano *En la boca del lobo* (Francisco Lombardi, 1988) sobre la guerra entre el Estado peruano y el grupo subversivo Sendero Luminoso.

<sup>145</sup> Las reflexiones alrededor de la obra de Mayolo enfatizan en el carácter auto-biográfico de este filme, dado que el director estuvo presente en la explosión de agosto de 1956 ocurrida en Cali (Véase: González, Katia. *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2014. Pág. 134-135).

descuartiza a sus víctimas, cuya identidad se adjudicará, al final de la película, por medio de un noticiero, a un sujeto de raza negra procedente de un barrio marginal. Cabe señalar que cada una de estas violencias que giran alrededor de la adquisición de la sangre, son entendidas en el ambiente de horror de la película como un tipo de vampirismo: la industria azucarera, los medios de comunicación, el narcotráfico.

Finalmente, aunque en *La mansión* no está presente la figura explícita del cuerpo desmembrado de las otras dos cintas, las muertes de Ángela -la modelo de comerciales que llega a irrumpir el orden de la casa-, del piloto impotente Camilo y de la Machiche, hembra dominante, configuran un estado de muerte allí implantado. De este modo, la obsesión por obtener o conservar el poder sexual, en medio de un misterioso aislamiento, desencadena celos, opresión, violaciones, esclavitud que conducen a la auto-destrucción. No obstante, la lucha por restablecer el poder sexual, por parte de la Machiche que ve en Ángela una amenaza al mismo y que acaba con la desaparición de ambas mujeres, forma parte de un ciclo de dominación afirmado en el poder sexual.

En definitiva, las tres películas critican un determinado régimen de poder y dominación implementado y fundado en una violencia estructural que ejerce control y coerción sobre el cuerpo y con éste en la producción de subjetividad. Asimismo, la alusión al cuerpo desmembrado apunta a evidenciar el estado de terror social donde las imágenes de cadáveres y muerte convertidas en espectáculo de la crónica roja son aceptadas por una sociedad que calla ante el horror que configura un estado de guerra.

En este sentido, lo político en las películas del gótico tropical se establece en la correspondencia subjetividad - corporalidad que, mostrando la violencia estructural subyacente derivada de distribuciones neo-coloniales, señala la condición de dispositivo del cuerpo para problematizar la producción de subjetividades en el capitalismo neoliberal de los años ochenta; y de esta manera, en los filmes los cuerpos que subvierten el orden disciplinario se configuran como mecanismos de contra-producción de subjetividades dando cabida a imaginar nuevas formas disidentes de subjetivación.

No obstante, esta característica del gótico tropical basada en la contra-producción de subjetividades que lo inserta en el cine desarmado de los años ochenta despliega, por otro lado, la insistencia de la actitud subversiva en el trabajo de los cineastas constituida en la interrogante alrededor de la relación entre cine y política. De este modo, la dimensión política del gótico tropical se funda en una estrategia ya prefigurada y practicada por el Grupo de Cali: la canibalización<sup>146</sup>. Tal como lo explican Flórez y Zuluaga, el gótico tropical no sólo debe ser entendido como una estrategia de cinefilia correspondiente a la introducción de lo local en las narrativas del gótico, pues, la relevancia de la apropiación y el canibalismo que configura la propuesta del gótico tropical se encuentra en su potencial para subvertir "relaciones jerárquicas entre centro y periferia, lo local y global, lo letrado y lo popular" (Flórez ; Zuluaga, 2014: 35).

---

<sup>146</sup> Flórez y Zuluaga explican que la influencia del canibalismo en el Grupo de Cali provendrá de movimientos culturales de los años sesenta como el Tropicalismo y el Cinema Novo (Brasil), mismos que re-actualizaron la propuesta del modernista brasileño de los años veinte Oswald de Andrade plasmada en el "Manifiesto Antropófago". El canibalismo -fundamentado en revertir la figura del canibal como tropo de la alteridad- se proponía "hablar en los propios términos del colonizador, sin dejar de ser, al mismo tiempo, otro, y, en última instancia, devorarlo. Se trataba de valorizar y vivir creativamente nuestra condición periférica" (37).

En esta medida, la reivindicación de los géneros cinematográficos por parte de Mayolo, en la década del ochenta, pero en particular su apropiación para revertirlos "los politiza y demuestra que se puede hacer cine de género y al mismo tiempo permanecer en los territorios de un cine crítico y potencialmente emancipador" (39).

En suma, la manifestación filmica del gótico tropical se compone de una politización del género -gótico u horror- que a través de la apropiación de vampiros, muertos vivientes, monstruos, fantasmas como cuerpos estigmatizados y profanos, insertos en estructuras neo-coloniales, expone las ansiedades y paranoias sobre el desquicio del orden disciplinario hetero-normativo. En este sentido, en el gótico tropical el cuerpo al igual que el trópico es un territorio donde "todo es potencialmente corruptible, todo va camino a podrirse" y, en esta medida, se configuran como territorios disidentes que movilizan nuevas formas de subjetivación.

En conclusión, el gótico tropical condensa una forma de pensar la relación entre cine y política a contracorriente. Desde el cine independiente acumulado en la experiencia colectiva del Grupo de Cali, donde desafiaron la forma de entender la relación entre cine y política de la militancia tradicional de la izquierda, hasta el contexto de Caliwood de los años ochenta, establecido en buena parte gracias al patrocinio estatal, donde sus películas se emparentaron con las corrientes del punk -la decadencia y lo marginal-; la práctica de Mayolo y Ospina consistió en un cine insubordinado y desestabilizador.

El siguiente apartado analizará de qué manera lo político establecido en la relación subjetividad - corporalidad así como la apropiación del género configuran una resistencia

que podría ser entendida en términos del barroco que expone Bolívar Echeverría. Esta comprensión del barroco en la película *La mansión de la Araucaíma* permitirá indagar sus dimensiones políticas y su emplazamiento en el entorno cultural del capitalismo tardío.

#### **4.2. Cine mestizo y resistencia: el barroco como forma de lo político en *La mansión de la Araucaíma***

Esta sección propone un análisis del barroco como forma de lo político en la película *La mansión de la Araucaíma* teniendo en cuenta que la apropiación del género y la representación de lo marginal desglosan una relación con el barroco que puede ser entendida desde tres perspectivas en la película. La primera comprende la asimilación de una estrategia retórica de reciclaje del barroco: la distorsión del género y la parodia, siguiendo los planteamientos de Severo Sarduy. Otra lectura del barroco se encontraría en la representación de la exhuberancia del trópico cercana al pensamiento sobre el barroco latinoamericano de Alejo Carpentier<sup>147</sup>. Por último, el barroco como resistencia del valor de uso en el plano de lo imaginario, tal como lo explica Bolívar Echeverría, se desprendería de la dimensión política que propone la relación subjetividad - corporalidad en conjunción con la apropiación del género analizada en la sección anterior.

La presente propuesta intentará establecer una relación entre dos de las perspectivas señaladas: el barroco como resistencia y la distorsión del género a través de un entendimiento del cuerpo -dispositivo- y del género cinematográfico como espacios de

---

<sup>147</sup> Por ejemplo, Juana Suárez hace alusión en repetidas ocasiones al barroco de la película en relación a la representación de la exhuberancia y lo exótico del trópico: "En el interior de la casa, los decorados abarcan el acumulamiento y la exacerbación de los sentidos, típica del barroco latinoamericano y de escenarios surrealistas" (Suárez, 2015: 65).

disidencia. La distorsión del género como estrategia retórica encuentra su vínculo con el barroco a través de la parodia y la intertextualidad tal como lo explica Sarduy<sup>148</sup>. Por otro lado, la clave política de esta estrategia retórica se encuentra en la actitud de canibalización del género que se comentó arriba. Es decir, en la articulación de estos dos aspectos se puede explorar la cuestión del barroco y su relación con lo político.

En el gótico tropical la parodia está estrechamente ligada a la práctica de canibalización, en tanto, se presenta como resultado de ésta. De esta manera, la parodia se establece en la apropiación del género gótico pero para revertirlo o distorsionarlo, es decir, se define en la relocalización que comprende no sólo una imitación del género sino una distorsión que lo densifica para expresar un sentido crítico<sup>149</sup>. En el gótico tropical la relocalización de vampiros y muertos vivientes en estructuras neo-coloniales conforman una crítica al poder que se despliega en la subversión de relaciones jerárquicas entre centro y periferia, en la medida que las prescripciones del género son desestabilizadas al entrar en contacto con las características sociales de la periferia (el contexto de la hacienda azucarera y las cuestiones raciales, las leyendas populares tropicales, el imaginario de la violencia). Dicha deformación del género constituiría el rasgo paródico del gótico tropical.

---

<sup>148</sup> Así define el barroco: "Espacio del dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica. En la carnavalización del barroco se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro -carta en un relato, diálogos en esas cartas-, es decir, como apuntaba Bakhtine, que la palabra barroca no es sólo lo que figura sino también lo que es figurado, que ésta es el material de la literatura" (Sarduy, 2013: 413).

<sup>149</sup> Para Sarduy, la parodia se define a través de la "carnavalización" -siguiendo a Bakhtine-: "La *carnavalización* implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a *intertextualidad*" (cursivas en el original) (Sarduy, 2013: 412). De este modo, el carnaval es el espacio donde "reina lo "anormal", en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una apoteosis que esconde una irrisión" (Ibíd.).

Por otro lado, la intertextualidad como elemento primordial de la parodia está presente en el gótico tropical mediante una constante referencia al cine ya sea a través de citas de películas - en el caso de *Pura Sangre* el viejo magnate mira películas como *Ciudadano Kane* y *Johny Guitar* en VHS. En *Carne de tu carne* la familia reunida mira viejas películas caseras- o de la presencia de la materia de lo óptico, de artefactos de la visión que establecen distintos regímenes de la mirada: cámaras fotográficas, cámaras de video, prismáticos, circuitos cerrados de video, fotografías, películas. Además, existe intertextualidad entre las propias películas del gótico tropical. Por ejemplo, hay una cita temática en el caso de *Pura Sangre* y *Carne de tu carne* sobre La Violencia. O en el caso de *La mansión de Araucaíma* cuando en un sueño de la Machiche localizado en un hospital aparece como uno de los moribundos el viejo magnate de *Pura Sangre*. Además de la cita auto-referencial a *Carne de tu carne* que tiene lugar cuando Ángela comenta sólo haber actuado en un largometraje, pues, al ser la misma actriz (Adriana Herrán) se entiende que ella está refiriéndose a *Carne de tu carne*. También el novio de Ángela es el mismo actor que hace de su medio hermano en *Carne de tu carne*.

Específicamente, en *La mansión de la Araucaíma* la intertextualidad atraviesa varios niveles de la narración. En primer lugar, el hecho de que sea una adaptación de la novela de Álvaro Mutis<sup>150</sup> ya contiene un nivel de intertextualidad. Por otro lado, la reflexividad del cine está contenida en el personaje de Ángela, pues, tal como lo sugieren Flórez y Zuluaga, proveniente del rodaje de un comercial (cuyo director es Luis Ospina), en la mansión ella se ubica como portadora de un erotismo que genera a la vez un tono discordante ya que

---

<sup>150</sup> Adaptación y guión cinematográfico de Julio Olaciregui, Carlos Mayolo y Sandro Romero Rey. *La mansión de la Araucaíma* (1986) y *Carne de tu carne* (1983) son los dos únicos largometrajes realizados por Carlos Mayolo como director.

"conforme a un modelo de representación cercana a cierto realismo, resulta ajeno al artificio del universo "otro" de la mansión y sus habitantes" (Flórez ; Zuluaga: 2014: 51). Asimismo, en una conversación con la Machiche, Ángela le pregunta: "¿usted también actuaba en cine?" y la Machiche le contesta mostrando un poco de desprecio: "No, en mi época, el cine era muy mal visto". En este sentido, el cine, al igual que la modelo de comerciales, es el objeto extraño e impuro que incursiona en la mansión para desestabilizar el orden comunitario fundado alrededor de los deseos allí alimentados y consumidos.

Asimismo, la película plantea una reflexividad sobre el peculiar régimen de la mirada implantado en la mansión. En la secuencia del baño en el jardín entre la Machiche, Ángela y Don Graciliano, los demás huéspedes -Camilo, el cura, y el sirviente- observan cual *voyeurs* los acontecimientos y la iniciación sexual de Ángela en una relación lésbica con la Machiche. Este voyeurismo estará presente en varias ocasiones entre los miembros de la mansión que se vigilan unos a otros. Por último, a nivel visual resaltan los *tableaux vivants* del jardín tropical con abundantes frutos, plantas exóticas e iguanas en su hábitat, donde ceremoniosamente Don Graciliano toma sus baños; como una intertextualidad con el barroco latinoamericano de Carpentier y Lezama Lima.



**Fotograma 14:** Baño de Don Graci con su sirviente Cristóbal

Otro nivel de intertextualidad se despliega en el diseño sonoro de la película. Las óperas de Wagner que escucha Don Graciliano, los boleros que tararea la Machiche, las canciones de la época de oro del cine mexicano que susurra Camilo, las letanías que recita el cura jesuita forman parte del universo visual y sensorial de la película, donde el walkman y la música rock de Ángela aparecen nuevamente como elementos discordantes.

En conclusión, la parodia y la intertextualidad en la película operan a través de distintos niveles de reflexividad de lo cinematográfico que muestran su artificialidad. En esta medida, el barroco se configura en el artificio que expone la deformación del código cinematográfico como metalenguaje. Así lo señala Sarduy: "La utilización paródica del código a que pertenece una obra, su apoteosis e irrisión -la coronación y el destronamiento de Backtine- en el interior de la obra misma son los mejores medios para revelar esa convención, ese engaño" (2013: 416).

Entendiendo que la parodia y la intertextualidad son elementos externos -"préstamos"- pero que se instalan como base de la composición cinematográfica en *La mansión* -pero también del gótico tropical en general- se puede decir que el gótico tropical asume como esencial la contaminación. A partir de esta idea de contaminación se puede indagar en las dimensiones políticas de la película, partiendo de lo que Flórez y Zuluaga definen, refiriéndose al cine de Carlos Mayolo, como "cine impuro, bastardo, mestizo". Por un lado, si bien como lo explican los autores, el asunto del cine como arte impuro y contaminado puede leerse desde la perspectiva del teórico del cine André Bazin, quien argumentó que la apropiación y asimilación de las otras artes es constitutiva de la definición misma del cine; interesa subrayar en este trabajo la potencialidad de la idea de "mestizaje formal"<sup>151</sup> que mencionan los autores como posibilidad de indagar las dimensiones políticas del gótico tropical.

Siguiendo a los autores, se puede proponer una aproximación al mestizaje formal o "cine mestizo" (aunque restringido en función del gótico tropical) como aquel que asume como esencial la contaminación para la formalización de ideas que apuntan hacia una mirada degradada y marginal. De este modo, el cine mestizo no tiene que ver con algún tipo de esencialismo de la identidad latinoamericana, pero sí con asumir la condición periférica o marginal como fundamento del acto creativo.

---

<sup>151</sup> En su texto *Mayolo, padre nuestro*, Flórez y Zuluaga intentan una definición de las características formales del cine de Mayolo partiendo de varias aristas entre ellas lo que consideran la mirada febril del cineasta que se originaría de su propia condición de enfermo. En una cita de Mayolo, éste dice: "Yo siempre estuve enfermo desde que nací [...]. Yo todo lo vi monstruoso".

"Es lo que nos gustaría llamar "estética de la fiebre". Pues si el imaginario del cine de horror configura superficialmente la visión de Mayolo, e incluso si hay relación estrecha con el buñuelismo y su interpretación gráfica y gramatical de las imágenes del inconsciente, en Mayolo encontramos, más allá de "angustia de las influencias", un cine febril y autoconsciente, cuyo carácter alegórico se vale de todos los recursos de la lengua filmica y sus posibles fluctuaciones para la formalización de ideas.

El Mayolo visionario y desapercibido que intuyó a través de su fiebre las posibilidades de un mestizaje formal" (Flórez ; Zuluaga, 2014: 51).

En este sentido, asumir lo mestizo desde una perspectiva que resalta lo impuro y lo contaminado significa, de algún modo, sustraer del mestizaje lo que Bolívar Echeverría denomina "codigofagia"<sup>152</sup>, una "estrategia de supervivencia" donde el devoramiento del código del derrotado por parte del vencedor generará necesariamente una alteración del código vencedor que incluye los restos de lo que ha sido derrotado (Echeverría). Por otro parte, la codigofagia encuentra paralelismos con la canibalización o antropofagia, que se comentó anteriormente, en la medida que apuntan a una operación de apropiación de códigos, ya sea del colonizador o vencedor, que terminan por ser subvertidos dentro de un entorno conflictivo de relaciones jerárquicas de poder. De modo que lo mestizo en las películas del gótico tropical se sustenta en una condición de contaminación que implica necesariamente una operación de apropiación.

Así, el cine mestizo comprenderá una relación con el barroco en la medida que propone una resistencia. De este modo, el barroco como forma de lo político en el filme *La mansión de la Araucaíma* tendrá que ver con el emplazamiento de lo mestizo, en su carácter de contaminado, en la dimensión cultural del capitalismo tardío y, en esta medida, con su resistencia a la homogenización de la forma mercantil.

Siguiendo a Bolívar Echeverría, si el barroco se define en términos de constitución de subjetividades como una forma de interiorizar el capitalismo caracterizada por la resistencia del valor de uso, donde dicha resistencia significa la supervivencia de una dimensión

---

<sup>152</sup> Bolívar Echeverría define que lo mestizo se funda en una configuración semiótica que denomina como "codigofagia", la misma que se establece en la manera que se interioriza la lengua del conquistador por parte de los pueblos indígenas donde "las formas vencedoras son reconfiguradas mediante la incorporación de las formas derrotadas". Es decir, no solamente existiría una reconfiguración en la manera en que los pueblos indígenas se apropian de la lengua sino que a través de esta operación la propia lengua "original" de los conquistadores es transformada.

cualitativa -multiplicidad y diversidad de formas de lo social<sup>153</sup> - en el plano imaginario de la vida social, habría que pensar de qué manera el cine mestizo resiste a la forma mercantil en tanto se configura como espacio de contra-producción de subjetividades proponiendo una articulación entre representación, cuerpo, apropiación y contaminación en el espacio cinematográfico.

En consecuencia, analizar la dimensión política del gótico tropical conlleva a pensar justamente su constitución como cine mestizo, por cuanto éste último permitirá conjugar los aspectos tanto de la representación del cuerpo como dispositivo como de la apropiación del género cinematográfico en términos de contra-producción de subjetividades. Es decir, no únicamente la representación del cuerpo estaría apuntando a dicha contra-producción, como se explicó en la sección anterior, sino también la politización del género involucra una proximidad con el estatuto de contaminación del cine que permite la exploración de lo mestizo.

Si en el nivel de la representación de lo marginal en el gótico tropical lo político se define en los cuerpos que subvierten el orden disciplinario posibilitando imaginar nuevas formas disidentes de subjetivación; se puede decir que esta contra-producción de subjetividades se constituye mediante un entendimiento del cuerpo como espacio de multiplicidad que amenaza a la administración de roles identitarios fijos reconociendo, de este modo, al ser el

---

<sup>153</sup> Para Echeverría, el valor de uso o "forma natural" se refiere a la artificialidad de lo social - "transnaturalización"- que constituye "lo múltiple y diverso de la concreción de lo humano" y corresponde a las necesidades de producción y consumo del ser humano. De este modo, se entiende el valor de uso como "forma cualitativa del mundo de la vida", la cual dentro de la dominación de la lógica productivista en el proceso de reproducción de lo social es subsumida por la forma mercantil.

cuerpo un espacio de encierro de la norma social es, por lo tanto, un lugar para su desobediencia.



**Fotograma 15:** Ángela y Machiche

Por su parte, el espacio de la casa, característico del gótico, se presenta también como un espacio para ser vulnerado, en *La mansión* el orden comunitario allí establecido es quebrantado por la presencia de la muchacha que trae consigo la auto-destrucción. Al respecto, Flórez y Zuluaga comentan: "Para Mayolo la casa es un espacio en si mismo degenerado, un depósito de memorias sepultadas que la revuelta (*Asunción*), el incesto (*Carne de tu carne*) o el deseo (*La mansión de la Araucaíma*) activan con todo su potencial destructor. En esa casa degradada, el lugar de la mujer, que en la tradición romántica y melodramática fue representada como el ángel del hogar, se invierte" (Flórez ; Zuluaga: 2014: 47).



**Fotograma 16:** La mansión de la Araucaíma

Del mismo modo, en sintonía con los autores, en *La mansión* el orden comunitario ideal "entregado al cultivo de los placeres" encuentra en lo femenino la figura encargada tanto de sostener el orden de ese universo, en el carácter de la Machiche, como de desestructurarlo, como es el caso de Ángela. Asimismo, es en el espacio doméstico donde las dos mujeres actúan y donde tiene lugar la auto-destrucción a la que está condenada esa comunidad aislada y aristócrata; por lo que existe una relación entre lo femenino y lo doméstico como espacio de lo íntimo donde el peculiar orden instalado es desestabilizado.

Por otro lado, la mansión es un depósito de residuos sociales y, en esta medida componen el panorama de una sociedad en decadencia. Los cuerpos de los huéspedes son los portadores de la norma y coerción de un régimen decadente destinado a su desaparición, sin embargo, paradójicamente, al ser sujetos rechazados se constituyen en cuerpos estigmatizados que bordean las fronteras amenazando los esquemas disciplinarios del orden hetero-normativo. Es decir, el espacio comunitario que representa la mansión es un lugar degenerado aunque se trate de conservar cierto apego a lo culto y aristócrata. En este

sentido, el cine que irrumpe a través del personaje de Ángela, como ya se comentó anteriormente, también aparece como un elemento impuro y bastardo, a semejanza de los personajes que han perdido su estatus social (aunque se nieguen a admitirlo), que invade el aire culto de la mansión.



**Fotograma 17:** Cena de recibimiento para Ángela

Precisamente, esta característica del personaje de Ángela como portadora del arte impuro permite pensar el cine como subjetividad en cuanto se establece como un territorio que al igual que el cuerpo y la casa puede ser profanado. De este modo, en el filme tanto el cuerpo, la casa y el cine son espacios degradados y contaminados. Particularmente, se adjudica al cine su calidad de materia, de cuerpo, por lo que es posible reconocerlo también como espacio de encierro de la norma -en este caso del género cinematográfico, del cine comercial e incluso del cine político-, y por lo tanto, de asumirlo como espacio para su desobediencia.

El cine mestizo se constituiría entonces en este nivel de contra-producción de subjetividades, donde la articulación del cuerpo, la casa y el cine como espacios disidentes conforman el atributo mestizo en *La mansión de la Araucaíma*. Esta articulación se instituye a través de un punto de vista que se instaura a partir de una relación entre el carácter impuro del cine y lo mestizo definido en el territorio del trópico como geografía donde todo está a punto de dañarse -"Aquí todo se pudre más rápido", le dice Cristóbal, el sirviente negro, a Paúl, el guardián de la mansión-. De este modo, la aproximación a una forma cinematográfica mestiza requiere de la condición contaminada del cine donde el territorio compartido se funda en lo impuro que mantiene un estatuto marginal, es decir, en una correspondencia entre el cine como forma impura y lo mestizo como forma contaminada. En este sentido, el barroco, siguiendo a Bolívar Echeverría, expresa su resistencia a la forma mercantil a través de una práctica que se apropia de la impureza del cine como espacio para la multiplicidad de lo social.

Por un lado, el cine mestizo resiste a un tipo de disciplinamiento que dicta los cánones del "buen" cine, por lo que la resistencia tendrá que ver con una actitud de inconformismo frente a la cultura dominante, se podría decir una actitud "anti-realismo mágico", y una práctica cinematográfica constituida en el margen, donde lo mestizo, lo contaminado, desafía el orden establecido, derogando la dicotomía cine hegemónico - cine de arte, al invadir el terreno del cine de género y, al mismo tiempo, politizarlo pero distanciándose de los esquemas del cine político, apelando, de este modo, al carácter impuro del arte cinematográfico.

Por otro lado, la mirada sobre lo marginal, como se ha venido explicando, se establece en la problemática de la producción de subjetividades en una correspondencia entre representación del cuerpo y la búsqueda de lo mestizo en la forma cinematográfica. Así, la mirada se configura a través de un punto de vista que explora la visión del mundo de la mansión como lugar degenerado a partir de las prácticas de los habitantes, en su calidad de desechos, y la práctica de la parodia y la intertextualidad, en su calidad de contaminación.

En este sentido, el cine mestizo se instala en la dimensión cultural del capitalismo tardío como subjetividad disidente, en cuanto la mirada corrompida o contaminada resiste frente a la forma mercantil fundamentada en un cine homogéneo que cancela y comprime la multiplicidad y diversidad de maneras de pensar el cine. El barroco como forma de lo político expresa el emplazamiento del cine mestizo, partiendo del hecho que el capitalismo ha vencido como forma cultural dominante, a través de la resistencia de lo múltiple y diverso que se despliega en la condición de contaminación constitutiva del cine, es decir, al establecer una práctica fundamentada en el carácter impuro del cine, lo configura como un territorio incompatible con lo homogéneo, puesto que lo impuro, en tanto que sucio, tensiona cualquier intento de purismo, uniformidad y monotonía. De esta manera, lo impuro estaría cuestionando uno de los fundamentos de la modernidad capitalista que construye el discurso sobre la otredad en términos de la dicotomía: Occidente igual a moderno versus No-occidente igual a premoderno, donde lo moderno (como lo explica Bruno Latour) se cimienta sobre un ideal de purificación perseguido en los límites objetivantes y separaciones definidos por la razón; mientras que lo premoderno comprende el territorio de lo salvaje y la barbarie, es decir de lo otro, siendo, pues, el territorio de la otredad el territorio de lo impuro.

Por lo tanto, el barroco como forma de lo político en el cine mestizo se compone en la resistencia del estatuto impuro del cine como espacio de multiplicidad y diversidad de lo social; desde esta perspectiva, lo impuro no tiene que ver con una esencia del cine, sino que lo social se afirma en asumir lo contaminado como espacio para la producción de sentido poniendo en evidencia la frontera entre lo asignado por el sistema dominante, y la posibilidad de imaginar otras formas de ser del cine, es decir, lo social como un lugar de contradicciones. Así, la resistencia que sostiene el barroco involucra un tratamiento de lo impuro a partir del encuentro de formas contrapuestas. En el caso del cine mestizo, lo impuro tensa y desestabiliza las convenciones tanto del cine de género como el etiquetado como cine político mostrando, justamente, las fronteras de lo asignado al juntar dos polos tratados tradicionalmente como inconciliables. Por otro lado, la condición de contaminación e impureza opera como forma derrotada por el cine dominante, la cual sobrevive enfrentándose a la homogenización y uniformidad mediante la pluralidad y mixtura que se desprende de asumir el cine como material en descomposición y, en este sentido, el cine se expresa como un campo en disputa donde la destrucción que sujeta la forma mercancía es suprimir la pluralidad que desencadenan las tensiones de lo social.

Precisamente, siguiendo a Bolívar Echeverría, se puede decir que el barroco sustenta al cine mestizo como un cine que "vive en y no para el capitalismo", pues su irrupción como otro modo de ser del cine moviliza también nuevas formas de subjetivación o, como dice Rancière, "nuevos modos de sentir inducen nuevas formas de subjetividad política"; a través de la resistencia de lo social como lugar de contradicciones y tensiones frente a su paralización en la mercantilización de la vida social.

Por último, siguiendo los postulados de Rancière, lo político, en cuanto forma de visibilidad de la parte sin parte, apuntaría a cómo se hace visible la resistencia de lo social. En este caso, la parte sin parte se vincula con el estatuto de resistencia que encierra el cine mestizo a partir de la irrupción de lo impuro como desecho, como aquello que no cuenta, mediante lo cual se muestra la diferencia, el desacuerdo; así, lo impuro al oponerse a la forma homogenizante restablece al cine como espacio contaminado, y de este modo de lo heterogéneo, afirmándose como lugar para el disenso, y por lo tanto para la política.

Por otro lado, la forma de visibilidad de la resistencia de lo impuro, como espacio de tensión y pluralidad, se configura a través de una relación de equivalencia entre el cine como forma impura y lo mestizo como forma contaminada. De este modo, el "mestizaje formal" propone al cine como territorio de lo común fundado en la degeneración; es decir, el cine como territorio mestizo involucra una práctica establecida en la apropiación que implica necesariamente una descomposición de la forma, por lo que esta apropiación estará atravesada por la condición de derrota que contiene el mestizaje. En este sentido, el cine mestizo se coloca como lugar de lo que está dañado (al igual que el trópico como lugar de lo mestizo es el espacio donde todo está podrido), de aquello que el orden establecido rechaza y margina, es decir, es el cine "escoria", un cine sucio que emerge, al igual que los cuerpos estigmatizados, de lo marginal y que perturba el orden disciplinario imaginando nuevas formas disidentes de subjetivación.

## CAPÍTULO IV

### El filme dentro del filme

El presente capítulo tiene como objetivo analizar el barroco como forma de lo político en la película *Un muro de silencio* (Lita Stantic, Argentina, 1993) a través de la estrategia del filme dentro del filme que utiliza para la representación de la memoria en la post-dictadura argentina. De este modo, el capítulo se enfoca en la cuestión de la post-dictadura como espacio de disputa de la memoria analizando, en un primer momento, el antecedente de la relación entre cine y política y, posteriormente, reflexionando cuál es el lugar del conflicto por la representación de la memoria en las sociedades de mercado y la consolidación del neoliberalismo a finales de los años ochenta.

Si bien esta película está fuera del período de estudio establecido para el corpus de investigación, resulta interesante, precisamente, porque al ser de inicios de los años noventa recoge tanto las preocupaciones respecto a la representación del pasado reciente de la dictadura, que caracterizaron los últimos años de la década de los ochenta, como el auge del testimonio de ex militantes y víctimas experimentado en la primera mitad de los años noventa.

La primera parte destaca la reflexividad de la práctica cinematográfica que resulta de la puesta en abismo entre lo real y la ficción, que contiene la estrategia del filme dentro del filme, a partir de la cual se entenderá que la principal preocupación de la película se encuentra en la representación de la propia experiencia de la post-dictadura, misma que se refiere al problema de hallar los dispositivos formales y narrativos adecuados para la

representación del pasado de terror de la dictadura, al que se enfrentaron los artistas durante la segunda mitad de los años ochenta en Argentina.

La segunda parte indagará en la constitución del barroco como forma de lo político en la película a través de la confrontación entre olvido y memoria explorando, paralelamente, la correspondencia entre las políticas del olvido de la "democracia silenciada" y una noción del pasado sin restos de la lógica de mercado y, la resistencia a la "memoria del mercado" afirmada en una perspectiva del pasado como un tiempo no clausurado y la memoria como un campo de tensiones. De este modo, el barroco como forma de lo político tendrá que ver con la manera cómo la resistencia a la forma mercantil se configura en la búsqueda de las imágenes que construyen la memoria como espacio múltiple y diverso.

## ***Un muro de silencio: memoria, reflexividad y miradas en resistencia***

### **5.1. Representación de la memoria y reflexividad en la post-dictadura**

Estudiar la construcción simbólica de la post-dictadura, 10 años después de iniciado el proceso de retorno a la democracia<sup>154</sup> en Argentina, a través de la película *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993) plantea la interrogante respecto a la relación entre cine y política enfocándose en una de las preocupaciones centrales que atravesó a las producciones culturales durante la segunda mitad de la década de los ochenta, la cual consistiría en la representación del pasado reciente cargado de la experiencia del horror y la violencia propiciada por la dictadura y sus consecuencias en la vida de la sociedad argentina.

Asimismo, cabe destacar que la relevancia de la relación entre arte y política durante la década de los años ochenta se evidenció en quiebres importantes frente al arte político de las décadas anteriores, como fue la intervención de prácticas artísticas en contextos de movilización y protesta social, siendo uno de los principales espacios el reclamo por los derechos humanos. La transición a la democracia en el Cono Sur, y la vigencia de dictaduras como la de Chile (1973-1990), imprimieron un panorama que exigió repensar las prácticas artísticas en medio de la represión y la violación de derechos humanos, la expectativa por el retorno a la democracia y el reclamo continuo por los desaparecidos. En este contexto, los movimientos sociales se convirtieron en el espacio del activismo artístico

---

<sup>154</sup> El final de la dictadura militar en Argentina ocurrió en 1983 con la elección de Raúl Alfonsín como presidente de la Nación, dando inicio a un proceso de redemocratización política tras ocho años de gobierno de la Junta Militar.

cuyo propósito fue visibilizar y construir una memoria colectiva que impugnara aquello que tanto las dictaduras como los pactos de transición democrática intentaron borrar<sup>155</sup>.

Por otro lado, respecto al antecedente de la relación entre cine y política de los años setenta se deben mencionar las condiciones de extrema dificultad que enfrentaron los cineastas ligados a la militancia de izquierda dada la censura y persecución ejercida por el gobierno militar en su lucha contra la subversión, muchos cineastas, al igual que otros artistas, se vieron forzados al exilio y otros incluso fueron desaparecidos. Tal como lo explica Ana Laura Lusnich, se puede decir que el panorama del cine comprendido en el período de los años de la dictadura (1976-1983) experimentó dos tendencias cinematográficas disidentes: los documentales realizados en el exilio y "las ficciones hermético-metafóricas" producidas en el país. Otra corriente sería aquella que coincidía con la perspectiva del gobierno militar mediante contenidos que avalaban los "valores de la familia tradicional, la pérdida de la cultura del trabajo y la naturalización de la violencia", desplegados en comedias familiares

---

<sup>155</sup> Por ejemplo, *El Siluetazo* (Argentina, 1983) es considerado en América Latina uno de los momentos insignes en el que coincide la práctica artística con la demanda de organizaciones de derechos humanos, como es el caso de las Madres de la Plaza de Mayo, quienes desde 1977 trabajaron para denunciar la desaparición de personas por parte de la dictadura. En la acción del *Siluetazo* decenas de manifestantes trazaron su silueta para representar "la presencia de una ausencia" refiriéndose a los cientos de desaparecidos. En Chile, la campaña **NO+** fue una convocatoria hecha por el grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) en septiembre de 1983 al cumplirse diez años del golpe militar de Pinochet. La acción consistió en pintar en muros de la ciudad de Santiago la consigna **NO+** para que fuese completada por cualquier persona. El **NO+** se convirtió en un aglutinador de demandas muy diversas: desde manifestaciones contra la dictadura y el neoliberalismo hasta las luchas de los pueblos indígenas.

Las transformaciones en la relación entre arte y política, caracterizada en las décadas anteriores por la centralidad del concepto de pueblo y el "arte comprometido", comprenderán en la década de los años ochenta la intervención del activismo artístico en torno y desde los movimientos sociales. De este modo, "los procesos de subjetivación disparados por un buen número de experiencias de signo colectivo durante los años ochenta no supeditaban la emergencia de una contraesfera pública —o, en su defecto, de una comunidad de resistencia— a teleología alguna, lo cual resulta especialmente comprensible si tenemos en cuenta que muchas de esas acciones se emprendieron desde las ruinas del proyecto revolucionario de los setenta, asentando sobre el presente el deseo de restituir unos vínculos sociales absolutamente violentados por las dictaduras mediante una articulación de la protesta en la que la tonalidad de las voces y el uso de los cuerpos no se supeditaban a un proyecto político de signo unívoco" (*Perder la forma humana*, 2012: 228).

y películas de acción y aventura, favorecidas con financiamiento por parte del aparato estatal.

Precisamente, los documentales realizados en el exilio se convirtieron en un importante mecanismo de denuncia de las violaciones a los derechos humanos que sucedían en Argentina. Por ejemplo, películas como *Las AAA son las tres armas: carta abierta de Rodolfo Walsh a la junta militar* (1979), realizada por Jorge Denti y el colectivo Cine de la Base desde el exilio en Perú en 1977, denuncia la desaparición de personas y las atrocidades cometidas por la dictadura, después de la desaparición del cineasta Raymundo Gleyzer en 1976.

Asimismo, habría que mencionar el significativo papel de realizadores argentinos a finales de los años sesenta en la construcción del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, junto con Glauber Rocha en Brasil, Julio García Espinosa en Cuba y Jorge Sanjinés en Bolivia. Fernando Birri, por un lado, y Fernando Solanas y Octavio Getino, por otro conformando El Grupo Cine Liberación, se convirtieron en figuras referentes del cine político latinoamericano que apostaba por un cine de tendencia militante comprometido con la izquierda y la revolución a través de la práctica del Tercer Cine. No obstante, la relación entre cine y política no estuvo exenta de polémica y posiciones encontradas, otra corriente considerada como opuesta con autores como: Alberto Fischerman, Hugo Santiago, Rafael Fililpelli, apostó por un cine vanguardista y experimental alejándose de la militancia radical. Por otra parte, un asunto particular del cine político en Argentina será el papel

central del peronismo como elemento que atraviesa y configura la relación entre cine y política en la representación del pueblo y el ideal de liberación nacional<sup>156</sup>.

Respecto a los primeros años de la década del setenta, se pueden señalar también las producciones de cine militante del colectivo Cine de la Base, liderado por Raymundo Gleyzer<sup>157</sup> : *Ni olvido ni perdón: 1972, la masacre de Trelew* (1973) ; *Los traidores* (1973) -entre varias otras - ; así como el filme *Operación masacre* (Jorge Cedrón, 1973) basada en novela homónima de Rodolfo Walsh, con guión del mismo escritor y Jorge Cedrón. Además, en esos mismos años tendrán un lugar importante las producciones dirigidas por Leonardo Favio: *Juan Moreira* (1973) y *Nazareno Cruz y el lobo* (1975). Aunque desplazadas del canon del cine político dominante, al optar por la ficción, las películas de Favio proponían una representación de lo popular y una reivindicación del populismo que, como lo explica Gonzalo Aguilar, contenían una "investigación de los lazos entre comunidad y racionalidad que hacen a su cine político en el sentido más radical de la palabra: como una reflexión desde la imagen de cómo se funda un orden social" (Aguilar, 2012: 146).

---

<sup>156</sup> Respecto a la presencia central del peronismo en películas como *Los hijos de Fierro* (1975) de Fernando Solanas y *Juan Moreira* de Leonardo Favio (1973), David Oubiña comenta que la relación con el peronismo es muy diferente en ambos cineastas: "La mirada de Favio sobre un gaucho legendario que se ha convertido en símbolo de resistencia popular es muy diferente a la de Solanas en *Los hijos de Fierro* [...] que usa el poema de Hernández para producir una interpretación épica y alegórica del peronismo (Oubiña, 2016: 72).

<sup>157</sup> Resulta interesante mencionar la presencia de colectivos cinematográficos entorno a la militancia revolucionaria durante los últimos años de la década del sesenta y los primeros años setenta. Así por ejemplo, el Grupo Cine Liberación liderado por Fernando "Pino" Solanas y Octavio Getino se convertirá en referente con su obra *La hora de los hornos* (1968); además, del ya mencionado Cine de la Base, en Argentina (Ver estudios de Mariano Mestman sobre el cine militante). En México la Cooperativa de Cine Marginal mantuvo un fuerte vínculo con el movimiento obrero y la lucha del sindicalismo independiente a través de una serie de documentales titulados *Comunicados de Insurgencia Obrera*; el Taller de Cine Octubre produjo documentales como: *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1974); y las producciones en súper 8 del Taller Experimental de Cine Independiente muestran el compromiso con la izquierda latinoamericana.

Justamente, esta práctica fundamentada en la relación entre cine, política y militancia revolucionaria, al ser considerada como "subversiva" fue impedida y suprimida por la censura y represión de la dictadura militar de 1976. Así, el fracaso de los proyectos emancipadores en América Latina, la derrota de la izquierda, y las transformaciones en las relaciones entre arte y política que esto representó, desde finales de los años setenta y a lo largo de la década de los ochenta; configuraron un escenario cultural complejo que entretejió en Argentina el retorno a la democracia con la necesidad de repensar las formas de imaginar lo político y su relación con el pasado reciente de la dictadura. Ana Amado explica que la particularidad de Argentina consistió en que, paralelamente, a las transformaciones entre representación cultural e imaginario político, debió incorporar "los efectos profundamente desestructuradores de diversas formas de violencia -muerte y desaparición, guerra, hiperinflación, exclusión social- en el nivel simbólico y cultural" (Amado, 2009: 32).

En el período de transición a la democracia de los años ochenta, mucha de la producción cinematográfica se concentró, justamente, en abordar como tema las consecuencias sociales y políticas de la dictadura. No obstante, el punto de vista anclado en el realismo testimonial se impuso como tendencia dominante desde un tipo de narración que se propuso "hablar del horror" de la dictadura carente, por lo general, de una mirada crítica sobre el pasado y las fisuras con el presente. Los estudiosos del cine argentino han calificado a dicha corriente dominante como "ficciones reparadoras de la post-dictadura".

Al respecto, Rafael Filippelli, en un ensayo titulado "Contra la realpolitik en el arte" publicado en la Revista Punto de Vista en 1986, comentaba que la predominancia de una

visión contenidista en el cine producido durante la post-dictadura argentina eludía la cuestión sobre ¿cómo narrar los hechos reales? para situarse en la repetición de fórmulas comerciales que garanticen el éxito, como es el caso de la ganadora del Oscar *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), película que, tratando el tema de los hijos de desaparecidos, despolitiza el pasado mediante una mirada poco crítica sobre la historia de una mujer que descubre que la madre biológica de su hija adoptiva fue desaparecida en manos de los militares durante la dictadura<sup>158</sup>. También se puede mencionar bajo la etiqueta de realismo testimonial la reconocida cinta *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986).

Frente a la predominancia de ese realismo testimonial películas como: *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), *El Ausente* (Rafael Filippelli, 1988) o el documental *Juan como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987)<sup>159</sup>, se interrogan sobre la memoria de manera crítica y compleja junto a una búsqueda formal. Estas tres películas comparten, además de la temática sobre los desaparecidos, una apuesta por la reflexividad del cine donde se cuestionan la representación de la realidad y la objetividad de la historia frente al escenario de devastación social dejado por los años de represión ejercido por la dictadura.

---

<sup>158</sup> Estudiosos de la cultura observan que durante la postdictadura muchas de las producciones culturales que intentaron representar el pasado de la dictadura partían de la visión de la "Teoría de los dos demonios" vigente en los años de recuperación democrática, la misma que establecía la igualdad de responsabilidad tanto a la insurgencia armada como a la violencia ejercida desde el gobierno militar. De este modo, las políticas de la memoria fundamentadas bajo este marco reducían la experiencia de violencia a la victimización, despolitizando el pasado al silenciar la militancia ideológica en aras de conseguir la reconciliación. Bajo este marco estarían operando muchas de las denominadas "ficciones reparadoras de la postdictadura".

<sup>159</sup> Respecto a la originalidad y el uso político de la cámara de video en este documental, Paola Margulis comenta: "Si por el lado de la búsqueda formal, el film hace foco en aquello que por aquel entonces no era frecuente ver en las pantallas del documental argentino –el proceso de producción, la construcción de puesta en escena, la misma cámara-; por el otro, la planificación de *Juan...* tiene la particularidad de incluir en cuadro, aquello que en aquel momento se encontraba *fuera de campo* en la dimensión social, aquello que pocas veces se mostraba: la figura de un militar debiendo responder por su responsabilidad en la desaparición de una persona" (Margulis, 2012: 9).

Por otro lado, la temática del exilio fue abordada también críticamente, es el caso de películas como *Sur* y *Tangos: el exilio de Gardel* (1988 y 1985, respectivamente), de Fernando "Pino" Solanas, donde se observa un alejamiento del estilo más militante y pedagógico de su obra emblemática del cine político latinoamericano realizada más de una década atrás: *La hora de los hornos* y que, por otra parte, han sido consideradas como "alegorías de la reconciliación con la patria" por autores como Ismael Xavier y Ana Amado. *Las veredas de saturno* de Hugo Santiago (1986), por su parte, plantea el conflicto del regreso de los exiliados y los cuestionamientos sobre la resistencia y la persistencia de la lucha armada.

Se pueden mencionar también como contra-hegemónicas de aquella época, dentro del vasto corpus de filmes que trataron, de una u otra manera, el tema de la dictadura (tortura, encierro, horror, desaparecidos), las producciones de dos directores hasta cierto punto desconocidos: Jorge Acha (*Habeas Corpus*, 1986; *Standard*, 1989) y Jorge Polaco (*Diapasón*, 1986; *En el nombre del hijo*, 1987). Considerados directores marginales, éstos crearon un cine con tendencias experimentales determinado por el uso del cuerpo físico como dispositivo político. Jorge Sala, al reflexionar sobre las "nuevas fronteras de la política en el cine de la post-dictadura", señala que el tratamiento del cuerpo que contiene la obra de los directores Acha y Polaco como lugar de encierro de la norma social, el cuestionamiento a la corrección hetero-normativa, así como la imagen del cuerpo violentado y masacrado por el terrorismo de Estado, no sólo supuso una mirada disruptiva sobre la tortura y el encierro respecto a la tendencia dominante del realismo testimonial, sino que sus filmes "trazaron la senda de una estética que buscó dinamitar las buenas

formas mediante la celebración de su propio exceso concebido como acto subversivo" (Sala, 2011: 464)<sup>160</sup>.

Al respecto, Ana Amado plantea que en el cine de los años ochenta en Argentina "resulta clave reconocer la preocupación de un núcleo de realizadores por encontrar dispositivos formales adecuados para referir la realidad histórico política, conscientes de la imposibilidad de utilizar, en ese momento de profunda rajadura histórica, modelos, parámetros o alternativas de una construcción anterior" (Amado, 2009: 35).

Siguiendo la propuesta de la autora de periodización del cine argentino a partir de la recuperación democrática de los años ochenta, se reconocen tres momentos históricos del cine definidos por las estrategias públicas de la memoria del terrorismo de Estado determinadas por el contenido de demandas de justicia: Una primera etapa comprendería el inicio de los años de la post-dictadura, y la consiguiente recuperación de las instituciones democráticas, donde la característica principal será la narrativa de las "víctimas inocentes" contenida en el realismo testimonial, además de una corriente más crítica correspondiente a filmes basados en una imagen de impronta alegórica<sup>161</sup>. Un segundo momento se organiza

---

<sup>160</sup> Asimismo, tomando en cuenta que el uso del cuerpo como dispositivo político atravesó gran parte de las prácticas artísticas de los años ochenta; los filmes de Acha y Polaco dialogan, por ejemplo, con la obra de artistas que trabajaron alrededor de la violencia ejercida sobre el cuerpo tanto por el terrorismo de Estado como por las clasificaciones disciplinarias de género: masculino-femenino, normalidad-desviación. Por ejemplo, el colectivo chileno Las Yeguas del Apocalipsis, que irrumpió a finales de los ochenta en el contexto de la dictadura de Pinochet, propuso una práctica basada en el cuerpo travestido y la crítica a la violencia de la dictadura; así, en sus acciones "el cuerpo marica de Las Yeguas interviene en las políticas de la memoria para realizar una serie de contaminaciones y desplazamientos sobre el campo de representaciones de los derechos humanos y la figura del desaparecido político" (*Perder la forma humana*, 2012: 107).

<sup>161</sup> Refiriéndose a los años de recomposición democrática en Argentina, Ana Amado argumenta que los primeros años de la década de los ochenta, estuvieron marcados por dos tendencias opuestas en el cine que enfrentaron el desafío de "figurar la experiencia de extrema violencia por la que atravesó la sociedad": "Por una parte, imperó la perspectiva realista afectiva, que recreó los hechos históricos por la vía de los sentimientos [...]. Esta vertiente fue consagrada por la Academia de Hollywood que premió con el Oscar entre

en los años noventas caracterizado por narrativas que recogieron la experiencia política de los militantes, siendo de suma importancia el hecho de que "en ellas se vuelve explícita la identidad personal y política de los protagonistas de las víctimas de la violencia, hasta ese momento mantenidas en el anonimato de la victimización" (Amado, 2009: 15), dando lugar al *boom* testimonial manifestado también ampliamente en la literatura. Por último, el inicio de los años dos mil estará marcado por las producciones de los hijos de las víctimas atravesadas por un convulsionado entorno social a raíz de la crisis político-económica que experimentarían el país del sur en el año 2001.

El análisis que se propone a continuación intenta indagar en la construcción simbólica de la post-dictadura en Argentina a través de una película que, si bien pertenece al segundo estadio expuesto por Amado -saliéndose, de este modo, del período del corpus establecido en la presente investigación-; reúne tanto las preocupaciones que marcaron los últimos años de la década de los ochenta respecto a la representación del pasado reciente así como la experiencia política de los ex militantes mediante el testimonio, experimentada con intensidad en la primera mitad de los años noventa. El filme *Un muro de silencio* de Lita Stantic, a partir de una historia ambientada en 1990 sobre una cineasta que viaja de Londres a Buenos Aires para realizar una película sobre la esposa de un ex militante desaparecido, propone una mirada compleja respecto a la memoria de la dictadura, en la medida que recoge, precisamente, el conflicto al que se enfrentaron los creadores durante la post-

---

las películas extranjeras a *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1984)" (Amado, 2009: 23). En esta tendencia entraría también la película *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986). La perspectiva opuesta, dice la autora, representan los filmes que abordaron "los acontecimientos trágicos de aquella época desde una variante que podría llamarse reflexiva".

dictadura al tratar de encontrar los dispositivos formales y narrativos adecuados para la representación de ese pasado de violencia.

En este sentido, la película *Un muro de silencio* permitirá indagar la relación entre cine y política como un campo de tensiones que involucra la memoria, la representación y el testimonio dentro de la confluencia entre el problema que concierne la representación del pasado de la dictadura y la vivencia política de los ex militantes y, una segunda capa que indaga en la representación de la propia experiencia de la post-dictadura.

Resulta relevante destacar que Lita Stantic representa una de las figuras más importantes del período y del acontecer de la producción cinematográfica, en general, en Argentina. Durante los años setenta produjo películas críticas con el régimen dictatorial, a pesar de las condiciones de censura y represión que vivían los artistas no alienados al régimen, como: *La Isla y Los Miedos* de Alejandro Doria (1979, 1980, respectivamente). Asimismo, fue una de las productoras más destacadas del cine de la post-dictadura durante los años ochenta; produjo la mayoría de películas de la directora María Luisa Bemberg: *Camila* (1984), *Miss Mary* (1986), *Yo, la peor de todas* (1990). Además, fue productora de reconocidos filmes del denominado "Nuevo Cine Argentino" de los años dos mil como la ópera prima de Lucrecia Martel *La Ciénaga* (2001), *La hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006) y *Mundo Grúa* de Pablo Trapero (1999). *Un muro de silencio* representa su único largometraje como directora<sup>162</sup>.

---

<sup>162</sup> *Un muro de silencio* es una co-producción entre Argentina, México y Reino Unido a través de Aleph Producciones, IMCINE y Channel 4. La actriz mexicana Ofelia Medina interpreta el papel protagónico de Silvia.

Cabe recalcar también la importancia de la presencia de mujeres cineastas durante los años ochenta. Así, siendo parte de la irrupción de "otras" subjetividades, la notable presencia de mujeres en el campo cinematográfico y artístico nutrirá en esos años el debate alrededor del cine feminista. Refiriéndose al lugar de lo cotidiano y el cambio de la "exterioridad" a la "interioridad", que emergía en las películas del Nuevo Cine Latinoamericano de los años ochenta, Ruby Rich, en su texto *Hacia una demanda feminista en el NCL*, publicado en 1992, señalaba: "En lugar de expresar lo político predecible y explícito (luchas laborales o agrarias, movilizaciones en masa... ), a menudo dirigen su atención a lo político implícito en el plano de la fantasía, la banalidad y el deseo, que corresponden a un cambio en las reglas estéticas. Este cambio ha abierto, y no por casualidad, el campo del cine a las mujeres" (Rich, Ruby, 1992: 207).

Por ejemplo, en el caso de Marta Rodríguez, cineasta vinculada a las tendencias del denominado Nuevo Cine Latinoamericano; sus películas de los años ochenta irrumpieron en la esfera pública mostrando historias de mujeres con una fuerte reivindicación de "otras" formas de subjetivación, desde un ángulo donde predomina lo individual apartándose de la representación colectiva: *Nacer de nuevo* de 1987, *Amor, mujeres y flores*, 1989. Se pueden mencionar además las producciones de: María Luisa Bemberg de Argentina (*Señora de Nadie*, 1982; *Camila*, 1984; *Miss Mary*, 1986; *Yo la peor de todas*, 1990). Marcela Fernández (*En el país de los pies ligeros*, 1981 y *Nocturno amor que te vas*, 1987) ; Sara Minter (*Nadie es inocente*, 1987 y *Alma Punk*, 1991) y Busi Cortés (*El Secreto de Romelia*, 1988) de México; y Suzana Amaral (*La Hora de la Estrella*, 1985) y Tizuka Yamasaki de Brasil (*Gaijin*, 1980; *Parahyba Mujer-Macho*, 1983; *Patriamada*, 1985).

Retomando el análisis de *Un muro de silencio*, mediante una estrategia basada en "el filme dentro del filme" - la película cuenta la historia del rodaje de otra película- , la directora inglesa Kate pretende indagar, 14 años después del golpe militar (1990), lo ocurrido durante los años setenta desde la mirada de una extranjera que intenta comprender lo sucedido. Así, a través de esta indagación, la cineasta se enfrenta a materiales documentales, cartas, fotografías y testimonios que implicarán visiones contrapuestas de la militancia revolucionaria, la representación de los desaparecidos y el papel del intelectual durante la dictadura y, posteriormente, en el retorno a la democracia. El trasfondo social de la estancia de Kate en Buenos Aires está marcado por un clima de silencio y olvido, construido en los largos silencios dentro de los diálogos y en el ambiente desolado de la ciudad, lo que provocará en ella la inquietud respecto al temor y negativa de la gente a hablar de lo ocurrido en los años de la dictadura y su reticencia a remover el pasado<sup>163</sup>.

El análisis de la relación entre cine y política se establecerá en el problema de la representación de la memoria que plantea la película a partir de un ejercicio de reflexividad que involucra el poner al descubierto el procedimiento cinematográfico de aproximación a lo real. En este sentido, la película propone una relación compleja entre mirada y memoria, donde la estrategia del "filme dentro del filme" permite hacer visible la interrogante respecto al pasado en la voz de un personaje que encarna la mirada foránea, alguien de afuera que trata de entender la historia con los documentos que puede recuperar. No

---

<sup>163</sup> El ambiente de silencio que configura la película y la insistencia de varios personajes sobre no remover el pasado, por ejemplo del personaje de Ernesto, esposo de Silvia, la protagonista, tendrá que ver con el contexto posterior a la emisión de las Leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987), y los indultos realizados por Carlos Menem (1989-1990), mismas que fueron condenadas y repudiadas por la sociedad civil como leyes que favorecían la impunidad de los responsables del terror de Estado. En 1983 el gobierno de Alfonsín había establecido la Comisión de La Verdad y el inicio de juicios a los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura militar, llevándose a cabo en 1985 el juicio al Gral. Rafael Videla. En el año 2003 el Congreso Nacional aprobó la anulación de las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida.

obstante, esta relación entre mirada y memoria involucrará también a la gran mayoría de personajes de la película que intentan, por un lado, borrar la historia, mientras otros tratarán de recuperarla<sup>164</sup>.

El análisis de la relación mirada - memoria se centrará en los tres personajes principales: la cineasta Kate, Silvia -la mujer que en la película de Kate lleva el nombre de Ana- y la hija de Silvia -Marielisa-. No es casual que sean precisamente mujeres las protagonistas de la historia, pues, la película instala la mirada femenina como elemento que posibilita examinar la historia y volver sobre lo ya visto "para reponer una dimensión subjetiva de la memoria", como lo señala Ana Amado; siendo, además las narradoras, en el caso de Silvia y su hija, mujeres sobrevivientes del terrorismo de Estado.

De este modo, son ellas las que se hacen la pregunta que atraviesa todo el filme: ¿La gente sabía lo que estaba pasando aquí?. Al inicio de la película Kate, junto con el guionista de su película -un intelectual vuelto del exilio y escritor de la historia de Silvia (Ana)-, recorre las ruinas de un centro de detención clandestino para sus locaciones y se hace esa pregunta. Al final de la película, Marielisa hace la misma pregunta a su madre frente al mismo edificio. Además, hay una clara alusión al rol de las mujeres en la lucha por las demandas de justicia aglutinada en la organización de Madres de la Plaza Mayo; de hecho, la abuela de

---

<sup>164</sup> La cuestión de la memoria ha sido ampliamente estudiada en el contexto de las post-dictaduras en el Cono Sur. Dentro de algunos de sus más influyentes exponentes, se pueden señalar el trabajo de Idelber Avelar: *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000) sobre las ficciones literarias en las post-dictaduras de Argentina, Brasil y Chile. Y los trabajos de Nelly Richard sobre las prácticas artísticas y su relación con el duelo y la memoria en la transición a la democracia en Chile, donde se problematizan las relaciones entre Cultura, Arte y Política: *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis* (1994) ; *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición* (1998), por mencionar sólo algunos.

Mariaelisa -madre de Jaime "el desaparecido"- forma parte de la organización y se la ve en una manifestación pública.

En este sentido, la mirada de la cineasta se configura, como se ha venido adelantado, como una mirada exterior. El punto de vista de Kate se construye a través de la reflexividad del proceso de producción cinematográfica focalizado en el trabajo de investigación que ocupa representar los hechos reales de la desaparición de Julio el esposo de Ana, cuyos nombres "verdaderos" dentro de la película de Stantic corresponden a Jaime y Silvia (los hechos de la película de Kate están basados en la novela escrita por Bruno, un profesor universitario a quien años atrás Silvia había confiado todos los sucesos de la desaparición de su esposo).

Así, la mirada de Kate se despliega en el acto de revisar y examinar el archivo: las imágenes de documentales y fotografías de la militancia y organización popular de los años anteriores -mira imágenes del *Cordovazo* y de las protestas y marchas de las Madres de la Plaza de Mayo, por ejemplo-, así como las cartas de Silvia para Bruno. Sin embargo, la revisión que hace Kate parte de una posición de desconfianza respecto a la lectura predominante que ha hecho la historia sobre aquellas imágenes y, por otro lado, encuentra el olvido como principal interferencia en su trabajo, por lo que el pasado que intenta reconstruir lo hace "a ciegas", además del hecho de que Silvia se niega a hablar con ella para dar su testimonio<sup>165</sup>.

---

<sup>165</sup> Precisamente, el título de la película *Un muro de silencio* alude a la situación de censura generalizada en la sociedad argentina establecida bajo el control por parte del gobierno militar, y la complicidad de los grandes medios de comunicación que ocultaron, a través de la desinformación deliberada, el terror y la desaparición de personas a la población. Por otro lado, el silencio permanecerá y será reconfigurado durante los años de apertura democrática bajo políticas que reforzaban la idea de reconciliación mediante el silencio y el olvido respecto al pasado de terror de la dictadura.

De esta manera, la mirada de Kate asume la convicción del cine como herramienta para la memoria y contra el olvido, y de esta manera, la búsqueda de imágenes que permitan reinterpretar la historia convoca una relación con la memoria como espacio de resistencia para dar cuenta de aquellos años de terror y la responsabilidad de la sociedad para no volver a repetirlos.

En el caso de Silvia, la mirada está cargada de la experiencia del horror de la cual no puede desprenderse. En este sentido, Silvia porta la mirada de una sobreviviente que intenta olvidar para rehacer su vida, dejando atrás el doloroso pasado. Esta postura es alentada incondicionalmente por su nuevo esposo Ernesto, quien representa la nueva vida de Silvia<sup>166</sup>. De esta manera, la mirada de Silvia se establece mediante la intensión constante de cubrir esa etapa de su vida y la de su hija; se podría decir que el punto de vista de Silvia organiza el pasado a partir del olvido. Silvia ordena las fotos que adornan su casa colocando las actuales, en las que aparece su nueva pareja, del lado contrario de aquellas donde aparece ella sola con su hija siendo una niña. Sin embargo, su memoria está en constante resistencia frente al olvido que al parecer ella anhela; por lo que Silvia moviliza una mirada de tensión dentro del filme, mostrando la dimensión subjetiva de la memoria que involucra, en parte, la experiencia política de un ex militante desaparecido y, por otra, la de una sobreviviente.

---

<sup>166</sup> Frente a la política del olvido que se instaura en la sociedad que prefiere "que no le hablen de esas cosas", Ana Amado explica, refiriéndose a este tema en *Un muro de silencio*: "'Estas cosas', es decir, el pasado, la historia, buscan canales de expresión en la etapa inaugural del menenismo cuyas políticas amnésicas iniciaron -con los indultos a los jefes militares condenados a prisión perpetua en el juicio llevado a cabo en el gobierno anterior- un período de democracia silenciada" (Amado, 2009: 119).

Al mirar las fotos fijas de la filmación de la escena donde ella -Ana en la ficción de Kate- y su hija de apenas 2 o 3 años de edad, son secuestradas y llevadas junto con Jaime -Julio- a un centro de detención clandestino -Kate le ha enviado las fotos junto con el guión con la intención de que acceda a dar su testimonio-; Silvia recuerda el secuestro pero al recordarlo con la fotografía en sus manos ésta adquiere movimiento, así el recuerdo de Silvia no es el "verdadero" sino la escena de la película de Kate. En esta imagen compuesta por la intersección entre el recuerdo y la película se configura la dimensión subjetiva de la memoria a través del cine. De este modo, la dimensión de la memoria se hace visible en el cine en su aproximación a lo real a través de mostrar las fronteras entre la realidad y la ficción. Asimismo, al final de la cinta cuando Silvia se encuentra en la cama de un hospital tras sufrir un accidente automovilístico, el tipo de encuadre e iluminación son los mismos de la película de Kate -planos generales y medios que muestran los espacios semivacíos y una iluminación que acentúa los claroscuros-, y que han permitido al espectador distinguir entre la ficción que está siendo rodada y la película de Stantic. Este artificio también logra trastocar los límites de lo real, pues, hace que el espectador pierda la noción de cuál es la película que está viendo en ese momento: ¿la de Kate o la de Stantic?.

Por último, la mirada de tensión que sostiene Silvia también, al igual que la de Kate, está mediada por la desconfianza de lo que se ve. Silvia cree haber visto a su marido desaparecido (a quien ella supone muerto) y lo persigue hasta encontrarlo. Al final no se sabrá si lo que ve Silvia es real o no. Sin embargo, la posibilidad de haber visto a Jaime es lo que hace que el olvido nunca ocurra efectivamente en la vida de Silvia, pues,

innegablemente carga con la culpa de haber dejado de buscarlo y haberlo dado por muerto<sup>167</sup>.

Por su parte, la mirada de Marielisa -una adolescente de alrededor de 14 años- es la mirada que desconoce el pasado, y en esta medida, interroga y ansía conocer lo sucedido con su padre, del cual no tiene memoria. La mirada de Marielisa es un punto de vista íntimo, al cual casi no se tiene acceso a lo largo de la película. Sus acciones ocurren en el fuera de campo, por ejemplo, cuando Silvia pregunta a la madre de Jaime por algunas fotografías que necesita volver a ver, la abuela da la información de que Marielisa se las llevó. Por otro lado, al final de la película ella aparece, sorpresivamente, en el rodaje de la escena más complicada de la película de Kate. Se trata del último encuentro entre Ana y Julio en un café de la ciudad, Julio sabe que lo van a matar y Ana sabe que esa será la última vez que lo verá. Julio, estando detenido en un centro clandestino por tiempo indefinido, logra comunicarse con Ana y llevar a cabo un último encuentro con ella. Esta escena cargada de dramatismo contiene el asunto central que trabajan gran parte de las películas de la post-dictadura que apuntaban a la representación del pasado, es lo que Ana Amado refiere como la irrepresentabilidad del "pasaje de la vida a la muerte".

Cuando la escena termina y se escucha a la directora Kate decir: ¡Corte!, la cámara muestra el contracampo del set de filmación donde se ve a los técnicos y equipos del rodaje, y en

---

<sup>167</sup> "El muerto que nunca estará *bien muerto*" es otra forma de representación del desaparecido que emergió en el campo del arte durante los años ochenta para repudiar la violencia y exigir justicia, por ejemplo, mediante prácticas basadas en lo sonoro: el silencio, el pronunciamiento de los nombres, números y cifras de los desaparecidos. Así, mientras las políticas del olvido del régimen oficial buscaban borrar a los muertos, dejarlos a un lado, el activismo artístico trabajó la dimensión de la memoria para "enunciar la ausencia" insistiendo en la violencia de las muertes en manos de la dictadura y, al mismo tiempo, incorporando a los desaparecidos como "un otro que constituye a la comunidad política, por más que se quiera exorcizarlos" (*Perder la forma humana*, 2012).

una esquina se encuentra Marielisa observando la escena, la cámara se va acercando a su rostro lleno de lágrimas y tristeza. Se puede decir que en esta imagen se configura, una vez más, la dimensión subjetiva de la memoria a través del cine. Al presenciar ficcionalmente la desaparición de su padre, Marielisa asume la memoria de su pasado para interrogarlo, de ahí que la última escena de la cinta muestre a ella y su madre frente a las ruinas de un centro de detención clandestino donde la hija pregunta: ¿la gente sabía lo que estaba pasando aquí?. Es decir, mediante la voz y la mirada de la joven la pregunta sobre lo que pasó se reactualiza, y de este modo, sigue estando vigente como un asunto que concierne a la colectividad<sup>168</sup>.

Finalmente, dentro de la disposición de estos diferentes puntos de vista, la mirada que falta es la de Jaime, el desaparecido. Precisamente, la película sitúa su ausencia para representar la desaparición, la mirada faltante o ausente se configura en el fuera de campo y sólo es posible imaginarla a través del actor que interpreta a Julio, a quien, por otro lado, se lo ve vacilante en su introspección del personaje. Asimismo, al representar el secuestro y detención de Julio, la película de Kate muestra parcialmente la violencia, el encierro y la tortura, de este modo, al quedar la mayoría de acciones en el fuera de campo se enfatiza en su horror y en la imposibilidad de representarlo. Cuando Ana y Julio junto con su hija son llevados al centro de detención clandestino, Ana y la niña escucharán la tortura a la que es sometido Julio o cualquier otro detenido, puesto que no lo vemos, ante esto Ana tapa los

---

<sup>168</sup> Resulta interesante mencionar cómo la última escena de *Un muro de silencio*, la hija haciendo la pregunta y el último plano que corresponde a un close-up de su rostro, prefigura, de algún modo, la construcción simbólica de la post-dictadura desde la mirada de los hijos de las víctimas del terrorismo de Estado que empezará a aparecer en la esfera pública hacia finales de los años noventa. Justamente, en el reconocido documental *Los rubios* de Albertina Carri de 2003; la hija Albertina -interpretada por una actriz- rastrea la desaparición de sus padres y visita la antigua casa donde vivieron clandestinamente, hasta el momento de ser secuestrados y desaparecidos, allí pregunta a los vecinos si habían visto o sabían algo de lo ocurrido. La respuesta siempre es la misma: nadie nunca vio nada.

oídos de la pequeña niña intentando silenciar y protegerla para que el horror no llegue hacia ella.

Así, el elemento sonoro y el fuera de campo permiten subrayar en la ausencia de Julio, pues, su mirada ausente plantea una doble dimensión al mismo tiempo: la que corresponde a aquello que no es posible representar, es decir, el horror, y por otro lado, su desaparición<sup>169</sup>. La presencia del sonido, en este caso de los gritos del torturado, en oposición a la visión manifiesta lo que no se puede ver pero, a la vez, de lo que no se puede escapar ("los oídos no tienen párpados"<sup>170</sup>); y que en confluencia con el fuera de campo, aquello que el espectador sabe que está allí pero no lo ve, construyen la representación del desaparecido la cual, sin embargo, al estar inscrita en la ficción de Kate, es decir en la "falsa" película que se muestra, vuelve a insistir en la imposibilidad de la representación del horror del pasado.

La dimensión política de *Un muro de silencio* se encuentra en el problema de la representación de la memoria como un problema que constituye el horizonte social de la

---

<sup>169</sup> La demanda de justicia por la desaparición de personas durante el gobierno militar en Argentina, así como también en los demás países del Cono Sur bajo dictaduras, se enmarcó, durante la década de los años ochenta, alrededor de la consigna "Aparición con vida" surgido desde las organizaciones de derechos humanos con el protagonismo de las Madres de la Plaza de Mayo. La dimensión simbólica del reclamo evidenciaba la posición de las madres a no admitir bajo ninguna circunstancia la muerte de los desaparecidos y, por lo tanto, la negativa a aceptar reparación alguna por parte del Estado, pero más aún la negativa total a aceptar el horror. "La decisión de hacer desaparecer no sólo a las personas sino también a los cadáveres, formó parte de las políticas de exterminio implantadas por los regímenes militares. No entregar los cadáveres era determinar para estos cuerpos la condición de lo doblemente muerto: la vida quitada era además borrada en sus marcas y graffías, desposeída de la capacidad de ser nombrada y de la posibilidad social de generar espacios para el duelo" (*Perder la forma humana*, 2012: 121).

<sup>170</sup> Respecto al uso del dispositivo sonoro para "enunciar la ausencia" como forma de representación de los desaparecidos trabajado por varios artistas durante el contexto de post-dictaduras de los años ochenta en países del Cono Sur, por ejemplo, a través de la voz y la pronunciación de nombres, números y cifras de las víctimas de la violencia política, se puede señalar la cualidad del sonido para evocar la presencia y la ausencia: "La presencia visual ya está disponible en el imaginario antes de que yo la vea, en cambio la presencia sonora llega, sería aquello que, por la dificultad de sustraerse a lo sonoro (los oídos no tienen párpados) *comporta un ataque*" (*Perder la forma humana*, 2012: 103).

post-dictadura. Es decir, el filme plantea por un lado, el cuestionamiento sobre la responsabilidad colectiva para dar cuenta de lo sucedido y, por otro lado, la propia experiencia de los artistas para interrogar los marcos y mecanismos para narrar y expresar el pasado de violencia. En este sentido, la estrategia del "filme dentro del filme" permite ubicar la reflexividad del proceso cinematográfico para dar cuenta de cómo se inserta la mirada de la directora en un entramado político y social que involucra otras miradas en conflicto, es decir, la de Silvia, la de su hija, la de la abuela, la de su nuevo esposo y la de Bruno (el intelectual reflexivo<sup>171</sup>) poniendo, además, en tensión los límites entre lo real y la ficción. Así, la disposición y el enfrentamiento de las miradas que propone el filme constituyen a la post-dictadura como un espacio de disputa por la memoria.

En consecuencia, se puede decir que la principal preocupación de la película no es tanto la representación de los años de la dictadura sino cómo se produce esa representación; lo que permite a la película pensar y asumir las consecuencias sociales de la dictadura como un problema del presente. De este modo, la película explora la cuestión de lo político en la disputa por la memoria confrontándola con la reflexividad del proceso de representación en el cine que concierne el asunto de cómo incorporar la profundidad de los efectos de la violencia del terror de Estado.

El siguiente apartado propone reflexionar sobre lo político, desde esta correlación entre disputa por la memoria y reflexividad, a partir de su emplazamiento en la dimensión

---

<sup>171</sup> La presencia de Bruno encarna el punto de vista de aquel personaje, muy común en las producciones cinematográficas y literarias de esos años, que interpreta adecuadamente los sucesos desde una posición pedagógica que tiene el privilegio de poder juzgar la historia desde afuera. Al ser el guionista de la película de Kate se entiende que ella asume en parte la mirada de Bruno; sin embargo, *Un muro de silencio* cuestiona esta "mirada que todo lo juzga" al enfrentarla con Silvia, quien le reclama su posición privilegiada para juzgar los hechos desde el exilio y su lugar de intelectual.

cultural del capitalismo tardío. Es decir, se buscará entender de qué manera se inserta el conflicto por la representación de la memoria frente a la resistencia a la forma mercancía dominante en las sociedades de mercado y la consolidación del modelo neoliberal.

## **5.2. El pasado no clausurado y la no totalidad como espacios de tensión: el barroco como forma de lo político en *Un muro de silencio***

Partiendo de que la dimensión política de la película *Un muro de silencio* se establece en la reflexividad que involucra mostrar cómo se produce la representación del pasado para develar a la post-dictadura como un espacio de disputa por la memoria; el siguiente apartado propone pensar el barroco como forma de lo político en la película interrogando dicha disputa en su emplazamiento en la dimensión cultural del capitalismo avanzado. En este sentido, el barroco permitirá indagar la confrontación entre olvido y memoria enmarcada en la resistencia a la implementación de políticas, a la par de una esfera pública dominante, que animaban el silenciamiento del terror de Estado ocurrido en los años de la dictadura, y su correspondencia con una mirada fundamentada en una noción del pasado sin restos de la lógica de mercado.

Si bien el filme dentro del filme puede ser entendido como estrategia del barroco, tal como lo define Sarduy en su tipificación sobre el uso de los dispositivos retóricos del barroco en el arte y la literatura latinoamericana<sup>172</sup>; en la primera parte de este análisis interesará

---

<sup>172</sup> Refiriéndose a la artificialización que sostiene el comentario multiplicable como el "envolvimiento sucesivo de una escritura por otra constituye el barroco mismo", Sarduy señala que la forma tautológica contenida en la obra en la obra, el espejo, la *mise en abime* o la "muñeca rusa", hace referencia "a la gramática que la sostiene, al código formal que le sirve de cimiento, de apoyo teórico, al artificio reconocido que la soporta como práctica de una ficción y le confiere así su "autoridad"" (Sarduy: 2013: 421). Es decir, para el autor la intratextualidad como elemento del barroco consiste en "textos en filigrana [...] que intrínsecos a la

pensar de qué manera la puesta en abismo entre lo real y la ficción, que se despliega a través del filme dentro del filme, abona o se enlaza con un nivel más profundo que correspondería a la confrontación entre olvido y memoria que subyace en el problema de la representación de del pasado de los años de la dictadura.

Principalmente, la puesta en abismo se desencadena en los momentos en que la película muestra visualmente el set de filmación, los equipos, los técnicos y los actores de la ficción que realiza Kate. Específicamente, hay dos momentos clave donde la tensión entre lo real y la ficción se entrecruzan difumando sus fronteras, admitiendo que "lo real" sería aquello que no corresponde a la película de Kate, es decir, tanto la vida de Kate y su trabajo de cineasta como la vida real de Silvia (Ana en la ficción de Kate) y su familia. A lo largo de toda la película, el montaje alterna secuencias de la vida de Silvia y escenas de la película que se encuentra rodando Kate. Dichas escenas, cuyo contenido son fragmentos de la vida de Ana -14 años atrás- mientras ocurre la desaparición de su esposo Julio, entran en tensión con la vida actual de Silvia, pues, al mismo tiempo ella intenta olvidar y empezar una nueva vida. Esta tensión entre el pasado representado en la película en proceso y la vida actual de Silvia muestran una constante tensión entre lo real y la ficción; puesto que la versión de los hechos del pasado a los que accede el espectador están mediados por la visión de Kate, es decir, en ningún momento el espectador accede a un recuerdo "real" de Silvia.

Esta condición de tensión determina la representación de la memoria que propone *Un muro de silencio*, pues, al desplazarse íntegramente la memoria de Silvia a la película de Kate, la

---

producción escritural, a la operación de cifraje -de tatuaje- en que consiste toda escritura, participan, conscientemente o no, del acto mismo de la creación" (2013: 417).

memoria adquiere una dimensión colectiva al ser re-actualizada por la visión de Kate, cuyo objetivo no será, en última instancia, comprobar la veracidad de los hechos que puede averiguar, sino la posibilidad de que sean repensados en el presente. Es decir, se asume la memoria como algo no estático, móvil y, por lo tanto, vivo.

Sin embargo, los momentos más significativos donde lo real y la ficción se entrecruzan completamente ocurren cuando Silvia mira las fotos fijas del rodaje donde están Ana junto a su hija en el centro de detención clandestino. Y cuando Marielisa -la hija adolescente- observa la filmación de una escena de la película Kate que presenta el último encuentro de sus padres antes de que su padre desapareciera para siempre.



**Fotograma 18:** Marielisa mira la filmación de la escena del último encuentro de sus padres



**Fotograma 19**

Como se dijo en la sección anterior, esta intersección entre el recuerdo y la ficción configura la dimensión subjetiva de la memoria en la película, pues, al mismo tiempo que asume la memoria como colectiva, en tanto se produce en la confluencia entre lo individual -no se sobrestima la condición de recuerdo individual- y lo colectivo -expresado en el cine en tanto producción cultural-, la reactualiza. De este modo, en esta intersección, entre lo real y la ficción que conforma la dimensión subjetiva de la memoria, se encuentra condensado, sintetizado aquello que define la propia experiencia de la post-dictadura: la responsabilidad colectiva para dar cuenta del pasado reciente y la búsqueda de las formas artísticas para narrarlo.

Paralelamente, la estrategia del filme dentro del filme enfatiza en la búsqueda de las formas artísticas para narrar y expresar el pasado de violencia, poniendo en evidencia el problema que acarrea la representación de la memoria, al mostrar que no sólo basta con contar la historia del pasado, sino que ésta debe al mismo tiempo expresar que ese pasado de horror es imposible de representar. Por ello, el filme dentro del filme se convierte en la forma cinematográfica adecuada para que esa imposibilidad sea parte de la propia representación

de la memoria; de esta manera, *Un muro de silencio* se hace cargo o confronta el conflicto de la representación como una postura ética, adjudicándose que la única forma de aproximarse a la memoria del horror es asumiendo su imposibilidad de representación.



**Fotograma 20:** La directora Kate en el set de filmación con los actores

A partir de lo anterior se puede decir que el problema de la representación de la memoria articulado a través del filme dentro del filme, la puesta en abismo entre lo real y la ficción, comprende dos niveles entrelazados: la imposibilidad de la representación del horror y la tensión entre olvido y memoria. Precisamente, la propuesta de este trabajo es indagar dicha tensión a la luz del planteamiento del barroco como forma de lo político, entendiendo el barroco como una forma de interiorizar el capitalismo caracterizada por la resistencia de lo social que se ha venido trabajando a lo largo de esta investigación.

De este modo, siguiendo los postulados de Bolívar Echeverría, el barroco implicaría pensar el emplazamiento de la relación entre olvido y memoria en la dimensión cultural del capitalismo avanzado, es decir, el lugar que ocupa la disputa por la memoria dentro del

contexto que comprende la post-dictadura Argentina y su instalación en las sociedades de mercado y la consolidación del modelo neoliberal a inicios de la década de los años noventas.

La aproximación al barroco se plantea en la condición de resistencia de lo social en la imagen mediante el enfrentamiento de formas contrapuestas: el olvido y la memoria, lo individual y lo colectivo, donde la resistencia significa la supervivencia de una dimensión cualitativa<sup>173</sup> en el plano imaginario de la vida social incongruente con la forma de la valorización del valor. De modo que habría que pensar de qué manera la disputa por la memoria resiste a la forma mercantil en tanto se configura como la búsqueda de las imágenes que construyen la memoria como espacio múltiple y diverso.

Así, la tensión entre olvido y memoria tiene lugar en la esfera pública en la confrontación entre las políticas propiciadas por la "democracia silenciada" y la resistencia representada, en gran medida, en los movimientos de derechos humanos y sus demandas de justicia por los crímenes de la dictadura. En este sentido, el conflicto por la disputa por la memoria girará alrededor, de lo que Idelver Avelar señala como, la interrogante respecto al lugar de la "memoria en tiempos de mercado" (2000).

Asimismo, la política del olvido -subyacente en la "democracia silenciada"- se encontrará en concordancia con la lógica del libre mercado, en la medida que inmoviliza la memoria al entenderla desde una perspectiva que mira el pasado como sustitución, cuya práctica se

---

<sup>173</sup> Echeverría entiende el valor de uso como "forma cualitativa del mundo de la vida", en tanto corresponde a la artificialidad de lo social que constituye la multiplicidad y diversidad de la concreción de lo humano, la cual es subsumida por la forma mercantil dentro del proceso de reproducción social.

fundamenta en el borrón y cuenta nueva de la historia. Por lo tanto, la relación entre democracia silenciada y libre mercado se establece en el predominio de lo desechable donde, como lo señala Avelar, al igual que la mercancía expresa una lógica basada en la sustitución de desechos por lo nuevo acarreado un borramiento del pasado, "la memoria del mercado pretende pensar el pasado en una operación sustitutiva sin restos"<sup>174</sup>.

En sintonía con esta afirmación respecto a la memoria del mercado, se puede decir que al anularse los restos se entiende el pasado como totalidad y por lo tanto, como señala Avelar -basándose en Benjamin-, la memoria del mercado "concibe el pasado como tiempo vacío y homogéneo" lo que cancela la posibilidad de examinar la historia, de volver a ver, pues, un pasado sin restos fomenta una visión de un tiempo clausurado. En contraste, la resistencia hacia esta visión se establece en la memoria como espacio de disputa donde los restos permiten volver a ver el pasado desde una perspectiva que rescata lo heterogéneo concibiéndolo, de este modo, como un tiempo no clausurado<sup>175</sup>.

---

<sup>174</sup> Para Idelver Avelar la postdictadura significa "no tanto la época posterior a la derrota (la derrota todavía circunscribe nuestro horizonte, no hay posterioridad respecto a ella), sino más bien el momento en el que la derrota se acepta como la determinación irreductible de la escritura literaria en el subcontinente" (Avelar, 2000: 14). El principal argumento de Avelar es que la alegoría configura el sentido de la derrota de la literatura en América Latina, proponiendo que en tanto opera con las ruinas de la memoria histórica, la alegoría es la forma de la escritura que se constituye en la irreductibilidad de la derrota y la imposibilidad de la literatura. Así concluye Avelar: "De ahí mi insistencia no sólo en el carácter alegórico de los textos analizados, sino también en la primacía epocal de la alegoría en la postdictadura. La alegoría es el tropo de lo imposible, ella necesariamente responde a una imposibilidad fundamental, un quiebre irrecuperable en la representación" (Avelar, 2000: 192).

<sup>175</sup> En diálogo con el documental *Hombre marcado para morir* (Eduardo Coutinho, Brasil, 1984), analizado en el Capítulo II de esta tesis, se puede decir que en éste los restos materiales de una película inconclusa de 1964 adquieren un estatuto de ruina, determinado por la sobrevivencia del pasado en los residuos del filme en su condición de fragmento inacabado, que cuestiona la construcción de una memoria homogénea y clausurada. De este modo, la tensión entre ruina y olvido instaura al resto como terreno de disputa para la construcción de la memoria colectiva de la dictadura militar en Brasil como un espacio múltiple y diverso a través de memorias informes, cruces entre realidad y ficción, y múltiples temporalidades.

Este argumento de Avelar sobre la memoria del mercado en la post-dictadura permite reflexionar la dimensión del barroco como resistencia de lo social, que se planteó más arriba, partiendo del hecho que la película *Un muro de silencio* confronta y critica directamente la políticas del olvido establecidas por los gobiernos de la apertura democrática.

De modo que el muro de silencio contra el cual debe enfrentarse la cineasta Kate es la visión de un pasado clausurado sin restos, dado que el silencio se configura en el rechazo a hablar del pasado, por parte de los personajes, así como en el difícil acceso que encuentra Kate en sus indagaciones, los cuales forman parte de un régimen sostenido por una infraestructura -un muro- que impide examinar la historia. No obstante, a lo largo de la película la confrontación constante entre olvido y memoria se expresará a través de la mirada de Silvia, quien pretende olvidar el pasado, y la ficción de Kate que revive la experiencia de víctima de Silvia durante los años de dictadura.

Justamente, la propuesta de este trabajo es analizar esta confrontación, en términos del barroco como resistencia, tomando en cuenta que la intersección entre realidad y ficción configura la representación de la memoria como no totalidad. Cuando Silvia mira la fotografía del rodaje donde aparece ella y su hija, y la fotografía adquiere movimiento, la memoria se reactualiza a partir de una operación cinematográfica que pone en tensión las formas contrapuestas: lo individual - el recuerdo personal de Silvia- y lo colectivo - la película de Kate-; el olvido -expresado en la actitud de Silvia- y la memoria - expresado en la búsqueda de Kate sobre el pasado-.



**Fotograma 21:** Silvia mira fotos del rodaje de la película de Kate



**Fotograma 22**

En este sentido, las formas contrapuestas, a través de la puesta en abismo, permiten a la película hacer visible el pasado como no totalidad, pues, tanto el recuerdo de Silvia como la representación que intenta Kate están entrecruzados; por lo que la película no ofrece una versión de la verdad de lo que Silvia recuerda ni tampoco Kate llega a reconstruir los hechos tal cual como sucedieron. De este modo, la representación de la memoria que propone la película de Stantic se basa en la noción de pasado como un tiempo no clausurado lo que implica, al mismo tiempo, la crisis de la representación del pasado como

totalidad<sup>176</sup>, es decir, mediante el entrecruzamiento entre lo individual y lo colectivo, el olvido y la memoria, la película rompe con una lectura totalizante de la historia y, en este sentido, el pasado como totalidad es cuestionado puesto que la ambigüedad entre lo real y la ficción no permite clausura sino que muestra un espacio difuso donde emerge la imagen de la memoria.

Con todo lo expuesto, se puede decir que las tensiones entre olvido y memoria, lo individual y lo colectivo, lo real y la ficción componen la representación de la memoria en la película. Es decir, estas tensiones constituyen la imagen de la memoria como un espacio de conflicto. Precisamente, esta representación de la memoria como un campo de tensiones permite indagar la dimensión del barroco como resistencia de lo social, en tanto se fundamenta en la confrontación de formas contrapuestas, la no totalidad y la heterogeneidad.

Por un lado, la relación entre el barroco con la no totalidad se establece en la forma fragmentaria -restos- que emerge como resultado de la crisis de la representación de la totalidad histórica, como lo señala Jameson refiriéndose al posmodernismo. Por otro lado, la cuestión del barroco como forma de lo político tiene que ver con la resistencia de lo

---

<sup>176</sup> Siguiendo a Frederic Jameson y su teoría de la posmodernidad como la "lógica cultural del capitalismo tardío", correspondiente a la intensificación de las formas del capital en la etapa del capitalismo multinacional; Jameson se interroga sobre la relación entre el nuevo orden económico neoliberal global y el arte y la cultura de la última mitad del siglo XX compartiendo las ideas señaladas por Lyotard respecto a las características de la condición posmoderna: la "crisis de orden de la representación", el fin del proyecto histórico, la crisis de los meta-relatos o grandes narrativas: la revolución, el progreso, y la razón como fundamento del hombre moderno. En este sentido, para Jameson la crisis de la representación de la totalidad histórica se expresa en producciones culturales fundadas en una práctica de lo fragmentario y heterogéneo. Por otro lado, la imposibilidad de la representación del horror en la película *Un muro de silencio* como parte de la experiencia de la post-dictadura tendrá que ver también con la crisis de la representación de la totalidad en la medida que la imposibilidad de transmitir la experiencia del horror contiene también una fractura con la memoria que privilegia una mirada del pasado homogéneo y clausurado.

social en la imagen mediante el enfrentamiento de formas contrapuestas: lo real y la ficción, el olvido y la memoria, lo individual y lo colectivo; donde lo social comprende la dimensión del valor de uso que Echeverría define como la "multiplicidad y diversidad de formas" que está siendo anulada por la lógica mercantil en el capitalismo. De este modo, la resistencia de lo social se expresará en la tensión que constituye a la imagen de la memoria como una imagen incompatible con la lógica homogenizante de la memoria del mercado.

En este sentido, la tensión se instaura como resistencia a la memoria del mercado, en cuanto proyecta un pasado no clausurado donde prevalece la heterogeneidad por sobre lo homogéneo, permitiendo la insistencia de la memoria como espacio de conflicto entre lo individual y lo colectivo, lo real y la ficción, siendo el olvido también parte constitutiva de la memoria.

Asimismo, el emplazamiento de la disputa por la memoria en el capitalismo avanzado tiene que ver con hacer visibles las tensiones irresueltas frente a la memoria de mercado que homogeniza el pasado. Se puede decir entonces que, el barroco como forma de lo político se encuentra en la práctica de asumir la tensión como base de la representación de la memoria colectiva como algo que se resiste a ser homogenizado y clausurado, mostrándola, de este modo, como espacio heterogéneo donde lo social constituye la resistencia de lo plural frente a la totalidad. En consecuencia, siguiendo a Echeverría, la memoria del mercado -que impone el pasado como sustitución- significa la anulación de lo social como múltiple y diverso por cuanto promueve una visión del pasado desde la lógica de lo nuevo y el desecho del mundo de las mercancías.

En definitiva, la representación de la memoria como espacio de disputa en *Un muro de silencio* se fundamenta en la afirmación de lo social como sobrevivencia de lo heterogéneo donde la dimensión cualitativa, a la que se refiere Echeverría, se enfrenta a la memoria del mercado asumiendo el pasado como no totalidad, con lo cual la búsqueda de las imágenes que construyen la memoria implica volver a ver la historia a través de los restos del pasado.

Finalmente, lo político en el filme, siguiendo a Rancière, tendrá que ver con la forma de visibilidad de la resistencia de lo social, es decir, cómo se hace visible la representación de la memoria como un espacio de disputa. Así, la intersección entre lo real y la ficción, específicamente en la escena donde Silvia mira la foto del rodaje de Kate, conforma la imagen como un campo de tensiones al mostrar la confluencia entre lo individual y lo colectivo, el olvido y la memoria, lo real y la ficción. De esta manera, la intersección que se crea cuando la foto fija adquiere movimiento en las manos de Silvia produce la imagen de la memoria como no totalidad, pues, las fronteras borrosas constituyen un espacio ambiguo donde irrumpe el pasado como no clausurado, así como el encuentro del olvido con la memoria a través de la ficción. En este sentido, lo político concierne la forma de visibilidad de la no totalidad para mostrar la memoria como espacio de lucha.

Tomando en cuenta que lo político en la imagen de la película emerge a través de la ambigüedad, en la indeterminación de las fronteras; se puede decir que el espacio donde confluyen las tensiones comprende, siguiendo a Bolívar Echeverría, la politicidad del plano imaginario de lo cotidiano donde aparecen "burbujas de libertad" que muestran un espacio

ambiguo donde se despliega la posibilidad de alteración de la forma social establecida, "rupturas que acompañan al funcionamiento rutinario de la vida cotidiana"<sup>177</sup>.

En conclusión, el barroco como forma de lo político en la película *Un muro de silencio* comprende el emplazamiento de la disputa por la memoria en el capitalismo avanzado como resistencia a la homogenización de la memoria del mercado mediante un tipo de mirada que asume el pasado como no clausurado, proponiendo una forma de visibilidad de la no totalidad, que se despliega como espacio de tensión y pluralidad, a través de una relación de equivalencia entre la indeterminación de lo real y la ficción, y la fricción entre lo individual y lo colectivo, el olvido y la memoria. Es decir, el cine como territorio de la memoria implica una práctica de la visibilidad de las tensiones que la componen, e involucra una resistencia a la forma mercantil en cuanto afirma la memoria como espacio de restitución de lo social como múltiple y diverso.

---

<sup>177</sup> Para Echeverría la politicidad de la reproducción social se lleva a cabo en dos momentos: el momento extraordinario o revolucionario y el momento "profano" o cotidiano. Dentro de la vida cotidiana la presencia "real" de la política se re-construye "a través de la reproducción de los resultados dejados por el momento de actualización extraordinaria o "sagrada" de lo político; a través, pues, de lo que es su obra: las instituciones que aseguran a lo largo del tiempo la vigencia de esa identidad" (Echeverría, 2001: 183). Por otro lado, lo cotidiano se refiere al momento "automático" de la reproducción social, el cual "se encuentra interferido sistemáticamente, interrumpido por momentos de ruptura que se caracterizan porque en ellos lo político se hace presente mediante la construcción de un plano imaginario de comportamiento en el cual tiene lugar un simulacro de la politicidad revolucionaria [...]. El momento extraordinario o "sagrado" de lo político altera así, desde el plano de lo imaginario, el funcionamiento automático de la rutina del ser humano" (Echeverría, 2001: 186).

## CONCLUSIONES

*La imagen es algo muy distinto de un simple recorte realizado sobre los aspectos visibles del mundo. Es una huella, un surco, una estela visual del tiempo lo que ella deseó tocar, pero también tiempos suplementarios -fatalmente anacrónicos y heterogéneos entre sí- que no puede, en calidad de arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogueras.*  
Georges Didi-Huberman<sup>178</sup>

La pregunta sobre la construcción de lo político en el cine de los años ochenta en América Latina, que ha guiado esta investigación, ha permitido un análisis de las maneras en que los cineastas establecieron la relación entre cine y política como parte del "arte desarmado" y las democracias neoliberales en los países de la región.

Indagando los desplazamientos particulares que hacen los realizadores para construir la relación cine y política en un contexto determinado, esta investigación se ha centrado en dos elementos para establecer el análisis: La descripción del contexto en que se produce la relación entre cine y política caracterizado por la vinculación con la emergencia de los movimientos sociales, la lucha por los derechos humanos, la contracultura y la irrupción de subjetividades disidentes como espacios para la acción política, en medio de la crisis de los estados autoritarios y el paso a las democracias neoliberales. Y, el estudio de las propiedades formales de las obras cinematográficas enfocado en la manera cómo las películas deconstruyen postulados del cine político cercano al Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta y setenta.

---

<sup>178</sup> Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*, México, Ediciones Ve S.A., 2012. Página 42.

A partir de la conjunción de estos elementos se ha podido reconocer dos características que operan en el corpus de filmes y que establecen la relación con lo político: la contra-producción de subjetividades y la representación de la memoria de las dictaduras.

Por una parte, la contra-producción de subjetividades, entendida como la irrupción de subjetividades que están al margen de la producción capitalista, se construye en las películas del corpus a través de la representación del cuerpo como dispositivo de poder. Así, la relación entre cine y política se establece en la articulación entre la representación de cuerpos marginales y degradados -jóvenes punks, cuerpos que desafían las correcciones hetero-normativas o sujetos indígenas- y la experimentación formal del lenguaje cinematográfico. En este sentido, se puede decir que lo político se encuentra, justamente, en la exploración paralela del cuerpo y el cine como dispositivos para subvertir el orden disciplinario, mostrando la escoria del sistema neoliberal y produciendo, de esta manera, un cine inconforme que engendra nuevas formas disidentes de subjetivación.

Por otro lado, la representación del pasado reciente de las dictaduras del Cono Sur también implica una relación entre cine y política fundada en la articulación entre la representación de la memoria y las búsquedas formales para expresar el horror y la violencia de las dictaduras. De este modo, lo político tiene que ver con el hecho de asumir la post-dictadura como espacio para la lucha por la memoria a través de una búsqueda de imágenes orientada por la reflexividad de la práctica cinematográfica que pone en cuestión las fronteras entre realidad y ficción.

Partiendo de esta aproximación a la relación entre cine y política en los años ochenta, esta investigación buscó explicar en qué consisten las estrategias barrocas dentro de las dinámicas de dicha relación y entenderlas como formas de lo político en el cine de los años ochenta en la región.

Así, la definición del barroco como resistencia de lo social en las imágenes, que implicó observar la sobrevivencia de lo múltiple y diverso frente a la forma homogenizante y abstracta de la lógica mercantil; exigió pensar lo político como las formas de visibilidad de dicha resistencia mediante una estrategia metodológica que articula las características formales ubicadas en el corpus de películas: fragmentación, mestizaje, y el filme dentro del filme; y el disenso definido en la sobrevivencia de lo colectivo, la memoria como espacio heterogéneo y no clausurado, y nuevas formas disidentes de subjetivación, expresado en los filmes.

Precisamente, se puede decir que el aporte de la categoría del barroco para esta investigación significó pensar lo social en las imágenes como la forma del disenso, y en este sentido, el emplazamiento de lo múltiple y diverso en la dimensión cultural del capitalismo avanzado. Asimismo, discutir el emplazamiento de las imágenes en el capitalismo permitió examinar la politicidad del proceso de reproducción social, -siguiendo las ideas de Bolívar Echeverría, como rupturas en el plano imaginario de la vida cotidiana-, en imágenes disidentes que muestran la pluralidad de otros modos de imaginar la relación entre cine y política fuera de la militancia tradicional. De este modo, el barroco como forma de lo político no se establece como una categoría determinante o totalizadora para el corpus de películas, sino que funciona como una bisagra entre lo social y lo artístico, en la medida

que involucra entender la resistencia como una potencia crítica y sus formas de visibilidad en la particularidad de cada película analizada.

Por otra parte, el barroco como forma de lo político ha contribuido en la construcción de un corpus colectivo, siendo posible observar el emplazamiento de la resistencia de lo social en la dimensión cultural del capitalismo avanzado, en un conjunto de películas de los años ochenta, mediante el análisis de características comunes establecidas en la confluencia de tres elementos: la relación entre cine y política que acarrea una dimensión histórica - la misma que implica tanto las rupturas con el cine político de las décadas anteriores como su vinculación con la emergencia de los movimientos sociales, la lucha por los derechos humanos, la contracultura y la irrupción de subjetividades disidentes-; la resistencia, entendida como multiplicidad y diversidad de formas frente a la lógica mercantil homogenizante; y las formas cómo el cine las hace visible.

Así, el aporte del corpus colectivo representa la posibilidad de observar los distintos desplazamientos y configuraciones de cada uno de estos elementos en los contextos que comprende cada película, es decir, específicamente, de qué manera el distanciamiento con el cine político, caracterizado por la representación del pueblo y la militancia de izquierda, implicó un replanteamiento de lo político que involucró formas de visibilidad de la resistencia concretadas en la sobrevivencia de lo colectivo, la memoria como espacio heterogéneo, y subjetividades disidentes, en la dimensión cultural del capitalismo avanzado.

Esta cualidad del análisis permite enmarcar esta investigación dentro del campo de lo que se ha denominado como una "sociología de las obras de arte" cuya característica principal es, justamente, la posibilidad de construir un corpus colectivo, tal como lo explica Nathalie Heinich en su estudio sobre la Sociología del arte: "Un corpus importante permite analizar colectivamente las obras y extraer las características comunes de una multiplicidad de producciones ficcionales en lugar de interpretar cada una de ellas. Pues si la sociología tiene una especificidad, es justamente su capacidad para trabajar en el nivel de lo colectivo: como mínimo poniendo objetos individuales en relación con fenómenos colectivos y, mejor aún, construyendo corpus colectivos" ( Heinich, 2010: 93).

No obstante, este tipo de aproximación a las obras de arte plantea un desafío metodológico importante, por cuanto implicó trabajar, paralelamente, con lo contextual y lo estético. La propuesta metodológica incluye, de este modo, un acercamiento interdisciplinario entre la sociología, los estudios culturales y la historia social del arte.

Si bien la sociología del cine se ha enfocado, tradicionalmente, en las interacciones entre actores e instituciones establecidas en: la recepción, la mediación y la producción; esta investigación buscó centrarse en un aspecto de la producción que concierne a las transformaciones de la relación entre cine y política en el espacio fragmentado y pluralizado de la arena política de los años ochenta. Este enfoque logró destacar la construcción simbólica de procesos sociales: la emergencia de los movimientos sociales, las transiciones a la democracia, y la derrota de los proyectos emancipadores en contextos particulares caracterizados, por ejemplo, por la violencia y entrada del neoliberalismo como

en el caso de México y Colombia, o por las post-dictaduras en el caso de Brasil, Argentina y Bolivia.

Nuevamente aquí, la importancia de la constitución de un corpus colectivo, permitió poner en relación características comunes para considerar la producción de subjetividades disidentes y la representación de la memoria de las dictaduras como principales elementos para indagar la crisis de la totalidad y el lugar de lo político en las democracias neoliberales de los años ochenta en América Latina.

Por otro lado, el análisis cinematográfico abarcó un nivel interpretativo orientado a indagar lo político en las representaciones y las propiedades formales del lenguaje cinematográfico a través de identificar cualidades que denotan no-totalidad, ruina, fragmentos, restos, incomplitud y ambigüedad para pensar la constitución de formas derrotadas en el cine. De este modo, el barroco como forma de lo político se despliega en la relación entre fragmentación y derrota que muestra la resistencia de lo plural frente a la totalidad a través del trozo, que se configura como espacio de tensión para la disputa por la memoria y el cuerpo como espacios múltiples y diversos. De la misma manera, las formas derrotadas muestran la resistencia de lo colectivo, no en la sobrevivencia de la figura del pueblo, sino a través de restos de formas comunitarias que están siendo anuladas por la lógica mercantil y que subsisten a su aniquilación en el capitalismo.

Asimismo, el barroco se localiza también en una relación con lo mestizo a través de formas ambiguas e incompletas que expresan lo contaminado y lo impuro como espacio para la constitución de un cine disidente.

Para concluir, es necesario subrayar el aporte de la categoría del barroco como forma de lo político para pensar el cine, en la medida que examinar el emplazamiento de las imágenes en el capitalismo, a través de una dimensión de lo social que comprende el disenso, significó explorar cómo el cine, a través del tiempo y el espacio, hace visible el disenso por medio de las formas del resto y el residuo como materia para imaginar la pluralidad de las imágenes.

En este sentido, la relación disenso - derrota configura el barroco como forma de lo político en el cine de los años ochenta a través de la irrupción del excedente dentro de una articulación entre cuerpo, memoria y cine como dispositivos heterogéneos, ambiguos, inacabados, contaminados. En definitiva, en el capitalismo avanzado de los años ochenta, la no-totalidad constituye la forma de visibilidad de la resistencia restituyendo al cine como espacio pluralizado para la constitución de lo político, y de este modo, de la imagen como espacio de lucha.

## **Bibliografía**

- Aguilar, Gonzalo. *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- \_\_\_\_\_. "En los confines de la racionalidad política: Leonardo Favio y las fabulaciones de los bandidos y las bestias", En: *Primas del Cine Latinoamericano*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2012.
- Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- Avelar, Idelver. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Ayala Blanco, Jorge. *La disolvencia del cine mexicano*, México, Grijalbo, 1991.
- Becerra, Sergio. "En torno a Camilo Torres y el Movimiento Estudiantil", En: Mariano Mestman (coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires, Akal, 2016.
- Benjamin, Walter. *Obras, libro I/vol. I* Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (ed.), Colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, Madrid, ABADA Editores, 2006.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, España, Siglo XXI, 1988.
- Bonfil, Carlos. "La ilusión neoliberal", En: *La Tempestad* No. 97, México, julio-agosto 2014.
- Buck-Morss, Susan. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas entre el Este y el Oeste*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001.
- Buci-Glucksmann, Christine. *The Madness of vision on the baroque aesthetics*, Ohio University Press, 2013.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Cardenuto, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento y resistencia durante o regimen militar brasileiro*, Tesis de Doctorado en Ciencias por el Programa de Medios y Procesos Audiovisuales, Universidad de Sao Paulo, 2014.
- Catálogo *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Museo Nacional - Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012.
- Catálogo *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968-1997*, México, UNAM, 2006.

- Cevallos, Santiago. *Barroco, marca de agua la literatura hispanoamericana*, España, Iberoamericana, 2012.
- Chiampi, Irlemar. *Barroco y Modernidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- Cuadernos de Cine No. 33, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Cuadernos de Cine No. 34, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Daney, Serge. *Cine, Arte del Presente*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires, 2004.
- Deleuze, Gilles. *La Imagen-tiempo: Estudios sobre cine II*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. "Cuando las imágenes tocan lo real", En: Chéroux, Clément ; Arnaldo, Javier, *Cuando las imágenes tocan lo real*, España, Círculo de bellas Artes, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*, México, Ediciones Ve S.A., 2012.
- Dinamarca, Hernán. *El video en América Latina*, Centro de Estudios Audiovisuales, Montevideo, 1990.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones ERA, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Las ilusiones de la modernidad*, Quito, Tramasocial, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Modernidad y blanquitud*, México, Ediciones ERA, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Siete Aproximaciones a Walter Benjamin*, Bogotá, Ediciones desde abajo, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Vuelta de siglo*, México, Ediciones ERA, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Definición de la cultura*, México, Editorial Itaca, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Ensayos políticos*, Colección Pensamiento Político Ecuatoriano, Ministerio de Coordinación Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados, Quito, 2011.
- Elixabete Ansa Goicochea ; Ariel Óscar (Eds.) *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?*, Chile, LOM Ediciones, 2014.
- Flórez, Daniel y Pedro Adrián Zuluaga. "Mayolo, padre nuestro", En: Hernández Samaniego, Georgina ; Enrique Ortiga (editores), *Carlos Mayolo. Un intenso cine de autor*, México, UNAM, 2014.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, México, Grijalbo, 1989.
- García Pabón, Leonardo. "The Clandestine Nation: Indigenism and national subjects of Bolivia in the films of Jorge Sanjinés", En: Jump Cut, No. 44, fall 2001.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997*, México, Mapa, 1998.

- González, Katia. *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setentas*, Bogotá, Universidad de Los Andes, Ediciones Uniandes, 2014.
- Gruzinski, Serge. *La Guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, México, FCE, 1994.
- Gumucio, Alfonso coord. *Cine Comunitario en América Latina y el Caribe*, Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 2012.
- Harvey, David. *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid, Akal, 2007.
- Heinich, Nathalie. *La sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010.
- Iglesias, Pablo. *Maquiavelo frente a la gran pantalla. Cine y Política*, Madrid, Akal, 2013.
- Illades, Carlos. *De la social a Morena*, México, Jus, Libreros y Editores, Edición Electrónica, 2015.
- Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- \_\_\_\_\_. *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós ibérica, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", En: *Social Text* No. 15 (Autumn, 1986), Duke University Press.
- León, Frías Isaac. *El Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta: Entre el mito político y la modernidad fílmica*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2013.
- Lezama Lima, José. *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina*, Buenos Aires, Colihue, 2014.
- Lois Parkinson Zamora, Monika Kaup (Eds.). *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, Duke University Press, 2010.
- Lusnich, Ana Laura. "Formas de la dominación social en las ficciones alegóricas y metafóricas realizadas en épocas de la dictadura y postdictadura en Argentina", En: *IdeAs [En Línea]*, 7, 2016.
- Lyotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, Argentina, Ediciones Cátedra, Teorema, 1987.
- Maravall, J.A. *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, España, Ariel, 2002.
- Margulis, Paola. "Imágenes de una narración no autorizada. Un análisis del film *Juan*,

- como si nada hubiera sucedido* de Carlos Echeverría” En : Aprea, Gustavo (Comp.), *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*, Los Polvorines: Departamento de publicaciones de la UNGS, Buenos Aires, 2012.
- Martin, Adrian. *¿Qué es el cine moderno?*, Chile, Uqbar Editores, 2008.
  - Marzo, José Luis. *La memoria administrada: el barroco y lo hispano*, España, Katz Editores, 2010.
  - Mestman, Mariano. “Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina”, En: Mestman, Mariano y Mirta Varela (coords.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba, 2013.
  - Mouffe, Chantal. *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, Barcelona, Paidós, 1999.
  - Nahmad, Ana. *Imágenes en emergencia: las representaciones de los oprimidos en los procesos de renovación cinematográfica latinoamericana*, Tesis de Doctorado en Estudios Latinoamericano, UNAM, 2015.
  - Napolitano, Marcos. *1964 - História do regime militar brasileiro*, Sao Paulo, Contexto, 2014.
  - Ossa, Carlos. *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*, Chile, Fondo de Cultura Económica, 2013.
  - Oubiña, David. "El profano llamado del mundo", En: Mariano Mestman (coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires, Akal, 2016.
  - Paranaguá, P. Antonio. *Tradición y Modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003.
  - Pelayo, Alejandro. *La generación de la crisis. El cine independiente mexicano de los años ochenta*, México, CONACULTA, IMCINE, 2012.
  - Pick, Zuzana M. *The New Latin American Cinema: A Continental Project*, Austin: U Texas P, 1993.
  - Rancière, Jaques. *Las distancias del cine*, Buenos Aires, Manantial, 2012.
  - \_\_\_\_\_. *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2014.
  - \_\_\_\_\_. *Política, policía, democracia*, Santiago, LOM Ediciones, 2006.
  - \_\_\_\_\_. *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1996.
  - Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1994.

- \_\_\_\_\_ Ed. *Debates críticos en América Latina I*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2008.
- Rivera, Silvia. *Invisible Realities: Internal markets and subaltern identities in contemporary Bolivia*, Amsterdam, SEPHIS, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*, La Paz, La Mirada Salvaje - Editorial Piedra Rota, 2010.
- Rodowick, David. *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- Santana, Marcos Aurélio. *Homens partidos: comunistas e sindicatos no Brasil*, Sao Paulo, Boitempo, 2001.
- Sala, Jorge. "La experimentación radical y las nuevas fronteras de la política en el cine de la postdictadura", En: Lusnich, Ana Laura ; Pablo Piedras (editores), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969 - 2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2011.
- Sánchez-Biosca, Vicente. *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Sánchez Prado, Ignacio. "Echeverría avec Rancière: lo político, el *ethos* barroco y la distribución de lo sensible", En: Fuentes, Diana ; Isaac García Venegas ; Carlos Oliva (comps.), *Bolívar Echeverría Crítica e Interpretación*, México, Editorial Itaca, 2012.
- Sanjinés, Javier. "La estética transculturadora de una Revolución frustrada", En: Mariano Mestman (coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires, Akal, 2016.
- \_\_\_\_\_. "Transculturación y subalternidad en el cine boliviano", En: Objeto Visual. Cuadernos de Investigación de la Cinemateca de Venezuela No. 10, Venezuela, Diciembre 2004.
- Sanjinés, Jorge. "El plano secuencia integral", En: Revista de Cine Cubano No. 125, Cuba, 1989.
- Sarduy, Severo. *Obras III: Ensayos*, México, FCE, 2013.
- Schroeder Rodríguez, Paul. "La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano", En: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana No. 73. Lima-Boston, 1er semestre 2011.
- \_\_\_\_\_. "Teoría del Nuevo Cine Latinoamericano: de la militancia al neobarroco", En: Valenciana 6.12. , México, 2013.
- Shohat, Ella y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Soberón, Edgar coord. *Los Cines de América Latina y el Caribe: Parte 2 1970-2010*, Cuba, Ediciones EICTV, 2013.

- Sorlin, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para una historia del mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*, Cali, Programa Editorial Universidad del Valle, 2009.
- \_\_\_\_\_. "De casas y haciendas azucareras en el gótico tropical: Carne de tu carne y La mansión de Araucaíma", En: Cuadernos de Cine Colombiano No. 21, Cinemateca Distrital ; IDARTES, Bogotá, 2015.
- Vásquez Mantecón. *El cine Super 8 en México (1970-1989)*, México, Filmoteca de la UNAM, 2012.
- Wood, David. "Andean realism and the integral sequence shot", En: Jump Cut, No. 54, fall 2012.
- \_\_\_\_\_. "Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjiné's Early Films and the National Project", En: Bulletin of Latin American Research, Vol. 25, No. 1, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Revolution and pachakuti. Political and indigenous cinema in Bolivia and Colombia*, Ph.D. Thesis Department of Spanish and Spanish-American Studies, King's College, University of London, 2005.
- Xavier, Ismail. *Cine brasileño contemporáneo*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Alegorias do subdesenvolvimento*, Sao Paulo, Brasilense, 1993.
- \_\_\_\_\_. "Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna", En: Comunicação e Informação, V 7, n° 2: pág 180 -187. - jul./dez. 2004.
- Xavier, Ismail and Robert Stam. "Recent Brazilian Cinema: Allegory/Metacinema/Carnival", En: *Film Quarterly* Vol. 41, No. 3 (Spring, 1988), University of California Press.
- Zavaleta, René. *La autodeterminación de las masas / René Zavaleta*; compilador Luis Tapia, Bogotá, Siglo del Hombre Editores y Clacso, 2009.

### Documentos En Línea:

- Moreano, Alejandro. *El discurso del (neo) barroco latinoamericano: Ensayo de interpretación*. En:  
<http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/File/el%20neobarroco%20alejandro%20moreano.pdf>  
Consultado: 01-10-2013.
- *Lo Barroco y lo real maravilloso: Conferencia de Alejo Carpentier*. En:  
<http://circulodepoesia.com/2010/12/lo-barroco-y-lo-real-maravilloso-conferencia-de-alejo-carpentier/>. Consultado: 02-2014.

- Richard, Nelly, *Lo político en el arte*. En: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/emisferica-62/richard> Consultado: 01-03-2014.
- Rich, Ruby, *Hacia una demanda feminista en el nuevo cine latinoamericano*, En: *Debate Feminista*, año 3., Vol. 5., Marzo 1992. En: <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/haciau1027.pdf> Consultado: 01-04-2014.
- Enciclopedia de la Política de Rodrigo Borja. En Línea: <http://www.encyclopediadelapolitica.org/Default.aspx?i=&por=d&idind=381&termino=> Consultado: 01-08-2014.
- Celorio, Gonzalo. *Del barroco al neobarroco*. En: <http://www.jcortazar.udg.mx/dela/delacatedra.php>. Consultado: 01-10-2013.

### **Manifiestos:**

- "Cine y subdesarrollo", Fernando Birri, 1962
- "Estética del hambre", Glauber Rocha, 1965
- "Hacia un tercer cine", Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968
- "Por un cine imperfecto", Julio García Espinosa, 1969
- "Estetyka do Sonho", Glauber Rocha, 1971
- "Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario", Jorge Sanjinés, 1978
- "Por un cine cósmico, delirante y lumpen", Fernando Birri, 1978

## Filmografía

1. *¿Cómo ves?*, Paul Leduc, México, 1985
2. *Agarrando pueblo*, Carlos Mayolo y Luis Ospina, Colombia, 1978
3. *Alsino y el cóndor*, Miguel Littin, Nicaragua-México-Cuba-Costa Rica, 1982
4. *Barroco*, Paul Leduc, España-Cuba, 1989
5. *Bye, Bye Brasil*, Carlos Diegues, Brasil, 1979
6. *Carne de tu carne*, Carlos Mayolo, Colombia, 1983
7. *Carta de Morazán*, Guillermo Escalón, El Salvador, 1982
8. *Cinco vezes favela*, León Hirszman, 1962
9. *Cinema Falado*, Caetano Veloso, Brasil, 1986
10. *Cuando las montañas tiemblan*, Pamela Yates, Guatemala, 1982
11. *El ausente*, Rafael Fillipeli, Argentina, 1988
12. *El beso de la mujer araña*, Hector Babenco, Brasil, 1985
13. *El coraje del pueblo*, Jorge Sanjinés, Bolivia, 1971
14. *El Salvador: el pueblo vencerá*, Diego de la Texera, El Salvador, 1980
15. *Ellos no usan esmoquin*, León Hirszman, Brasil, 1981
16. *Frida: Naturaleza Viva*, Paul Leduc, México, 1983
17. *Fulaninha*, David Neves, Brasil, 1986
18. *Hasta cierto punto*, Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1983
19. *Historias prohibidas de pulgarcito*, Paul Leduc, México, 1980
20. *Hombre Marcado para Morir*, Eduardo Coutinho, Brasil, 1984
21. *Juan como si nada hubiera sucedido*, Carlos Echeverría, Argentina, 1987
22. *La historia oficial*, Luis Puenzo, Argentina, 1985
23. *La Mansión de la Araucaíma*, Carlos Mayolo, Colombia, 1986
24. *La nación clandestina*, Jorge Sanjinés, Bolivia, 1989
25. *La Noche de los lápices*, Héctor Olivera, Argentina, 1986
26. *Las Banderas del Amanecer*, Jorge Sanjinés, Bolivia, 1983
27. *Memorias de la Cárcel*, Nelson Pereira do Santos, Brasil, 1984
28. *Nacer de nuevo*, Marta Rodríguez, Colombia, 1987
29. *Nadie es inocente*, Sarah Minter, México, 1987
30. *Nicaragua, sangre y miel*, Félix Zurita, Nicaragua, 1982
31. *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, Marta Rodríguez, Colombia, 1982
32. *Pixote, la ley del más débil*, Héctor Babenco, Brasil, 1980

33. *Plaff o demasiado miedo a la vida*, Juan Carlos Tabío, Cuba, 1988
34. *Pra Frente Brasil*, Roberto Farías, Brasil, 1982
35. *Pura sangre*, Luis Ospina, Colombia, 1982
36. *Rodrigo D no futuro*, Víctor Gaviria, Colombia, 1990
37. *Sur*, Fernando Solanas, Argentina, 1988
38. *Tangos: el exilio de Gardel*, Fernando Solanas, Argentina-Francia, 1985
39. *Un muro de silencio*, Lita Stantic, Argentina, 1993