

## Lo político como retorno de lo reprimido. Prácticas artísticas en trance

Susana A. C. Rodríguez\*

### Resumen

En un contexto postcolonial dos semiosis artísticas (cine y literatura) de la última década del siglo XX constituyen un espacio de articulación crítica indispensable para contraponer discursos utópicos y dispositivos del mercado globalizado con la dimensión experiencial, puesta en evidencia en la producción de artistas nacidos en los sesenta. Este trabajo explica porqué no se puede hablar de identidades generacionales en relación con ellos y cuáles son las variables de análisis de una producción que se erige como contrahegemónica, en tanto lo político retorna solapado en los modos de practicar los lenguajes narrativos: filmico y literario.

**Palabras clave:** semiosis filmica y literaria - postmodernidad - identidad - heterotopia

### Abstract:

In a postcolonial context two artistic semiosis (cinema and literature) of the last decade of the XXth century constitute a critical articulation space indispensable to contrast utopian discourses and globalized market devices with the experiential dimension. The production of artists born in the 60's makes evident this dimension. This work explains why it is not possible to speak about generational identities in relation to those artists, and which the analysis variables are as regards a production that constitutes itself as counter-hegemonic, since politics comes back disguised in the practice of narrative languages: the filmic and literary ones.

**Key-words:** filmic and literary semiosis - postmodernity - identity - heterotopy

---

\* Profesora de Teoría Literaria e Investigadora CIUNSA. Co-Directora del Proyecto n° 1419 Construcción de identidades en textos culturales

*Con el paso de una o dos generaciones el discurso social en su conjunto no camina más, su eficacia dóxica, estética y ética parece haber sido ampliamente diluida.*

Marc Angenot

*A la desestructuración, por causas económicas, del tejido social se ha agregado el desmoronamiento silencioso de las redes de pertenencia y de las fortalezas (políticas, sindicales, etc) La transmisión entre generaciones se llena de lagunas.*

Luce Giard

### 1.1. El contexto: ¿A propósito de qué?

Resulta del todo imposible comenzar una especulación sobre prácticas artísticas sin establecer que el contexto en el que se inscribe está dominado por las consecuencias de una política neoliberal que, en el campo de la industria editorial, despojó a las naciones latinoamericanas de la facultad de selección de los libros a difundir y, en relación con la industria cinematográfica, a partir de los '80 dio paso a las inversiones extranjeras para la construcción de salas de cine destinadas, en su mayoría, a reproducir los filmes estadounidenses (García Canclini, 2005: 199). Si la reflexión sobre los efectos de la globalización en los países centrales concita la voluntad interpretativa de los sociólogos imaginémoslos por un instante cuánto más necesario se hace pensarlos, en nuestra latitud, en tanto

*“sus consecuencias han sido notoriamente más desestructurantes en la periferia globalizada que en los países del centro altamente desarrollado, en donde los dispositivos de control público y los mecanismos de regulación social suelen ser más sólidos, así como más amplios los márgenes de acción política” (Svampa, 2003: 9-10).*

La experiencia de investigación de Svampa -que cubre el espectro de los trabajadores metalúrgicos de tres generaciones- muestra en

*“los obreros más jóvenes una tendencia a reflejarse en identidades más fragmentarias y volátiles, con compromisos más parciales, con orientaciones más dispersas, más definidas por los consumos culturales, pero nunca completamente desencastradas de una matriz conflictiva de relaciones sociales.” (ibidem, 2003: 154).*

En este marco, los problemas fundamentales para establecer la relación entre diversas semiosis en el campo de las prácticas culturales de los noventa, cuales son el de su discontinuidad<sup>1</sup> en relación con las de los '60, la ruptura generacional y la creación de espacios alternativos como lugares de identificación, en primer lugar deben mostrar su articulación con lo social. Es decir, los agentes sociales involucrados en las prácticas artísticas son el producto de una socialización en contexto de crisis y deterioro de aquellos valores que fundaron para sus padres y abuelos una cierta “forma de vida”, hoy *astillada*, por tomar la metáfora que usa Svampa para las identidades sociales actuales.

Por otro lado, dichos agentes sociales también son el resultado de una “experiencia de vida” que los ha orientado en la elección de sus gustos artísticos. Frente a una crítica cultural que desvaloriza los alcances de la producción literaria y fílmica de los realizadores más recientes, en tanto sus filiaciones artísticas y su circulación como “autores” no sólo implican una ruptura sino una confrontación con los modos de hacer de los “viejos”, se hace inexcusable investigar sin prejuicios sus propuestas estéticas (ya que no podemos

---

1- De Norbert Elias es la noción de discontinuidad de las formaciones sociales y culturales, de las categorías filosóficas de las economías psíquicas y las formas de la experiencia.

hablar de “obra”<sup>2</sup>). Los dos antecedentes más concretos de una orientación en tal sentido lo constituyen los trabajos, sobre cine, de Gonzalo Aguilar (2006) y, sobre literatura, de Elsa Drucaroff (2007)<sup>3</sup>.

Este trabajo procurará delimitar estos aspectos al trazar una mirada transversal cuyo objetivo es poner en evidencia algunas claves identitarias que se manifiestan en el cine<sup>4</sup> y la literatura, aún sin ser explícitas<sup>5</sup>, desde los noventa a los primeros años del siglo XXI.

## 1.2. Un marco teórico posible

Son tres los niveles que propone Jenaro Talens para hablar de las prácticas artísticas que engloban tanto la actividad verbal como la no verbal, los que permiten construir líneas metodológicas generales con las que se podrá dar cuenta de actividades en apariencia disímiles como la música, el cine y la literatura. Aunados por su funcionamiento semiótico, Talens propone trabajar con dos tipos de fenómenos, el hecho artístico en sí y el texto en sí. El hecho artístico en sí apela al primer nivel, de la teoría artística general, y al nivel dos, el de los aspectos de la teoría que remiten a hechos artísticos específicos y diferenciados con sus géneros específicos (la literatura en general, la novela y la poesía en particular; la música en general, la canción popular, el rock y el folklore en particular; el cine en general, la ficción y el documental en particular). El nivel tres, en relación con el texto en sí, es el de la crítica concreta de los textos particulares.

La tradición, referencia del texto (nivel tres), es para Talens doble, por un lado, la artística y por otro, la de lo real socializado (la determinación que define los modos de producción social de los imaginarios articulados con el arte). Talens, como lo han hecho desde otros lugares de enunciación Pierre Bourdieu y Eliseo Verón, destierra la dicotomía entre sociología y formalismo, al integrar el hecho artístico y el discurso como manifestaciones del mismo elemento: el producto artístico. Talens dice que

*En la actualidad las funciones y los mecanismos del proceso de semiosis que se inscriben en el HECHO artístico de la producción serán, con mayor o menor presencia de elementos, comunes a toda la producción artística. Por el contrario, el discurso (cuya materialización objetual es el TEXTO como pareja complementaria e ineludible ligada al hecho) será el que determine la especificidad de la producción. (1980: 36)*

También recurre a Althusser para dar cuenta de las estructuras que sobredeterminan el hecho artístico, el análisis de los *Aparatos Ideológicos del Estado* permite entender lo ideológico legible en las representaciones de la mujer, de la tradición y de las identidades. Que aparezca cierto tipo de música, de novela, de cine, puede explicarse mediante los ritos de la relación mercantil que rige la práctica artística en nuestras sociedades y la existencia de editoriales, librerías, salas de exhibición, de concierto, etc.

A partir de la propuesta teórica de Talens podemos pensar en los AIE culturales que han definido en la cultura argentina políticas educativas, proyectos culturales -diferencia-

---

2- De acuerdo con Foucault “obra” implicó la producción completa de un autor. En tanto “propuestas estéticas” hace referencia a un universo acotado a una producción en curso. Creemos que es más apropiado en este caso, dada la juventud de los artistas involucrados.

3- Por la escritora e investigadora sabemos que está en preparación su ensayo sobre la narrativa argentina de las generaciones recientes que ella denomina “relatos de la intemperie”.

4- A lo largo del trabajo pondremos el énfasis en la semiosis fílmica.

5- Nos referimos específicamente al caso del cine, puesto que ya Aguilar con mucha precisión ha señalado que “Dos grandes rechazos se encuentran, dibujados con tinta invisible, en los guiones y en las historias de las nuevas películas: a la demanda política (qué hacer) y a la identitaria (cómo somos), es decir, a la pedagogía y a la autoinculpación.” (2006: 23).

dos según las distintas regiones, por supuesto-, y acciones localizadas en forma más o menos masiva, que han dispuesto una serie de normas, tanto en lo que respecta al género en particular (pensemos en los que fueron estimulados en el cine argentino y los que no encontraron eco a lo largo de su historia) como en lo que hace a las representaciones de la política, de lo femenino, de la historia, de la identidad, etc. Pensemos también en la homogeneización que suponen los festivales folklóricos, tan excluyentes de las formas tradicionales como de los intérpretes o autores que construyen una identidad diferenciada del estereotipo del folklorista.

Se puede afirmar que las transformaciones, los cambios, las rupturas de paradigma artístico se dan en todos los niveles, y los criterios para validar lo que tiene valor político, estético, histórico, puede leerse en los textos a propósito de

- a) Cómo y qué proponen considerar los artistas dentro de lo que el espectro de su cultura ofrece: en el caso del cine se instituye una nueva mirada sobre la realidad de los marginales, de los inmigrantes, de las mujeres, de los adolescentes, es decir, de los más castigados por los efectos de la política económica de los noventa. En *Rapado* de Rejtman, por ejemplo, se anuncia esta estética que focaliza a los más jóvenes, al clima de inseguridad y la inacción de los adultos con respecto a eso<sup>6</sup>. En *Extraño*, del cordobés Santiago Loza, observamos el estado de exilio interior en un espacio que es sinécdoque de un país desierto, puesto que los personajes parecen abúlicos, atónitos, suspendidos en el tiempo, mientras “los demás” están enajenados en la cultura de la diversión y el consumo.
- b) De qué modo plantean los artistas “llegar” a los espectadores y lectores y
- c) Qué respuestas dan estos últimos, si existe identificación con los cambios o transformaciones introducidos en el cine, en la literatura y la canción popular.

Para poder articular los niveles semántico y pragmático (cuestiones políticas e ideológicas) sin que se excluya lo específico del arte será necesario construir una serie de variables en donde las isotopías de sentido de los textos operen como sus referentes y sirvan a la contrastación entre unos y otros.

### 1.3. Delimitación de los problemas

Dado que este trabajo se adscribe a un proyecto general fue ineludible desarrollar el marco teórico que nos facultara para reunir la diversidad de textualidades en cuestión, sin embargo, en la primera parte nos abocaremos a definir aquellos aspectos que son propios de la relación entre las narrativas literaria y filmica, para concertar los problemas planteados en el primer párrafo, a saber: discontinuidad en relación con la literatura y el cine de los '60, ruptura generacional y creación de espacios alternativos como lugares de identificación.

La hipótesis de la discontinuidad nos lleva a considerar un factor común para cine y literatura que opera en los niveles dos y tres expuestos por Talens, manipulando como base de la comparación la narración, una forma de inteligibilidad del mundo y facultad de intercambio de experiencias cuya motivación debe ser actualizada.

En el horizonte diacrónico donde se inscriben las formas narrativas podemos circunscribir, siguiendo a Omar Calabrese (1987), tres etapas, la narración moderna caracterizada por su afán experimental, la narración postmoderna, constituida por la reelaboración de las

---

6- No debe olvidarse que Rejtman es escritor, lleva a escena sus relatos. En el aspecto aquí delincado cabe mencionar también la novela de Florencia Abbate, *El grito*.

formas modernas en distintos registros, y el actual *giro ficcional* que aún no tiene denominación en el campo cultural pero acusa, según nuestras intuiciones, diferencias con lo postmoderno, y está signado por una nueva forma que denominamos provisoriamente experiencial<sup>7</sup>.

Lo experiencial proviene más del registro de las vivencias cotidianas que de un ensayo sobre las formas. Se trata de la *escritura* de realizadores y escritores instalados en un lugar de apropiación de técnicas provistas por la tecnología desarrollada en el primer mundo y diseminadas en los países periféricos que, sin prejuizarse como factores de dominación, son utilizadas para elaborar un discurso propio. Para Julia Kristeva, en tanto, la noción de experiencia comprende “el sentido de re-nacimiento de un sentido para el otro, [...] no podrá entenderse de otro modo sino en el horizonte de la experiencia-revuelta” (1988: 25).

Elsa Drucaroff (2007) por su parte habla de un quiebre marcado con precisión en la historia argentina, el año 1976. Acuerdo con la fecha señalada porque constituye una grieta insoslayable para pensar un antes y un después en la vida política e institucional de nuestro país, que afectó el comportamiento social y, como reacción, preparó el terreno para aceptar un orden neoliberal proyectado *desde y en* convivencia con la escena cultural globalizada. Los narradores y cineastas que comienzan a producir después de los noventa eran, en el año fatídico, como dice Drucaroff, niños o adolescentes. Como tales padecieron un estado de cosas y el resultado de la dialéctica prohibición / permisividad, exceso de justificación / silencio, que, como efecto de sentido, produjo una actuación fantasmática del pasado en la creación de situaciones ficcionales por parte de estos jóvenes.

Ligada a ese campo experiencial está la particular conexión de lo filmico y lo literario con los medios de comunicación, puesta en escena por Rejman, Caetano, Martel, Lerman, entre otros realizadores, y López, Terranova, Suárez, Abbate, Gamarro, entre otros escritores. La fractura -impuesta por la modernidad entre los géneros para-literarios y los paracinematográficos y subvertida en la modernidad por escritores como Manuel Puig y cineastas como Leonardo Favio- ha desaparecido de la consideración de las narrativas posteriores a los noventa, en deliberada ignorancia de lo que se denomina canónico o anticanónico.

Con respecto a la ficción, Schaeffer (2002) habla de dos funciones, la inmanente y la trascendente, la primera es de orden estético y pasa por el efecto que produce en el público; la segunda es de orden cognitivo (en tanto la ficción corresponde a una actividad de modelización) puesto que nuestra relación con el mundo es renegociada en forma constante por su intermedio. Si aceptamos el carácter experiencial de la estética filmica y literaria de los noventa y la instalación de un *nuevo régimen ficcional*, debemos especular que se definen dos dimensiones, la del gusto (estética) inscrita en el texto<sup>8</sup>; y la formal, mediación entre el sujeto y el mundo. Sin una descripción de las formas poco podemos decir acerca del sentido del arte en el mundo y lo que éstas nos revelan; en lo atinente al nuevo cine argentino y a la nueva narrativa aquella nos permite argumentar a favor de la discontinuidad antes señalada. Siguiendo a Drucaroff, señalamos:

---

7- En un trabajo anterior señalé el carácter provisional del término vinculado a la restitución de la experiencia por la misma tecnología moderna que arrebata “esas formas concretas en que se teje el sentido de la experiencia humana” según Walter Benjamín. Alejandro Ruidrejo escribió un esclarecedor artículo sobre la conflictiva recepción de “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” del autor alemán, y me sugirió esa denominación provisoria. Lo que está entre comillas le pertenece, el artículo de Ruidrejo tiene el título siguiente: “Walter Benjamín: el cine y el psicoanálisis” (Diagonal 3, mayo-junio 2004).

8- Podemos pensar aquí en la ficción comercial dirigida desde las editoriales y las productoras, sometidas al mercado de consumo y la actitud de los nuevos realizadores y escritores en relación con tales directivas.

1. Ruptura con la tradición moderna en tanto implica jerarquizaciones y dicotomías (culto / popular; intelectual / mediático; real / fantástico).
2. Diálogo productivo con los medios de comunicación en general y los nuevos soportes electrónicos, en especial en el caso del cine.
3. Des-dramatización de las situaciones consideradas tradicionalmente como “trágicas”.
4. Ausencia de pretensión de organizar o dictaminar acerca del estado del mundo (ruptura con el cine testimonial, en especial el caso del documental en el cine; alejamiento de la literatura “comprometida”).
5. Presencia del humor con su efecto de distanciamiento de lo que es representado.
6. Complejidad de la mirada en los dos órdenes: el cine es imagen y la literatura registra la mirada.
7. Anulación de la pertinencia de la variante “género femenino” para estimar la producción de las realizadoras y las escritoras.

Las formas subyacentes a los efectos de la ficción que hemos enumerado implican un lugar de enunciación / percepción del mundo que se distancia analíticamente de lo narrado (de allí la elisión de las notas fuertes de lo pasional y, en concomitancia, el efecto humorístico); punto de observación de un sujeto que, a través del “ojo de cámara” en el caso del cine y del “punto de vista”, en el caso de la literatura, atenúa la intensidad afectiva, al mismo tiempo que se produce una reducción del despliegue extensivo en el campo de captación de lo observado. La concretización de estas formas se produce en los diálogos que revelan ausencia de tensión en las relaciones, por lo que la figura de la *performance* canónica, que implica el deseo de conquista del objeto deseado, se reduce a lo que Fontanille (2001) denomina “insipidez”. Es interesante acotar que el semiólogo francés habla de la insipidez a propósito de la cultura china y dice que en ella es estratégica, porque “permite, a través de la posición más neutra posible, encontrar en todas las cosas el centro o la base de toda la experiencia del mundo” (2001: 97). Esta relación merece una exploración que dejamos para otra oportunidad, pero intuimos que puede ser de provecho para contrastar los múltiples textos que constituyen el amplio corpus de nuestra investigación.

El humor, reductor de la tensión y provocador del efecto de distanciamiento, “baja” la fuerza de la emoción e impone un equilibrio diferente entre lo sensible y lo inteligible. El caso más flagrante en literatura, permítasenos la particularización, es el de la novela de Alejandro López, *La asesina de Lady Di*, pues la figura esperpéntica de la protagonista, Esperanza Hóberal, se reduce al absurdo diluyéndose el efecto dramático de los acontecimientos que ella vive.

Frente a la infinita saturación que los discursos mediáticos producen en torno a un pasado de gran fuerza tensiva (pues implicó muerte, desaparición física de personas, quiebre del orden institucional y persecución), trivializándolos, se instaura en la narrativa de los jóvenes una figura que sintetiza su reacción: la elipsis. Esta figura se caracteriza por recortarse en el sobreentendido y la carencia, por lo que se entiende que entre la forma elíptica y la forma “completa” hay un hiato, una grieta, que estas formas estéticas que consideramos no pueden suturar. Sin embargo, como explica Mortara Garabelli: “El elemento sobreentendido actúa tan poderosamente que se convierte en el elemento de cohesión y de coherencia del texto.” (1991: 258). Es por lo tanto, un factor constructivo.

Por otro lado, la unión imposible entre el militante y el homosexual que Manuel Puig (1976) narró en *El beso de la mujer araña* generó el espacio heterotópico<sup>9</sup> de las ficciones que consideramos; entre el cine y la literatura atrapados en la industria cinematográfica y editorial, y aquellos que responden a un gusto denominado “de capilla”, “elitista”, existe un hiato, una franja que la escritura de Puig supo conjurar y los actuales productores de ficción renuevan. Lo cotidiano, lo insípido, lo neutro, son las coordenadas de un sentir despojado de las exigencias doctrinales y los sometimientos moralizantes, detectados en la concentración del matiz imperceptible del acontecer cotidiano, sin heroísmo ni afán ejemplarizador, casi despojado de fines trascendentes.

#### **1.4. La resistencia. Ni apocalípticos ni integrados.**

*Como bien sabemos, en cuanto intentamos generalizar algo siempre aparece un colega inteligente y un poco malicioso dispuesto a señalar algún fallo en la generalización. Pues bien, la generalización es una forma de responsabilidad, pues invita al otro a responder.*

Paolo Fabbri

A causa del recambio generacional que satura el mercado editorial y los festivales de cine es imprescindible echar una mirada general al panorama latinoamericano puesto que, fuera de la Argentina, la dinámica cultural parece tener una conexión diferente con América del Norte, el lugar donde provinieron una serie de escritores y cineastas que incorporaron, a finales de los ochenta, un lenguaje *massmediático*, con claros referentes en la cultura *pop* (cómic, rock)<sup>10</sup>. La marca común fue la indefinición y ausencia de crítica social por parte de los jóvenes pertenecientes a lo que Douglas Coupland (1991) denominó *Generación X*. En un análisis rápido de las características de la producción narrativa de esta Generación X sobresale, de acuerdo con el tipo de destinatario, la simplificación de las estructuras de composición, la limitación del vocabulario, la saturación de temas como la violencia, la soledad, el sexo, la indiferencia y las drogas. Plantea entonces una escisión entre la complejidad formal exigida por lectores académicos e intelectuales en general y la demanda favorecida por el mercado. Por un lado están los lectores y espectadores identificados con la narrativa “seria” y por otro los lectores y espectadores que se “aburren”. Pues bien, en este panorama, es justo decir que la escritura que nos ocupa, si bien deja filtrar en sus procedimientos un “aire de época” que la emparenta con ese estado de inopia en el que cierta crítica<sup>11</sup> se regodea, propone una lectura diferente aunque no dé lecciones morales, sino que más bien las aborrezca y rechace.

Viene a nuestro auxilio, para discurrir en las claves identitarias del cine y la narrativa de los noventa, un concepto de Julia Kristeva (1988) en el que podrían muy bien ser inscriptas, se trata de la idea de “revuelta”. En ella están presentes dos movimientos del pensamiento, el primero responde a la actualización de un sistema de significación (virtualidad) cuyo correlato es la afirmación de la identidad de los sujetos, puesto que reconocen en lo instituido socialmente su soporte identitario. Así concebida, la identidad aparece como algo estático, propiedad atribuible que conforma a los sujetos sociales que la exhiben y se reconocen

---

9- Más adelante se explicará el sentido dado a este concepto de Michel Foucault.

10- Este texto exige un diálogo con los escritos por Raquel Guzmán, quien participa en el mismo proyecto de investigación, a propósito del rock y sus figuras en el tiempo.

11- En un trabajo anterior (“Semiosis filmica y crítica cultural”) se hizo hincapié en la crítica periodística negativa a propósito del “nuevo cine argentino”; a esa crítica la apodamos más adelante como “verborrágica”. Cfr. Actas del IV Congreso de la AAS *Discursos Críticos*, Buenos Aires, 12 al 15 de abril de 2005.

a partir de ella. Su análisis muestra la eficacia de los modos de representación institucionales (MRI) en la conservación de ciertas prácticas sociales, en tanto ofrecen figuras paradigmáticas de identidad, dignas de ser reproducidas porque constituyen genealogías y adhesiones<sup>12</sup>.

El segundo movimiento implica, en cambio, una operación de cuestionamiento de tales modos de representación e involucra, contra las ideas dominantes de fin de las utopías y de la historia, la ruptura, la renovación, es decir, la “revuelta”, cuya posibilidad, aventuramos, se lee en la producción de las últimas generaciones en el campo de la escritura literaria y audiovisual. En la superficie de las historias que las nuevas narrativas acometen, la rutina del trabajo se solapa en la deriva del viaje (*Tan de repente*, de Lerman); bajo la figura de la pérdida del hermano o de la mujer amada se lee la del desaparecido (*Nadar solo* de Acuña, *Memoria falsa*, de Apolo); la proliferación de acciones condena a la ausencia de suspenso y pasión (los tres filmes de Rejtman, *Rapado*, *Silvia Prieto*, *Los guantes mágicos*); y por fin, la ruina de una clase social y su moralismo de pacotilla se percibe como una celebración (los dos filmes de Martel, *La ciénaga* y *La niña Santa*).

Por cierto que emprender la tarea de leer sin preconceptos novelas y filmes emergentes (Williams, 1997) que escapan a la inconsistencia de la vida social propia de los noventa y que se proyecta en la primera década del nuevo siglo, requiere poner en suspenso la verborrea de los discursos críticos que pretenden asignar valores, prematuros según entendemos. El recorte que hacemos favorece la obtención de “muestras” de las narrativas mencionadas y ellas marcan, desde mediados de la década del noventa en Argentina una “revuelta” que no toma posición fija en el sentido de dictaminar o reorganizar el estado de cosas que el neoliberalismo y el menemismo impusieron en nuestro país, arrojándonos a la intemperie de una escena social impregnada de desesperanza. Por el contrario, se trata de narrativas alejadas del compromiso literario y del cine testimonial, aunque se invierta en ellas *experiencia* para ganar una zona del mercado y se escenifiquen espacios y actores sociales degradados por la maquinaria que se padece y no se denuncia en forma explícita.

La irrupción del nuevo giro ficcional, como dijimos, se produce en el contexto de la saturación del mercado de ofertas vinculadas a sostener y reproducir un sistema significante regulado por los discursos hegemónicos. El mismo que controla la relación con el “otro”, definitoria de la identidad cristalizada en un momento histórico en el que la migración constituye un factor de riesgo para las políticas estatales, instaurando un doble discurso, mientras se continúa con la “frontera abierta” a los bolivianos, se pretende ignorar la situación de explotación en la que subsisten en las capitales (*Bolivia*, de Caetano). También los discursos hegemónicos controlan la tradición histórica ligada al mecanismo memoria/olvido.

Desde las políticas institucionales, de un extremo a otro de las ideologías hegemónicas, se elaboran imágenes identitarias (contraposiciones absolutistas, demonización y angelización del contrario) que los nuevos autores rechazan, al no reproducirlas. He aquí la resistencia.

Con matices diferenciales, tanto la narrativa literaria como filmica de las dos décadas anteriores a los noventa tuvieron la impronta de los universalismos, sean los que precisaron la utopía de la identidad latinoamericana como los que proyectaron en Argentina, más precisamente en el Río de la Plata, modelos eurocéntricos que definen un cierto “centralismo” en la periferia. Liquidado, literalmente, el sueño de redención y *a posteriori* de la sujeción impuesta por las dictaduras, se liberan los particularismos de género, étnicos, religiosos, que, según Laclau (1996) hicieron abandonar la universalidad como un sueño totalitario.

---

12- Muchos de los folkloristas que entrevistó Elisa Moyano, directora del proyecto en el que este trabajo se inscribe, muestran con claridad responder a tales reconocimientos.



En ese clima de particularismos y singularidad se desagregan los modelos identitarios y se fragmentan en extremo las posiciones de los sujetos, antes involucrados en causas comunes; lo que analiza Svampa con claridad en relación con la cultura obrera en Argentina. La idea de la desagregación (síntoma de la descomposición social actuante) permite constatar que ninguno de los escritores y realizadores a los que en este trabajo aludimos admite conformar un grupo, constituir una generación, aunque converjan los años de sus nacimientos. Pero por debajo de lo explícito circulan alianzas de grupo, sobre todo si observamos que los cineastas comparten, solidariamente, la elaboración de las diferentes etapas de sus películas<sup>13</sup>.

Los jóvenes escritores y cineastas legitiman sus experiencias y exponen (se exponen, asimismo, ellos / ellas) figuras identitarias próximas al mundo del rock, que aparecen en la música y en la actuación (Vicentico, Rosario Blefari). La noción de revuelta nos permite focalizar esos dos movimientos de adscripción y rechazo a los modos de representación convencionales que los textos incorporados en nuestro corpus ponen en evidencia. Sean parte de una narrativa o de otra no dejan de adscribirse al proceso de desagregación y de singularización que caracteriza a la modernidad tardía. Sin embargo, lejos de contribuir a legitimar el estado de las cosas, al que en un nivel superficial parecen no oponer rebeldía, construyen un sociograma que pone en evidencia una dimensión política insospechada.

Pero es necesario destacar que en el nivel comunicativo los interlocutores que instauran los artistas considerados no se proyectan más allá de sus grupos de referencia; la misma disposición de los personajes de ficción que se dibujan en el interior de las tramas narrativas tienen muchos de los jóvenes que asisten a las muestras de cine o leen sus libros. De ahí que una consecuencia posible de esta investigación sea la gestión de una serie de entrevistas a lectores y espectadores jóvenes para inferir cuáles son las imágenes y figuras ficcionales que aceptan y cuáles rechazan, más allá de la generalización de la crítica a “cámaras lentas” (en el cine), “ausencia de pathos” por la fragmentación narrativa (en el caso de la literatura).

## 2. Estrategias del cine

*[...] documental y ficción se presentan como estrategias alternativas, como prácticas diversas dirigidas a persuadir. Como acto comunicativo todo film –toda obra– puede verse como una estrategia persuasiva y es precisamente la especificidad de su propuesta concreta la que debe ser interrogada en cada caso.*

Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen* (1998:150).

Dado que este trabajo es el producto de la tercera etapa de una investigación mayor<sup>14</sup> en la que se inscribe el cine argentino, en sus manifestaciones de los años noventa del siglo XX y de comienzos del XXI, en esta segunda parte abordaremos esta práctica cultural de manera específica. La hipótesis de base para hacerlo postula una dimensión política no reductible a la manifestación de un programa ni de una poética que aglutine modos de percepción de la realidad por parte de los actores sociales involucrados (directores, guionistas, editores). Por el contrario, frente al cine político de los '60 y '70 cuya nota fundamental fue, tanto en la ficción como en el documental, la exposición de un modelo de lectura de

---

13- Si se atiende al profilmico se advierte que los procesos de edición, montaje, sonido, escenografía así como la elaboración de los guioncs son realizados por los directores/as en los filmes de los otros, a despecho de guionistas profesionales (Aída Bortnik es un caso testigo) y de críticos mediáticos. Un aspecto digno de mención es la contratación de actores no profesionales.

14- Proyecto N° 1419 “Construcciones identitarias en textos culturales (literatura, cine, cancionero popular”, dirigido por la Mgr Beatriz Elisa Moyano y co-dirigido por quien esto escribe.

la realidad con carácter de intervención -derivado del activismo de sus participantes<sup>15</sup> -, el nuevo cine argentino se erige como interpretante, en sentido peirceano<sup>16</sup>, de una realidad social en crisis y se “lee” como registro indicial<sup>17</sup> de su fragmentación, lo que Svampa denomina, según vimos, “identidades astilladas”. Así como en su investigación sobre los trabajadores metalúrgicos de tres generaciones la socióloga colige que hay por detrás de la dispersión y la fragmentación “una matriz conflictiva de relaciones sociales” (cfr supra), en el caso del cine, desde filmes paradigmáticos de fines de la década de los noventa como *Rapado* (Martín Rejtman, 1995) y *Pizza, birra, faso* (Caetano-Stagnaro, 1997), se advierte esa misma dispersión identitaria de la que no está ausente el conflicto.

Se trata de un cine ajeno a alegorías y metáforas tan recurridas por el cine de los '80. A la hipótesis de base, que supone el retorno de lo político allí donde no existen filiaciones ni compromisos explícitos, se agrega otra cuyo carácter es, por ahora, tentativo. A mi modo de ver este cine también podría ser pensado desde el concepto foucaultiano de heterotopía<sup>18</sup>. Los filmes aludidos, si bien no condensan una poética cuyas isotopías se registren en la producción de los otros directores y directoras, autorizan a establecer en relación con este concepto un punto de partida<sup>19</sup>.

Si acordamos en que las heterotopías implican potencia de superposición de distintos espacios (diferenciados de los lugares<sup>20</sup> y entendidos como efectos producidos por la movilidad, dirección, velocidad, tiempo), suena eficaz trasponer su fuerza heurística para trazar la configuración de un mapa donde los trayectos de los actores por las ciudades y sus barrios, por las carreteras y por el campo coexisten en imágenes filmicas y comparten un “lugar practicado” (De Certeau), por encima de propuestas estéticas diferentes, en un cine en el que las hay (y muchas) entre los realizadores más conspicuos. Las heterotopías, entonces, desnaturalizan “las escisiones que marcan el mundo social” (Ruidrejo, 2007) y su fuerza no radica en la sustitución de este mundo precario por otro soñado (utópico) que proyecte una crítica radical al “real”, sino en la revelación del absurdo que sostiene nuestras pobres creencias y vínculos sociales.

---

15- La referencia concreta es al “Cine de la liberación”, montado en la estrategia de utilización de la cámara como arma de guerra.

16- En la concepción del signo peirceano se distingue la tríada Representamen, Objeto, Interpretante. La terceridad, el interpretante, permite que la semiosis signífica recomience infinitamente aunque “cierre”, en relación con el horizonte de posibilidad de una época dada, el sentido. La restricción de la “semiosis infinita” llevó a Umberto Eco a sostener su diatriba -a propósito de los límites de la interpretación- con Jacques Derrida.

17- “Es que las imágenes filmicas no son de naturaleza icónica o simbólica sino indicial; en términos de Peirce, signos que ‘responden a una conexión física exterior’ y que se equivalen ‘punto por punto con la naturaleza’. Es decir, huellas que la realidad física deja sobre la placa o la cinta y que más allá de sus aspectos formativos (encuadre, elección del objeto, encadenamiento temporal, etc.) mantienen un resto que puede resumirse en la fórmula *esto era así*.” Gonzalo Aguilar, op. cit. pp 64-5.

18 Resulta interesante pensar en el uso que la semiótica estructuralista de A. J. Greimas le da al término para referirse al espacio heterotópico, que remite a la idea de pasaje, de no lugar o de lugar otro. En el diccionario se dice que es “Opuesto al espacio de referencia que es el espacio tópico (lugar de las performances y de sus competencias) el espacio heterotópico designa los lugares circundantes (los espacios de “atrás” y de “adelante”), el “allá” (por contraste con el “aquí” / “ahí” que caracterizan el espacio tópico).” Greimas, AJ y J Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1982 [1979]. pp 206.

19- Algunos especialistas observan que tanto Rejtman como Caetano instauran líneas interpretantes del cine posterior. No es el caso referir las disensiones.

20- “Un lugar es un orden (sea el que fuere) según el cual se distribuyen elementos en las relaciones de coexistencia. Se halla excluida la posibilidad, para dos cosas, de ocupar el mismo lugar. Impera la ley de “propio”: los elementos considerados se hallan unos al lado de los otros, cada uno situado en un lugar “propio” y distinto que define. Un lugar es, por lo tanto, una configuración instantánea de posiciones, implica una indicación de estabilidad.” “Relatos de espaço” en *A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer*, Petrópolis, Vozes, 1994. pp 201. Traducción de la autora.

En suma, lo que sigue dará cuenta de un recorte en la producción emergente (Williams, 1997) del cine realizado por directoras y directores jóvenes, de la que se ha seleccionado como muestras privilegiadas una de un controvertido carácter ficcional, *La libertad* (Alonso, 2001), y otra que responde a una forma híbrida de documental (*Los rubios*, Carri, 2003). El objetivo es hacer un ejercicio de reflexión, considerando estos dos filmes en el contexto mayor de la investigación mencionada, para que se expliciten las ideas generadas a partir de ellos a propósito de que en el título denominé *lo político como retorno de lo reprimido*, en un marco que postula su decepción o caída, cual es el del pensamiento posmoderno.

## 2.1. Imaginar lo político

Si nos atenemos a las profundas transformaciones que la cultura posmoderna interpuso en la sociedad contemporánea, una de las observaciones más intensas la constituye la desintegración de las fronteras entre lo culto y lo popular. En tal sentido, Néstor García Canclini y Fredric Jameson se erigen en los teóricos que hicieron mayor hincapié a propósito del giro en los hábitos de lectura de los investigadores, en tanto incorporamos a nuestros objetos de estudio textos ajenos a los canonizados. Es así como caducaron la conquista de especificidad y autonomía de los discursos artísticos y el territorio ganado por los teóricos que se hicieron cargo de elaborar modelos de interpretación; a la pérdida de fuerza de validación de la crítica estructural se sumó la emergencia de un discurso teórico cuya referencia disciplinaria, dice Jameson, es “indecidible”. De este modo, la hibridación de formas artísticas tiene su correlato en la hibridación teórica, la que supone *pérdida de seguridad*<sup>21</sup>, aunque, justo es valorarlo, dé cabida a una serie de cuestiones que permiten imaginar la complejidad del escenario cultural contemporáneo.

Me refiero, especialmente, a ese “giro ficcional” que obra en el campo del arte (literatura y estudios literarios; cine y crítica del cine). Aquél supone, según mi criterio, una respuesta a la pregunta de Jameson a propósito de qué acciones les competen a los artistas frente a la conclusión de las experiencias e ideologías que informaron las prácticas del modernismo clásico, en un mundo donde finiquitaron las innovaciones estilísticas y sólo queda la reproducción de los estilos muertos (2002). Lo que para Jameson es síntoma de la incompetencia de una sociedad para enfrentarse con el tiempo y con la historia podría ser entendido, en relación con el cine y la literatura argentinos producidos a partir de fines de los años '90 y en lo que va del 2000, como la emergencia (Williams, 1997) de una nueva forma, de carácter experiencial, de asumir el desafío de exponer los estragos de la historia, de incluir en la galería de personajes que pueblan las novelas y los filmes aquellos que no son, en el sentido clásico del término, centrales. Es decir, desplazados los héroes, aún los que en el cine político de los '60 aparecían bajo la máscara del marginado, pues en ella se aglutinaba la lucha de ese macrosujeto denominado “clases sociales”, emergen los hombres y mujeres “sin atributos”<sup>22</sup>,

---

21- “Hay una pérdida que existe para quienes venimos de visiones estructuralistas (la historia de los Annales, la historia anglosajona) anclada en Hobsbawm y en Thompson, en los '40 y '50. ¿Qué se pierde? La seguridad. Pensábamos y sentíamos que la posibilidad de explicar residía en un conjunto de actores emergentes de relaciones estructurales que nos permitían explicar situaciones políticas. El concepto central, clase social, no perdió vigencia como categoría analítica pero fue resignificado para abordarlo con más riqueza de la que tenía en los '60 y '70 en los modos de pensamiento hegemónico.”. Cfr. “Construcciones identitarias, prácticas y representaciones en el interior de culturas políticas híbridas”. Curso de Postgrado de Marta Bonaudo, UNSa, 2007.

22- Me permito un uso metafórico del título de la novela inconclusa de Robert Musil *El hombre sin atributos*.

incapacitados<sup>23</sup> para conducir un proyecto común y, sin embargo, atravesados por las consecuencias de las políticas derivadas de una irresuelta relación de fuerzas históricas.

Quiero decir, la suplantación de la figura del adversario político por la del enemigo que se debe destruir (que hoy resurge en los fundamentalismos que denuncia Chantal Mouffe) operó como una criba social en la Argentina “democrática” de Menem; por un lado, la carencia de revisión de lo actuado por los grupos armados (que informa la peculiar visión del pasado que recrea Albertina Carri) y por otro, el desbaratamiento del colectivo social del trabajo que arroja a la intemperie (¿la libertad?) a los obreros, tal como se *poetiza* en el filme de Alonso.

Chantal Mouffe (2007) nos lleva a reconocer la dimensión antagonónica constitutiva de lo político, como categoría ontológica y no óptica, cual sería la política propiamente dicha. Ella distingue entre la política y lo político en tanto se pone en evidencia una disparidad entre la ciencia política y su campo empírico, la política como tal, y la teoría política. Podemos pensar, según Mouffe, en lo político como el espacio de deliberación pública o como un espacio donde las relaciones de poder configuran antagonismos y conflictos. El primero, marcado por lo que Habermas considera *esfera pública*, es decir, con las prácticas de los actores “que ni expresan sus demandas ni han dado cuenta de sus ideas en los espacios formales del estado” (Bonaudo, 2007), además de ser eminentemente burgués, implica el enfoque racionalista e individualista que es la tendencia dominante del pensamiento liberal. De él, Mouffe denuncia que no sólo se priva de reconocer la naturaleza de las identidades colectivas sino que está impedido de analizar la posibilidad de lucha entre tradiciones diversas con las que los sujetos sociales se identifican, y eleva a dogma la posibilidad de un consenso universal basado en la razón (2007).

La modalidad de relación nosotros / ellos (Mouffe, 2007:23) puede impedir la violencia inseparable del antagonismo social y domesticar el conflicto transformándolo en agonismo, lo que para Mouffe sería una salida de la trampa de la negación o destrucción del otro en tanto que antagonista; sin caer en la otra armadilla que es la de reducir la política a las reglas del mercado, que ponen al “otro” en el lugar del competidor. Esta postura liberal no cuestiona, dice la investigadora, la ideología dominante pues hay una continuación del orden establecido que sirve a los intereses de aquella. En el marco de esta reflexión me interesa plantear la posibilidad de leer los dos filmes aludidos como una opción contrahegemónica, en el sentido de la pregunta realizada por Jameson, con respecto al *statu quo* del liberalismo impuesto en Argentina por la gestión menemista, situación de la que no hemos salido y que se puso de manifiesto en forma violenta a fines del 2001.

## 2.2. Propuesta de lectura

Para abundar en lo expuesto en el párrafo anterior me serviré de dos nociones propias del análisis filmico -sobre las que no hay acuerdo absoluto entre los especialistas- que usaré de modo que no me obligue a recurrir a la dispersión que supone aclarar las variantes teóricas que el lector puede profundizar en los libros de los investigadores dedicados al tema. Me valdré de dos nociones, que son la de “fuera de campo” y “punto de vista” o “focalización”, puesto que permiten acceder a los textos filmicos en su especificidad semiótica y no tan sólo en lo relativo a la temática que, por otro lado, es muy difícil de circunscribir, como también lo es su pertenencia a un género cinematográfico determinado.

---

23- Según Bonaudo, cuando lo político no se percibe como reflejo se da lugar a una dimensión no restringida a las relaciones agente/estado sino a la relación con el poder: allí se debe retomar el análisis. La autonomía relativa a la política debe atender a la inclusión/exclusión social de los actores: “no puedo pedir a actores que no tienen capacidad social que operen dentro de los códigos de razón de lo político”. Extiendo esta reflexión de Bonaudo en el sentido de que la ausencia de colectivo social de los actores condiciona la capacidad de conducción de un proyecto común.

De las dos, la noción de punto de vista es la más familiar a un espectador no especializado, puesto que alude al lugar desde donde se mira, el *ojo de cámara* que ocupa un sitio que se nos ofrece, a su vez, para mirar (o espiar, de allí la importancia en este aspecto del filme de Alfred Hitchcock, *La ventana indiscreta* [1954] para la historia del cine). En forma concomitante, alude a la experiencia cognitiva involucrada en el punto de vista de acuerdo con la cantidad y calidad de información que se provea, lo que convierte al espectador en co-partícipe de la elaboración del sentido o lo arroja a una exterioridad absoluta, situación propia del cine comercial que ofrece la sola experiencia del entretenimiento y diversión.

La primera noción, en cambio, requiere algunas aclaraciones previas. El *campo* es el espacio figurado como “tridimensional”, donde se disponen todos los objetos visibles dentro de los márgenes de la pantalla, no es el *cuadro* (lo visible centrado en la pantalla) puesto que los actores pueden salir de él pero estar en el *campo* de la escena imaginaria del filme. De ahí que el *fuera de campo* aluda al espacio que nunca es actualizado en el del filme y obre como asíntota de la realidad<sup>24</sup>. Lo que no aparece son las condiciones de producción, la enunciación, aprehendidas sólo en las huellas que dejan en el enunciado del filme.

Si pensamos en las dos producciones objeto de análisis, podemos puntualizar que en el recorrido de su lectura el denominado *fuera de campo* actúa como contrapunto, aunque deba diferenciarse en cada uno de los casos. En *La libertad* se pone en escena un día en la vida de un hachero, postulándose así un mundo (rural, no urbano) reglado por las disposiciones que rigen la actividad de compra y venta de postes, actividad sobre la cual las imágenes sólo ofrecen escasos datos y la verbalidad, casi inexistente, se concentra en la mera acción del regateo del hachero (Misael) con el consignatario, y a la breve comunicación telefónica que tiene con sus familiares cuando va al poblado a comprar víveres. Frente a las suposiciones que el espectador puede hacer en torno a lo que implica el trabajo rural, la soledad y frugalidad alimentaria propias de una forma de vida que se asemeja a la del anacoreta, amén de la explotación que ese tipo de trabajo entraña, lo actualizado en el filme redundante en la repetitividad de la vida cotidiana, comer, dormir, trabajar, cagar, para volver a comer y así indefinidamente. Una poética de la indigencia no puede sino ofrecer un contrapunto a una sociedad de consumo ahíta de productos, vacía de libertad, que es el único bien no consumible del que dispone Misael y que la cámara registra.

Por otro lado, la cámara no se identifica con las instancias diegéticas<sup>25</sup> (se trata de una “ocularización cero” y una “focalización externa”) lo que conduce a una ignorancia radical de los pensamientos del personaje y favorece una desproporción cognitiva entre el saber de la producción y el saber de la recepción del filme.

Con respecto a *Los rubios*, de Albertina Carri, es necesario decir que se sitúa en las antípodas del filme anterior. A la economía de lenguaje de *La libertad* se contraponen el exceso, como si la carga de la ausencia evocada en el documental (saber qué pasó con los padres que desaparecieron por obra de la dictadura militar) precisara de todos los dispositivos cinematográficos, hasta tal punto que los límites del documental estallan y desde el enigmático título lo ficcional juega un rol explícito. Gonzalo Aguilar apunta que en el nuevo cine argentino es el documental el que se hace cargo del pasado histórico, en especial de la década del setenta, y echa mano, por insuficiencia del espacio visual y auditivo, de imágenes

---

24- La asíntota es una línea recta que prolongada indefinidamente se acerca a una curva sin llegar a tocarla, de este modo, el término acuñado por Bazin implica para el cine la posibilidad de establecer su continuidad con la realidad aún cuando sepamos que es imposible. Citado por Zunzunegui, 1998.

25- La diégesis es la actualización de la historia y de sus personajes a través del relato fílmico. El punto de vista puede coincidir con la mirada de un personaje, según lo cual el conocimiento del espectador es parcial y se ajusta a un saber limitado. Puede también salir de la escena diegética, mirar fuera de cámara, “mirarnos”, con lo cual produce un extrañamiento por la autorreferencia que conlleva el procedimiento.

hápticas, “que tienen una textura que sugieren lo táctil por medio del relieve, los contrastes fuertes y las diferentes superficies” (2006: 176). Agrego que la peculiaridad del filme consiste en que hay una puesta en abismo<sup>26</sup> del acontecimiento (la desaparición) y la búsqueda de saber qué ocurrió: la propia directora aparece cámara en mano filmando a la actriz (Analia Couceyro) que representa a Albertina Carri y se desplaza en diferentes escenarios para dialogar con los vecinos de la casa donde vivía con sus padres, para enfrentar la cámara y ensayar -hasta dar con la versión definitiva- un discurso que recupere su infancia en el campo, su interminable espera del regreso de los padres, y para reflexionar críticamente sobre el espacio que brinda el INCAA para generar una producción filmica. La entrevista documental, sostén del género, es suplantada por procedimientos estéticos complejos, tal como lo expresa Aguilar:

*Contigüidad y confusión de la ficción y lo testimonial, autorreferencias constantes, repeticiones expresivas por medio del montaje, contraste de imágenes fijas y móviles y otros artilugios hacen que la película de Carri se aleje de un género tan cristalizado como el del documental político, realizado, generalmente, en base a entrevistas, imágenes documentales y uso informativo del videograph. (pp 180-181)*

Tal exceso de “artilugios” está puesto al servicio de un filme que en apariencia puede parecer despolitizado, ya que la evaluación que hace de la militancia de los padres es, en realidad, una dura crítica a su pretendida representatividad de la clase obrera<sup>27</sup> amén de la afiliación al arte por parte de la directora. Sin embargo, la apelación al mundo infantil, así como en el filme de Alonso la propia al mundo del hachero, demuestra que

*Los rubios no sólo no despolitiza sino que hace una de las críticas políticas más contundentes de la militancia de los años setenta: la que sostiene que al politizar todas las esferas de la vida social la militancia termina por poner en riesgo ámbitos que deberían quedar a resguardo. (Aguilar, 2006:187).*

El filme contradice los presupuestos que están en las condiciones de enunciación del contexto de “hijos de desaparecidos” que rodea a Albertina Carri; a la apuesta política de la participación y la continuidad de militancia de la que se hacen cargo no sólo los otros filmes sobre el tema sino también los propios actores involucrados (Aguilar juega con la “filia-ción” y las “afiliaciones” supuestas en lo privado y lo público) *Los rubios* hace una propuesta adversativa: *sí, pero...*, con lo que abre un debate y pone en evidencia la relación agónica que tiene carácter contrahegemónico, como ya advertí.

La lectura unidimensional de la guerrilla y el terrorismo de Estado persiste (*fuera de campo*) en una visión dicotómica que hace del todo imposible conformar una escena política en la que sea viable debatir la insuficiencia de la crítica a los proyectos hegemónicos. Este filme textualiza en forma simultánea la paradójica situación de quienes, como Carri, restituyen lo político en diálogo con la heterogeneidad cultural: poemas, juguetes Playmobil animados, carteles publicitarios, fotos, en fin, una cantidad de dispositivos sobreimpuestos (la imagen háptica de la que habla Aguilar) que crean densidad y aumentan el espesor de la historia. Su poética del exceso habla, al mismo tiempo, y he ahí la paradoja aludida, de los embelecados del arte que ponen en abismo lo político como manifestación explícita.

---

26- Procedimiento que se puede homologar con la doble vertiente de la voz (en off y en directo) del filme de Rejtman, *Silvia Prieto*.

27- “Los rubios” nombra a los padres (que no son rubios) desde la palabra de la vecina del barrio obrero donde vivían los Carri, sociólogo y profesora de Letras, y también al equipo de filmación que porta pelucas rubias para poner en evidencia la pose, el artilugio, la apuesta por la ficción.

### 2.3. ¿Heterotopías?

Foucault atribuye a las heterotopías el epíteto de “inquietantes”, si proyectamos ese concepto al cine post noventa estamos obligados a hacer su contraposición con el que se inscribe en el contexto político y politizado de los sesenta, que opera como herramienta de conciencia revolucionaria (¿utopía?). Gustavo Geirola<sup>28</sup> dice, a propósito del teatro en América Latina, que

*En los sesentas los individuos parecen ofrecerse a una euforia donde su destino ya no es la diferenciación individualista, sino, por el contrario, la conformación metonímica de un espacio de sustitución generalizada”. (2000:11)*

Desde su punto de vista, el balance sobre la experiencia política de lo que él denomina “los sesentas” se desvincula de la calificación nostálgica (maravillosos ’60) para comprenderlos en su valor estratégico fracas(trad)o con respecto a la maquinaria capitalista (que en la tesis de Geirola se entiende como la productora de la “máquina de los sesentas”). No vamos a proponer aquí un debate acerca de cuáles fueron los factores que frustraron las utopías sesentistas, pero sí es necesario pensar en su proyección a las décadas presentes pues se constituyó en un referente “positivo”<sup>29</sup> frente a la “negatividad” del nuevo cine argentino, en tanto no propone ni genera ideas políticas<sup>30</sup>.

No pensamos sólo en el cine argentino de los sesenta, por supuesto. Rocha (Brasil), Sanjinés (Bolivia) y Littín (Chile) acompañan a Solanas y Getino (Argentina); es esa gestualidad política la que se prolonga en la década siguiente cuando varios filmes recuperan acontecimientos históricos (*La Patagonia rebelde* de Olivera, 1974, *Quebracho* de Wulicher, 1974). Se trata de un cine de debate y para el debate, que coexiste con una literatura que también evidencia la circulación de ideas a las que podríamos llamar, a riesgo de ser generales, de “transformación social”. En la larga duración, la dinámica de los sesenta -proyectada hasta comienzos de la consolidación de las dictaduras (Chile, Argentina)- es tributaria, según Geirola, de una lógica capitalista que definió para nuestros países el perfil de autorreconocimiento como “tercer mundo”, al tiempo que generó la reacción anticolonialista.

La “maquinaria” capitalista no sólo no cesó en su producción mortífera sino que se acrecentó con la connivencia de los regímenes dictatoriales (el caso de Chile), y en los noventa, en Argentina, en “plena democracia” se asiste a la estrepitosa caída de los ideales sesentistas con la venta de la mayor parte del patrimonio nacional, lo que dictamina que el triunfo neoliberal parezca no tener réplica.

#### 2.3.1. El plural habita la identidad: *Silvia Prieto*

El concepto de identidad, para la semiótica, es relacional y designa el conjunto de rasgos que dos o más objetos tienen en común, articula una oposición que provoca un *efecto de identificación*. Es decir, la identificación es una estrategia para construir el objeto semiótico; entendida como hacer interpretativo (los jóvenes que se identifican con un

---

28- *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Gestos, Irvinc (USA), 2000.

29- En sentido greimasiano, la gramática narrativa de ese gran c(t)úmulo de prácticas culturales de los sesenta se circunscribiría al espacio tópico, es decir, el lugar de competencias y performances de los sujetos, realizables en el espacio utópico (el héroe accede a la victoria), en tanto lo heterotópico sería ese lugar de lo no dicho ni actuado, sin efectividad alguna.

30- Al respecto, dice Gonzalo Aguilar que “Dos grandes rechazos se encuentran, dibujados con tinta invisible, en los guiones y en las historias de las nuevas películas: a la demanda política (qué hacer) y a la identitaria (cómo somos), es decir, a la pedagogía y a la autoinculpación.” En *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2006. pp 23.

personaje, por ejemplo) no está suficientemente explorada, según Greimas; en cambio el psicoanálisis sólo habla de identificación, categoría que nos resulta útil para pensar en un período, el del cine de los sesenta, de fuerte filiación con ideales que nuclearon una “generación”, frente al creciente individualismo y pérdida de ideales comunes que configuran las manifestaciones grupales de los directores y directoras del cine post noventa.

La individualización y la pérdida (desde el lugar de la interpretación, no necesariamente explorada como tal en los filmes) impiden hablar de generación, concepto ineficaz dadas las características de pluralidad de los realizadores / realizadoras; pero sí autorizan a leer el gesto de desapropiación (para no decir rechazo) de consignas “libertarias”. En este cine no se busca la emergencia consoladora de la utopía, se trabaja con y sobre los restos de la descomposición social, la mayoría de las veces con humor, *esa forma social de la inteligencia*, en palabras de Ruidrejo<sup>31</sup>, cuyos matices se encuentra en la filmografía del mencionado Rejtman, de Martel (*La ciénaga*, 2000; *La niña Santa*, 2004), de Katz (*El juego de la silla*, 2002), de Postiglione (*El asadito*, 1999), entre otros cuya enumeración sería ocioso dar.

La reflexión que anudo, inscripta en el orden de un discurso de investigación sobre la problemática de las identidades en textos culturales heterogéneos como son la literatura, el cine, la canción popular, según dije, puede servir también de introducción para mostrar los efectos (las afecciones) perturbadores de uno de los filmes de Rejtman que con mayor claridad proponen una lectura anómala de la identidad, a partir del humor como revelación de un estado de incomodidad, de perturbación, irreconciliable con la pretensión de responder a ciencia cierta qué es ser uno mismo y cuáles son las proyecciones sociales de la negación a asumirlo.

*Silvia Prieto* (1998), título que habla de la *impropiedad de un nombre* y apellidos propios (Ruidrejo, s/f), es un filme de Rejtman que, de entrada, superpone las voces en diálogo con la *voz en off* que repite lo que se dice en aquél y crea, con ello, un efecto de duplicidad que potencia el absurdo de los comportamientos de los actores. El distanciamiento está prefigurado en otro de los filmes de Rejtman, *Rapado*, cuando el adolescente reacciona ante el robo de su moto de manera imprevisible, robándola a su vez a otro, y continúa en *Los guantes mágicos* (2003), del mismo director.

Pero es *Silvia Prieto* el que con mayor agudeza puede servirnos para explorar la compleja trama identidad/identificación, a través de la serie de los hábitos cotidianos de los personajes, entre quienes el que da título al filme se encuentra en el punto más fuerte de desnaturalización de aquellos. Silvia Prieto renuncia a su nombre (amén de todos los regalos que recibe) ante la conciencia de que el plural habita su identidad. Si existe un lugar en el que los discursos sociales nos sujetan y que simbólicamente adviene con el nombre propio (convencional y al mismo tiempo identificador), la operación de despojamiento y la elección de ese otro espacio (heterotópico) manifiestan el develamiento del absurdo de nuestra vida.

### 3. A modo de cierre

Las narrativas fílmica y literaria<sup>32</sup> que comienzan a gestarse en Argentina a mediados de los '90 dibujan, como observamos antes, un sociograma; si unimos las múltiples piezas

---

31- “Pero el humor es la forma social de la inteligencia” en *Secar las palabras, reflejar el mundo: Borges y Foucault* Mimco, s/f .

32- Atenta al efecto de saturación tan temido en los trabajos de carácter académico, omito referencias concretas a la literatura, que en esta publicación tomo como referencia y remito al trabajo citado de Elsa Drucaroff.



del rompecabezas (de género y generacional) al que aportan los directores y escritores, cuyos nombres tienen mayor reconocimiento fuera del país que en sus límites, se constituye un espacio privilegiado para desarrollar una reflexión sobre lo político en el actual contexto de crisis de representación política que vive Argentina. Desde la irrupción del mundo adolescente, burgués y marginal, respectivamente, de *Rapado* y *Pizza, birra y faso* en el escenario porteño, pasando por *La ciénaga* y *La niña Santa* (2000-2004, Lucrecia Martel) filmes en los cuales lo privado se transforma en público y las huellas de una política feudal y una economía asfixiante se transmutan, paradójicamente, en imágenes cuya narratividad no se cierra con la palabra FIN, la insistente producción nos plantea un desafío.

Si reconocemos las prácticas artísticas en el marco de la posmodernidad (lo que Jameson llama posmodernismo) observaremos que las características fijadas para el dominio del *pastiche* y la reproducción incesante de las formas “modernas” multiplicadas al infinito por la publicidad, las series televisivas, los video-juegos, los video-clips, en fin, el sistemático bombardeo de imágenes, no hacen más que sostener el aplanamiento de la historia, la eterna perpetuación del presente. Fuera de ellas, pero enlazadas en la misma semiosfera<sup>33</sup> y, por lo tanto, en diálogo, los textos filmicos accionan el mecanismo político allí donde son acusados de “apolíticos”, por no tomar un deliberado partido ni “bajar líneas”.

Pensemos en *Mundo grúa / El bonaerense* (1999-2002) de Pablo Trapero, en *El juego de la silla* (2002), de Silvia Katz, en *El asadito* (1999), de Gustavo Postiglione, en *La mecha* (2003), de Raúl Perrone, y en tantos otros filmes en los que lo político retorna en un sentido extra-programático. De allí que se pueda hablar de la existencia de un discurso contrahegemónico en las prácticas artísticas. El espacio heterotópico que sus lenguajes instituyen desalienta esperanzas acerca del futuro, arroja la experiencia a un *no lugar* donde se desnaturalizan los hábitos que subsisten en el aberrante orden del mundo. Y son los escritores/as, directores/as nacidos en los sesenta los que se encargan de liquidar irrespetuosamente los saldos de las ficciones políticas argentinas.

## Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo** (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires. Santiago Arcos Editor.
- Bonaudo, Marta** (2007), “Construcciones identitarias, prácticas y representaciones en el interior de culturas políticas híbridas” Curso de postgrado dictado en la Universidad Nacional de Salta. Apuntes de clase. Mimeo.
- Calabrese, Omar** (1987), “El gusto y el método” en *La era neobarroca*. Madrid. Editorial Cátedra.
- Drucaroff, Elsa** (2007), “Fantasmas en carne viva. Narrativa argentina joven” En: Boletín de Reseñas Bibliográficas, 9/10. Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

---

33- Noción pensada por Iuri Lotman quien la entiende como espacio de coexistencia múltiple, en la actualidad es global porque incluye desde la información satelital hasta los gritos de animales; para el investigador de la Escuela de Tartu (Estonia) fundador de la Semiótica de la Cultura, es un principio fundamental, si los textos son generadores de sentido es porque están sumergidos en ella.

- Fontanille, Jacques** (2001), *Semiótica del discurso*. Editorial Fondo de Cultura Económica/ Universidad de Lima. Perú.
- García Canclini, Néstor** (2005), “Mercados que desglobalizan: el cine latinoamericano como minoría” en *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona. Editorial Gedisa.
- Geirola, Gustavo** (2000), *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Irvine (USA). Gestos.
- Greimas, A. J. y Courtes, J.** (1982 [1979]), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid. Gredos.
- Jameson, Fredric** (2002 [1998], “El posmodernismo y la sociedad de consumo” y “¿‘fin del arte’ o ‘fin de la historia’?” en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires. Manantial.
- Kristeva, Julia** (1998), *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires. Editorial Eudeba.
- Laclau, Ernesto** (1996), “Universalismo, particularismo y la cuestión de la identidad” *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires. Editorial Ariel.
- Lotman, Iuri M.** (1998), *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid. Cátedra/Universitat de València.
- Mortara Garabelli, Bice** (1991), *Manual de retórica*. Madrid. Editorial Cátedra.
- Mouffe, Chantal** (2007), “La política y lo político” y “¿Más allá del modelo adversarial?” en *En torno a lo político*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Moyano, Beatriz Elisa et al.** (2006), “Identidades y resistencia” Comunicación del Proyecto N° 1419” Jornadas del INSOC. Universidad Nacional de Salta. Mimeo.
- Ruidrejo, Alejandro** (2007), *Foucault: poder, crítica y libertad*. Curso de postgrado dictado en la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta. Apuntes de clase. s/f “Secar las palabras, reflejar el mundo: Borges y Foucault”. Ensayo sin publicar cedido por su autor.
- Schaeffer, Jean-Marie** (2002), *¿Por qué la ficción?*. Toledo. Editorial Lengua de Trapo.
- Svampa, Maristella** (2003 [2000], “Introducción” e “Identidades astilladas. De la patria metalúrgica al heavy metal” en *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*. Buenos Aires. Biblos/Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Talens, Jenaro** (1980), “La poética como teoría semiótica” en *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Barcelona. Editorial Cátedra.
- Williams, Raymond** (1997 [1977]), *Marxismo y literatura*. Barcelona. Península.
- Zunzunegui, Santos** (1998), “Teorías sobre la imagen cinematográfica” en *Pensar la imagen*. Madrid. Cátedra/Universidad del País Vasco.