

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SAN DIEGO

Cultura, política y neoliberalismo: nuevas subjetividades y representación en Argentina y
Centroamérica, 1990s-2000s

A dissertation submitted in partial satisfaction of the
requirements for the degree Doctor of Philosophy

in

Literature

by

Daniel Quirós

Committee in charge:

Professor Misha Kokotovic, Chair
Professor Jaime Concha
Professor Jorge Mariscal
Professor Luis Martín-Cabrera
Professor Nancy Postero

2012

The dissertation of Daniel Quirós is approved, and it is acceptable in quality and form for publication on microfilm and electronically:

Chair

University of California, San Diego

2012

DEDICATION

Esta tesis está dedicada a mis padres, Álvaro y Anabelle, quienes siempre me apoyaron en este largo y arduo camino de las letras.

“If you ask me what is the object of my work, the object of my work is to always reproduce the concrete in thought—not to generate another good theory, but to give a better theorized account of concrete historical reality. This is not an antitheoretical stance. I need theory in order to do this. But the goal is to understand the situation you started out with better than before”

Stuart Hall

TABLE OF CONTENTS

	Signature Page	iii
	Dedication	iv
	Epigraph	v
	Table of Contents	vi
	Acknowledgements	vii
	Vita	viii
	Abstract (Spanish)	x
	Abstract	xii
	Introducción	1
I.	Dinero. El crimen detrás del dinero: la “libre circulación” en <i>Plata quemada</i> de Ricardo Piglia y <i>Nueve reinas</i> de Fabián Bielinsky . . .	30
II.	Desencanto. “Ahora creo solo en lo que cargo entre las bolsas”: reflexiones sobre el cinismo y el desencanto en la posguerra centroamericana	66
III.	Tiempo. “La época está en desorden”: reflexiones sobre la temporalidad en <i>Bolivia</i> de Adrián Caetano y <i>La mujer sin cabeza</i> de Lucrecia Martel	110
IV.	Violencia. Literatura y violencia: en busca de nuevos paradigmas de representación en <i>El material humano</i> y <i>Mediodía de frontera</i>	144
V.	Afectividad. El nuevo cine centroamericano: retratos de una afectividad ambigua en <i>Agua fría de mar</i> y <i>Gasolina</i>	182
	Conclusión	215
	Bibliografía	222

ACKNOWLEDGEMENTS

A version of Chapter 2 titled ““Ahora creo sólo en lo que cargo entre las bolsas”:
la política del cinismo en la posguerra Centroamericana,” was published in the
“proyectos” section of the journal *Istmo* 21 (July-December 2010). The dissertation
author was the primary investigator and author of this material.

Chapter 3, “La época está en desorden”: reflexiones sobre la temporalidad en
Bolivia de Adrián Caetano y *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel,” was published in
the journal *A Contracorriente* 8.1 (Fall 2010): 230-258. The dissertation author was the
primary investigator and author of this material.

VITA

Education

Doctor of Philosophy, Literature (June 2012)

University of California, San Diego

Dissertation: "Culture, Politics and Neoliberalism: New Subjectivities and Representation in Argentina and Central America, 1990s-2000s."

Adviser: Prof. Misha Kokotovic

Master of Arts, Latin American Studies

University of California, San Diego (2003-2005)

Bachelor of Science, Political Science, *Cum Laude*

Santa Clara University (1999-2002)

Publications

Academic

- "Cosecha negra: reflexiones sobre el desarrollo del género policial". *Pórtico 21: Revista Literaria de la Editorial Costa Rica*.
- "'La época está en desorden': reflexiones sobre la temporalidad en *Bolivia* de Adrián Caetano y *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel." *A Contracorriente* 8.1 (Fall 2010): 230-258.
- "'Ahora creo sólo en lo que cargo entre las bolsas': la política del cinismo en la posguerra Centroamericana." *Istmo* 21, "Proyectos" (julio-diciembre 2010).

Fiction

- *Verano rojo*. San José: Editorial Costa Rica, 2010.
- *A los cuatro vientos*. San José: EUNA Costa Rica, 2009.

Teaching Experience:

Lecturer

University of California, San Diego

Literature Department, Spanish section

- LTSP 133: Contemporary Latin American Literature: "Crimen, violencia y neoliberalismo en Argentina y Centroamérica." Summer 2010

Lecturer

San Diego State University

English and Comparative Literature Department

- CLT 270 B: World Literature: "In a Noir Mood: Detective Fiction and its Influence." Fall 2008
- CLT 445: Modern Latin American Literature: "Crime and Violence in Contemporary Latin America". Fall 2009-Spring 2010

Teaching Assistant

University of California, San Diego

Literature Department, Spanish section

- Spanish 2A, 2B, 2C. Fall 2005-Spring 2007 and Fall 2008-Spring 2010

Teaching Assistant

University of California, San Diego
Warren College Writing Program

- WCWP 10A and 10B. Fall 2007-Spring 2008

Teaching Assistant

University of California, San Diego
Linguistics Department

- Spanish 1A, 1B, 1C, 1D. Fall 2003-Spring 2005

Honors and Awards:

- UC Humanities Research Institute Dissertation Year Fellowship, 2011-2012
- UCSD Dean's Arts and Humanities Initiative Award, 2011-2012
- UCSD Literature Department Dissertation Year Fellowship, 2010-2011
- National Literature Prize Aquileo J. Echeverría (Costa Rica), Best Novel 2010
- Phi Beta Kappa (2002)
- Presidential Scholar (2001)
- Dean's List (2001)
- Pi Sigma Alpha (2001)

Presentations:

- Guest lecture: "*La última aventura de Batman: Carlos Cortés y el Tiempo perdido.*" Instituto México. Los Yoses, Costa Rica. Summer 2011
- Guest lecture: "*Verano rojo y la novela negra latinoamericana.*" University of California, San Diego. Spring 2011
- Guest lecture: "Reflexiones sobre el género policial en Argentina y México." University of California, Santa Barbara. Summer Institute in Hispanic Languages & Culture. Summer 2010
- Guest lecture: "*A los cuatro vientos: cuentos de aquí y allá*". University of California, San Diego, Winter 2010, LTSP 133, professor Jaime Concha

Research and Teaching Interests

Central American literature, literature of the Southern Cone, Latin American Crime Fiction, Latin American Cinema, Indigenous peoples in Latin American literature, Conquest and Colonial Studies.

Languages

English (Native); Spanish (Native); Portuguese (Intermediate).

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Cultura, política y neoliberalismo: nuevas subjetividades y representación en Argentina y Centroamérica, 1990s-2000s

by

Daniel Quirós

Doctor of Philosophy in Literature

University of California, San Diego, 2012

Professor Misha Kokotovic, Chair

El historiador inglés E.P. Thompson alguna vez dijo que no existe un crecimiento económico que no implique, a la misma vez, el crecimiento o cambio en una cultura. Esta observación quizás no podría ser más clara que durante los 1990s en Argentina y Centroamérica, cuando se acelera la integración de ambas regiones al mercado global bajo fuertes programas de reestructuración neoliberal. Para la literatura y el cine, esta época también implica una transición palpable hacia una producción cultural muy distinta a aquella asociada con los movimientos izquierdistas y el más obvio compromiso político de las décadas anteriores. Esta nueva representación, a la vez ligada a un momento

histórico caracterizado por la imposición y subsecuente crisis del modelo político-económico neoliberal, será el propósito investigativo central de esta tesis doctoral.

La tesis explorará el cine y la literatura en Argentina y cuatro países de Centroamérica (El Salvador, Nicaragua, Guatemala y Costa Rica) durante fines del siglo XX y principios del siglo XXI, como sitios de formulación y reformulación ideológica y sensorial, en donde no solo se desvelan las contradicciones, desigualdades y tensiones del neoliberalismo, sino donde también se transforman y apropian de distintas maneras. En este sentido, se intentará un acercamiento, mediante el texto cultural, a lo que se describirá aquí como la “experiencia vivida” del neoliberalismo, la constante interrelación entre las fuerzas micro y macro sociales que a la vez liberan, condicionan y forman la subjetividad. En un mundo que aún intenta recuperarse de las duras verdades adquiridas como resultado de la crisis económica mundial del 2007, la importancia de esta investigación reside en mostrar que las relaciones económicas también son relaciones sociales, y que al volver al pasado, también establecemos una continuidad crítica con el presente. Así podemos buscar en un análisis cultural del neoliberalismo nuevas posibilidades de agencia humana que nos permitan oponernos a aquellos que aún prometen “Libertad” mediante las transacciones del mercado abierto.

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Culture, Politics and Neoliberalism: New Subjectivities and Representation in Argentina and Central America, 1990s-2000s

by

Daniel Quirós

Doctor of Philosophy in Literature

University of California, San Diego, 2012

Professor Misha Kokotovic, Chair

This dissertation is an interdisciplinary and comparative project that lies at the intersection of political economy and cultural production. Specifically, it explores the relationship between film and literature, and the consolidation and later crisis of neoliberalism as the dominant socio-economic system in Argentina and four countries of Central America (El Salvador, Guatemala, Nicaragua and Costa Rica) during the 1990s and early 2000s. The dissertation argues that the turn to neoliberalism implies a concurrent change in cultural production characterized by a shift in subjectivity, representation, and the relationship between politics and aesthetics, resulting in a reformulation of the critical possibilities of cultural texts in a historical moment

characterized by a crisis of leftist political projects. As commodities within the global market themselves, cultural texts are able to unveil the contradictions, inequalities and tensions within neoliberalism, resisting its dominant logic, but at the same time appropriating and reformulating it in a variety of ways.

By neoliberalism the dissertation means three things. First, a philosophy and theory of political economy that proposes individual wellbeing and national progress to be best advanced by an institutional framework characterized by strong private property rights, free markets, and free trade. Second, a set of specific policies such as privatization and the elimination of tariffs on the movement of capital and goods implemented by national governments and international organizations with concrete material effects. Third, the specific form of the late capitalist system that seeks to establish itself as the dominant global economic logic, but also as the basis for social relations in general. In a world still reeling from the economic crisis of 2007, an investigation of neoliberalism becomes an essential means to reevaluate the past, but also to establish a critical continuation with the present. Since economic relations are also social relations, and since there is no such thing as economic change without a concurrent change in culture, a cultural critique of neoliberalism presents us with new possibilities for human agency, and also allows us to be critical of those that still promise “freedom” under the guise of market liberation.

The dissertation organizes its exploration of the relationship between neoliberalism and cultural production in Argentina and Central America through five specific “interventions”, each one exploring a distinct, but interrelated, theme. The first chapter, written under the theme of “Money”, focuses on Argentina, specifically on the

repercussions of neoliberal policies tied to the 1991 Convertibility Law, which pegs the Argentine peso to the dollar and establishes a complete liberalization of financial transactions to and from the country. The chapter analyzes the novel *Plata quemada* (1997) by Ricardo Piglia and the film *Nueve reinas* (2000) by Fabián Bielinsky as veiled critiques of the neoliberal 1990s, revealing through a critical association with criminality, the instability and inequality of a system that hides behind financial discourse, the actual reality of macroeconomic thievery.

The second chapter focuses on postwar Central American fiction through the theme of “Disenchantment.” It consists of a critical exploration of the short novel *El asco* (1997) by Honduran/Salvadoran writer Horacio Castellanos Moya and the novel *Managua, Salsa City* (2000) by Nicaraguan/Guatemalan writer Franz Galich. The chapter challenges the characterization of these novels as pessimistic and cynical, arguing that they are in fact re-imagining the relation between politics and aesthetics in a new socio-economic context. The third chapter, written under the theme of “Time,” concentrates on two films of the so-called New Argentine Cinema: *La mujer sin cabeza* (2008) by Lucrecia Martel and *Bolivia* (2001) by Adrián Caetano. Although in distinct ways, the chapter argues that both films develop a sense of time in direct opposition to the “accelerated time” commonly associated with global capitalism, thus challenging the imaginary of Argentina as urban, cosmopolitan and European through a temporal affective experience tied to those who are not integrated into the space-time of the global market.

The fourth chapter, written in relation to the theme of “Violence”, discusses the novel *El material humano* (2009) by Guatemalan writer Rodrigo Rey Rosa and the short

story collection *Mediodía de frontera* (2002) by Salvadoran writer Claudia Hernández in the context of a sharp rise in violence experienced by both countries during recent years. The chapter argues that partly due to this violence, and to a loss of faith in the neoliberal project as a whole, both works challenge the allegory as the dominant form of literary representation, searching for new paradigms of literary depiction. The fifth and final chapter, written under the theme of “Affect”, explores two contemporary Central American films: *Agua fría de mar* (2010) by Costarican director Paz Fábrega and *Gasolina* (2008) by Guatemalan director Julio Hernández. The chapter argues that both films construct an ambiguous affective sensibility that captures the uncertainty of a historical moment characterized by crisis and change, in which the promises of social development and progress under a neoliberal agenda have been severely challenged, but in which there is still no foreseeable alternative, nor maybe even the belief in one.

Introducción

El historiador inglés E.P. Thompson alguna vez dijo que no existe un crecimiento económico que no implique, a la misma vez, el crecimiento o cambio en una cultura. Esta observación quizás no podría ser más clara que durante los 1990s en Argentina y Centroamérica, cuando se acelera la integración de ambas regiones al mercado global bajo fuertes programas de reestructuración neoliberal. Para la literatura y el cine, esta época también implica una transición palpable hacia una producción cultural muy distinta a aquella asociada con los movimientos izquierdistas y el más obvio compromiso político de las décadas anteriores. Esta nueva representación, a la vez ligada a un momento histórico caracterizado por la imposición y subsecuente crisis del modelo político-económico neoliberal, será el propósito investigativo central de esta tesis.

La tesis explorará el cine y la literatura como sitios de formulación y reformulación ideológica y sensorial, en donde no solo se desvelan las contradicciones, desigualdades y tensiones del neoliberalismo, sino donde también se transforman y apropian de distintas maneras. En este sentido, se intentará un acercamiento, mediante el texto cultural, a lo que se describirá aquí como la “experiencia vivida” del neoliberalismo, la constante interrelación entre las fuerzas micro y macro sociales que a la vez liberan, condicionan y forman la subjetividad. En un mundo que aún intenta recuperarse de las duras verdades adquiridas como resultado de la crisis económica mundial del 2007, la importancia de esta investigación reside en mostrar que las relaciones económicas también son relaciones sociales, y que al volver al pasado, también establecemos una continuidad crítica con el presente. Así podemos buscar en un

análisis cultural del neoliberalismo nuevas posibilidades de agencia humana que nos permitan oponernos a aquellos que aún prometen “Libertad” mediante las transacciones frías del mercado abierto.

La tesis partirá de la definición del neoliberalismo de David Harvey, quien en su libro *A Brief History of Neoliberalism* define el neoliberalismo como una teoría político-económica que propone el avance o desarrollo del bienestar individual y social por medio de un marco institucional caracterizado por una fuerte adhesión a la propiedad privada, el mercado libre y el libre comercio.¹ Para los 1990s, Harvey afirma que el neoliberalismo se convierte en el discurso hegemónico mundial por excelencia, imponiéndose no solo como la filosofía central detrás de la política económica de los países más ricos de mundo, sino también como la lógica dominante detrás de los préstamos y actividades generales del Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional.² En Latinoamérica, el neoliberalismo se convierte para los 1990s en la lógica hegemónica mediante la cual se acelera la integración de las economías del continente al mercado capitalista global, resultando en una serie de reestructuraciones con resultados desiguales y desastrosos.³

¹ David Harvey. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 2. Print.

² Ibid. 3. El concepto de “hegemonía” que utilizamos aquí es tomado de Raymond Williams, quien a su vez lo toma de Antonio Gramsci. La hegemonía implica la dominación política no por medio de la fuerza, sino como resultado de un “complex interlocking of political, social, and cultural forces”, una manera de relacionar el “‘whole social process’ to specific distributions of power and influence”. Raymond Williams. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977. 108. Print.

³ William Robinson dice que entre 1980-1995, el número de personas viviendo en la pobreza en Latinoamérica aumentó de 136 millones a 230 millones. Durante la época también se ven alzas dramáticas en la desigualdad, la criminalidad y la violencia. A esto se puede sumar una reducción en la renta *per cápita*, además de un general repliegue de las funciones sociales del Estado, entre ellas una reducción en el gasto en la educación y

Está claro, entonces, que el neoliberalismo no solo opera a un nivel discursivo-teórico, sino que también implica prácticas socio-económicas—entre las cuales podemos brevemente nombrar la desregulación, la privatización, la reducción en el papel del Estado, la eliminación de restricciones al movimiento de mercancías y dinero, la transición hacia economías de exportación caracterizadas por la promoción de productos no tradicionales y la expansión de maquilas o “free trade zones”—que cambian y transforman concretamente a la sociedad. O sea, el neoliberalismo implica cambios sociales que son, directa o indirectamente, vividos y sentidos por los ciudadanos de un país. Por un lado esto significa, para esta tesis, una concepción macro del neoliberalismo como la lógica dominante de una nueva fase del sistema capitalista, inscrita en relaciones de poder desiguales a nivel global, pero también una práctica social vivida, apropiada, resistida y reformulada por individuos a un nivel de cotidianidad micro social, sea de manera consciente o inconsciente.

El texto cultural, entonces, nos permite conceptualizar el neoliberalismo como una matriz ideológica, pero también como un campo sensorial, en movimiento y cambio constante.⁴ Así se nos permite analizar un momento de cambio cultural, político y

la salud. “Global Crisis and Latin America”. A *Contracorriente* 2.2 (Winter 2005): 1-33. Web.

⁴ “Ideología” significa aquí simplemente un sistema de ideas, metas, valores o expectativas compartido por un grupo de personas al nivel social. En este sentido, alejamos el concepto de su uso marxista más tradicional como un tipo de “conciencia falsa”, o como un término ligado a lo puramente economista y la clase social. Encontramos así, una cierta proximidad con el concepto de Michel Foucault del “discurso”: “Whenever one can describe, between a number of statements, such a system of dispersion, whenever, between objects, types of statement, Concepts, or thematic choices, one can define a regularity (an order, correlations, positions and functionings, transformations), we will say, for the sake of convenience, that we are dealing with a *discursive formation*”. Michel Foucault. *The Archaeology of Knowledge & The Discourse*

económico sin la necesidad de posicionamientos fijos o un entendimiento completamente claro del marco social, ya que en el cine y la literatura surge, como decía Raymond Williams: “all that escapes or seems to escape from the fixed and the explicit and the known... this, here, now, alive, active, ‘subjective’”.⁵ Esto implica una percepción inmediata y afectiva de lo social, pero también del posicionamiento ontológico implícito en una época histórica. Así, la idea de esta tesis es discutir textos culturales que revelen nuevas formas de representación y crítica social, pero que además capten nuevas experiencias subjetivas ligadas a la imposición y subsecuente crisis del proyecto político-económico neoliberal. Esto implica la búsqueda y discusión de una subjetividad que no solo existe como contenido pasivo u objeto de consumo o análisis, sino como *proceso* constante, un campo de encuentro infinito entre lo micro y macro social, a la vez representado y construido por medio del texto.

Este proceso, además, nunca puede desligarse de las relaciones de poder que actúan constantemente sobre, y por medio de, el cuerpo individual y social. Para propósitos de esta tesis, entonces, se intentará discutir una subjetividad forjada y reforjada en relación constante—sea de manera consciente o inconsciente—con el poder dentro del marco social, nacional y hasta global. De esta manera, se partirá aquí de la idea de que no puede existir una concepción de lo subjetivo fuera de lo social, y así, que ésta no puede ser relegada a un mítico espacio de intimidad que rehúsa o rehúye conexiones

on Language. New York: Pantheon Books, 1972. 38. Print. Sin embargo, mantenemos aquí la palabra “ideología” para de esta manera asociarla al concepto de “hegemonía”, ya que la “regularidad” discursiva que menciona Foucault también implica relaciones de poder desiguales y asimétricas que siempre pueden relacionarse a grupos, instituciones, personas o partidos políticos específicos.

⁵ Williams, *Marxism and Literature*, 128.

con el marco socio-económico mayor. Esto implicará una conceptualización de lo subjetivo mediante un encuentro teórico entre el marxismo y el pos-estructuralismo. Así, será muy importante un sentido de lo macro económico, además de una concepción de “hegemonía” e “ideología” ligadas a estructuras mayores que limitan la agencia subjetiva al nivel micro social. Sin embargo, aunque utilizaremos aquí términos derivados del marxismo, estos nunca serán vistos como estáticos o ligados puramente a lo económico o a la clase social. La subjetividad explorada aquí siempre será conceptualizada como móvil, compleja, además forjada en relación a espacios de intimidad ligados a procesos de identidad sexual, racial, étnica y sensorial. Esto además implicará un sujeto con agencia activa, para el cual siempre existirá la posibilidad de resistir al poder, tanto en un sentido abstracto y filosófico, como práctico y concreto.

Quizás un buen lugar donde comenzar esta discusión teórica sea con la concepción del poder expuesta por Michel Foucault en *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. En este libro, Foucault utiliza el panopticon de Jeremy Bentham como una metáfora para el funcionamiento del poder en relación al individuo durante la época moderna. Para Foucault, al igual que en el panopticon de Bentham, el poder existe como una idea y presencia ubicua, que siempre actúa sobre la subjetividad por medio de una multiplicidad de instituciones y en una serie de momentos. Esto implica “a state of conscious and permanente visibility that assures the automatic functioning of power”,⁶ ya que no solo existe un poder real que actúa sobre el cuerpo subjetivo por medio de toda

⁶ Michel Foucault. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage, 1995. 201. Print.

una serie de controles sociales o “coercive technologies of behavior”⁷ al nivel micro y macro social—entre ellos podríamos mencionar a la policía, las políticas del Estado, regulaciones sobre la higiene en un hospital, el horario escolar, entre otros—, sino que éste es inconscientemente internalizado por el sujeto, quien llega a imponerlo sobre sí mismo.

Esta concepción del poder es útil para discutir la multiplicidad de instantes, lugares, instituciones, discursos, regulaciones, entre otras cosas, por medio de las cuales actúa el poder en el momento de imposición neoliberal. O sea, como mencioné anteriormente, el neoliberalismo funciona a un nivel discursivo-filosófico, pero también implica ciertas prácticas socio-económicas, ciertos modelos de comportamiento, que cambian concretamente a la sociedad y afectan a sus ciudadanos. Así se transforma y limita la agencia individual, pero también se crean “subjects who govern themselves in accordance with the logic of globalized capitalism”.⁸ Sin embargo, estos “coercive technologies of behavior”, para citar a Foucault, no son solo internalizados o “impuestos”, sino que también son apropiados, reformulados, cuestionados o inclusive negados al nivel individual, social y nacional.⁹ Así, aunque el poder funciona de manera ubicua, éste siempre puede ser resistido. Esto implica ver en el neoliberalismo un sentido

⁷ Ibid. 293.

⁸ Una frase de Charles H. Hale citada por la antropóloga Nancy Postero en su libro *Now We Are Citizens: Indigenous Politics in Postmulticulturalism Bolivia*. Stanford: Stanford University Press, 2007. 186. Print.

⁹ De mucho valor ha sido para la tesis la concepción teórica de Nancy Postero de un *engagement* entre el individuo y el marco neoliberal. En su trabajo de campo, Postero estudia el efecto de ciertas reformas políticas neoliberales sobre varios grupos guaraníes en Bolivia. Postero describe cómo los guaraníes en su estudio “evaluated, tried and weighed the possibilities of the neoliberal political reforms. Where they worked, Guaraní took advantage of them. Where they didn’t, Guaraní rejected, modified, or ultimately, resisted the reforms”. Postero, *Now We Are Citizens*, 187.

de lo dominante, de lo hegemónico, pero también entender que la hegemonía nunca es total, y que siempre existe en ella una pluralidad ideológica en tensión y renovación constante.

Ligado a esta idea de una resistencia activa, es necesario también no relativizar la profunda asimetría con la que el poder actúa sobre el cuerpo individual y social. Específicamente durante un momento de hegemonía y subsecuente crisis neoliberal, esto significa la necesaria conciencia de que el poder también es impuesto, desde, y por medio de, entes, países, organizaciones, y hasta individuos específicos. O sea, como decía Stuart Hall, en la teoría de Foucault existe “a conception of power without a conception of hegemony”.¹⁰ De esta manera, para la tesis será muy importante tomar en cuenta que aunque el poder en el marco neoliberal siempre actúa sobre la infinidad y multiplicidad de las relaciones sociales vividas, existe a la vez un contexto mayor de relaciones nacionales y globales jerárquicas, además inscritas en un marco histórico caracterizado por la desigualdad, la explotación y la expropiación.¹¹

¹⁰ Stuart Hall. “The Toad in the Garden: Thatcherism among the Theorists”. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds.). Chicago: University of Illinois Press, 1988. 35-73. 53. Print.

¹¹ La desigualdad y clara asimetría en las relaciones de poder globales durante los 1990s ha sido estudiada y desarrollada por una variedad de autores. Aquí mencionamos a algunos de ellos. James Ferguson. *Global Shadows: Africa in the neoliberal world order*. Durham: Duke University Press, 2006. Print. Mary Louise Pratt. “Why the Virgin of Zapopan Went to Los Angeles: Reflections on Mobility and Globality”. *Images of Power: Iconography, Culture and the State in Latin America*. Jens Andermann and William Rowe (eds.). New York: Berghahn Books, 2005. 271-289. Print. Aníbal Quijano. *Colonialidad del poder, globalización y democracia*. Caracas: Instituto de Estudios Internacionales Pedro Gual, 2001. Print.

La región del voseo:

La tesis se concentrará en dos regiones geográficas y cinco países.

Específicamente, se discutirá a Argentina y cuatro países de Centroamérica (Guatemala, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica). Las razones detrás de este enfoque transnacional son múltiples. Primero, el neoliberalismo se impone durante los 1990s en Latinoamérica como lógica político-económica dominante, pero de manera muy distinta y desigual, además en una variedad de países con problemáticas sociales y desarrollos históricos muy distintos. La idea de estudiar a Argentina y varios países de Centroamérica implica, por un lado, una concepción macro del cambio capitalista específico visto durante la última parte del siglo XX y principios del siglo XXI, pero a la vez nos muestra las profundas diferencias nacionales que devienen de esta imposición en la práctica. Esto nos permite un marco comparativo, pero también nos ayuda a cuestionar la idea del neoliberalismo como ente homogéneo. De esta manera, y aunque la tesis no podrá a veces escapar cierta tendencia a generalizar algunos aspectos del neoliberalismo, se intentará poner atención a las específicas problemáticas históricas y socio-económicas vividas dentro de cada país estudiado.

La teorización del neoliberalismo como homogéneo e inmutable además se intentará de cuestionar mediante una periodización múltiple. O sea, como dice Stuart Hall, aunque podemos en un momento histórico formular un sentido de lo hegemónico o dominante, es siempre necesario tomar conciencia de lo siguiente:

...hegemony is *constructed*, through a complex series or process of struggle... It cannot be constructed once and for all, since the balance of social forces on which it rests is subject to continuing evolution and development, depending on how a variety of struggles are conducted. Hegemony, once achieved, must be constantly and ceaselessly renewed,

reenacted. This implies a conception of the process of social reproduction as continuous and contradictory...¹²

En este sentido, para la tesis será muy importante concebir al neoliberalismo como un tipo de hegemonía contestada, en la que se pueden vislumbrar distintas fases, cambios y oposición constante. Por ejemplo, el neoliberalismo no puede ser discutido de la misma manera en Argentina en 1994 y en el 2000. Tampoco se puede hablar de una sola forma del neoliberalismo en El Salvador, Guatemala o Costa Rica que permanezca incambiable durante la última parte del siglo XX y principios del siglo XXI. Así, aunque para la tesis existe una hegemonía neoliberal, esta será vista como cambiante. Esto implica, por un lado, el estudio de un momento de fuerte hegemonía ligado a los 1990s, y otro momento, próximo al cambio de siglo, ligado a una idea de crisis progresiva o cuestionamiento. De esta manera, para principios del siglo XXI se podrá discutir, en ambas regiones, un sentimiento real de desilusión, desencanto u oposición creciente ante realidades sociales que contradicen las promesas de desarrollo y democratización ligadas a un momento de hegemonía neoliberal inicial. En el caso argentino, esta desilusión encontrará su máxima expresión en la crisis económica del 2001, mientras que en Centroamérica será un poco más difícil de periodizar. Sin embargo, queda claro que los incrementos en la desigualdad, la pobreza, la violencia y la criminalidad en cada uno de los países discutidos, llevan a un reconocimiento—aunque esto no necesariamente implique un cambio hegemónico—de que el neoliberalismo “had cracked by the turn of the century”.¹³

¹² Hall, “The Toad in the Garden”, 54.

¹³ Robinson, “Global Crisis and Latin America”, 27.

En el caso argentino, la tesis se limitará a la década de los 1990s y los años próximos a la crisis económica del 2001. Así, aunque se está muy consciente de que la reestructuración neoliberal comienza con la dictadura militar (1976-1983) y continúa durante el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989), la tesis principalmente se referirá a un momento de hegemonía neoliberal ligado a los dos gobiernos de Carlos Menem (1989-1999). De esta manera, se discutirán obras literarias y cinemáticas que captan, al nivel ideológico y afectivo, nuevas subjetividades forjadas en relación a un momento de fuerte hegemonía durante los gobiernos de Menem, y otro momento, ya de crisis, próximo al 2001. Más que todo, sin embargo, se buscará establecer una conexión entre estos dos momentos mediante una discusión de textos en los que se capta, dentro de la forma estética, un sentido de la profunda inestabilidad y desigualdad del neoliberalismo. Esto implica no solo discutir un nuevo tipo de crítica social, sino también el deseo—aunque irresuelto—por una nueva concepción de lo político.

En Centroamérica, una periodización del neoliberalismo es más difícil, dado que no existe un momento de crisis y cambio tan obvio como el 2001 en Argentina. El neoliberalismo, además, se impone en la región de manera desigual, por lo general en un momento más tardío, que la tesis relacionará al final de los conflictos armados y la firma de acuerdos de paz durante los 1990s. En este sentido, cuando discutimos a Centroamérica, nos referiremos principalmente a los tres países que vivieron guerras internas, y que por lo tanto comparten un desarrollo histórico similar: Nicaragua, El Salvador y Guatemala.¹⁴ El caso de Costa Rica ha sido añadido al último capítulo como

¹⁴ En cada país esto implica dinámicas algo distintas. En Nicaragua significa el triunfo del Frente Sandinista de Liberación Nacional en 1979 frente a la dictadura de la familia

un importante punto de contraste, pero también para argüir que en los últimos años la región ha llegado a compartir ciertas problemáticas socio-económicas. De esta manera, la tesis se permitirá cierta generalización, hecha mediante la conceptualización histórica y estética de una transición de la “guerra” a la “posguerra”. En un sentido histórico, la “guerra” se refiere a un conflicto prolongado—más o menos de los 1960s a los 1990s—entre grupos guerrilleros ligados a una política marxista-socialista, y el ejército y un sector de la élite terrateniente por el control del Estado y la redistribución del poder económico y social en un sentido general. La “posguerra” implica un período después de los acuerdos de paz, en el que se acelera la integración de las economías del istmo al mercado global bajo programas de reestructuración neoliberal.¹⁵ En un sentido estético, la época de la guerra puede ser relacionada a una producción cultural descrita aquí como “literatura comprometida.”¹⁶ Esta es luego reemplazada durante la posguerra por una

Somoza (1930s-1979). Este conflicto después lleva a una guerra de “contrarrevolución” o *proxy war* entre el sandinismo y grupos contrarrevolucionarios ligados ideológicamente a Estados Unidos. Esta se extiende hasta 1990, cuando el FSLN es derrotado en elecciones por Violeta Chamorro y el Partido UNO (Unión Nacional Opositora). En El Salvador, la guerra revolucionaria, ligada principalmente a grupos guerrilleros que se juntan bajo el apelativo de Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN), toma lugar desde más o menos los 1970s hasta 1992, cuando se firman acuerdos de paz entre el FMLN y el gobierno. En Guatemala, una serie de distintos grupos guerrilleros, menos fuertes y coherentes que en El Salvador y Nicaragua, luchan contra el ejército hasta la firma de acuerdos de paz en 1996.

¹⁵ Esta transición se discutirá en más detalle durante cada capítulo. De manera general, la tesis debe esta periodización a las ideas expuestas por William I. Robinson en su libro *Transnational Conflicts: Central America, Social Change and Globalization*. New York: Verso, 2003. Print.

¹⁶ La literatura “comprometida” de las guerras se caracteriza principalmente por el género testimonial y la poesía, aunque no excluye a la novela ni tampoco una producción cinemática de espíritu compartido. Esta literatura ataca frontalmente tanto al capitalismo como a las dictaduras militares apoyadas por los Estados Unidos. Entre otras cosas, se caracteriza por una concepción de la literatura como una importante arma social, mediante la cual se lucha activamente por cambiar a la sociedad y el mundo,

“estética del cinismo”, ligada a la profunda desilusión con las utopías marxistas y una realidad social caracterizada por una desigualdad, violencia y pobreza peor a la época anterior a las guerras.¹⁷

En relación al neoliberalismo como discurso y proyecto político-económico dominante, podemos discutir en Centroamérica una fuerte hegemonía durante los mediados y tardíos 1990s, y un creciente cuestionamiento quizás a partir de los primeros años del siglo XXI. Así se podría también hablar de una hegemonía neoliberal contestada, en crisis progresiva, cuyo clímax tal vez se alcanza con la vuelta al poder de Daniel Ortega y los sandinistas en Nicaragua en el 2007, la elección de Mauricio Funes y el FMLN en El Salvador en el 2009, y la elección de Álvaro Colom en Guatemala en el 2008. Esta periodización no es exacta, por supuesto, ni implica la desaparición del neoliberalismo de manera concreta o contundente. Tampoco significa la disminución de problemas sociales—corrupción, violencia, narcotráfico, crimen—aún muy presentes en estos países, ni supone la transición hacia una fuerte “izquierda” política, ya que el FSLN y FMLN no son los mismos partidos de los 1970s o 1980s, y el gobierno de Colom se caracteriza por una adhesión a la centro-izquierda. Estas elecciones simplemente

generalmente en relación a un proyecto político marxista/socialista que busca apoderarse del Estado para redistribuir el poder y los recursos dentro del contexto nacional. Mucha de esta literatura rechaza una concepción elitista de la producción artística y promueve la idea de que la literatura debería ser accesible a todos. Así, se tiende hacia un vocabulario e imaginario basado en, o compartido con, las clases obreras y campesinas. De esta manera, se tiende a representar la explotación sufrida por las clases marginadas en relación a un sistema socio-político jerárquico y desigual. Algunos de los más importantes autores de este tipo de literatura son, aunque no exclusivamente, Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Manlio Argueta, Otto René Castillo y Rigoberta Menchú.

¹⁷ El apelativo de “estética del cinismo” es usado extensamente en la discusión contemporánea de literatura y cine centroamericano. El término fue acoplado por Beatriz Cortéz, quien lo discute en su libro *Estética del cinismo: pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G Editores, 2010. Print.

funcionan como una manera de discutir un sentimiento real y creciente, a partir de más o menos los primeros años del siglo XXI, de desilusión, desencanto y oposición al neoliberalismo como proyecto hegemónico de desarrollo nacional, específicamente en tres países que desde los acuerdos de paz fueron gobernados por partidos de derecha ligados a un claro programa de reestructuración neoliberal. Este desencanto, sin embargo, tampoco necesariamente implica un cambio económico y político hacia la “izquierda”, ya que podría también significar una transición hacia fuerzas aún más conservadoras o reaccionarias.¹⁸

Por último, es importante mencionar que la periodización histórica presentada aquí no intenta adscribir al neoliberalismo la totalidad de las problemáticas socio-económicas vividas en estos cinco países durante los 1990s y primeros años del siglo XXI. Claramente, en Argentina aún sobreviven cuestiones sociales ligadas a la época de la dictadura, por ejemplo, tanto como en Centroamérica se viven aún problemas heredados de la época de las guerras y mucho antes. Así, el neoliberalismo no puede ser culpado por relaciones de poder desiguales vividas al nivel nacional, continental o global que también son de carácter histórico y de una complejidad que va mucho más allá de las posibilidades de esta tesis. Lo que sí es cierto, es que sea como proyecto filosófico o práctica socio-política, el neoliberalismo tampoco ha podido resolver estas cuestiones de manera contundente, y de hecho, durante fines del siglo XX, agrava la desigualdad, pobreza, criminalidad y violencia vivida dentro de cada uno de estos países. Esto

¹⁸ Tal vez el ejemplo más claro de esto ha sido la reciente elección de Otto Pérez Molina, candidato del Partido Patriota, a la presidencia de Guatemala en el 2012. Pérez Molina ha sido acusado de participar en el genocidio cometido contra comunidades mayas durante el principio de los 1980s, y en los asesinatos del líder guerrillero Efraín Bámaca en 1992 y el obispo Juan José Gerardi en 1998.

tampoco significa, sin embargo, que la reestructuración neoliberal haya traído solo cosas negativas, y en parte también se hará un intento en esta tesis por discutir algunos de los resultados positivos, o por lo menos contradictorios, sea sociales o estéticos, que devienen de esta época. Como ejemplo breve, podríamos mencionar aquí al cine, tanto en Centroamérica como en Argentina, cuyos nuevos directores deben mucho a la reestructuración sistemática y nuevas fuentes de financiamiento devenidas de cambios socio-económicos neoliberales, algo que estudiaremos más en detalle en los próximos capítulos. Así, será importante tomar conciencia de que muchas veces cuando hablamos de crisis, en verdad también discutimos el cambio social más en general, el cual indudablemente puede traer mucho de malo, pero quizás a veces algo de bueno también.

El texto cultural en la época del capitalismo neoliberal:

Desde el inicio de esta breve introducción se ha hablado de un cambio cultural que acompaña al cambio económico vivido en Argentina y Centroamérica durante los 1990s y principios del siglo XXI. Pero, ¿cuál es este cambio y cómo podemos conceptualizarlo? Es una pregunta difícil, dada la profunda heterogeneidad que existe en la producción cultural de cualquier época histórica. Además la tesis debe lidiar con dos zonas geográficas muy distintas, con un desarrollo histórico y cultural también muy diferente. Estas reflexiones, entonces, no se presentarán como exhaustivas o conclusivas en ningún sentido de la palabra. Sin embargo, también es importante contextualizar el cine y la literatura discutida en esta tesis dentro de lo que Fredric Jameson describe como un “cultural dominant”, que al igual que el neoliberalismo, liga distintas prácticas

sociales a un sentido de lo hegemónico.¹⁹ Así, aunque coexisten en un mismo momento histórico una serie de expresiones culturales, estilos y formas, también se puede discutir un cambio dominante en esta misma producción que nos previene de recaer, como dice Jameson, en un sentido de la Historia como pura heterogeneidad.²⁰ Esto es específicamente importante dado el interés de la tesis en discutir un cambio cultural e histórico que además es acompañado por una reformulación en la relación entre lo político y estético. Para la tesis, esto no significará una pérdida en la función crítica del texto cultural, o un repliegue hacia lo apolítico o apático, sino más bien un nuevo tipo de crítica social que expresa el deseo por nuevas formas de hacer y ser política. Dado la caída y disolución del proyecto izquierdista al nivel continental y global durante esta época, esto también nos permite una manera de discutir las posibilidades de oposición y contestación del texto cultural en relación al neoliberalismo.

En general, entonces, la tesis se ha concentrado en textos culturales donde existe un profundo sentido de ambigüedad, de irresolución; en donde por un lado se expresan deseos, ideas y cuestionamientos críticos de las relaciones de poder asimétricas relacionadas al neoliberalismo como sistema socio-económico dominante, pero en donde

¹⁹ Específicamente, Jameson discute al posmodernismo como un “cultural dominant” en la época de lo que él denomina “capitalismo tardío”. Este concepto de posmodernismo no será utilizado aquí por varias razones. Primero, se siente que es un término que más que todo se refiere al Norte económico del planeta, y que por ende, implica un cierto tipo de colonialismo cultural y teórico al ser simplemente trasladado a Latinoamérica. En este sentido, se tienden a ocluir las relaciones de poder asimétricas al nivel global mediante un enfoque cultural y teórico a veces caracterizado por la abstracción, la heterogeneidad y la fragmentación extrema. Sin embargo, esto no significa que no se haya tomado provecho de algunas de estas teorías culturales, específicamente en el caso de Jameson, cuyas observaciones tienen una proximidad histórica y estética a los cambios discutidos aquí. Fredric Jameson *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. 6. Print.

²⁰ Ibid.

estas críticas se ven también desligadas de una relación transparente con ideologías, partidos políticos u movimientos sociales que expresan una oposición frontal—o por lo menos la idea de ésta—al sistema capitalista en general. En fin, hemos escogido textos en donde la crítica social se hace muy conscientemente desde dentro del sistema capitalista neoliberal, y en donde, como dice Josefina Ludmer, se expresa un entendimiento de que “todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]”.²¹ Para la tesis, esto significará una discusión de textos cuya crítica implica una concepción de sí mismos como mercancías dentro del mercado global, y por ende, como un tipo de matriz ideológica donde se desvelan las contradicciones, desigualdades y tensiones del neoliberalismo, pero en donde también se reformulan y apropian de distintas maneras. Esto implica una crítica social difícil, compleja y a momentos condicionada, donde muchas veces no se “resuelve” ni se “propone” nada. Pero, más que recaer en un sentido de fatalismo, apatía u añoranza por otro momento histórico de producción cultural, la tesis buscará explorar estos textos precisamente por su “falta de claridad”, ya que en ella se cree encontrar la inmediatez del cambio, tanto histórico como estético, tanto político como subjetivo.

²¹ Este comentario Ludmer lo hace en relación a cierta producción cultural argentina contemporánea que ella describe bajo el apelativo de “literaturas postautónomas”. Aquí tomaré sus comentarios en un sentido más general, ya que creo también permiten la posibilidad de discutir cambios culturales en cierta producción contemporánea a nivel continental. Ludmer propone que “hoy se desdibujan los campos relativamente autónomos... de lo político, lo económico, lo cultural”, ya que los textos que ella describe como *realidadficción* “las contiene y las fusiona”. Aunque quizás esta idea de “autonomía” nunca ha en verdad existido, es muy útil para discutir el cuestionamiento actual de ciertas dicotomías como “realidad” y “ficción”; “alta” y “baja” literatura, entre otros. Josefina Ludmer. “Literaturas postautónomas”. *Ciberletras* 17 (July 2007). Web. <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>.

Podríamos enumerar, entonces, algunos cambios estéticos generales representados por los textos en esta tesis. Primero, existe en ellos un cuestionamiento activo de la división entre “ficción” y “realidad”, y entre “alta” y “baja” literatura; lo cual por lo general también implica un cuestionamiento de géneros literarios nítidamente diferenciables.²² En la novela argentina *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia discutida en el capítulo I, por ejemplo, encontramos una narración polifónica que vacila entre una descripción de supuestos hechos históricos, y narraciones apócrifas ligadas a un sentido más tradicional de “ficción”. De una manera similar, la novela corta guatemalteca *El material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa discutida en el capítulo IV, cuestiona inclusive la diferenciación entre personaje y autor, ya que describe las visitas de un personaje llamado Rodrigo Rey Rosa al Archivo Histórico de la Policía Nacional de Guatemala, realmente encontrado en el 2005 en un depósito militar. Ambos textos, además, son escritos mediante una multiplicidad de formas literarias que se intercalan en el texto, entre las cuales podemos nombrar el género policial, la nota periodística, el diario, entre otros. También podemos vislumbrar en las novelas una concepción de la literatura fuera de lo jerárquico o elitista, ya que lo popular-cultural convive dentro del texto con citas o referencias más eruditas.

²² Obviamente existe una larga tradición en la literatura latinoamericana de textos que hacen esto de alguna manera u otra, pero quizás no de manera tan generalizada e intensa como en el momento del neoliberalismo. De una manera similar, aunque quizás algo exagerada, Ludmer propone lo siguiente: “Se terminan formalmente las clasificaciones literarias; es el fin de las guerras y divisiones y oposiciones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la “literatura pura” o la “literatura social” o comprometida, de la literatura rural y la urbana, y también se termina la diferenciación literaria entre realidad [histórica] y ficción”. “Literaturas postautónomas”.

Segundo, existe una relación más compleja, más mediada, entre el “texto” y la “Realidad”. Este es un tema inmenso, pero aquí nos remitimos a él mediante una diferenciación bastante concreta entre cierta producción cultural contemporánea y otra producción, por lo general creada entre los 1960s-1980s, ligada a los movimientos comunistas-socialistas.²³ En esta producción más conscientemente política de los 1960s-1980s, por ejemplo, generalmente se postula—lo cual es diferente a algo que acontece en la realidad—una intencionalidad más “transparente” o “clara”, donde la ideología, el narrador y lo narrado, casi siempre actúan bajo un mismo proyecto literario y político. En este sentido, se tienden a narrar condiciones materiales adversas—sea represión política, pobreza, encarcelamiento, lucha armada—mediante un sentido de urgencia, con el fin de instigar al lector a actuar políticamente, o por lo menos a identificarse con el narrador y su lucha. Así se representa, por medio del narrador o lo narrado, una colectividad, ligada a un proyecto político socialista-marxista en oposición directa al capitalismo o el *status quo*.

En la producción cultural dominante de los 1990s y principios del siglo XXI, la relación entre la “realidad” y el “texto” es muy diferente. De hecho, primero se cuestiona la posibilidad de tan siquiera narrar una “realidad”, ya que se está muy consciente de que

²³ Obviamente el desarrollo histórico y cultural de Centroamérica y Argentina es aquí muy diferente. En este sentido, la tesis está muy consciente de que esta comparación es un poco más clara en relación a Centroamérica. Sin embargo, me gustaría proponer que se puede generalizar una concepción cultural compartida, específicamente en relación a textos conscientemente políticos. Así, aunque en Argentina la tradición izquierdista es muy distinta a la centroamericana, además después muy condicionada por la dictadura, se puede entablar una comparación precisamente mediante la concepción compartida de relaciones macrosociales opresivas ligadas a la lucha de clases y el sistema socio-económico capitalista.

toda narración es siempre mediada por algún discurso, texto o institución. En este sentido, se producen textos de carácter auto-referencial e intertextual, en los que el proceso mismo de narrar y crear “ficción” es constantemente cuestionado, evaluado y relacionado a otros textos y autores. En la ya mencionada *Plata quemada*, por ejemplo, la narración se hace mediante una serie de discursos o “voces textuales” distintas, llamando constantemente la atención al proceso mediante el cual se construye la posibilidad de contar la Realidad o narrar la Historia, algo que también acontece de manera similar en *El material humano*. En la novela salvadoreña *El asco* (1997) analizada en el capítulo II y escrita por Horacio Castellanos Moya, vemos algo parecido, ya que el texto es una apropiación del estilo narrativo del autor austriaco Thomas Bernhard. Así la voz narrativa en primera persona implica una constante referencia o mediación relacionada a Bernhard y su estilo, pero también establece una clara relación—aunque invertida—con el género testimonial tan característico de la época de las guerras centroamericanas. De esta manera, constantemente se llama la atención, cuestiona y de-construye una manera de narrar, y de representar la realidad. En una manera similar, en la novela nicaragüense *Managua, Salsa City (¡Devórame otra vez!)* (2000) de Franz Galich, discutida también en el capítulo II, se fluctúa constantemente entre una narración omnisciente y los pensamientos de toda una serie de personajes, pedazos de canciones de salsa, programas de radio, conversaciones dispersas, entre muchas otras cosas. Esta narración polifónica llama la atención al mismo acto de narrar y construir una historia, a la vez que también cuestiona la autoridad de la voz narrativa, su fiabilidad y autenticidad.

Consecuentemente, el acceso a una Realidad clara y concreta es reemplazada por una relación más opaca con lo social. Esto significa no solo intertextualidad y mediación,

pero también un profundo sentido de ambigüedad, que a veces deviene en un cuestionamiento de la posibilidad de establecer relaciones alegóricas claras entre el texto y el marco social o nacional. En la colección de cuentos *Mediodía de frontera* (2002) de la escritora salvadoreña Claudia Hernández discutida en el capítulo IV, por ejemplo, personajes sin brazos conviven con rinocerontes, ángeles, buitres, bueyes y otros seres en espacios “desfamiliarizantes”, además impregnados de una violencia ubicua y gráfica.

¿Es este un comentario sobre El Salvador contemporáneo, sobre el legado de la guerra? De una manera parecida, en la novela *El material humano* pareciera que el autor/personaje principal investiga algún tipo de caso no identificado, ¿pero cuál es y qué dice sobre la Guatemala de la posguerra? De la misma forma, ¿podría haber algo más en *El asco* que una letanía de odio sin pausa hacia El Salvador y todo lo salvadoreño? ¿Por qué *Plata quemada* discute un caso policial de los 1960s durante la época Menemista? ¿Habrá un comentario velado sobre la realidad argentina contemporánea mediante una narración del pasado en la novela?

Esta ambigüedad también es aparente en las películas que serán analizadas en esta tesis, que además representan un cambio en la producción cinemática en comparación a un cine más militante de los 1960s-1980s, ligado al llamado “Tercer Cine” y también a los proyectos utópicos socialista-marxistas más en general.²⁴ En un cierto tipo de cine

²⁴ El “Tercer Cine” representó un intento, en Latinoamérica y otros países del tercer mundo, de producir un cine “descolonizado”, opuesto al de Hollywood, pero también al cine de autor europeo. Quizás el “manifiesto” o texto más reconocido en cuanto a las metas principales de este tipo de cine en Latinoamérica es “Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”, escrito en 1969 por Octavio Getino y Fernando Solanas. *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. Volumen I: Centro y Sudamérica*. México: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. 29-62. Print.

contemporáneo, vemos un alejamiento de lo macrosocial hacia los microespacios e historias de individuos u grupos pequeños que a veces son difíciles de relacionar alegóricamente al marco nacional. Esto es muy claro en el llamado Nuevo Cine Argentino, por ejemplo, que a mediados de los 1990s empieza a producir películas caracterizadas por el minimalismo, un realismo extremo que limita casi con lo documental, las actuaciones sin expresiones desmesuradas de emoción, y la falta de claras ideologías políticas o una oposición frontal al capitalismo o el *status quo*.²⁵ Esto significa, como ya mencioné, un alejamiento del cine más militante de directores como Fernando Birri y Fernando Solanas, pero también de un cine que explora cuestiones de memoria relacionadas a la dictadura, ya que en ambos casos se representan conflictos sociales mayores mediante historias que alegóricamente representan clases sociales, instituciones o grupos más grandes. En las películas *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano y *La mujer sin cabeza* (2009) de Lucrecia Martel discutidas en el capítulo III, por ejemplo, hay una concentración casi obsesiva en lo interior, en el microespacio—sea de un bar/restaurante de Buenos Aires o la interioridad doméstica de una familia burguesa salteña—claustrofóbico de una argentina compleja, heterogénea y conflictiva, donde se vuelve más difícil hablar de lucha de clases u opresión puramente economista. También en cierto tipo de cine centroamericano se comparte esta transición hacia el interior, hacia la ambigüedad.²⁶ La película guatemalteca *Gasolina* (2008) de Julio Hernández y la

²⁵ Pienso aquí en las películas de directores como Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Pablo Trapero, Lucrecia Martel, Daniel Burman, Lisandro Alonso, entre otros.

²⁶ Algunos directores representativos de un cine de autor contemporáneo en Centroamérica son Hilda Hidalgo (Costa Rica), Paz Fábrega (Costa Rica), Ishtar Yasin (Costa Rica), Florence Jaugey (Nicaragua), Katia Lara (Honduras) y Julio Hernández

película costarricense *Agua fría de mar* (2010) de Paz Fábrega discutidas en el capítulo V, por ejemplo, se concentran en solo algunos días de la vida cotidiana de sus personajes. Las historias que cuentan son simples, minimalistas, pero también poco claras, ya que sus protagonistas parecen enfrentar fuerzas macrosociales que limitan sus actividades y su agencia, pero que además nunca se nombran, explican o exploran con transparencia o contundencia.

Esta falta de claridad, esta renuencia a establecer relaciones transparentes o directas con la Realidad y el marco macrosocial, sin duda caracteriza a los textos explorados en esta tesis. En este sentido, los textos revelan no solo un cambio cultural, sino también la necesidad de nuevos tipos de aproximación teórica y estética, ya que retan a una crítica cultural materialista que busca establecer relaciones más o menos claras entre un texto y un momento histórico-social. Así, estos textos nos retan a leer de otra forma, y a posicionarnos frente a la producción cultural de una manera diferente, con otras expectativas y otras herramientas de análisis. Por eso, será para la tesis muy importante una aproximación interdisciplinaria al estudio del texto cultural, un encuentro entre la política, la economía, la historia, la sociología, la literatura y el cine. También, como ya he mencionado, se intentará no limitar el marco teórico de la tesis a una sola aproximación ideológica, sea esta marxista o post-estructuralista. Por último, también se intentará buscar un encuentro entre lo material-social y lo abstracto-sensorial, ya que muchas veces no podemos reducir la obra cultural solo a lo concreto. Esto será especialmente muy importante para el cine, en donde existe una relación mucho más

(Guatemala). Hay que recordar, sin embargo, que la tradición cinematográfica en Centroamérica no es tan extensa como la de Argentina.

sensual y fenomenológica entre el espectador y la imagen. Así la tesis estará siempre muy consciente de que también existen espacios innumerales del sentimiento, en los que toda una gama de sensaciones resiste lo concreto, pero sin duda actúa sobre un campo social de manera real y palpable. Quizás solo de esta manera podrá la tesis acercarse a la inmediatez de un momento histórico en transición, donde se reformula la función crítica del texto cultural, y en donde también se busca activamente una reconstitución de lo político, aunque ésta permanezca aún sin nombre, sin claridad y sin partido.

Hacia una aproximación temática:

Dada la inmensidad del tema y la época histórica estudiada, la tesis ha optado por una aproximación temática. Consecuentemente, cada capítulo tiene una existencia independiente, integral, pero a la misma vez se relaciona con los otros capítulos y con los intereses generales de la tesis. Los temas se han escogido por ser característicos del cambio cultural descrito aquí, pero también por representar aspectos claves del neoliberalismo y de lo que implica su imposición y subsecuente crisis en Argentina y Centroamérica durante los 1990s y tempranos 2000s. Los temas son cinco, uno para cada capítulo: Dinero, Desencanto, Tiempo, Violencia y Afectividad.

El capítulo I, “El crimen detrás del dinero: la “libre circulación” en *Plata quemada* de Ricardo Piglia y *Nueve reinas* de Fabián Bielinsky”, se ha escrito bajo el tema del “Dinero”, lo cual implica una relación implícita con los movimientos de capital financiero que se convierten en una de las características contundentes del mercado global durante la época neoliberal. La idea general del capítulo es establecer una relación entre el contexto macroeconómico y el texto cultural, para así discutir el cambio social

vivido en Argentina durante estos años, y luego analizar la crítica de los textos en relación a éste. En este sentido, el capítulo sitúa a ambos textos en el contexto de la reestructuración neoliberal Menemista, específicamente en relación a la lógica general del “libre flujo” que impulsa la Ley de Convertibilidad de 1991, en la cual, entre otras cosas, se liga el peso argentino al dólar y se establece una liberalización completa de las transacciones financieras hacia y fuera del país. El capítulo argüirá que la novela *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia—el recuento de un robo a un camión blindado cerca de Buenos Aires en los 1960s—funciona como una crítica velada del momento de imposición neoliberal, revelando mediante una asociación crítica con la criminalidad, la profunda inestabilidad y desigualdad de un sistema económico que esconde en el discurso financierista, el robo macroeconómico. La película *Nueve reinas* (2000) de Fabián Bielinsky será también estudiada como una alegoría de la Argentina neoliberal, en la cual se logra captar, dentro de la forma cinematográfica, la profunda inestabilidad y volatilidad de un sistema en el que ya se perciben los síntomas vivos de la crisis por venir.

El capítulo II, ““Ahora creo solo en lo que cargo entre las bolsas”: reflexiones sobre el cinismo y el desencanto en la posguerra centroamericana”, escrito en relación al tema del “Desencanto”, discutirá la novela corta *El asco* (1997) del escritor salvadoreño/hondureño Horacio Castellanos Moya y la novela *Managua, Salsa City* (*¡Devórame otra vez!*) (2000) del escritor guatemalteco/nicaragüense Franz Galich en el contexto de la posguerra centroamericana. El capítulo describirá la transición estética e histórica de la “guerra” a la “posguerra” en Centroamérica, además de los cambios sociales vividos en El Salvador y Nicaragua como consecuencia de la reestructuración neoliberal durante los 1990s. Específicamente, se discutirá lo que ha sido descrito por

Beatriz Cortéz como una “estética del cinismo”, la cual caracteriza la producción cultural de la posguerra, el producto de una profunda desilusión con los proyectos utópicos de las guerras, que en vez de traer el mejoramiento social, enfrentan a las poblaciones nacionales con una desigualdad, pobreza y criminalidad peor a los años anteriores a las guerras.²⁷ Según Cortéz, este cambio además implica una transición en la literatura hacia “el ámbito de la intimidad”, donde la subjetividad tiene lugar, y en donde se exploran los deseos más oscuros del sujeto y sus pasiones más fuertes.²⁸ Aunque el capítulo no negará la existencia concreta de este sentido de desilusión y desencanto, sí intentará calificarlo un poco, ya que sería quizás erróneo ignorar lo macrosocial para enfocarse exclusivamente en los deseos del individuo, específicamente dado el hecho de que estos nunca están completamente desligados del marco nacional y global. Así se tiende a ignorar, dentro de esta misma producción cultural, la persistencia de una fuerte crítica social, que aunque desligada de los proyectos revolucionarios, aún cuestiona las relaciones desiguales, tanto políticas como económicas, del marco socio-económico mayor. En este sentido, lo que parece a veces sólo una representación literaria de cinismo y sociedades plagadas por corrupción, violencia y criminalidad, se podría también interpretar como una importante respuesta crítica ante el intento del neoliberalismo de constituirse como la única lógica social, política y económica durante los 1990s. En vez de ser antipolítica o apolítica, la literatura de la posguerra refleja el deseo, en otro momento histórico, por una nueva política que tome en cuenta al individuo y su relación con un sistema socio-económico desigual del que indudablemente forma parte.

²⁷ Cortéz, “Estética del cinismo”, 23-39.

²⁸ Ibid. 27.

El capítulo III, ““La época está en desorden”: reflexiones sobre le temporalidad en *Bolivia* de Adrián Caetano y *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel”, discutirá el Nuevo Cine Argentino en el contexto de los años próximos a la crisis económica del 2001. Escrito en relación al tema del “Tiempo”, el capítulo investigará la manera en que se construye y representa el tiempo en las películas *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano y *La mujer sin cabeza* (2009) de Lucrecia Martel, intentando establecer una relación crítica entre éste y la experiencia temporal usualmente ligada al neoliberalismo.

Específicamente, el capítulo desarrollará una indagación crítica de los comentarios del crítico cultural David Harvey, para quien el cambio global hacia un sistema económico neoliberal implica un “space-time compression” que resulta en una nueva y acelerada experiencia del tiempo.²⁹ Mediante un análisis de las películas, se argüirá que éstas construyen una temporalidad en oposición a la “aceleración” del mercado y el sistema económico y cultural global, revelando así no sólo las diferencias económicas que la condicionan, sino también las relaciones desiguales en cuanto a género sexual y raza. En este sentido, también se intentará aproximarse a ciertas subjetividades forjadas en torno a una experiencia de crisis neoliberal desde la periferia del sistema económico nacional y global.

El capítulo IV, “Literatura y violencia: en busca de nuevos paradigmas de representación en *El material humano* y *Mediodía de frontera*”, discutirá dos textos centroamericanos en un contexto de crisis o fuerte cuestionamiento neoliberal, tomando como punto de partida quizás el problema social más contundente en El Salvador y

²⁹ David Harvey. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Blackwell Publishing, 1990. 284. Print.

Guatemala actualmente: la violencia. Así, aunque el capítulo no adscribirá la totalidad de la culpa por la violencia social al neoliberalismo, se partirá de la suposición de que éste tampoco ha podido lidiar con ella, ni mucho menos resolver el legado de la guerra más de diez años después de la firma de acuerdos de paz en cada país. El capítulo explorará dos textos literarios—la novela corta *El material humano* (2009) del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa y la colección de cuentos *Mediodía de frontera* (2002) de la salvadoreña Claudia Hernández—que desarrollan una relación ambigua, a veces extraña, con la violencia; lo cual apunta hacia un cambio significativo en la relación entre la forma narrativa y la realidad social. El capítulo argüirá que una de las intenciones principales de estos textos es cuestionar la metáfora o alegoría como medio de representación literaria dominante, buscando así, nuevos paradigmas de representación. De esta manera, aunque la relación entre la violencia, el neoliberalismo, y el legado de la guerra nunca se esclarece, la misma búsqueda por nuevos paradigmas de representación sirve para captar la transición histórica hacia un momento en que los problemas sociales ya no pueden ser explicados mediante los viejos modelos de representación. Indirectamente, quizás esto también refleja el escepticismo creciente dentro de una sociedad de principios del siglo XXI que ya no ve en el neoliberalismo un proyecto socio-económico viable para solucionar los problemas sociales en sus respectivos países.

El último capítulo, “El nuevo cine centroamericano: retratos de una afectividad ambigua en *Agua fría de mar* y *Gasolina*”, se ha escrito en relación al tema de la “Afectividad”. El capítulo explorará dos películas del incipiente cine centroamericano—*Agua fría de mar* (2010) de la cineasta costarricense Paz Fábrega y *Gasolina* (2008) del director guatemalteco Julio Hernández—mediante una concentración en lo que Laura

Podalsky describe como “cinema’s affective possibilities”.³⁰ Específicamente, se explorará la relación de un cierto campo sensorial con su entorno socio-económico, además del posible comentario social que esto implica. En este sentido, el capítulo argüirá que, aunque de manera distinta, ambas películas crean una afectividad ambigua que logra captar la incertidumbre de un momento histórico caracterizado por transición y crisis, donde las promesas del neoliberalismo como proyecto de desarrollo nacional se han revelado como un fracaso, pero en el que aún no se percibe una alternativa, ni tal vez se crea en ella. Consecuentemente, aunque esta afectividad sea difícil de nombrar, se ve claramente condicionada por una realidad socio-económica en descomposición, pesimista y asfixiante.

Aparte de la aproximación temática a la relación entre el neoliberalismo y la producción cultural, la lógica detrás de la división de los capítulos también responde a dos otras intenciones generales. Primero, la idea era tratar de establecer un equilibrio entre el estudio del cine y la literatura. Así, más o menos la mitad de la tesis implica un análisis cinematográfico—específicamente la segunda mitad del capítulo I, además de los capítulos III y V—, mientras que la otra mitad de la tesis se concentra en textos literarios—la primera mitad del capítulo I y los capítulos II y IV. Segundo, también se intentó buscar un equilibrio entre una aproximación macrosocial y microsocia. En este sentido, los primeros dos capítulos buscan discutir los efectos más generales de una imposición neoliberal al nivel social, además de su relación macro al texto cultural. Desde el capítulo III en adelante, sin embargo, la tesis conscientemente procuró un

³⁰ Laura Podalsky. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba and Mexico*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. Print.

acercamiento a espacios de intimidad y subjetividad, que aunque nunca desligados de lo macrosocial, exploran más en detalle la relación entre el individuo y lo microsociales. Se espera que mediante esta aproximación temática y un movimiento itinerante entre lo literario/cinemático y micro/macro social, se haya podido articular y captar algo de la “experiencia vivida” del neoliberalismo en Argentina y Centroamérica durante los 1990s-2000s, además de haber aportado a su estudio, su sensación y su entendimiento.

I: Dinero

El crimen detrás del dinero: la “libre circulación” en *Plata quemada* de Ricardo Piglia y *Nueve reinas* de Fabián Bielinsky

“Ninguna riqueza es inocente”
Eduardo Galeano

Una de las más importantes afirmaciones del proyecto económico liberal desde el *laissez-faire* de Adam Smith hasta el neoliberalismo de Milton Friedman, es que la “liberación” económica llevará al mejoramiento social. En relación al dinero, se teoriza que su “libre flujo” es una condición esencial para la eficiencia económica, ya que no se debe restringir su función como medio de circulación que permite la totalidad de interacciones e intercambios que constituyen el mercado nacional y global. Para los 1990s, esta lógica funciona como base para las políticas que rigen el movimiento de la nueva forma hegemónica de dinero a nivel mundial: el capital financiero.³¹ De esta manera, se inaugura una nueva fase del capitalismo mundial, en el que el sistema macroeconómico promueve, y a veces impone, mediante prácticas neoliberales, actividades financieras especulativas que muchas veces incrementan la volatilidad e inestabilidad económica doméstica.

Un caso paradigmático es el de Argentina durante los 1990s, cuando el país, bajo el liderazgo de Carlos Menem, se abre al capital extranjero como resultado de uno de los programas de privatización más intensos del continente.³² En 1991, el Ministro de

³¹ La facturación diaria de las transacciones financieras en los mercados internacionales pasa de ser \$2.3 mil millones en 1983 a \$130 mil millones para el 2001. David Harvey. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 161. Print.

³² Aunque los cambios hacia la liberalización económica empiezan desde 1976 con la reestructuración económica del entonces ministro de economía Martínez de Hoz, es en

Economía de Menem, Domingo Cavallo, establece la Ley de Convertibilidad que fija el peso al dólar y establece una liberación completa de todas las transacciones financieras desde y hacia el extranjero. Estas prácticas inicialmente bajan la inflación, pero para principios del siglo XXI, sin embargo, el país se ve envuelto en una crisis económica severa, con alzas astronómicas en las tasas de desempleo, pobreza y criminalidad.³³

Central a la crisis, está una fuga de capitales que en diciembre del 2001 lleva a la congelación de los depósitos bancarios, algo que no puede detener la huida de más de 29 mil millones de pesos para abril del 2002. Aunque esta fuga parece acontecer del día a la mañana, es en verdad el resultado de una década de cambios socio-económicos sustentados sobre el discurso de la “liberación” que sirve como base y lógica del mercado

verdad durante el gobierno de Carlos Menem (1989-1999) que se intensifican y establecen como política económica y social hegemónica. Es en estos años que Argentina se abre al capital extranjero mediante la privatización de la mayoría de los servicios del Estado (agua, electricidad, gas, seguro social, entre otros). Además, y a parte de la Ley de Convertibilidad de 1991 que fija el peso argentino al dólar y establece una liberación completa de todas las transacciones financieras desde y hacia el extranjero, también se adopta un programa drástico de “puerta abierta” o “liberalización” en relación al comercio e inversiones extranjeras. También se eliminan la mayoría de aranceles y restricciones a las importaciones. Para 1994, la privatización de compañías nacionales trae más de \$27 mil millones al país. Norma Giarracca and Miguel Teubal. ““Que se vayan todos”; Neoliberal collapse and social protest in Argentina”. *Good Governance in the Era of Global Neoliberalism: Conflict and depolitisation in Latin America, Eastern Europe, Asia and Africa*. New York: Routledge, 2004. Print. Miguel Teubal. “Economic groups and the rise and collapse of neoliberalism in Argentina”. *Big Business and Economic Development: Conglomerates and Economic Groups in Developing Countries and Transition Economies under Globalisation*. Alex E. Fernández Jilberto and Barbara Hogenboom, (eds.). New York: Routledge, 2007. Print. Laura Tedesco y Jonathan R. Barton. *The State of Democracy in Latin America: Post-transitional conflicts in Argentina and Chile*. New York: Routledge, 2004. Print.

³³ Teubal nos dice que el índice de pobreza llegaría durante la crisis del 2001 al 50%, y que la brecha entre los 10% más ricos y los 10% más pobres, que en 1974 era de 12 a 1, aumenta en el 2002 a 34 a 1. “Economic Groups”, 187-188.

neoliberal, y que se trata de constituir no sólo como fundamento de las relaciones económicas, sino como modelo para las relaciones sociales en general.

Volver a los 1990s en la Argentina, entonces, se nos presenta como una posibilidad de cuestionar críticamente un discurso y conjunto de prácticas socio-políticas que aún prometen al mundo la “libertad” mediante la eficiencia económica, y que aún esconden en el fetiche del mercado y del dinero, las relaciones de poder y la profunda desigualdad del sistema capitalista mundial. La idea de este capítulo, entonces, es entablar un cuestionamiento crítico de la idea del “libre flujo” del dinero mediante un análisis de dos textos culturales de la Argentina de finales del siglo XX y principios del siglo XXI: la novela *Plata quemada* de Ricardo Piglia (1997) y la película *Nueve reinas* de Fabián Bielinsky (2000). Argüiré que estos textos presentan un desvelar ideológico del “libre flujo”, mostrando cómo el dinero, o más propiamente el capital, al actuar como un depósito del valor y del poder social, no se puede separar de las relaciones sociales de desigualdad constituidas ya dentro de su misma circulación. Así, mediante lo que podríamos constituir como una asociación crítica, los textos logran establecer una conexión entre sus representaciones de criminalidad y violencia, y el funcionamiento del sistema capitalista neoliberal a nivel nacional y global.

La idea, entonces, es establecer una relación entre los textos y procesos macrosociales. Pero, en vez de un análisis desde la perspectiva de las ciencias sociales, el capítulo buscará captar lo que se podría describir como “el sentimiento” de una época. O sea, la idea no es solo buscar el reflejo alegórico de los procesos macrosociales en los textos, sino también establecer una conciencia de cómo la forma narrativa de los textos capta relaciones mayores de inestabilidad y volatilidad atadas a un momento histórico de

hegemonía neoliberal. Así, aunque estas quizás aún no aparecen plenamente dentro del marco social, y quizás se hacen difíciles de captar dentro del marco teórico de las ciencias sociales, permanecen visibles, como “sentimiento”, como relación irresuelta, en el urdimbre ideológico del texto cultural. En este sentido, la criminalidad, tanto en la novela como en la película, funciona como un tipo de código asociativo, un sitio de densidad simbólica, en el que los procesos y relaciones macroeconómicos que llevarán al colapso del 2001, ya aparecen como incipientes problemas sociales a fines de los 1990s.

Buscando los 1990s en 1965, una lectura histórico-ideológica de *Plata quemada*:

La primera y más obvia dificultad de analizar la novela *Plata quemada* de Ricardo Piglia en relación a las políticas neoliberales del Estado argentino en los 1990s, es que la novela narra eventos que acontecieron en 1965. Específicamente, la novela describe el robo de un camión blindado que aconteció en la provincia de Buenos Aires, Argentina, y la subsecuente persecución policial de los ladrones hasta Montevideo, Uruguay. Esta persecución, que en su desenvolvimiento deja una estela de muerte y violencia a través de los dos países, culmina en un apartamento de la capital uruguaya, donde los asaltantes son acorralados por la policía. Los ladrones, decididos a no entregarse, resisten el sitio policial por 16 horas, y resuelven en algún momento, empezar a quemar, de billete en billete, cerca de \$500,000.

Esta escena, que nos refiere al mismo título de la obra, es tal vez la más impactante de la novela, y nos sirve como un buen punto de partida para establecer una conexión entre lo que acontece en 1965 y los 1990s. La novela la describe de la siguiente manera:

Si la plata es lo único que justificaba las muertes y si lo que han hecho, lo han hecho por plata y ahora la queman, quiere decir que no tienen moral, ni motivos, que actúan y matan gratuitamente, por el gusto del mal, por pura maldad, son asesinos de nacimiento, criminales insensibles, inhumanos. Indignados los ciudadanos que observaban la escena daban gritos de horror y de odio, como en un aquelarre del medievo (según los diarios), no podían soportar que ante sus ojos se quemaran cerca de quinientos mil dólares en una operación que paralizó de horror a la ciudad y al país y que duró exactamente quince interminables minutos, que es el tiempo que tarda en quemarse esa cantidad astronómica de dinero... los policías quedaron inmóviles, estupefactos, porque qué se podía hacer con criminales capaces de tamaño despropósito.³⁴

Primero, sería importante establecer que el pasaje, tanto como la novela en general, se narra mediante una serie de distintas “voces”, que discutiré aquí como “formaciones discursivas” o simplemente “discursos”³⁵. Estos discursos, entre los cuales se encuentran en la novela el habla callejera de los asaltantes, el lenguaje clínico de doctores, el sensacionalismo periodista y las respuestas oficiales de la policía y de algunos políticos del Estado, nos dice Joanna Page que “jostle for predominance” al narrar los hechos,³⁶ revelando dentro del mismo texto una pugna por imponer una versión dominante de los acontecimientos. El pasaje anterior, por ejemplo, empieza diciendo: “Si la plata es lo único que justificaba las muertes y si lo que han hecho, lo han hecho por plata y ahora la

³⁴ Ricardo Piglia. *Plata Quemada*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000. 172.

³⁵ Aquí y durante el ensayo uso la definición de Foucault del discurso: “Whenever one can describe, between a number of statements, such a system of dispersion, whenever, between objects, types of statement, Concepts, or thematic choices, one can define a regularity (an order, correlations, positions and functionings, transformations), we will say, for the sake of convenience, that we are dealing with a *discursive formation*”. Michel Foucault. *The Archaeology of Knowledge & The Discourse on Language*. New York: Pantheon Books, 1972. 38. Print.

³⁶ Joanna Page. “Crime, Capitalism and Storytelling in Ricardo Piglia’s *Plata Quemada*”. *Hispanic Research Journal* 5.1 (February 2004): 27-42. Print.

quemar, quiere decir que no tienen moral...”.³⁷ Es difícil establecer quién narra aquí. Por un lado, podría ser una voz omnisciente, un narrador fuera de los eventos. Pero, dado el hecho de que la quema está siendo vista por los vecinos, policías y otros, también podría significar un comentario de alguien en el público, especialmente dado el hecho de que la segunda oración comienza con las palabras: “Indignados, los ciudadanos que observaban la escena daban gritos...”.³⁸ Ambas frases también podrían ser una observación textual tomada de algún diario, específicamente en un estilo de “nota roja”, ya que este es uno de los discursos presentes a través de la novela. Al final de la segunda oración, por ejemplo, se compara la quema “con un aquelarre del medioevo (según los diarios)...”.³⁹ Este tipo de frase además se repite a través de la novela, en cientos de momentos donde el texto llama la atención a la fuente o posible fuente de dónde proviene lo narrado.⁴⁰ En fin, al final los eventos se describen por todos y nadie a la vez, en un tipo de urdimbre anónimo que está en constante pugna y cambio. Más que eso, la novela constantemente llama la atención a esta forma, mostrándonos que una “narración objetiva de los hechos” ésta siempre mediada por algún texto o impuesta por algún discurso ideológico.

Por un lado, entonces, parecería que la forma narrativa es un tipo de “deterritorialized panopticon”, donde el poder de narrar se dispersa y parece estar en todos los lugares a la misma vez.⁴¹ Sin embargo, en el pasaje, y también a través de la

³⁷ Piglia, *Plata quemada*, 172.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Hay cientos de estos ejemplos en la novela: “según los diarios”, 173; “declaró en la televisión uno de los testigos”, 174; “según el Cuervo”, 25; “según el Chueco Bazán”, 19; “según declaró más tarde”, 20; “dicen los testigos”, 33... etc.

⁴¹ Gisle Selnes. “Parallel Lives: Heterotopia and Delinquency in Piglia’s *Plata Quemada*”. *Ciberletras* 15 (July 2006). Web.

novela, siempre existe una estructura, una fuerza que organiza los acontecimientos, que les da una lógica y un orden. O sea, existe lo que podríamos describir como un discurso hegemónico. Muchas veces, este discurso dominante se puede asociar con los “círculos del poder” a nivel social, que en la novela son representados por la policía, las instituciones médicas (representadas más que todo por el doctor Bunge, psiquiatra de Dorda, uno de los asaltantes), y el Estado en la forma de políticos o burócratas. Otras veces no. Sin embargo, lo que sí se capta, es una estructura dominante que forma la narración, que además crea valoraciones de los hechos, y de los asaltantes. Estas valoraciones tienen además un peso histórico, y pueden ser asociadas con lo que se podría caracterizar como el “sentimiento” de una época, de un momento histórico. La variedad de discursos revela que la Historia y un momento histórico siempre significa una multiplicidad—de discursos, de ideologías—pero a la misma vez, organiza esta multiplicidad e impone sobre ella una versión dominante de los hechos.

Así, la novela capta dentro de su forma narrativa una serie de discursos ligados a momentos específicos de la historia Argentina. Antes de la quema del dinero en la novela, por ejemplo, se podría decir que los actos criminales de los asaltantes son descritos, y además pueden ser comprendidos, dentro de la lógica dominante de su época, o sea, dentro del urdimbre ideológico de 1965. Así, sus acciones, y su criminalidad, se constituyen como actos “anti-sociales”. El comisario Silva, encargado de la investigación, ejemplifica esta caracterización momentos después del robo del camión

<<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/selnes.htm>>. Selnes se basa aquí en las observaciones famosas de Miche Foucault, quien utiliza el Panopticon de Jeremy Bentham como una metáfora para el control social en la era moderna. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York; Vintage, 1995. Print.

blindado, cuando dice: “Los que huyeron... son sujetos peligrosos, antisociales, homosexuales y drogadictos... son delincuentes comunes, psicópatas y asesinos con frondosos prontuarios...”⁴². Aquí vemos cómo un discurso hegemónico, en este caso asociado con la policía que representa la disciplina del Estado, construye la criminalidad y el robo como un acto de oposición, que amenaza las “normas” del orden social. De esta manera, el robo del dinero y cualquier reto a los valores conservadores, se vuelve necesariamente “subversivo”.

En este discurso, claramente podemos reconocer los “principios” de lo que años después cristalizaría como el discurso de la dictadura argentina y el *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1982), lo que el propio Piglia ha descrito como un “relato médico” mediante el cual el país se representa como “enfermo” y debe ser “intervenido”.⁴³ En este sentido, la valoración—desde la perspectiva de los círculos del poder—de la criminalidad y del robo, responde a una realidad y división ideológica que en 1965 ya era muy real. Desde el exilio de Perón en 1955, hay una actitud política más y más generalizada de que los conflictos socio-económicos no pueden resolverse mediante las instituciones políticas, sino sólo por medio de la violencia directa. Existe así, una escalada en la violencia entre 1955 y los principios de los setenta, entre la que podemos encontrar las primeras experiencias guerrilleras, y los fusilamientos y respuestas represivas de parte de las Fuerzas Armadas que controlan el Estado.⁴⁴ No es coincidencia, por ejemplo, que poco después del robo en la novela, se dice que: “Las primeras hipótesis

⁴² Piglia, *Plata Quemada*, 84.

⁴³ Reina Roffé. *Conversaciones americanas*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2001. 220. Print.

⁴⁴ Marcos Novaro. *Historia de la Argentina Contemporánea: De Perón a Kirchner*. Buenos Aires: Edhasa, 2006. 36-43. Print.

hacían pensar en un ataque tipo comando. Los investigadores asocian el robo con el asalto realizado meses atrás por un grupo nacionalista... elementos del nacionalismo peronista habían comenzado a operar con delincuentes comunes”.⁴⁵ Las acciones de los criminales, vistas como “oposición”, aún son reconocidas como parte de la realidad social de la época (1965); en fin, como actos que pueden ser explicados, comprendidos y controlados dentro del momento ideológico.

La quema del dinero, sin embargo, representa un momento de “quiebre”, no sólo dentro de la narración de los hechos y con la sociedad de la época, sino también entre dos momentos histórico-ideológicos. La primera reacción de los testigos a la quema del dinero, por ejemplo, es una mezcla de estupefacción e indignación. Al acabar de quemarse el dinero, los asaltantes son descritos como “inhumanos”, “bestias” y “locos asesinos”; la quema en sí descrita bajo una variedad de “delitos” o “tabús” sociales: “un acto de canibalismo”; “una declaración de guerra total, una guerra directa y en regla contra la sociedad”; “un acto nihilista”.⁴⁶ Hay claramente una variedad de respuestas a la quema, pero es esta misma multiplicidad lo que le da al momento un aspecto de dificultad por caracterizar el acto, por encontrar las palabras adecuadas que podrían describir lo que sienten aquellos que han visto el dinero arder. Inclusive los policías, que hasta ese entonces han podido de cierta manera comprender, o por lo menos estar acostumbrados a las razones detrás del crimen en general, se describen como “inmóviles, estupefactos”. Es en este sentido, entonces, que propongo que la quema del dinero es un instante en el que el texto mismo establece una relación con el momento ideológico del neoliberalismo

⁴⁵ Piglia, *Plata Quemada*, 49.

⁴⁶ *Ibid.* 173.

argentino. Está claro que el acto verdaderamente acontece en 1965, pero en la novela, toma un significado externo a la narración de los hechos, conectándose así, con los 1990s.

Hasta ahora, este momento se ha analizado como un comentario sobre el sistema capitalista en general, como una crítica del “contrato social” que es su fundamento. Esto es indudable, pero además el comentario debe ser entendido, o por lo menos puede ser relacionado, al sistema capitalista particular de los 1990s. Apenas después de la quema del dinero, por ejemplo, se nos dice que “Surgió ahí la idea de que el dinero es inocente, aunque haya sido resultado de la muerte y el crimen, no puede considerarse culpable, sino más bien neutral, un signo que sirve según el uso que cada uno le quiera dar”.⁴⁷ Así, si podríamos mirar la historia de Argentina desde la dictadura en relación a una serie de discursos que se tratan de imponer como hegemónicos a nivel nacional, se podría decir que esta concepción del dinero y de las relaciones sociales tiene mayor relevancia en 1997 que en 1965. El mismo Piglia, por ejemplo, ha hablado del “discurso economista” que se establece en las narraciones dominantes producidas por el Estado y los medios de comunicación en los 1990s.⁴⁸ Más específicamente, Piglia dice que en los 1990s “persiste la fábula económica, la utilización del relato de la economía como modelo de eficacia y lógica social”.⁴⁹ La idea del dinero como “inocente”, tiene una proximidad indiscutible con el proyecto neoliberal seguido por Menem, en el que se mira el “libre flujo” del dinero como una condición necesaria y “natural” del mercado, que además se trata de imponer como lógica dominante de las relaciones sociales. De acuerdo a esta lógica, el

⁴⁷ Ibid. 173.

⁴⁸ Roffé, *Conversaciones americanas*, 223.

⁴⁹ Ibid.

dinero es “inocente” porque es, como inclusive se expresa en el pasaje citado anteriormente, un simple medio “neutral” de circulación, que permite una variedad de “interacciones” en el mercado. Pero, la quema del dinero y la respuesta a ella, nos enseña que el dinero es mucho más que esto. Así, su quema se convierte en una metáfora para lo que acontece en la región durante esta época, algo que discutiré más adelante⁵⁰.

Antes, sin embargo, me gustaría proponer que la posibilidad de analizar el recuento de un robo en 1965 como un comentario sobre la Argentina neoliberal, también cobra validez en relación a dos características contundentes de la narrativa de Piglia: la relación que éste tiende a establecer entre el texto literario y la Realidad; y la influencia del género policial sobre su forma narrativa. Primero, entonces, dentro del proyecto literario mayor de Piglia, muchas veces se logra, mediante eventos descritos en la trama, desbordar el significado aparente del texto. Inicialmente, *Plata quemada* parece darnos una narración más realista y convencional que las otras dos novelas de Piglia. Sin embargo, como buen admirador y seguidor tanto de Arlt como de Borges, la “Realidad” para Piglia pocas veces es lo que aparenta ser. Hay, por ejemplo, una variedad de momentos en su *corpus* literario en los que el autor nos dice estar describiendo eventos “verídicos” que son posiblemente apócrifos, o en los que la idea de una “Realidad” y de la posibilidad de narrarla directamente, es imposibilitada o desafiada por una serie de mediaciones literarias.⁵¹

⁵⁰ Misha Kokotovic habla de la posibilidad de interpretar el “plata” en el título geográficamente, o sea, como la región de La Plata. “Neoliberal Noir”. University of California, San Diego. Winter 2006. Lecture.

⁵¹ En su primera colección de cuentos *La invasión* (1967), por ejemplo, el cuento *Mata-Hari 55* contiene un epígrafe del autor que asegura la veracidad de la anécdota, una afirmación bastante discutible. El título de la colección de cuentos *Nombre falso* (1975),

En fin, en la literatura de Piglia, lo narrado muchas veces rebasa los límites del texto, y existe la posibilidad de percibir eventos históricos en varios niveles de significación. En este sentido, cuando en el epílogo de *Plata quemada* Piglia nos dice que la novela “cuenta una historia real”, debemos tomar este comentario con ironía o por lo menos con cuidado.⁵² Como nota Page, hay una multitud de situaciones en la novela que ninguna fuente pudo haberle revelado al autor, además de que en el mismo epígrafe, Piglia dice haberse servido de crónicas escritas por alguien que firma “E.R.”, una alusión a su personaje ficticio y alter-ego Emilio Renzi, quien aparece en todas sus novelas y en algunos de sus cuentos, y que es además, un personaje en *Plata quemada*.⁵³ El mismo Piglia dice que la literatura es una manera de ficcionalizar lo real, ya que es “en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad [que] se juega todo el efecto de la ficción”.⁵⁴ La mención de un supuesto manuscrito de *Plata quemada*, entonces, que en el epílogo Piglia dice haber escrito entre 1968-1970 después de haber conocido en un tren a la novia de uno de los asaltantes que participó y murió en el asalto, es posiblemente una historia apócrifa. Sin embargo, la veracidad de esta historia tal vez no sea tan importante como el hecho de que Piglia dice haber retomado la historia en el verano de 1995, al encontrar sus notas y manuscritos en una mudanza. El autor nos dice: “Siempre serán misteriosas para

se refiere al cuento *Homenaje a Roberto Arlt*, en el que se cuenta una supuesta historia verdadera en la que un personaje llamado Ricardo Piglia trata de comprar un cuento inédito de Arlt, que aunque no se dice en la narración, es en verdad una traducción y reescritura de un cuento de Andreiev. Más famosamente, en su novela *Respiración artificial* (1980), Piglia utiliza el pasado y la historia literaria y filosófica del Occidente como una metáfora del terror de la dictadura argentina. Aunque el autor niega haber hecho esto a propósito (una afirmación dudosa), admite que la novela lleva algo del “sentimiento” de la dictadura.

⁵² Piglia, *Plata quemada*, 221.

⁵³ Page. “Crime, Capitalism”, 32.

⁵⁴ Ricardo Piglia. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000. 13. Print.

mí las razones por las que algunas historias se resisten durante años a ser contadas y exigen un tiempo propio”.⁵⁵ Es posible que en verdad no haya “misterio”, y que la novela y los hechos que recuenta, cobran mayor importancia en 1995, ya que de una manera velada, comentan o se relacionan al momento ideológico del neoliberalismo argentino.

La posibilidad de esta conexión entre el pasado que narra la novela y el presente neoliberal además se establece mediante la influencia del género policial sobre la forma narrativa. Esta influencia se percibe a través de la totalidad de la novela, desde el epígrafe de Bertolt Brecht, hasta el epílogo que nos describe la historia como “un caso menor y ya olvidado de la crónica policial...”.⁵⁶ Específicamente, se conecta la novela con las preocupaciones ideológicas del llamado *hardboiled* norteamericano, ejemplificado por autores como Dashiell Hammett y Raymond Chandler, quienes durante los 1920s crean una forma del género policial que se opone al percibido elitismo, intelectualismo y racionalismo de los detectives creados por escritores como Edgar Allen Poe, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, entre otros. De hecho, el interés de Piglia en el llamado *hardboiled* es bien conocido. Entre 1969-1976, por ejemplo, Piglia edita la *Colección Serie Negra*, y en 1979 edita una colección de *Cuentos de la serie negra* en la que aparecen autores como Hammett y Chandler.⁵⁷ Piglia además ha escrito extensamente sobre el género policial, y ha también discutido la diferencia que para él rige entre el *hardboiled* y la forma que le precede, ejemplificada por detectives como Auguste Dupin, Sherlock Holmes y Hercule Poirot. Para Piglia, estos últimos detectives—que él

⁵⁵ Piglia, *Plata quemada*, 226.

⁵⁶ Piglia, *Plata quemada*, 221.

⁵⁷ Amelia S. Simpson. *Detective Fiction from Latin America*. Madison: Associate University Press, 1990. 43. Print.

caracteriza bajo el apelativo de novela “enigma”—desarrollan un fetiche sobre la inteligencia pura, y al final solo se aseguran de proteger la vida y lógica burguesa. O sea, son figuras que restauran el *status quo* social, y que en verdad no se oponen a él. El policial norteamericano, el *hardboiled*, en vez se mueve entre el relato periodístico y la novela enigma, mostrando, aunque sin resolverlas claramente, las relaciones capitalistas en relación al dinero.⁵⁸

En este sentido, la influencia del *hardboiled* ayuda a establecer una conexión entre dos momentos histórico-ideológicos, pero también cementa la crítica de la novela en relación a la década de los 1990s. O sea, como ha discutido Jorgelina Corbatta en otro contexto, *Plata quemada* “utiliza la narración como un instrumento para desentrañar la realidad nacional bajo la forma de enigma policial”.⁵⁹ En este sentido, el comentario del mismo Piglia de que “el género policial nos ha ayudado a percibir el mundo moderno”,⁶⁰ aunque algo exagerado, cobra gran validez en relación a *Plata quemada*, ya que se podría interpretar como una manera de “percibir” el contexto social en el que se instaura el crimen en la novela. Así el robo del dinero, los personajes “duros”, las drogas, el lenguaje cínico de la calle, la violencia y corrupción generalizada, son en verdad un medio para revelar otro crimen: el robo mayor del sistema socio-económico.

Desde el comienzo de la novela, entonces, se establece un tipo de “función investigativa” que empieza a develar las relaciones macrosociales que rodean al robo del camión blindado. Volviendo al epígrafe de Brecht, desde un comienzo se nos pregunta:

⁵⁸ Piglia, *Crítica y ficción*, 67-70.

⁵⁹ Jorgelina Corbatta. *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina*. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 1999. 47. Print.

⁶⁰ Roffé, *Conversaciones americanas*, 228.

“¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”.⁶¹ En este sentido, queda claro, inclusive antes de que empiece la narración formal del texto, que el crimen que narrará la novela no es el robo de un banco, sino la fundación de ese banco; algo que nos remite al sistema socio-económico más en general. Así, alrededor de los hechos de la novela se empiezan a hacer conexiones con relaciones macrosociales. En el asalto al camión blindado que sirve como motor de la trama, por ejemplo, mueren policías y ladrones, pero también testigos que no tienen nada que ver con el robo. Se nos dice que “La ráfaga de balas disparadas... también alcanzó a Diego García, que salía de un bar en las inmediaciones del tiroteo... Se supo que vivía en Haedo y que había viajado a San Fernando por un aviso donde se pedía carpinteros ebanistas”.⁶² Antes del asalto, se nos describe a Alberto Martínez Tobar, el tesorero del banco, quien “Había vivido toda su vida en San Fernando y su padre también había trabajado en la Municipalidad. Tenía una hija con problemas nerviosos y atenderla le costaba una fortuna. Varias veces había pensado que era posible robar el dinero que le entregaban todos los meses”.⁶³

A un primer nivel, este tipo de historias parece solo un tipo de distracción que rescata del olvido a personajes secundarios que tienen muy poco que ver con los eventos mayores de la trama. Sin embargo, sus historias también nos dicen algo, ya que en lo que simplemente podría ser descrito como una muerte, un evento que relega a su víctima al anonimato, se establece un interés y una conexión, aunque mínima, por la vida y las *condiciones de vida* de esa persona. Empezamos a ver, entonces, conexiones mayores; entre las historias en la novela, pero también en relación al marco mayor del capitalismo.

⁶¹ Piglia, *Plata quemada*, 9.

⁶² *Ibid.* 38.

⁶³ *Ibid.* 29-30.

En el pasaje anterior, Diego García está desempleado y ha viajado a buscar trabajo. Este mínimo relato, por ejemplo, nos revela plenamente la falsedad del discurso capitalista que posa las interacciones en el mercado como “libres”, e ignora las desigualdades ya inherentes dentro de ellas. Como nos decía Marx, en el mercado “the capitalist can live longer without the worker than can the worker without the capitalist”; y por eso, en verdad “his labor is therefore not voluntary, but coerced; it is *forced labor*”.⁶⁴ De una manera similar, y aunque el tesorero Alberto Martínez Tobar es de una clase más alta que García, en su historia también notamos las dificultades económicas que vive, que sólo puede solucionar con fantasías del robo del dinero, ya que seguramente no tendrá mucha posibilidad de ascender socio-económicamente.

Las conexiones entre estas pequeñas historias o anécdotas tienen una función asociativa, pero además acumulativa, ya que al desarrollarse la novela y los hechos, se multiplican, y además muestran similitudes que permiten al lector conectarlas y reconocer el “eco” de una en la otra. Un breve ejemplo de esto se puede establecer entre una de las anécdotas presentada anteriormente, donde Alberto Martínez Tobar, el tesorero del banco, piensa en robar el dinero que le entregan todos los meses, y un momento subsecuente, durante la quema del dinero, en el que el “Nene” Brignone, uno de los asaltantes, dice: “Pensar que para ganar un billete como éste, un sereno, ponéle... tiene que trabajar dos semanas... y un cajero de banco... puede tardar casi un mes para recibir un billete como éste a cambio de pasarse la vida contando plata ajena”.⁶⁵ Hay claras similitudes entre las dos historias, particularmente en presentarnos a dos hombres que

⁶⁴ Karl Marx. *The Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*. New York: International Publishers, 1964. 65, 110. Print.

⁶⁵ Piglia, *Plata quemada*, 171.

pasan literalmente rodeados de dinero, sin tener acceso al poder social que este implica, ya que la desigualdad institucionalizada del sistema no se los permite.

Así, la influencia del género policial empieza a constituirse como una lógica de lectura asociativa que relaciona estas pequeñas historias de manera constante al contexto socio-económico mayor. Estas asociaciones además crecen de manera paralela a la trama, y eventualmente, encuentran su clímax en el episodio de la quema del dinero. En este sentido, este episodio, que produce el momento de “irrupción ideológica” descrito anteriormente, también significa la revelación del verdadero crimen, a otro nivel de significación, que se constituye como la crítica central de la novela. Esta crítica, se podría relacionar a la que Marx hace del sistema capitalista en general, ya que se nos revela que detrás del dinero existe “a social relation between men which appears as a relation between things or between men and things”⁶⁶. Pero más que esto, sin embargo, la novela, al ser leída *desde* los 1990s, liga este robo a las prácticas neoliberales que acontecen en el país bajo el liderazgo de Menem. Volviendo al epígrafe, entonces, la novela nos pregunta: ¿qué significa el robo (o la quema) de \$500,000 comparado con la corrupción del gobierno de Menem y las relaciones de poder asimétricas asociadas con la privatización sin regulaciones y la liberación de todas las transacciones financieras durante los 1990s?⁶⁷

⁶⁶ Ernest Mandel. Introducción del *Capital* de Karl Marx. New York: Penguin Books, 1990. 57. Print.

⁶⁷ Miguel Teubal nos dice que la privatización de más de 30 empresas estatales se hace en medio de “much corruption”, con el poder judicial y la Corte Suprema actuando en nombre del gobierno, a veces en contradicción a la misma ley. Muchas veces a compañías extranjeras se les permite, en violación de sus contratos legales, aumentar los cobros por servicios básicos como el teléfono, el agua y el gas. Después de la privatización, por ejemplo, los precios del teléfono en Argentina se vuelven de los más

La quema del dinero en la novela es, entonces, una manera de hacer concreto, al nivel simbólico, las prácticas macro económicas que literalmente hacen “desaparecer” el dinero del país, y que además permanecen “veladas”, como diría Marx, en las interacciones del mercado financiero global. Así, cuando la Ley de Convertibilidad de 1991 fija el peso argentino al dólar y establece una liberación completa de todas las transacciones financieras desde y hacia el extranjero, lo que se crea es una dinámica en la que podrá acontecer el “macroeconomic looting” posterior.⁶⁸ Así, para Miguel Teubal, el criminal en Argentina, al igual que en la novela, es el sistema socio-económico mayor, que durante los 1990s “showed itself to be not only unequal and unjust but also highly unstable and vulnerable... because it was based on policies enhancing speculative financial activities, leading inexorably to capital flight”.⁶⁹ De esta manera, la casi obsesiva quema de los billetes en la novela se convierte en un proceso de destrucción que paralela las relaciones de poder asimétricas del sistema macroeconómico neoliberal, que eventualmente permitirán la literal “incineración” del dinero de los pobres y la clase media.⁷⁰

Esta asociación, sin embargo, no es transparente. O sea, se hace difícil establecer una relación alegórica exacta entre el acto físico de la quema y los procesos socio-económicos neoliberales. Sin embargo, en el mejor espíritu Pigliano, la novela crea los

altos en el mundo. Durante todos estos cambios, millones en comisiones son recibidas por amigos y conocidos del ministro Cavallo, ideólogo del Plan de Convertibilidad.

“Economic Groups”, 175-182.

⁶⁸Teubal, “Economic Groups,” 188.

⁶⁹ Ibid. 186.

⁷⁰Teubal y Giarracca nos dicen: “...the unemployed were robbed of their jobs, the workers of their wages, the middle class and pensioners of their savings and pensions...” “*Que se vayan todos...*”. 79.

indicios suficientes—mediante sus relaciones ideológicas, mediante la influencia del género policial—que nos permite establecer esta conexión. Desde el principio entendemos que el crimen es otro, que reside en otro lugar, fuera de la trama y de los límites de lo narrado. Así, quizás el mayor logro de la novela sea captar, dentro de su “urdimbre ideológico”, los procesos y las relaciones macro sociales de inestabilidad que eventualmente resultarán, al igual que en la novela, en una “quemada” absurda de dinero. De esta manera, podemos ver en la ceniza que dejan los billetes el reflejo anticipado, criminal, de una Argentina donde el dinero desaparecerá entre las nubes de humo de las especulaciones globales.

La volatilidad del dinero en *Nueve reinas*:

La película *Nueve reinas* (2000) de Fabián Bielinsky también establece una relación crítica con los procesos socio-económicos neoliberales de los 1990s.⁷¹ De hecho, estos cambios no sólo sirven de base para la representación social “realista” de la película, sino que también se constituyen como un paralelo importante para los eventos de la trama. Así, la película establece una dialéctica crítica entre la criminalidad

⁷¹ Este contexto es importante y algo ignorado, ya que la película tiende a ser vista como “comercial”, con una estética y trama que responde más a Hollywood que a Argentina. En este sentido, se tiende a discutir la película en oposición al “nuevo cine argentino” y directores como Lucrecia Martel, Adrián Caetano y Pablo Trapero, usualmente vistos como cineastas más “artísticos” y “criollos”. Otros, como Deborah Shaw, arguyen que la película permite tanto lecturas “nacionales”, como “transnacionales”. “Playing Hollywood at Its Own Game? Bielinski’s *Nueve reinas*”. *Contemporary Latin American Cinema*. Deborah Shaw (ed.). New York: Rowman & Littlefield Publishers, 2007. Print. Pienso que estas dicotomías de “alto” vs. “bajo” cine, o de “nacional” vs. “transnacional” no son tan importantes como el *particular contexto socio-económico* que se representa y por qué. Es esto lo que en verdad nos permitirá analizar la crítica de la película en relación al sistema neoliberal.

representada en la película y el funcionamiento del sistema económico global, desvelando mediante progresivas complicaciones en la trama y cambios en la forma cinematográfica, la desigualdad, asimetría y volatilidad detrás de la supuesta “libre circulación”.

La película narra un día en la vida de dos estafadores profesionales, Marcos y Juan, y su intento por llevar a cabo la más grande estafa de sus vidas. Los dos hombres se conocen en una gasolinera al comienzo de la película, cuando Marcos salva a Juan de un arresto. Posteriormente, deciden trabajar juntos por el día. El par lleva a cabo una serie de estafas callejeras antes de recibir inesperadamente una oferta de un ex-socio de Marcos. El hombre, un falsificador profesional, ha sufrido un ataque cardíaco que lo imposibilita tratar de venderle una colección falsificada de estampillas raras y muy valiosas—las nueve reinas—a un coleccionista y millonario español que está en la ciudad sólo por el día. Marcos y Juan deciden ocuparse del negocio, y mediante una serie de progresivas complicaciones que aumentan la tensión de la trama—entre las cuales se destacan la pérdida de las estampillas falsas; la necesidad de comprar las estampillas verdaderas a una hermana del falsificador por \$250,000; la propuesta del coleccionista español de incluir en el “trato” a la hermana de Marcos que trabaja en el hotel donde se hospeda—, por fin logran vender las estampillas por \$450,000. Sin embargo, al llegar al banco a canjear el cheque de caja, se dan cuenta que la institución ha quebrado, y que los accionistas mayoritarios se han fugado del país con todo el capital. El cheque no vale nada, y Marcos y Juan parecen haber perdido todo su dinero. Pero, en la última escena, nos damos cuenta de que Juan, en verdad Sebastián, ha meticulosamente organizado todos los eventos en la película, y en verdad todo ha sido una gran estafa para recuperar

de Marcos el dinero de una herencia que este le había robado a su hermana, revelada al final de la película como novia de Sebastián/Juan.

Primero, entonces, y antes de discutir la asociación crítica que la película establece con ciertos procesos neoliberales, es esencial discutir la creación de un *mise-en-scène* ligado a una representación “realista” de la ciudad de Buenos Aires, donde toman lugar los acontecimientos. El mismo Bielinsky ha revelado, por ejemplo, que quería que “todos los aspectos formales giraran en torno a una idea coherente: crear una sensación de realismo extremo, y así sacrificar la belleza visual por la credibilidad”.⁷² Esto significó filmar en la “verdadera calle”, a veces con cámaras escondidas y con una iluminación natural o reducida.⁷³ Los diálogos y la actuación también tienden hacia la naturalidad, evitándose así las conversaciones forzadas o expresiones desmesuradas de emoción, moralismo u obvia ideología política. Inclusive las mismas estafas de Marcos y Juan representadas en la primera mitad de la película, son basadas en experiencias reales, narradas al director por su familia, amigos o conocidos.

Esta preocupación por el “realismo”, naturalmente contextualiza la trama dentro de la época del neoliberalismo, y presenta a Buenos Aires como una ciudad abierta al capital transnacional y a la influencia del mercado global. En la primera escena de la película, por ejemplo, Juan enciende un cigarrillo frente a una gasolinera Esso, un claro “espacio” transnacional, reconocible e idéntico en muchos lugares del mundo, e inmediatamente asociado a una idea de lo “global”. La siguiente toma sigue a Juan y Marcos dentro del local mientras ambos se pasean entre las hileras de productos

⁷² “A Conversation With Fabián Bielinsky”. Toronto: Mongrel Media, 2001. Web. <www.mongrelmedia.com>. La traducción es mía.

⁷³ Ibid.

importados. Marcos se come un perro caliente, mientras que Juan levanta de los estantes producto tras producto, esperando el momento oportuno para intentar estafar a la cajera. La escena además toma lugar al principio de la película y al comienzo del día, mostrándonos que la cotidianidad es inseparable del capital extranjero e influencia cultural transnacional que han resultado de las políticas económicas de “puerta abierta”. Esta realidad neoliberal, además, se nos muestra como conflictiva, y la película la presenta desde el inicio bajo un lente crítico. En la próxima escena, por ejemplo, los dos hombres han salido del establecimiento, y Marcos, que se había hecho pasar por un policía, se revela a Juan y al público como otro estafador. Mientras camina, Marcos empieza a sacar de sus bolsillos una variedad de productos que robó de la gasolinera, finalmente leyendo la etiqueta de una barra de chocolate y comentando: “Crunchy... elaborado en Grecia... este país se va a la mierda”.

De esta manera, la película nos empieza a desvelar la realidad material y las condiciones sociales que contradicen las promesas de progreso del discurso neoliberal de los 1990s. La ciudad, por ejemplo, es caracterizada por la desigualdad y la criminalidad. Uno de los espacios centrales de la película, por ejemplo, es el hotel Hilton, donde trabaja Valeria, la hermana de Marcos y novia de Juan/Sebastián. Este también es el lugar donde Juan y Marcos tratan de venderle las estampillas a Vidal Gandolfo, el millonario y coleccionista español. La diferencia entre el espacio del lobby del hotel, con su arquitectura moderna, sillones de cuero y música clásica en el trasfondo, y los restaurantes de mala muerte, calles llenas de asaltos, ruido y smog por las que transitan y “trabajan” Marcos y Juan, es más que aparente. De esta manera, claramente se refleja, dentro del mismo espacio de la ciudad, las políticas económicas que han polarizado la

sociedad y creado espacios de gran diferenciación al nivel urbano.⁷⁴ Las mismas actividades criminales de Juan y Marcos, inclusive, podrían ser vistas como un producto de más de una década de neoliberalismo. Catalina Smulovitz nos dice, por ejemplo, que entre 1980-1995 el índice de criminalidad en Buenos Aires incrementó 150%.⁷⁵ A esto podemos también añadir que entre 1986-1996, el índice de desempleo se duplica.⁷⁶ Juan y Marcos, aunque nunca descritos como desempleados, definitivamente no tienen acceso a un trabajo con posibilidades de ascenso social. En el caso de Juan, que preferiría no tener que robar, esta realidad lo lleva al crimen, ya que no tiene otra opción para recaudar los \$70,000 necesarios para sobornar a un juez (una temprana alusión a la corrupción endémica) y sacar a su padre (un ex-estafador) de la cárcel.

Así, el crimen en la película, que tiene una relación clara con las alzas en el desempleo, violencia, y el sector “informal” económico⁷⁷ que acompaña a los cambios neoliberales de los 1990s, muestra cómo el sistema socio-económico crea las condiciones para el desarrollo de lo que se podría describir como una economía de la criminalidad,

⁷⁴ Hay una multitud de libros que se concentran en la creación de espacios de diferenciación dentro de las ciudades neoliberales, algo también muy relacionado con el crecimiento de la criminalidad, y con procesos de discriminación y racismo sustentados por el clasismo y claras jerarquías de poder. Para propósitos de este ensayo me ayudé de ideas expuestas por Teresa Caldeira en *City of walls: crime, segregation and citizenship in Sao Paulo*. Berkeley: University of California Press, 2000. Print.

⁷⁵Catalina Smulovitz. “Citizen Insecurity and Fear: Public and Private Responses in Argentina”. *Crime and violence in Latin America: citizen security, democracy, and the state*. Hugo Frühling, Joseph S. Tulchin and Heather A. Golding (eds.). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003. 125-137. Print.

⁷⁶ Ibid. 129.

⁷⁷ Se dice que de los 29 millones de trabajos nuevos creados en Latinoamérica entre 1990-1999, 20 millones corresponden al sector informal. Luis Reygadas. “Latin America: Persistent Inequality and Recent Transformations”. *Latin America After Neoliberalism: Turning the Tide in the 21st Century?* Eric Hershberg y Fred Rosen (eds.). New York: The New Press, 2006. 136. Print.

reproducida y aumentada dentro de la desigualdad institucionalizada. Así, las actividades ilícitas de Juan y Marcos son reconstituidas en *Nueve reinas* como su “trabajo”. La película, de hecho, empieza en la madrugada, cuando parece que los hombres se preparan para un día “normal” de trabajo. Marcos viste un traje y corbata durante toda la película, y se refiere una multitud de veces a sus estafas como “laburo”. En un momento de la película, Marcos le dice a Juan que vayan a su “oficina”, un bar y restaurante de mala muerte donde suele almorzar. En otra escena cerca del comienzo de la película, Marcos (el estafador con más “experiencia”) se para con Juan frente a la calle y le comienza a desvelar una serie de actividades ilícitas que acontecen frente a sus ojos; algo que resultaría invisible para la mayoría de las personas, pero que indudablemente forma parte de la cotidianeidad en un contexto neoliberal. Así, de la misma manera que en *Plata quemada* el crimen y la violencia de los ladrones no tiene comparación con el crimen y robo al nivel institucional, tampoco las estafas de Juan y Marcos se pueden comparar con un sistema que no permite el ascenso socio-económico, ni la posibilidad de un trabajo “legítimo”, y que al desarrollarse la trama, progresivamente se nos revela como más y más desigual, corrupto y criminal.

Este contexto nos permite ahora discutir el papel del dinero en la película, además de los efectos de su “circulación”. Claramente, el dinero y el poder social y económico que permite, se muestran como el eje fundamental de la narración, el fetiche que hace valer la pena todos los esfuerzos y complicaciones que resultan de la compra y venta de las estampillas. Sin embargo, este acto de compra y venta, que el neoliberalismo explicaría como una interacción aislada y libre entre un comprador y un vendedor, que además resulta en el provecho de ambos partidos, en verdad revela la desigualdad

institucionalizada de un sistema en el que el dinero no “fluye” ni libre, ni igualitariamente. La compra y venta de las estampillas, entonces, se usa en la película para establecer una conexión crítica con las relaciones de poder en el contexto económico mayor, y el papel indiscutible que juegan en los cambios neoliberales de los 1990s y la subsecuente crisis económica del 2001. O sea, el crimen de las estampillas no es el único que acontece en la Argentina neoliberal que nos presenta la película, y tampoco parece ser el peor.

Es más que todo mediante el personaje de Vidal Gandolfo, quien le ofrece a Juan y a Marcos \$450,000 por las estampillas falsas, que la película establece un paralelo entre la estafa de las estampillas y una estafa mayor. Así, aunque nunca sabemos exactamente lo que hace o ha hecho Gandolfo—algo que en sí refleja el anonimato de los que controlan y “mueven” el capital mundial—, existen varias alusiones a sus actividades a través de la narración. De esta manera, se hace posible conectarlo con el mundo de las finanzas internacionales, y además, con lo que se podría describir como el crimen macroeconómico. Primero, sabemos algo de él por medio de Sandler, el ex-socio de Marcos, quien dice que el hombre vale \$500 millones y colecciona estampillas como hobby. En esta misma escena, Sandler le pasa a Marcos un recorte del periódico, que éste lee en fragmentos: “Tiene un *holding*... investigación parlamentaria... deportación a Venezuela... 500 millones de dólares”. Seis escenas más tarde, Juan y Marcos suben al cuarto de hotel de Gandolfo a negociar el precio de las estampillas, y mientras esperan en un sofá, escuchamos fragmentos de una conversación telefónica del español: “19,000 y déjalo... sólo perdemos dos y medio, tres millones... mucho mejor”. Durante la escena, también se escucha el ruido constante de una trituradora de papel, que dos asistentes de

Gandolfo usan para destruir documentos cuyo contenido nunca se nos revela.

Claramente, Gandolfo está involucrado en actividades ilícitas relacionadas al mundo de las finanzas, y así la película nos revela la relación porosa entre la especulación financiera y el robo económico institucionalizado.

Esta asociación se hace explícita en el mismo lenguaje que utilizan Marcos y Gandolfo para referirse a sus respectivos “trabajos”. En un momento de la película, por ejemplo, Juan le pregunta a Marcos qué fue lo que pasó entre él y su ex-socio Sandler, a lo que Marcos responde: “Hice un reajuste unilateral de dividendos”. Aquí la traición y el robo se disfrazan en el lenguaje financiero, creando un paralelo con la manera en que la discursividad economista esconde la expropiación y la desigualdad. De una manera similar, Gandolfo cínicamente lamenta tener que salir del país, ya que, como dice poco antes de la reunión en el cuarto: “nunca he visto tan buena disposición para los negocios”. Sin embargo, la relación más explícita que establece la película entre la criminalidad y los funcionamientos del sistema económico global, es durante la penúltima escena, cuando Marcos y Juan llegan al banco a canjear su cheque, sólo para descubrir que el capital del banco ha sido literalmente robado por el directorio, quienes de acuerdo a un empleado: “Se llevaron 135 palos [millones]”. De hecho, la escena anticipa la crisis económica que afectará al país el año después de estrenarse la película.⁷⁸ Volviendo a la idea implícita en el epígrafe de Brecht que introduce la novela *Plata quemada*: ¿qué es el “robo” de \$450,000 comparado con el de \$135 o \$500 millones? Sin duda, el verdadero

⁷⁸ Más de 29 mil millones de pesos, el 34% de los depósitos totales del país, “huyen” de Argentina entre diciembre del 2001 y abril del 2002. Hay una devaluación de más de 300% del peso, y los depósitos caen de \$87 billones a \$19.4. Teubal, “Economic Groups”, 182.

crimen en la película es el “macroeconomic looting”⁷⁹ que acontece en el contexto económico mayor.

Así, el “flujo libre” del dinero se desmorona ante relaciones de poder asimétricas, y también ante los circuitos de clientelismo y corrupción que nos revela la progresiva serie de complicaciones en la trama.⁸⁰ Antes de siquiera vender las estampillas, por ejemplo, Marcos debe pagarle a un policía corrupto para ayudarlo a conseguir una cita con Gandolfo, quien en torno también le paga un soborno al policía. Subsecuentemente, de los \$450,000 ofrecidos por Gandolfo, Marcos deberá pagar el 10% a Sandler y el 30% a Juan. Al avanzar la trama, las estampillas falsas son robadas, algo que fuerza a Juan y Marcos a tener que conseguir las nueve reinas verdaderas, que deben comprar a la hermana de Sandler por \$250,000. Esto ahora significa una ganancia de sólo \$200,000 para Marcos, de los cuales el 10% es de Sandler, el 30% de Juan, y luego el 5% que debe pagársele a un supuesto experto de estampillas que le miente a Gandolfo y autentifica las estampillas falsas como verdaderas. Como lo expresa el mismo Juan: “Estamos entregando muchas acciones”. Además, cada una de estas cantidades y porcentajes involucra en la película constantes regateos, que aunque tienen una función cómica, nos dicen algo de la serie de obstáculos inherentes al mismo sistema. Así, la supuesta “eficiencia” económica y social que promete el neoliberalismo como resultado de la “liberación” del capital, es simbólicamente revelada en la película como posible sólo

⁷⁹ Ibid. 188.

⁸⁰ De esto hay incontables ejemplos en el contexto argentino de los 1990s. Entre ellos: los precios de los servicios básicos privatizados son aumentados por varias compañías en contradicción a contratos legales; la Corte Suprema opera muchas veces de acuerdo a los deseos del gobierno de Menem, adoptando políticas a veces contrarias a la ley; millones en comisiones son recibidas por compañías privadas, miembros del gobierno o sus amigos. Teubal, “Economic Groups”.

mediante el recurrido a la criminalidad o el soborno. Esta relación es también establecida simbólicamente en la película mediante la herencia que Marcos le roba a sus hermanos, algo que logra mediante el soborno de un juez y magistrado. De manera parecida, Juan necesita \$70,000 para sobornar a un juez y sacar a su padre de la cárcel.

Otra característica muy importante de la película en relación al dinero, es que hasta el momento de la compra de las verdaderas estampillas de la hermana de Sandler, no se ha visto físicamente el dinero en la película. Aquí también hay un fuerte paralelo con un sistema socio-económico neoliberal, donde el capital financiero se “mueve” entre estadísticas y números cada vez más distanciados de su “valor real”, algo que se podría relacionar a lo que Marx denomina como capital ficticio⁸¹. La situación es algo distinta en la película, ya que usualmente el capital ficticio toma la forma de crédito que se extiende como un avance sobre futuros servicios. En la película, Gandolfo no extiende nada, y Marcos y Juan deben luchar para conseguir las estampillas a tiempo, antes de perderlo todo. Sin embargo, la alusión al capital ficticio nos permite discutir la creación de *valores* ficticios, y el riesgo al sistema económico que esto implica.⁸² Lo que hacen Juan y Marcos, que paralela a la vez lo que pasa en relación con Argentina, es especular: comprar barato para vender más caro. Al principio, no arriesgan nada, pero después,

⁸¹ Marx desarrolla esto en el *Capital, Volúmen III*. Moscow: Progress Publishers, 1974. 400-435. Print.

⁸² Marx dice que el crédito es una característica necesaria para el funcionamiento del sistema capitalista, pero este también se puede convertir en un peligro como consecuencia de la especulación, algo que se revela en toda su fuerza durante la crisis económica en Argentina en el 2001. David Harvey nos dice: “the creation of fictitious values ahead of actual commodity production and realization is ever a risky business. The credit system becomes the cutting edge of accumulation with all the attendant dangers such exposure brings. The gap between fictitious values within the credit system and money tied to *real* values widens. The stage is set for crisis within the credit system... profound speculative dangers...” *The Limits to Capital*. London: Verso, 2006. 266. Print.

Marcos invierte \$200,000 y Juan \$50,000 en espera de una futura ganancia. Sin embargo, esta ganancia no puede acontecer en un sistema socio-económico que pierde su credibilidad, y el capital su valor.

Es en este sentido que la película logra captar dentro de la forma cinematográfica y desarrollo de la trama, dos de los aspectos que mejor caracterizan al sistema neoliberal en los 1990's en la Argentina: la inestabilidad y la volatilidad. La película en verdad gira en torno a la *ilusión* del dinero y no el dinero en sí. El deseo del dinero, y la promesa de crear capital de la nada, es lo que al final lleva a Marcos a perderlo todo. La película, entonces, se convierte en una serie de engaños donde nada es seguro y no se puede confiar en nadie, creando así un sentimiento de eterna inestabilidad, como un tipo de muñeca rusa que se abre a más y más complicaciones. Las tomas y escenas más largas de la primera parte de la película, con sus conversaciones más extensas y desarrollo más pausado, rápidamente dan lugar, especialmente después de la propuesta de vender las estampillas, a cortes más seguidos, además de escenas caracterizadas por acción y movimiento—persecuciones; cambios bruscos en el espacio, el tiempo y la trama.

Estas características de la forma cinematográfica han sido discutidas en relación a las películas “scam” o de estafa, particularmente *House of Games* (1987) de David Mamet.⁸³ También podríamos mencionar la influencia de toda una serie de películas de “heist”, algo poco mencionado por la crítica.⁸⁴ Pero, en verdad no se ha discutido extensamente el

⁸³ Deborah Shaw, “Playing Hollywood”, 69. Ver además Támara Falicov. *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film*. London: Wallflower, 2007. Print.

⁸⁴ Aquí se podría mencionar toda una gama de películas: *The Asphalt Jungle* (1950) de John Huston; *Rififi* (1955) de Jules Dassin; *Le deuxième soufflé* (1966) y *Le cercle rouge* (1970) de Jean-Pierre Melville; *The Sting* (1973) de George Roy Hill. Bielinsky nunca menciona estas películas específicamente, pero sí nos habla de la influencia de directores

efecto de esta forma, ni la *razón* de su uso en relación al contexto neoliberal. De hecho, la inestabilidad en sí, se podría ver como una de las características contundentes del “flujo libre” del capital financiero en el sistema económico mundial contemporáneo, cuya “lógica” Susan Strange describe como: “erratic, unpredictable, irrational behavior... that is exactly how financial markets have behaved in recent years”.⁸⁵ El resultado para un país como Argentina en los 1990s, sujeto a la distribución desigual del capital y del poder en el mundo, es que la inestabilidad se vuelve casi una metáfora de vida, una eterna convivencia con la inseguridad económica que ultimadamente lleva a la crisis, y a la verdadera posibilidad de vivir en una realidad social donde, como decía Marx en otro contexto: “Todo lo sólido se desvanece en el aire”.⁸⁶

Por último, sin embargo, me gustaría hacer unas breves observaciones sobre el final de la película, ya que la trama no termina con la pérdida del dinero frente al banco. Hay más, y después de esta escena, la cámara sigue a Juan hasta lo que parece una bodega, donde la mayoría de los personajes que han aparecido en la película—Sandler, su hermana, Vidal Gandolfo, el experto de estampillas—juegan póquer alrededor de una mesa. De esta manera, el final de la película se nos revela como la más grande de las estafas, un tipo de teatro minuciosamente organizado para robarle \$200,000 a Marcos. Juan, quien a través de la película ha servido como un tipo de “conciencia” ante la codicia y falta de escrúpulos de Marcos, es el que en verdad ha controlado todo durante la

como Howard Hawks y Billy Wilder, ellos mismos influenciados, o en proximidad cercana, a algunas de las películas y directores mencionados anteriormente.

⁸⁵ Susan Strange. *Mad Money: When Markets Outgrow Governments*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998. Print.

⁸⁶ Karl Marx y Friedrich Engels. *Manifiesto del Partido Comunista*. Peking, China: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1973. Print.

trama, y así la película apunta hacia un final donde “ganan los buenos”. Por un lado, entonces, el final es importante porque nos recuerda que ante la corrupción endémica, la violencia, la criminalidad y las desigualdades del sistema económico mayor, siempre existe la posibilidad de resistir. Sin embargo, parece que para la película, esta resistencia sólo puede acontecer dentro de las mismas estructuras de la criminalidad—casi todos los que participan en la estafa son estafadores—, y fuera del mundo de la legalidad representada tradicionalmente por el Estado. O sea, en una situación histórica en la que el sistema se revela como criminal, el mismo concepto de Justicia tiene que “re-significarse” y buscarse de otras maneras, en otros espacios. El problema es que la colectividad que presenta la película, no puede constituirse como una base para la organización política o social a nivel mayor, ni tampoco en verdad cuestiona la relación entre el dinero y el poder que impera como lógica característica del neoliberalismo. La derrota de Marcos y la victoria de Juan y sus secuaces, se establece al final alrededor del poder que permite el dinero conseguido. Este dinero, que en la última escena Juan entrega a Valeria mientras le desea un feliz aniversario, también nos revela una perspectiva algo conservadora en cuanto a las relaciones de género sexual, ya que es el acceso al poder del dinero que gana para el “héroe masculino” los afectos de la mujer, representada en este caso de manera algo pasiva. Juan, además, le regala a Valeria un anillo, que apunta así hacia un futuro juntos basado en el acceso al dinero de Marcos, subsumiendo la crítica e intentos de cambiar el sistema mayor, en el futuro individualista de la pareja normativa. En este sentido, aunque la película se muestra muy crítica de las relaciones macroeconómicas que rodean al dinero en la época neoliberal, construye un final algo conservador, que aunque no necesariamente niega la crítica mayor, sí le quita bastante

fuerza. Sin embargo, aunque al final todo ha sido un teatro elaborado, un tipo de ilusión para robarle el dinero a Marcos, quizás lo más importante es que la audiencia también se lo ha creído, y ha reconocido en personajes como Vidal Gandolfo, la realidad de un momento histórico en que existe una relación porosa entre la criminalidad y el funcionamiento del sistema económico mayor.

La obra cultural en la era del capitalismo neoliberal: conclusiones inconclusas

Hace casi ochenta años, en otro contexto, Walter Benjamin se preguntaba por las posibilidades y dificultades que enfrentaba la obra de arte en la era de la reproducción mecánica.⁸⁷ Tal vez podríamos transponer el espíritu de esta pregunta a nuestro momento ideológico, y preguntarnos por la posibilidad que tiene la producción cultural de contestar, criticar u oponerse a la lógica del capitalismo neoliberal. La cuestión se vuelve particularmente importante en relación a los dos textos analizados en este capítulo, ya que estos se convierten en mercancías importantes dentro del sistema global. Primero, *Nueve reinas* se constituye como una de las películas de más éxito comercial en Argentina durante el principio del siglo XXI. La película, que fue hecha gracias al dinero recibido por Bielinsky—\$1.5 millones—en un concurso internacional de la compañía Patagonik, recibe siete premios Cóndor—el equivalente de los Oscar argentinos—y llega a ser vista por más de un millón de espectadores en España, Brasil, Chile, México y otros lugares del mundo. La influencia de la película inclusive se siente en Hollywood, donde sirve

⁸⁷ Walter Benjamin. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969. Print.

como base para una mediocre adaptación titulada *Criminal*, que se estrena en el 2004.⁸⁸

Por su parte, la novela *Plata quemada* de Piglia se constituye como una de las novelas más importantes de su época, y gana el concurso, además de una bolsa de \$40,000, de la editorial Planeta en 1997.

Sin embargo, el éxito monetario, que podría valorarse como algo positivo, se complica ante una exploración más detallada de cada obra. En el caso de Bielinsky, se podría decir que los mismos cambios socio-económicos neoliberales que expone y critica la novela, permiten la posibilidad del dinero y el concurso que ofrece el grupo Patagonik, y por ende, de la producción de la película en sí. Además, las políticas socio-económicas del gobierno de Menem son lo que permiten cambios al sistema de producción y distribución cinematográfica en Argentina que se muestran fundamentales para el desarrollo del llamado “Nuevo cine argentino” que surge en el país hacia mediados de los 1990s, y del que Bielinsky indudablemente forma parte.⁸⁹ En el caso de Piglia, quien gana el Premio Planeta con una novela que critica las relaciones macrosociales en torno al dinero, un fallo judicial del 2005 que resulta de la demanda de uno de los participantes del concurso, establece que hubo “predeterminación” o “predisposición” a favor de *Plata quemada*; o sea, que el concurso estaba “arreglado” desde el comienzo.⁹⁰

Claramente, si hay algún tipo de resistencia a la lógica neoliberal, esta se constituye dentro del mismo sistema, una condición cada vez más característica de la

⁸⁸ Falicov, *Cinematic Tango*, 143.

⁸⁹ Para una extensa discusión de estos cambios ver Falicov, *Cinematic Tango*, 75-132.

⁹⁰ “Condenan a Ricardo Piglia y a la editorial por el Premio Planeta”. *Clarín* 3 January 2005. Web. <<http://www.clarin.com/diario/2005/03/01/sociedad/s-03015.htm>>. Aún más lamentable y preocupante es lo que el fallo establece como “la menguada participación del jurado”, compuesto por Mario Benedetti, María Esther de Miguel, Tomás Eloy Martínez, Augusto Roa Bastos, y el editor Guillermo Schavelzon.

producción cultural en nuestra época. La pregunta, entonces, tal vez debería de ser si existe la posibilidad de valorar esta crítica como contestataria. Para Herbert Marcuse, quien escribía en una época no disímil a la nuestra, la obra literaria—aquí podríamos extender el comentario a la “obra cultural”—ha perdido toda su fuerza subversiva, ya que ha sido completamente integrada a una sociedad y sistema capitalista que subsume su posibilidad de oposición. Según Marcuse, anteriormente la literatura—en este caso específicamente el romanticismo y modernismo europeo—, mediante la alienación artística, presentaba siempre un quiebre con la sociedad de su época, permitiendo así otro nivel o dimensión de “transcendencia” o “sublimación”, en la que existía la posibilidad de rechazar y criticar los valores del *status quo*.⁹¹ Obviamente, estas concepciones de Marcuse dependen de una dicotomía bastante rígida entre “alta” y “baja” literatura, una separación casi abolida en la era contemporánea, algo que Marcuse parece lamentar, aunque sí siempre consciente del sistema de clases, desigualdad y elitismo que implicaba la diferenciación.

Sin embargo, la idea que me gustaría tomar de Marcuse, es que algo se ha “perdido” en las posibilidades críticas del arte y de la literatura. Esto tiene mucha relevancia en nuestro momento contemporáneo, en el que se tiende a ver con nostalgia y pesar otros momento históricos en los que ha habido una relación más próxima entre la resistencia política y artístico-literaria. Si volvemos a Benjamin, sin embargo, vemos que para él una “pérdida” no necesariamente significa algo “negativo”. De hecho, en su ensayo existe más de un poco de ambigüedad ante si los cambios que traerá la “era de la

⁹¹ Herbert Marcuse. 1964. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press, 1991. Print.

reproducción mecánica” son “positivos” o “negativos”. Benjamin indudablemente habla de una “pérdida”, en este caso del “aura” de la obra de arte, algo que él describe como un tipo de distancia crítica que permite la reflexión. Sin embargo, Benjamin conceptualiza esta pérdida más que todo como un cambio en la función histórica e ideológica del arte, algo de lo que quizás podríamos tomar provecho.

De esta manera, también nosotros podríamos contextualizar la posibilidad crítica de *Plata quemada* y *Nueve reinas* dentro de *nuestro* momento histórico, y frente a la lógica específica del capitalismo neoliberal. Esto nos llevaría a la necesidad de cuestionar el concepto de “resistencia”, y adecuarlo a nuestro momento y posibilidades ideológicas. También debemos siempre recordar que aunque las relaciones globales se caracterizan por la desigualdad y la asimetría, esto nunca invalida la agencia de aquellos que viven dentro del sistema, y que activamente lo pueden resistir a nivel cotidiano. Así, en un momento en el que la lógica económica neoliberal se trata de imponer como lógica de las relaciones sociales en general, podemos ver que el mismo consumo y producción de la literatura y del cine, podrían presentarnos con un pequeño espacio, por más mínimo que sea, que se opone a la lógica que domina en el sistema mayor. En alguna entrevista, por ejemplo, Piglia comenta: “...esta sociedad no inventaría la literatura si no la habría encontrado hecha. No se le hubiera ocurrido a la sociedad capitalista inventar una práctica... tan difícil de valorar desde el punto de vista económico”.⁹² Ahora, es un hecho que hoy día el cine, tanto como la literatura, pueden ser increíblemente lucrativos— además de conformistas y mediocres—, para constatarlo sólo hay que pensar en las ganancias de Hollywood o las grandes editoriales o librerías. Sin embargo, alguna

⁹² Piglia, *Crítica y ficción*, 192.

literatura y cine quizás aún nos permiten ser “ineficientes” e “improductivos” en el mejor sentido, ya que si lo deseamos, y aquí en oposición a Benjamin, sí nos pueden permitir una distancia crítica, una pausa o reflexión donde aún se puede imaginar y “vivir” un espacio o temporalidad distinta a la del dinero en el mercado global.

II: Desencanto

“Ahora creo solo en lo que cargo entre las bolsas”: reflexiones sobre el cinismo y el desencanto en la posguerra centroamericana

Durante los 1990s hay un cambio palpable en la literatura de Nicaragua, Guatemala y El Salvador. La derrota de los Sandinistas en las elecciones de 1990, y los acuerdos de paz en 1992 y 1996 en El Salvador y Guatemala respectivamente, dan fin a las guerras revolucionarias y a la “literatura comprometida”⁹³ que caracteriza la producción cultural de esta época. En los 1990s, hay una transición hacia lo que ha sido caracterizado por Beatriz Cortéz como una “estética de cinismo”, el producto de una desilusión profunda con los proyectos utópicos de las guerras, que en vez de traer el mejoramiento social, enfrentan a las poblaciones nacionales con “un mundo de violencia y caos”,⁹⁴ que para principios del siglo XXI, es caracterizado por una desigualdad,

⁹³ La literatura “comprometida” de las guerras se caracteriza principalmente por el género testimonial y la poesía. Esta literatura ataca frontalmente tanto al capitalismo como a las dictaduras militares apoyadas por los Estados Unidos. Entre otras cosas, se caracteriza por una concepción de la literatura como una importante arma social, mediante la cual se lucha activamente por cambiar a la sociedad y el mundo, generalmente en relación a un proyecto político marxista/socialista que busca apoderarse del Estado para redistribuir el poder y los recursos dentro del contexto nacional. Mucha de esta literatura rechaza una concepción elitista de la producción artística y promueve la idea de que la literatura debería ser accesible a todos. Así, se tiende hacia un vocabulario e imaginario basado en, o compartido con, las clases obreras o campesinas. De esta manera, se tiende a representar mediante la vida diaria de individuos, la explotación sufrida por las clases marginadas por el sistema socio-político. Algunos de los más importantes autores de este tipo de literatura son, aunque no exclusivamente, Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Manlio Argueta, Otto René Castillo y Rigoberta Menchú.

⁹⁴ Beatriz Cortéz. “Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra”. *Áncora: suplemento cultural de La Nación* 11 March 2001. Web. <www.nacion.com/ancora/2001/marzo/11/historia3.html>. Aunque Cortéz posteriormente reniega de una característica histórico-temporal fija atada al término “posguerra”, está claro que la llamada “estética del cinismo”, opuesta a una “estética utópica de la esperanza” ligada a los procesos revolucionarios, sin duda opera

pobreza y criminalidad peor a los años anteriores a las guerras. Cortéz describe el proyecto detrás de la estética del cinismo de la siguiente manera:

Este volumen propone el examen de la literatura centroamericana de posguerra bajo esta nueva luz, cambiando el enfoque de lo que puede ser considerado literatura ligada a la cultura revolucionaria y preocupada con la denuncia de la injusticia social, a una literatura de ficción del período contemporáneo que explora la vida en el espacio urbano y, dentro de este espacio, el ámbito de la intimidad, donde la construcción de la subjetividad también tiene lugar. Al trascender los límites dibujados por los proyectos revolucionarios, estos textos de ficción exploran los secretos más oscuros del sujeto, sus pasiones más fuertes, y su negociación con el caos que le rodea”.⁹⁵

Aunque sin duda esta “sensibilidad del desencanto”⁹⁶ de la que habla Cortéz existe, y es además muy real en un contexto histórico de posguerra cargado de problemas sociales y desilusión utópica, quizás también ha habido un enfoque desmesurado en el desencanto total, específicamente en su relación con una intimidad subjetiva que a veces rehúsa o rehúye conexiones con el marco socio-económico mayor. De esta manera, aunque Cortéz admite una afinidad entre la literatura de la guerra y la posguerra en “poner en evidencia la inexactitud de las versiones oficiales de la realidad centroamericana”, prefiere buscar en “el tiempo del desencanto... una oportunidad para la

mayoritariamente en un marco histórico posterior a las guerras. Así, aunque Cortéz se refiere a una “sensibilidad de posguerra” que para ella existe desde mediados del siglo XX, aquí se utilizará la “posguerra” como un marcador estético pero también histórico, refiriéndose a literatura escrita después de los acuerdos de paz y la derrota de los sandinistas en las elecciones de 1990. Beatriz Cortéz. *Estética del cinismo: pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G Editores, 2010. 23-24. Print.

⁹⁵ Cortéz, “Pasión y desencanto”, 27.

⁹⁶ Ibid. 23.

exploración de la representación contemporánea de la intimidad y de la construcción de la subjetividad”.⁹⁷

Así, se tiende a ignorar, dentro de esta misma producción cultural, la persistencia de una fuerte crítica social, que aunque desligada de los proyectos revolucionarios, aún cuestiona las relaciones desiguales, tanto políticas como económicas, del marco socio-económico mayor. En el contexto de los 1990s, cuando el proyecto neoliberal se impone como hegemónico en Nicaragua, Guatemala y El Salvador como resultado de la integración de la región al sistema socio-económico mundial, sería quizás erróneo ignorar lo macrosocial para enfocarse exclusivamente en los deseos del individuo, específicamente dado el hecho de que estos nunca están completamente desligados del marco nacional y global.⁹⁸ En este sentido, como dice Misha Kokotovic, también sería “inaccurate to characterize these works [la literatura de la posguerra en general] as an apolitical retreat into the personal, for while they do not articulate an alternative to the neoliberal present, they nonetheless constitute a forceful critique of it...”.⁹⁹

De esta manera, lo que parece a veces sólo una representación literaria de cinismo y sociedades plagadas por corrupción, violencia y criminalidad, se podría también interpretar como una importante respuesta crítica ante el intento del neoliberalismo de constituirse como la única lógica social, política y económica, especialmente dada la caída del proyecto izquierdista a nivel regional y global. Esta crítica es, sin duda, muy

⁹⁷ Ibid. 27-28.

⁹⁸ Esta integración es discutida en detalle por William Robinson en *Transnational Conflicts: Central America, Social Change and Globalization*. New York: Verso, 2003. Print. El capítulo se referirá a su libro más adelante, específicamente en relación a Nicaragua y El Salvador.

⁹⁹ Misha Kokotovic. “After the Revolution: Central American Literature in the Age of Neoliberalism”. *A Contracorriente* 1.1 (Fall 2003): 19-50. Web.

distinta a la que caracteriza la época de las guerras y la “literatura comprometida” que la acompaña, ya que se hace desde dentro del sistema neoliberal, a veces repudiando sus bases ideológicas y a veces apropiándolas, pero siempre con el interés de cuestionar sus desigualdades.

Este capítulo intentará discutir esta nueva forma de crítica social ligada a una nueva forma de representación literaria en la posguerra centroamericana. La idea será establecer las diferencias estéticas y políticas entre la guerra y la posguerra, pero también revelar una continuidad crítica mediante la cual aún se cuestiona al sistema dominante, en este caso, el neoliberalismo. Tomando como punto de partida dos novelas “canónicas” de la llamada posguerra, *El asco* (1997) del escritor hondureño/salvadoreño Horacio Castellanos Moya y *Managua, Salsa City (¡Devórame otra vez!)* (2000) del escritor guatemalteco/nicaragüense Franz Galich, el capítulo explorará la relación entre la subjetividad y procesos económicos macro sociales. Así, se argüirá que la subjetividad nunca se muestra ajena a los procesos socio-económicos, y que de hecho solo puede constituirse mediante una asociación constante entre lo micro y macro social. En este sentido, en vez de ser antipolítica o apolítica, la literatura de la posguerra refleja el deseo, en otro momento histórico, por una nueva política que tome en cuenta al individuo en su relación con un sistema socio-económico desigual del que este indudablemente forma parte.

Horacio Castellanos Moya y el anti-testimonio:

La transición de la literatura de la guerra a la posguerra no podría ser más clara que en la narrativa de Horacio Castellanos Moya, particularmente si relacionamos

algunas de sus características constituyentes al género testimonial que caracteriza la producción literaria de la época de las guerras. John Beverley describe al testimonio como una narración en primera persona por un individuo que es a la vez el protagonista o testigo de los eventos que describe. Este narrador o narradora es por lo general alguien que no es un escritor profesional o un intelectual, y que sufre condiciones adversas (represión política, pobreza, encarcelamiento) que se narran con un sentido de urgencia, con el fin de instigar al lector a actuar políticamente o por lo menos a identificarse con el narrador y su lucha. De esta manera, el narrador o narradora representa a una colectividad, y su narración se vuelve representativa de un proyecto político mayor, por lo general relacionado a los grupos guerrilleros socialista-marxistas.¹⁰⁰

En la novela corta *El asco* (1997), también nos encontramos frente a un narrador que es a la vez el protagonista principal de lo que se describe.¹⁰¹ De esta manera, parecería que leemos un tipo de testimonio, ya que el relato es una narración en primera persona de Edgardo Vega a su amigo Moya en un bar en San Salvador. Vega ha vuelto a la capital después de dieciocho años de residencia en Montreal, Canadá, país del que se ha hecho residente, y donde vive bajo el nombre de Thomas Bernhard. La razón de la visita de Vega a su antigua patria natal es la muerte de su madre, quien explícitamente ha dejado instrucciones en su testamento de no dejar que su hijo reciba ninguna herencia al menos de que venga personalmente a su entierro. Sin embargo, en relación próxima a la

¹⁰⁰ John Beverley. "The Margin at the Center: On Testimonio". *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. 30-35. Print.

¹⁰¹ Aquí también podemos mencionar varias novelas del autor que se narran en el mismo estilo, específicamente *La diabla en el espejo* (2000), *El arma en el hombre* (2001) e *Insensatez* (2004).

literatura del autor austriaco de quien Vega toma su nueva identidad¹⁰², y en oposición directa al testimonio, el relato procede a una crítica vehemente a todo lo “salvadoreño”, desde la cerveza y las pupusas, hasta los monumentos nacionales, la literatura, el arte, la corrupción política, la violencia, la criminalidad, y las aspiraciones de la clase media. La crítica es tan aguda y ácida, que la publicación del texto no sólo le valió a su autor la enemistad de muchos de sus conciudadanos, sino también amenazas de muerte y el exilio.

El Salvador que se nos describe, entonces, lejos de ser un país caracterizado por la lucha e idealismo revolucionario, donde se incita al lector a participar o identificarse con la causa, es ahora una sociedad en la que se ha consolidado el neoliberalismo como única lógica social. En la sociedad salvadoreña que describe Vega, y a la que le dedica una letanía de odio sin pausa, el poder y el valor social se definen mediante la lógica implacable del dinero.¹⁰³ Como dice el mismo Vega: “lo único que le importa [a la gente] es la plata que tenés, a nadie le importa nada más, la decencia se mide por la cantidad de

¹⁰² Thomas Bernhard (1931-1989) fue un novelista y dramaturgo austriaco. Muchos de sus escritos se caracterizan por narradores cínicos, muchas veces intelectuales, que hacen críticas ácidas a su país y sus ciudadanos, y que por lo general se caracterizan por un proceso de auto-destrucción. Más adelante desarrollaré la importancia de este autor en mi análisis.

¹⁰³ William I. Robinson dice que en El Salvador el partido ARENA (Alianza Republicana Nacionalista), inicialmente fundado como un partido de “ultra-derecha”, se consolida como el partido neoliberal de El Salvador para fines de los 1980’s. El partido implementa cambios socio-económicos neoliberales en gobiernos sucesivos desde 1988-2009. Se establece un acuerdo con el Fondo Monetario Internacional en 1990, lo cual lleva a una serie de cambios estructurales a nivel nacional. Los cambios incluyen la privatización, la devaluación, la eliminación del subsidio agrario, la eliminación de restricciones al comercio, la promoción de exportaciones no-tradicionales y la expansión de las llamadas maquilas y “free trade zones”. De acuerdo al presidente Calderón Sol, electo en 1994, la idea era incorporar al país a la “cadena mundial de producción”, y convertirlo en una “gran zona libre”, “el Hong Kong de Centroamérica”. “Transnational Conflicts”, 94-102.

dinero que tenés, no hay ningún otro valor, no se trata de que la cantidad de plata que tengás esté por sobre todos los demás valores, no significa eso, Moya, significa que no hay otro valor, que no existe ninguna otra cosa que esté detrás de eso, simple y sencillamente ese es el único valor que existe”¹⁰⁴. Esta lógica capitalista, antes en parte rechazada por la colectividad política de los proyectos socialista-marxistas, ahora se impone como el supremo vínculo entre el individuo y la sociedad.

Esto desemboca en una concepción social que replica casi al pie de la letra las famosas palabras de Margaret Thatcher cuando decía que “There is no society, only individual men and women”. Vega nos dice, por ejemplo: “Y todavía hay despistados que llaman “nación” a este sitio, un sinsentido, una estupidez que daría risa si no fuera por lo grotesco: cómo pueden llamar “nación” a un sitio poblado por individuos...”¹⁰⁵. Estos “individuos”, dice Vega, ahora buscan a toda costa sus propios intereses, sin una concepción de solidaridad, colectividad o empatía social. Vega presenta a su propio hermano como un ejemplo de esto, describiéndolo como “el típico negociante de clase media”,¹⁰⁶ quien ha fundado un negocio de copias de llaves llamado “El millón de llaves”. Según Vega, su hermano “cada vez vende más llaves, cada vez tiene más sucursales... cada vez acumula más dinero...”¹⁰⁷ Este enriquecimiento está claramente relacionado al incremento en la criminalidad y la violencia en El Salvador, un residuo de las guerras, pero también directamente asociado a los cambios neoliberales que han

¹⁰⁴ Horacio Castellanos Moya. *El asco*. Barcelona: Editorial Casiopea, 2000. 90. Print.

¹⁰⁵ Ibid. 99.

¹⁰⁶ Ibid. 107.

¹⁰⁷ Ibid.

dejado a muchos sin empleo y oportunidades.¹⁰⁸ Según Vega, a su hermano le ha ido bien porque no hay otro país “donde la gente se encierre con tanta obsesión, por eso mi hermano ha tenido éxito, porque la gente necesita llaves y cerraduras a montones para las casas amuralladas en las que vive...”.¹⁰⁹ Su hermano, entonces, se ha enriquecido de la inseguridad nacional, y lo ha hecho sin ningún fin más que su propia comodidad económica. Aparte de gastar el dinero en televisores y cosas materiales, Vega nos dice que su hermano pasa “su diversión máxima” en lo que llama “ir a joder”: “estupidizarse a punta de cerveza, sudar a saltos con el ruido salvaje y el aire espeso de una discoteca, y babear de lujuria en un sórdido prostíbulo”.¹¹⁰ Así, claramente se nos revela que la conciencia social ha sido reemplazada por un individualismo extremo, cargado de apatía política y de egoísmo.

Para Vega, su hermano se vuelve representativo de los deseos de una clase media que sólo piensa en enriquecerse y lograr el éxito personal. Vega nos dice que en el país “todos los jóvenes quieren estudiar administración de empresas, eso sí interesa, no la literatura... en realidad en pocos años no habrá más que administradores de empresas, un

¹⁰⁸ En el 2005 el número de homicidios en El Salvador ascendió a más de 552 en sólo los meses de enero y de febrero. Esto significó un promedio de 9 homicidios al día. Muchos de éstos se atribuyen a las llamadas “maras”, pandillas con vínculos al narcotráfico y el tráfico de armas. “Alarma en El Salvador por creciente ola de homicidios”. *La Nación* 3 March 2005. Web. <http://www.nacion.com/ln_ee/2005/marzo/03/mundo0.html>. La violencia por supuesto también tiene una relación clara con la pobreza, que en el 2004 llega a 41.4% en la población urbana y a 55.4% de la población rural. Jack Spence. *War and Peace in Central America: Comparing Transitions Toward Democracy and Social Equity in Guatemala, El Salvador, and Nicaragua*. Hemisphere Initiatives. Brookline, Massachusetts, November 2004. Print.

¹⁰⁹ Castellanos Moya, *El asco*, 108.

¹¹⁰ *Ibid.* 145.

país cuyos habitantes serán todos administradores de empresas”.¹¹¹ Vega además relaciona estos estudios al crecimiento de las universidades privadas en el país (en sí un producto del neoliberalismo), que en vez de preocuparse por la calidad de la educación, “no son más que negocios...”.¹¹² La educación estatal, específicamente representada por la Universidad de El Salvador, la única universidad mantenida por el Estado, se ve ahora en la “ignominia... los edificios desmoronándose, un montón de construcciones de madera hacinada y apestosas...”.¹¹³ Claramente, aquí hay un comentario social sobre el empobrecimiento de la educación pública, una de las características constituyentes del neoliberalismo y sus programas de privatización.

También se nos revela un cambio en el propósito y la función de la educación, particularmente en oposición a los proyectos revolucionarios de las guerras, para quienes la cultura y las artes eran una parte constituyente no sólo de la revolución, sino de la formación social. Aquí sólo faltaría pensar en una comparación con la poesía e ideales de Roque Dalton, por ejemplo, quien formó parte del grupo guerrillero Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), y del grupo literario de la llamada “generación comprometida”. Para Dalton y los de su generación, la literatura debía tener una función social, debía serle útil a la sociedad y ayudar a mejorarla.¹¹⁴ Según Vega, en El Salvador

¹¹¹ Ibid. 99.

¹¹² Ibid. 118.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ En *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, John Beverley y Marc Zimmerman citan una editorial de 1956 de *Hoja*, en la que la “generación comprometida” publica: “For us literature is essentially a social function. Thus our effort is to help improve the society in which we live, to establish an order by means of which human beings change their social condition, at the same time modifying the ideas they have of themselves... We understand that our highest mission in these moments of crisis is to bring faith and enthusiasm to the forces of intelligence. The “Committed Generation”

lo único que le importa a la gente es “tener un título, lograr su titulito es la meta, sacar un titulito de administradores de empresas que les permita conseguir un empleo, aunque no aprendan nada, porque no les interesa aprender nada”.¹¹⁵ Otra vez, el valor educativo, y el conocimiento “cultural”, se desmoronan ante la lógica del dinero y la acumulación personal.

Está claro, entonces, que por un lado podemos tomar los comentarios de Vega como una crítica frontal a la lógica neoliberal que se impone en El Salvador en los 1990s. Sus comentarios no sólo revelan la transformación del país y los problemas sociales, sino que tangencialmente acusan a una sociedad y un sistema socio-político donde “nada ha cambiado” en relación a las estructuras del poder.¹¹⁶ De hecho, según Vega: “la guerra civil sólo sirvió para que una partida de políticos se hicieran de las suyas, los cien mil muertos apenas fueron un recurso macabro para que un grupo de políticos ambiciosos se repartieran un pastel de excrementos”.¹¹⁷ Aquí podríamos decir, entonces, que hay un tipo de continuidad de la función crítica del género testimonial de las guerras. Como nos dice Beverley, parte de la idea del testimonio es “testificar” en un sentido legal, de acusar y no callar ante una situación socio-política a la que hay que llamar la atención.¹¹⁸ Vega nos revela la profunda corrupción del sistema político, a través de toda la gama

knows that the work of art necessarily has to perform a service, has to be useful to society, to today’s humanity”. Austin: University of Texas Press, 1990. 125. Print.

¹¹⁵ Castellanos Moya, *El asco*, 118.

¹¹⁶ Ibid. 100. Robinson nos dice que los acuerdos de paz de 1992 “preserved the class rule of the Salvadoran elite and left the government, the state’s institutions, the economic system, and the social order intact. What were negotiated were the terms under which the FMLN [Frente Farabundo Martí par la Liberación Nacional] became integrated into the *existing* social order.” Esto después de más de 75,000 muertos durante la guerra. *Transnational Conflicts*, 98.

¹¹⁷ Castellanos Moya, *El asco*, 100.

¹¹⁸ Beverley, *On Testimonio*, 34.

ideológica: “no importa si son de derecha o de izquierda, son igualmente vomitivos, igualmente corruptos, igualmente ladrones...”.¹¹⁹

La diferencia con la función testimonial de las guerras, por supuesto, es que ahora la crítica parece venir desde fuera de la política, sin un proyecto o dirección ideológica clara. Vega no es sólo “apolítico”, sino “antipolítico”. De hecho, parte del propósito de su monólogo es revelar una completa pérdida de fe en el sistema político en sí, tanto desde la izquierda como desde la derecha, pero más que eso, ridiculizar la idea misma de tan siquiera *pensar* la posibilidad de un cambio social desde la política y la ideología. Los supuestos partidos de “izquierda”, ahora integrados al sistema socio-político, han destruido la posibilidad de imaginar un proyecto fuera de la lógica del capitalismo neoliberal. Vega nos dice que “Hay que estar loco, definitivamente... para creer que se puede cambiar algo en este país, para creer que vale la pena cambiar algo, para creer que a la gente le interesa cambiar algo... ni siquiera once años de guerra civil sirvieron para cambiar algo, once años de matanza y quedaron los mismos ricos, los mismos políticos, el mismo pueblo jodido y la misma imbecilidad permeando el ambiente”.¹²⁰ El país no sólo no ha cambiado, sino que ahora se cuestiona si tan siquiera vale la pena pensar en cambiarlo.

Así, el nacionalismo y el amor por la patria, tan importantes durante la época de las guerras en la consolidación de un nuevo proyecto nacional anclado al marxismo-socialismo, son completamente de-construidos por Vega. Para él, El Salvador es “una

¹¹⁹ Castellanos Moya, *El asco*, 101.

¹²⁰ *Ibid.* 119.

inmundicia”¹²¹, un “horrible país”¹²², “el peor de todos [los países]”¹²³. La capital de San Salvador es “una mugre de ciudad”¹²⁴ y los salvadoreños “una raza podrida”¹²⁵. Pero los peores comentarios Vega los reserva para los ex-guerrilleros: “nunca creí que hubieran tipos tan farsantes, tan rastreros, tan viles... que mandaron al sacrificio tanto ingenuo, luego que se cansaron de repetir esas estupideces que llamaban sus ideales, ahora se comportan como las ratas más voraces, unas ratas que cambiaron el uniforme militar del guerrillero por el saco y la corbata...”.¹²⁶ Ante la corrupción e hipocresía de aquellos que prometieron cambiar al país, lo único viable es el cinismo y la destrucción completa de las ideologías que construyen partidos políticos anclados a la glorificación del cuerpo nacional. Lo que antes se definía como “ideales”, son ridiculizados por Vega como otra manera mediante la cual unos pocos llegan al poder a costa de quienes siguen aún oprimidos y relegados a la pobreza.

De esta manera, también se critica una concepción de la producción cultural ligada a la política y la problemática social. Para Vega, El Salvador “no es un país de escritores”, y en parte este problema se debe a que los escritores han estado “siempre más preocupados por la ideología que por la literatura”.¹²⁷ Esto para Vega es “una verdadera calamidad... una prueba fehaciente de que el fanatismo ideológico es propio de los pueblos que viven en la ignominia”.¹²⁸ Para Vega, Roque Dalton—y por extensión su

¹²¹ Ibid. 92.

¹²² Ibid. 94.

¹²³ Ibid. 95.

¹²⁴ Ibid. 93.

¹²⁵ Ibid. 97.

¹²⁶ Ibid. 101.

¹²⁷ Ibid. 134.

¹²⁸ Ibid.

generación y tipo de literatura—no es más que “un fanático comunista cuyo mayor atributo fue haber sido asesinado”.¹²⁹ De hecho, Vega, un profesor de historia de arte en la universidad de McGill en Montreal, Canadá, se refiere a El Salvador como “un hoyo” cultural, donde los mejores artistas no son más que “unos vulgares y mediocres simuladores”.¹³⁰ Vega asegura que en el mundo del arte (y de la literatura) “este país no existe”.¹³¹

¿Cómo tratar de medir, entonces, las posibilidades críticas de un texto cuyo narrador principal se caracteriza por vilipendiar la idea misma de la producción cultural como crítica social, y que es además, la personificación de un cinismo sin fin? ¿Podría haber algo más en el texto que la frustración de la posguerra salvadoreña hecha “cuerpo literario”?¹³² Es una pregunta difícil, ya que Vega no es sólo un personaje bastante detestable, sino también la antítesis de un proyecto político visto desde la izquierda, o de manera más contundente, la expresión desilusionada de su muerte. Particularmente, se muestra problemático este texto si aún se le lee desde la misma óptica analítica que la

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Ibid. 132.

¹³¹ Ibid.

¹³² El crítico Miguel Huevo Mixco escribió, en una revaloración reciente de *El asco*, que “esa novela plasmó la frustración de la posguerra salvadoreña. La virtud del texto reside precisamente en darle un “cuerpo literario” y convertir en una ficción las amargas expresiones de desencanto hacia el país de finales del siglo XX.” “Volver a leer El Asco” *La Prensa Gráfica*, 12 June 2008. Print. El mismo Castellanos Moya también parece compartir la perspectiva de Mixco: “*El asco* fue una descarga. Una descarga de frustración”. Rafael Menjívar Ochoa. “Entrevista: Horacio Castellanos Moya: “La violencia... es parte de la salvadoreñidad””. *Vértice* 16 June 2002. Web. <<http://hunnapuh.blogcindario.com/2006/10/01066-entrevista-a-horacio-castellanos-moya-escritor-de-quot-el-asco-quot.html>>.

literatura de las guerras, o sea, como un texto en el que la voz del autor y la voz del “protagonista testimonial” son intercambiables. Esta podría ser la manera, por ejemplo, en que aquellos que amenazaron de muerte a Castellanos Moya leyeron la novela corta. Lo que es definitivo, entonces, es que estamos ante un cambio en la función crítica y representativa de la literatura. Este texto, que para propósitos de este capítulo también representa cierta producción cultural de la llamada posguerra, tanto en El Salvador como en Guatemala y Nicaragua, fuerza al lector a una reflexión mucho más compleja con la realidad y la representación social. Ya no estamos ante textos de una intencionalidad “transparente” y “clara”, donde la ideología, el narrador y lo narrado, todos actúan bajo un mismo proyecto literario y político.

Sin embargo, la falta de un proyecto político o ideología clara no quiere decir que un texto no puede actuar críticamente dentro de un marco histórico-ideológico. En *The Political Unconscious*, por ejemplo, Fredric Jameson nos recuerda que “there is nothing that is not social and historical—indeed, that everything is “in the last analysis” political”.¹³³ Aunque quizás la caracterización de Jameson de “lo político” es algo vaga, o más bien demasiado general, su comentario propone que un texto literario nunca puede desligarse de las relaciones macro sociales de su momento histórico. Para nuestro propósito, esto podría significar que a pesar de su aparente cinismo, *El asco* establece una relación crítica con el marco mayor del neoliberalismo en la posguerra centroamericana, inclusive por medio, o en relación, al individualismo exacerbado de su narrador principal. Así, más allá de representar un tipo de “inconsciente político” como lo teoriza Jameson,

¹³³Fredric Jameson. *The Political Unconscious*. New York: Cornell University Press, 1981. 17. Print.

podríamos ver en la novela un deseo por reformular la noción misma de lo político en otro momento histórico, tomando en cuenta tanto lo micro, como lo macro social.

Necesitamos, entonces, pensar la crítica del texto desde otra perspectiva y buscar las relaciones mayores en el texto. De esta manera, deberíamos no solo poner atención a lo que dice Vega, sino a cómo lo dice y cómo cambia el personaje a través de su monólogo. Mientras avanza la letanía de odio, por ejemplo, empezamos a darnos cuenta de las profundas contradicciones de Vega. Vega critica, por ejemplo, la falta de conciencia histórica en un país en el que “a nadie le interesa la historia... cómo pueden llamar “nación” a un sitio poblado por individuos a los que no les interesa tener historia ni saber nada de su historia... Un tremendo asco, Moya”.¹³⁴ Pero a la misma vez, sabemos que para Vega todo lo nacional es una “basura”. La identidad salvadoreña para él es ridícula, y él mismo nos dice que “nunca acepté que tuviera el más mínimo valor esa estupidez de ser salvadoreño”.¹³⁵ Vega además rechaza todo lo que tenga que ver con la época de las guerras, que para él lo “trastornó todo”.¹³⁶ Así, Vega no sólo rechaza la historia nacional-pública, sino también la historia o identidad personal. En un momento del texto, Vega inclusive le dice a su hermano que la familia es para él “una casualidad sin importancia”, y que le encantaría “olvidar todo lo que tenga que ver con los años de mi juventud pasados en este país... nada tan abominable como los años que pasé aquí”.¹³⁷

Los comentarios de Vega también critican lo que él ve como el empobrecimiento socio-cultural de un país en el que la importancia del dinero y las mercancías se impone

¹³⁴ Castellanos Moya, *El asco*, 99.

¹³⁵ *Ibid.* 95

¹³⁶ *Ibid.* 97.

¹³⁷ *Ibid.* 110.

sobre la cultura y las artes. Vega se queja de la familia de su hermano, que “no hace otra cosa que ver televisión... no existe ni un solo libro... ni la reproducción de alguna pintura, ni siquiera un disco de música seria, nada que tenga que ver con el arte y el buen gusto...”.¹³⁸ De hecho, Vega en algún momento menciona que la cultura y el arte en El Salvador no son más que “la degradación del gusto”.¹³⁹ Sin embargo, con todo su “buen gusto” y “cultura”, Vega en verdad ha venido al país a recolectar la herencia de su madre. Además, quiere vender la casa de ella inmediatamente, para así repartirse el dinero con su hermano y volver a Montreal. Su hermano, quien en algún momento Vega describe como alguien interesado solamente en el dinero, le responde que la casa representa “el patrimonio familiar... lo mejor de nuestra juventud”.¹⁴⁰ Para Vega, esto significa que su hermano simplemente quiere engañarlo y robarle el dinero de su herencia. Sin embargo, existe una verdadera posibilidad de que el hermano de Vega esté interesado en preservar una casa que para él significa mucho más que dinero. Es en este sentido que descubrimos que Vega parece ser mucho más individualista y vacío que la sociedad que acusa.¹⁴¹ Vega detesta “las aglomeraciones” y se refiere a las personas en El Salvador como “masas siniestras”.¹⁴² Vega además es clasista y racista. La esposa de su hermano es para él “una empleadita de una cadena de tiendas”, y la sirvienta que trabaja en su casa “una raterita

¹³⁸ Ibid. 115.

¹³⁹ Ibid. 136.

¹⁴⁰ Ibid. 109.

¹⁴¹ Miguel Huevo Mixco inclusive acusa a Vega de ser “la quintaesencia de la pequeñez del país que aborrece”. *El asco*. 1998. Web.

<<http://www.sololiteratura.com/hor/horreselasco.htm>>.

¹⁴² Castellanos Moya, *El asco*, 108, 140.

hedionda”.¹⁴³ Al mejor amigo de su hermano, Vega lo describe despectivamente como “un negroide propietario de una ferretería... realmente repulsivo”.¹⁴⁴

Estas contradicciones del discurso de Vega no sólo se reproducen una y otra vez en el texto, sino que también revelan una creciente inestabilidad en su “voz”. O sea, el monólogo de Vega cambia, al igual que él, mientras se narra. Este cambio lo podríamos discutir como un tipo de “paranoia creciente”, que infecta la voz de Vega y que lo lleva a un tipo de exasperación emocional, cuyo clímax es una escena en un burdel en la que termina vomitando en el baño, la culminación física del “asco” que le da título al relato, y que se menciona esporádicamente a través del texto en relación a la sociedad salvadoreña. Primero, Vega empieza a sospechar de todas las personas a su alrededor. Piensa, por ejemplo, que su hermano quiere robarle la herencia colectiva: “mi hermano hará todo lo posible por estafarme mi dinero, estoy seguro, Moya... descubro en su expresión que está pensando en la mejor forma de evitar enviarme el dinero que me corresponde por la venta de la casa...”.¹⁴⁵ Sin embargo, en verdad vemos una falta de esta intencionalidad en el hermano, quien al escuchar las acusaciones de Vega “se puso a gritar que yo era un desgraciado, un desconsiderado, un tipo sin alma ni corazón, con escoria en la cabeza, y que como yo soy así pienso que todo el mundo es como yo”.¹⁴⁶

La “paranoia” creciente de Vega luego se agudiza durante una noche en la que decide salir con su hermano y uno de sus amigos. Sentados en un bar los tres, Vega mira la mesa de al lado y se imagina que los cuatro hombres sentados allí son “sicópatas con el

¹⁴³ Ibid. 128, 135

¹⁴⁴ Ibid. 146.

¹⁴⁵ Ibid. 110.

¹⁴⁶ Ibid.

crimen y la tortura estampados en la jeta... esos sicópatas evidentemente portaban granadas de fragmentación”.¹⁴⁷ Unos momentos más tarde, en una discoteca, Vega se siente mareado y sale a esperar a su hermano en el carro, donde dice que “sufrí un intenso ataque de ansiedad”.¹⁴⁸ Poco después, en un prostíbulo, Vega narra el clímax de su creciente estado de perturbación física y psicológica:

La náusea más demoledora de mi vida, la más tremenda y horrible... en el vértigo de la náusea, sentado en el borde de una silla, con el rostro contraído por el asco, evitando untarme de semen en los sofás y las paredes, evitando deslizarme sobre el semen cristalizado en las baldosas... Vomité, Moya, el vómito más inmundo de mi vida, la más sórdida y asquerosa manera de vomitar que podás imaginar...”.¹⁴⁹

Esta escena del vómito es clave, primero porque sirve como un momento de clímax en el texto, donde la “voz” y el discurso de Vega se de-construyen a sí mismos, como si el narrador llegara al límite del lenguaje, a un momento en el que el cinismo y el asco son tan agudos que ya no se pueden tolerar a sí mismos, ni tan siquiera enunciarse. Esta idea de la náusea y del vómito es además interesante si la relacionamos a la voz y forma particular en la que está escrito el relato, que es una apropiación del estilo y forma narrativa del autor austriaco Thomas Bernhard.

Bernhard usualmente escribe monólogos en el mismo estilo de *El asco*, con narradores que son por lo general intelectuales o artistas que cínicamente critican a su país y a aspectos claves de la identidad nacional. En una famosa obra teatral titulada *Heldenplatz*, por ejemplo, se describe a Austria como "a brutal and stupid nation ... a

¹⁴⁷ Ibid. 146.

¹⁴⁸ Ibid. 149.

¹⁴⁹ Ibid. 153-154.

mindless, cultureless sewer which spreads its penetrating stench all over Europe."¹⁵⁰ En la novela *Wittgenstein's Nephew*, el narrador se refiere a Austria como un "small-minded, backward country with its backwoods mentality and its sickening *folie de grandeur*".¹⁵¹ De esta manera, se puede ver una clara relación entre Vega y los narradores de Bernhard, algo hecho aún más obvio por el subtítulo de *El asco*: "Thomas Bernhard en El Salvador." También, para exagerar aún más la ya exagerada relación, en algún momento de la novela Vega le comenta a Moya que ha cambiado su nombre legalmente a Thomas Bernhard.

En este sentido, la relación entre la forma narrativa de *El asco* y los textos de Bernhard es esencial para discutir la crítica de la novela, especialmente si lo hacemos en relación a una de las temáticas contundentes de la narrativa Bernhardiana: la auto-destrucción. Primero, sin embargo, me gustaría referirme a la prevalencia de este tema en la narrativa de Bernhard mediante algunos breves ejemplos. En la novela *The loser* (1983), por ejemplo, nos encontramos con un narrador que es un ex-pianista de gran habilidad, un tipo aislado de la sociedad y en oposición a ésta, que en conjunto con otro colega, decide renunciar a su talento al encontrarse frente a Glenn Gould, un genio musical con el que ambos estudian en Salzburg. El encuentro con Gould lleva a su amigo al suicidio y al narrador a la auto-destrucción. Como dice el narrador: "there's nothing more terrible than to see a person so magnificent that his magnificence destroys us and

¹⁵⁰ Mark M. Anderson. Afterword. *The Loser*. By Thomas Bernhard. Trans. Jack Dawson. New York: Vintage International, 2006. 171-190. Print.

¹⁵¹ Thomas Bernhard. *Wittgenstein's Nephew*. Trans. David McLintock. New York: Vintage International, 2009. Print.

we must observe this process and put up with it and finally and ultimately accept it...”.¹⁵²

Esta auto-destrucción está, además, íntimamente ligada con la presencia inescapable de la muerte, una relación que se establece a través de la novela y la narrativa de Bernhard más en general. En un pasaje de *The loser*, por ejemplo, el texto claramente liga las reflexiones de uno de los personajes sobre la auto-destrucción, con las memorias del narrador sobre sus visitas a varios cementerios, además sin mucha separación dentro del texto:

We run away from one thing into the other and destroy ourselves in the process, he said. We just simply go away until we have given up, he said. Preference for cemeteries, like me, I thought, entire days spent in the cementaries in Dabling and in Neustift am Wald, I thought. His lifelong yearning to be alone, I thought, is mine too.¹⁵³

Para los personajes de Bernhard, entonces, la vida se desvela como un inmenso sinsentido, la conciencia de la marcha inexorable hacia la muerte, algo que no sólo se espera, sino que de cierta manera se desea. En *Gargoyles*, otra novela de Bernhard, uno de los narradores, un príncipe demente que desarrolla un monólogo a veces lúcido y a veces ilógico por más de cien páginas, nos dice: “No matter what we amuse ourselves with, we are always preoccupied only with death”.¹⁵⁴ El mismo príncipe también relaciona esta obsesión con la muerte a la auto-destrucción en otro momento de la novela:

¹⁵² Thomas Bernhard. *The Loser*. Trans. Jack Dawson. New York: Vintage, 1991. 83. Print.

¹⁵³ Ibid. 44. Bernhard, al recibir un premio austriaco en 1968, comentó: “Everything is ridiculous, when one thinks of Death”. Mark A. Anderson. Afterword. *The Loser*. Este comentario se replica de cierta manera en *Wittgenstein's Nephew*, una novela en parte auto-biográfica, en la que un narrador llamado Thomas Bernhard recibe un premio literario y exclama: “I had jotted down a few sentences, amounting to a small philosophical digression, the upshot of which was that man was a wretched creature and death a certainty”. 71.

¹⁵⁴ Thomas Bernhard. *Gargoyles*. Trans. Richard and Clara Winston. New York: Vintage International, 2006. 159. Print.

“Everything is suicide. Whatever we live, whatever we read, whatever we think—all manuals for suicide”.¹⁵⁵

Volviendo a *El asco*, podríamos ver en el título una relación con el vacío de la existencia—algo no disímil a los propósitos de *Náusea* de Sartre, el existencialismo en general, o las narraciones de Bernhard—; un tipo de angustia metafísica ante una vida, y una existencia individual, que siempre serán muerte y vacío. Sin embargo, este no parece ser el caso, ya que el texto está muy consciente del empobrecimiento de las condiciones socio-económicas en El Salvador, que como describí anteriormente, son descritas detalladamente por Vega. O sea, el “asco” o “náusea” en el texto de Castellanos Moya se relaciona con el marco social y no sólo con la existencia individual. Es así, un “asco” *material*, exacerbado por las condiciones sociales del país, el resultado de un cambio que se le adscribe al sistema socio-económico dominante en los 1990s: el neoliberalismo.

La voz de Vega, entonces, al ligarse a la voz narrativa de los personajes y el estilo de Bernhard, funciona como un tipo de “apropiación asociativa”, auto-referencial, que constantemente llama la atención a la diferencia entre el contexto socio-económico y estético entre los autores Castellanos Moya y Thomas Bernhard.¹⁵⁶ Esto crea un tipo de “parodia crítica” que Castellanos Moya utiliza para reemplazar la relación existencialista-filosófica entre el individuo y el marco social, con una caracterizada por la conciencia material e histórica. Así, al literalmente trasponer a Thomas Bernhard a El Salvador, Castellanos Moya logra articular una subjetividad construida y condicionada en relación al marco mayor del neoliberalismo en la posguerra. Ahora, esta relación no es

¹⁵⁵ Ibid. 152.

¹⁵⁶ Aquí valdría recordar que Vega narra los acontecimientos de la novela a un personaje llamado Moya, igual que el autor.

completamente clara, y el texto nunca revela precisamente cómo se construye esta subjetividad en lo que parece ser un marco socio-económico desigual y contradictorio. Sin embargo, es precisamente esta falta de claridad lo que revela una subjetividad que nunca se puede desligar del contexto socio-económico mayor, y que además se articula en una constante pugna entre lo micro y macro social.

El “asco” de Vega, al final material, precisamente deviene de su imposibilidad de desligarse de su contexto histórico-social. En la escena del vómito en el burdel, por ejemplo, el estado emocional y psicológico de Vega llega a su clímax porque el personaje toma conciencia de que ha perdido su pasaporte canadiense, y por ende, de que quizás no podrá salir de El Salvador.¹⁵⁷ Hay un sentido aquí, entonces, de que por más que quiera hacerlo, Vega no puede desligarse de su identidad como salvadoreño, de la historia de su familia y su país, de la problemática socio-económica a su alrededor. Así la novela se convierte en una crítica no solo de la realidad socio-económica que rodea a Vega, pero también del personaje mismo y su deseo por escapar de ella e ignorarla. En fin, la novela es también una crítica del mismo discurso cínico de Vega. O sea, al final su cinismo, el reniego constante, el vituperio y las quejas, son precisamente lo que llevan a su auto-destrucción metafórica, representada por la inestabilidad creciente de su voz narrativa y el vómito final en el baño.

La exageración paródica del personaje, entonces, mediada por la forma narrativa de Bernhard, capta un tipo de catarsis emocional real, ligado a una situación histórico-política de desilusión y desencanto, pero a la misma vez, revela la imposibilidad de desligarse de este mismo momento y no continuar una búsqueda crítica por la renovación

¹⁵⁷ Vega, hay que recordar, es ahora Thomas Bernhard, ciudadano canadiense.

literaria y política. De esta manera, la novela construye una subjetividad que, aunque condicionada por el desencanto, nunca retrocede hacia una intimidad desligada de las relaciones macrosociales, o más importantemente, de participar críticamente en estas relaciones. Así el texto se podría ligar ideológicamente a un espíritu de la guerra de protestar, y al final querer cambiar, la realidad socio-política actual. El sentido creciente de inestabilidad en la novela, reflejado en la voz narrativa, carga un tipo de “densidad discursiva”—de odio, de cinismo—que no puede sostenerse, que lleva eventualmente hacia la auto-destrucción. Esto nos lleva no necesariamente a la pérdida de fe total, sino quizás al deseo por la renovación, específicamente dado el hecho de que el texto nunca pierde un sentido de lo social, de crítica persistente. Claramente esta crítica social es distinta a la de la época de las guerras, a veces opaca, además muy crítica de los movimientos de izquierda de los años anteriores y del presente de la posguerra. Pero precisamente por esto, quizás el texto busca, inclusive inconscientemente, esta renovación, el deseo por una nueva relación entre lo político y literario, entre la ideología colectiva y el individuo. Así el cinismo en la novela se podría ver no como parte de un proceso de desilusión y desencanto total, sino como una manera de mantener viva la crítica social, tanto al nivel político-económico como al individual, en un momento en el que no se vislumbra, pero quizás sí se desea, la posibilidad de una alternativa.

Franz Galich y la larga noche de Managua:

Desde las primeras páginas de *Managua, Salsa City (¡Devórame otra vez!)* (2000) de Franz Galich, queda muy claro que estamos ante una sociedad nicaragüense de la posguerra, donde el sentimiento utópico ligado a la revolución sandinista ha

desaparecido, reemplazado en vez por el cinismo y desilusión de una realidad social plagada de problemas sociales.¹⁵⁸ La novela, que relata el encuentro amoroso en un bar nocturno de Managua entre la Guajira—una prostituta que es líder de una pandilla de criminales—y Pancho Rana—un ex-miembro de un batallón elite sandinista ahora transformado en guarda privado—, toma lugar en una Managua literalmente “oscurecida”, donde parecen reinar las pasiones del individuo, la pobreza, la criminalidad y la violencia. Así el encuentro inicial entre la pareja, lejos de inocente, en verdad se convierte en una pugna velada entre los personajes, quienes buscan manipular y aprovecharse el uno del otro para sus propios fines e intereses. Sin embargo, cada personaje malinterpreta las intenciones y la identidad del otro, resultando en un tipo de telaraña de engaños en la que solo el lector conoce la verdad. La Guajira, por ejemplo, trata de seducir y robar a Pancho Rana, a quien confunde por rico, ya que éste ha robado

¹⁵⁸ David R. Dye nos dice que para el 2004 Nicaragua era el segundo país más pobre en el continente después de Haití. Ese mismo año, en una encuesta nacional, el 69% de la población veía al país en peor estado que cuando eran niños (los años de la dictadura somocista). *Democracy Adrift: Caudillo Politics in Nicaragua*. Hemisphere Initiatives. November 2004. Print. William I. Robinson dice que en 1992 el 69% de la población vivía en la pobreza y que entre 1985-1995 el crimen se duplicó. Esto está claramente relacionado con el legado de la guerra revolucionaria y contrarrevolucionaria, pero sin duda también con las políticas neoliberales que se imponen en el país desde la presidencia de Violeta Chamorro (1990-1997), y que continúan en los gobiernos de Arnoldo Alemán (1997-2002) y Enrique Bolaños (2002-2007). Robinson nos dice que una “nueva elite”, que él caracteriza como los “Chicago Boys” nicaragüenses, impone desde principios de los 1990’s nuevas metas socio-políticas, que incluyen el desmantelamiento de lo que queda de la revolución, la reconstitución de la elite política y la clase propietaria, y la construcción de un estado neoliberal cuya meta es la re-inserción de Nicaragua en la economía global. Esto incluye las ya conocidas “píldoras neoliberales” de préstamos, privatización, y liberalización a los movimiento de capital y mercancías. Esto resulta, aparte de las alzas en el crimen, la violencia y la pobreza, también en altas tasas de desempleo, y en una reducción en la asistencia social y el presupuesto educacional. *Transnational Conflicts*. 71-86.

el carro, el dinero y la identidad de sus patrones mientras éstos andan de viaje en Miami. Por su parte, Rana no sabe que la Guajira es la líder de una pandilla que busca asaltarlo, y piensa simplemente en la posibilidad de seducir a una mujer anónima conocida al azar.

Además de esta confusión, las relaciones en la novela resultan aún más complejas dado que mientras la pareja transita de bar en bar, son seguidos en carro por la pandilla de la Guajira, y más adelante, por otro carro con dos hombres desconocidos. En este sentido, se establece un constante cambio de perspectiva, algo que la novela refleja mediante una narración omnisciente “fragmentada”, intercalada con los pensamientos de los distintos personajes. La trama culmina en la casa de los patrones de Rana, donde hay un tiroteo de proporciones “hollywoodescas” entre los miembros de la pandilla de la Guajira (todos ex-contras), los dos hombres anónimos, y Pancho Rana (ex-sandinista). Al final, aunque en la novela existe la verdadera posibilidad de un romance entre la Guajira y Rana, el pesimismo social es casi total, ya que todos menos la Guajira y un personaje conocido como el “cara de ratón” resultan muertos. La novela termina y los sobrevivientes enfrentan el azar cruel de un amanecer, y un futuro, inciertos.

Claramente, entonces, la novela se puede discutir en relación a la “estética de cinismo” que Beatriz Cortéz dice caracteriza a la literatura de la posguerra, un producto de la desilusión con los proyectos utópicos de la guerra, ahora reemplazados con “un mundo de violencia y caos”.¹⁵⁹ Este es, de hecho, el lente definitivo mediante el cual se ha discutido la novela. Werner Mackenbach, por ejemplo, describe la novela como la representación de “una violencia sin rumbo y sin propósito”, donde “Los gloriosos días

¹⁵⁹ Cortez, “Estética de cinismo”.

del pasado se han ido para siempre”.¹⁶⁰ Jeff Browitt habla de una “historia de decadencia humana en la lucha por la supervivencia diaria”, donde los personajes son convertidos en “bestias que viven en un ambiente de corrupción y vulgaridad, saturado de licor, prostitución y crimen”.¹⁶¹ Dante Barrientos Tecún nos dice que la novela representa “la Managua de la violencia y el desamparo”,¹⁶² mientras que Alexandra Ortiz Wallner dice que la novela revela “una Managua alejada de las utopías revolucionarias, en extremo pobre y violenta”.¹⁶³

Queda claro, entonces, que por lo general la novela ha sido analizada como un ejemplo de desencanto ideológico total, donde la representación social se caracteriza por una desilusión que limita en la desesperación. Aunque el propósito de este análisis no será necesariamente invalidar estas perspectivas y observaciones, sí me gustaría quizás calificarlas un poco, ya que, al limitar el análisis de la novela solo al desencanto y cinismo, se arriesga también perder algo de la crítica social que aún opera en ella. En este sentido, sería importante buscar en la novela nuevos espacios para la crítica social, específicamente en un momento histórico caracterizado por la constitución de nuevas relaciones entre la literatura y la realidad, y entre el individuo y el marco global. Así, la novela no solo podría ser interpretada como una representación del cambio ideológico a nivel nacional-histórico—del sandinismo al cinismo—, sino también como respuesta

¹⁶⁰ Werner Mackenbach. “Novela de posguerra: Managua, Salsa City (¡Devórame Otra Vez!) de Franz Galich”. *Áncora: suplemento cultural de La Nación* 13 May 2001. Print.

¹⁶¹ Jeff Browitt. “Managua, Salsa City: El detrito de una revolución en ruinas.” *Istmo* 15 (July-December 2007). Web.

¹⁶² Dante Barrientos Tecún. “Algunas propuestas de la narrativa centroamericana contemporánea: Franz Galich (Guatemala, 1951-Nicaragua, 2007)”. *Istmo* 15 (July-December 2007). Web.

¹⁶³ Alexandra Ortiz Wallner. “Transiciones democráticas/transiciones literarias: Sobre la novela centroamericana de posguerra”. *Istmo* 4 (July-December 2002). Web.

crítica a la inserción de Nicaragua en la economía global bajo políticas neoliberales. Está claro, por ejemplo, que la novela establece una relación bastante compleja—mediada por el espacio de la ciudad y el lenguaje—entre la subjetividad y el marco mayor del sistema económico global. De esta manera, aunque el contexto social que se representa sin duda refleja una desilusión con las promesas incumplidas del sandinismo, la novela también revela una afinidad con los años de la guerra al desarrollar una continuidad crítica del sistema socio-económico mayor. En este sentido, quizás podríamos encontrar en el desencanto y el cinismo no solo destrucción, sino, al igual que en *El asco*, el deseo por una nueva política que tome en cuenta cómo la subjetividad es construida y condicionada por medio de las relaciones micro y macrosociales.

El principio de la novela, por ejemplo, ha sido más que todo discutido como la representación de una Managua “oscurecida”, donde la caída de la noche se vuelve una metáfora para una realidad socio-histórica empobrecida: “A las seis en punto de la tarde, Dios le quita el fuego a Managua y le deja la mano libre al Diablo... Managua se oscurece y las tinieblas ganan la capital”.¹⁶⁴ Aquí la Nicaragua de la posguerra parece haberse vuelto un verdadero “infierno”, en el que se vive entre la criminalidad, la violencia y la corrupción política: “mientras, aquí en el infierno, digo Managua, todo sigue igual: los cipotes piderreales y huelepega, los cochones y las putas, los chivos y los políticos, los ladrones y los policías (que son lo mismo que los políticos, sean sandináis o liberáis o conservadurías, cristianáis o cualquiermierdáis, juepuetas socios del Diablo

¹⁶⁴ Franz Galich. *Managua, Salsa City (¡Devórame otra vez!)*. Panamá: Editora Géminis, 2000. 1. Print.

porque son la misma chochada)”.¹⁶⁵ La política, además, el espacio privilegiado para el cambio social durante la revolución y gobierno sandinista, ahora no parece ser más que parte de la decadencia social, y como resultado, no parece poder vislumbrarse una posibilidad de lucha o cambio en un presente pesimista y fatalista.

Sin embargo, la pérdida de fe no es total, y podríamos ver en estas páginas introductorias de la novela, también un espacio para la concepción de un nuevo tipo de crítica social. El comienzo de la novela revela, por ejemplo, una conciencia de la transición social de la guerra a la posguerra, pero también un entendimiento del marco histórico mayor. El desencanto con las utopías políticas de la izquierda, entonces, se proyecta hacia una pugna que no es nada menos que la dialéctica de la Historia, representada en este caso por las figuras de Dios y del Diablo:

Dios y el Diablo sobre Managua. Y si no creen, miren Managua de día: quedó así desde el terremoto cuando Dios y el Diablo se echaron una tercia y como Dios perdió, se retiró a sus alturas y el diablo se quedó con el derecho a seguir gobernando en Managua, porque ya hacía años, en el otro terremoto, el Diablo también había ganado, pero más antes ya había ganado, cuando la guerra contra los gringos, en el norte, en las Segovias. Pero lo peor de todo es que después del terremoto se creyó que Dios podía ganar y finalmente volvió a perder y así seguirá pasando hasta el final de los siglos, donde Dios tal vez logre vencer al Diablo...¹⁶⁶

Dios y el Diablo, entonces, representan la lucha entre las resistencias guerrilleras y la dictadura Somocista durante el siglo XX en Nicaragua, pero también la pugna histórica entre el capitalismo y el marxismo/socialismo, aquí proyectado hacia el plano ético-religioso. El terremoto es una referencia al que sacudió a Managua en 1972, y que se convirtió en un punto crítico en la guerra revolucionaria entre los sandinistas y la

¹⁶⁵ Ibid. 2.

¹⁶⁶ Ibid.

dictadura del último Somoza.¹⁶⁷ La otra referencia histórica es a Sandino y su lucha revolucionaria en las Segovias contra la ocupación estadounidense a principios del siglo XX.

Pero, lo importante aquí no son los detalles y la especificidad de los datos históricos, sino la concepción de la Historia como un conflicto persistente, algo que no se aleja mucho de la dialéctica histórica marxista heredada de Hegel. Esto nos lleva no sólo a ver la historia nicaragüense como una de resistencia y conflicto recurrente, sino también a proyectar este conflicto hacia un marco internacional e histórico mayor. Está claro, sin embargo, que este marco ya no es el de la lucha de clases, y aquí el autor más bien escoge representarlo como una lucha entre el Bien y el Mal. Esto logra establecer una distancia crítica frente a los fallos de la izquierda revolucionaria, pero también mantiene una percepción histórica proyectada hacia el futuro, cuando, como dice el narrador: “Dios tal vez logre vencer al Diablo”. De esta manera, aunque políticamente no se presenta un proyecto, y aunque hay una conciencia definitiva del empobrecimiento socio-político de la posguerra, aún no se recae completamente en el cinismo, y se establece desde el comienzo de la novela, una continuidad crítica al sistema dominante.

En la novela, este sistema es sin duda el neoliberalismo. Ante el desencanto político y el empobrecimiento social, por ejemplo, el narrador de las páginas iniciales nos dice: “ahora sólo creo en lo que cargo entre las bolsas...”.¹⁶⁸ Esta fe nos remite a lo material y lo tangible del “yo”, a la sobrevivencia individualista del día a día, pero

¹⁶⁷ Somoza roba mucha de la ayuda internacional destinada a las víctimas del terremoto, ganándose así el repudio nacional e internacional y permitiendo el crecimiento del apoyo a la revolución sandinista.

¹⁶⁸ Galich, *Managua*, 2.

también al dinero, que en una sociedad donde el neoliberalismo se ha impuesto como lógica social y política dominante, funciona como el supremo valor social. Así cada personaje parece estar persiguiendo sus propios intereses, sin ninguna concepción de solidaridad colectiva, sea social o política. El espacio nacional ahora se concibe como una colección de individualidades, cada una actuando bajo la lógica del lucro y la acumulación de capital. La Guajira, por ejemplo, con su banda de criminales, replica en el ámbito de la ilegalidad el discurso del capital neoliberal: “fundé mi propia empresa, como se dice ahora”.¹⁶⁹ La primera vez que ve a Pancho Rana, además, lo valora mediante la posibilidad del lucro: “este maje parece que anda billete”.¹⁷⁰ Así, para ella “lo que cuenta son las cincuenta o cien o ciento cincuenta varas que me va a soltar...”.¹⁷¹ Por su parte, a Pancho Rana sólo le interesa la posesión sexual de la Guajira, algo que aunque no necesariamente se relaciona directamente al dinero, sí revela una lógica individualista, la idea del lucro vivida como lógica dominante social, y en este caso, proyectada sobre el deseo: “esta mamacita... me la llevo, quiera o no quiera”.¹⁷² A esto se suman los deseos de los hombres de la pandilla de la Guajira, para quienes lo más importante es la posibilidad de ganar dinero, algo que uno de ellos (Mandrake Negro) expresa muy bien durante un altercado con uno de sus “socios”, con quien decide no pelear, ya que “era más importante la alianza económica, que un orgullo tonto”.¹⁷³

Los personajes en la novela, entonces, han internalizado la lógica neoliberal, que se revela como una parte constituyente de la subjetividad en la novela, y que además se

¹⁶⁹ Ibid. 35.

¹⁷⁰ Ibid. 4.

¹⁷¹ Ibid. 3.

¹⁷² Ibid. 7.

¹⁷³ Ibid. 45.

relaciona con el lenguaje y la experiencia del espacio social. Como lo expresa Werner Mackenbach, sin duda dos de los personajes más importantes en la novela son el lenguaje y la ciudad de Managua.¹⁷⁴ Específicamente, su importancia reside en servir como mediaciones entre el individuo y la totalidad “ausente” del sistema global, algo que se podría discutir aquí en relación al concepto de “cognitive mapping” de Fredric Jameson. Jameson discute este concepto en relación a un texto de Kevin Lynch en el que se habla de la ciudad, y en el que se arguye que la alienación urbana es directamente proporcional al “unmapability of local cityscapes”.¹⁷⁵ Así, “cognitive mapping” implica una dialéctica “between the here and now of immediate perception and the imaginative or imaginary sense of the city as an absent totality”.¹⁷⁶ Jameson, sin embargo, utiliza el concepto para intentar discutir “the totality of class relations on a global (or should I say multinational) scale” y la imposibilidad de crear un sentido de colectividad u organización política durante el capitalismo tardío dado el “gap between the local positioning of the individual subject and the totality of class structures in which he or she is situated, a gap between phenomenological perception and a reality that transcends all individual thinking or experience”.¹⁷⁷ Para Jameson, este intento de “mapping” está también inscrito dentro de la producción cultural misma, tanto de manera consciente como inconsciente, algo que él discute en relación al modernismo, pero que aquí podríamos también extender a la ficción de la posguerra y el momento neoliberal en Nicaragua.¹⁷⁸ Específicamente, aquí utilizaré

¹⁷⁴ Werner Mackenbach, “Novela de posguerra”.

¹⁷⁵ Fredric Jameson. “Cognitive Mapping”. *The Jameson Reader*. Michael Hardt and Kathi Weeks (eds.). Oxford: Blackwell Publishing, 2000. 277-287. Print.

¹⁷⁶ Jameson, “Cognitive Mapping”, 283.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid. 279.

la idea de un “mapping” fuera de la organización política y la conciencia de clase. O sea, me gustaría utilizar el “mapping” para discutir el *proceso* mediante el cual los sujetos en la novela de Galich constantemente construyen su identidad o subjetividad en relación a un marco macrosocial—sea nacional o global. Así se muestra en la novela que la subjetividad no reside en algún tipo de intimismo desligado de lo social, sino en una interacción constante con relaciones de poder asimétricas relacionadas a la inserción de Nicaragua al marco económico global mediante el neoliberalismo.

Desde las primeras páginas de la novela, entonces, se puede ver cómo la relación entre el individuo y el sistema global se inscribe en el lenguaje. En la tercera página, por ejemplo, se describe a una prostituta anónima en el mismo bar donde se encontrarán posteriormente la Guajira y Pancho Rana. La mujer está sentada en una mesa y espera su próximo “cliente”. Ahí somos testigos a su monólogo interior:

Qué-joden-estas-hijuelascienmil playos, no, mejor estas mil hijas de playos putas en pares grandes, o grandes pares de playos de pares de putas en mil y, /la ventanita se me cerró/, pero en realidad la culpa fue de él por andar jalando, decía, pero realmente andaba culpando y fumando y seguro hasta dándole a la puya y bailando como esa que le restriega el chunche en la cola, y al otro le gusta, pero mejor me sirvo otro tapi y tal vez ahogo un poco las penas ya que ninguno me viene a sacar a bailar y si me sacan es para al menos intentar jincarme, pero no importa porque para mientras por lo menos paga la cuenta y de puro ipegüe me lleva al motel y me da unas mis ciento cincuenta cañas para con eso poder golpear algo sabroso en la casa y comprar ya sea una cruz o un caballo, o un par de cachos y algo para los chateles, porque no me gusta que anden en bolas aunque lo que soy yo me gusta andar cañanbuca, /Tú me haces falta/, /en la número uno es la única radio donde los locutores tienen los ojos azules y la billetera gorda/, /más la que tiene cartera de pelos que cartera gorda/, parece que este maje me quiere sacar a bailar...¹⁷⁹

¹⁷⁹ Galich, *Managua*, 3.

Varias cosas se pueden comentar de este fragmento. Primero, el lenguaje es completamente “callejero”, caracterizado por la jerga de las clases populares, específicamente aquellas que viven en el mundo de la ilegalidad. Por un lado, entonces, hay aquí un ataque frontal a las promesas neoliberales y su “lenguaje”, ya que lo que el neoliberalismo describiría en su idioma como la “economía informal”, se revela en la novela como sobrevivencia en un mundo hostil. Desde el principio del fragmento, por ejemplo, la mujer se describe en oposición a los “playos” y “putas”, una humanidad que en vez de convertirse en solidaridad, es amenazante, y además posible competencia en una sociedad con pocos recursos. También, el pasaje nos revela los deseos individualistas de la mujer anónima, en los que se reemplaza la ideología política de la Revolución por el deseo económico—“ciento cincuenta cañas”—, y material—“un caballo”/jeans y “un par de cachos”/zapatos—, de la posguerra neoliberal.

Pero el fragmento también revela una conciencia—aquí más del texto y no necesariamente del personaje—de las relaciones de poder a un nivel mayor. Muy importante en el fragmento, por ejemplo, son las dos ocasiones en que la música “invade” o “interrumpe” los pensamientos de la mujer. La primera ocasión es cuando se narra “/la ventanita se me cerró”. Esto representa un pedazo de “La ventanita del amor”, canción de salsa popular durante los 1990s, la cual supuestamente es escuchada por la mujer en el bar. Luego, el monólogo interior de la mujer es otra vez interrumpido por la voz del locutor de la estación de radio, quien habla de “la única radio donde los locutores tienen los ojos azules y la billetera gorda”. La radio y la música, por lo general escuchadas en todo el país, simbólicamente sitúan a la mujer en el contexto nacional. Sin embargo, también se sitúa a la mujer en relación a un contexto internacional. “La ventanita del

amor”, por ejemplo, no es una canción autóctona, sino que refleja una cultura compartida a nivel casi continental, ya que durante los 1990s la canción se establece como una de las más populares en Centroamérica y otros lugares de Latinoamérica. Así, el monólogo interior de la mujer establece que la construcción de la subjetividad también se hace en relación al sistema socio-económico continental y posiblemente global.

También se alude a las relaciones de poder globales en la voz del locutor de radio, quien anuncia que su radio es la “número uno” porque los locutores “tienen los ojos azules y la billetera gorda”, una referencia clara al “Norte” donde se concentra el capital, y el poder, mundial. Aquí se revela, además, una imposición de los valores del “Norte”, que se miran como el “ideal” desde la perspectiva de un bar de mala muerte en Managua. Volviendo a Jameson, está claro que la necesidad de la mujer por “sobrevivir” en la Managua de la posguerra, implica un constante “mapping” o posicionamiento de “conscious and unconscious representations” en relación a un marco inmediato, pero también en relación a un “reality that transcends all individual thinking or experience”; en este caso, el marco y las relaciones de poder a un nivel global.¹⁸⁰ Estas relaciones además se revelan en el texto como una constante imposición, un tipo de violencia ontológica que actúa sobre, y además forma parte de, la construcción de la subjetividad, representada simbólicamente por las canciones y la radio que interrumpen el monólogo interior de la prostituta sin ser casi diferenciadas por el texto o el autor.

De una manera similar, el espacio urbano en la novela también funciona como una mediación entre el individuo y el sistema socio-económico global. Durante la mayor parte de la novela, por ejemplo, la Guajira y Pancho Rana se desplazan por la ciudad de

¹⁸⁰ Jameson, “Cognitive Mapping”, 283.

Managua en el Toyota Tercel robado de los patrones de Rana. Estos viajes son esenciales para la crítica de la novela, ya que no solo sirven para demostrar la constante relación entre lo local y lo global como una parte constituyente de la subjetividad, sino que también revelan las relaciones de poder inscritas en el mismo espacio de la ciudad. En el contexto del neoliberalismo en Nicaragua, la ciudad de Managua se convierte en un espacio de pugna ideológica. Uno de los proyectos constituyentes de una sucesión de gobiernos neoliberales, por ejemplo, fue la reorganización del espacio de la ciudad, y por ende, la reorientación simbólica de las nuevas élites nicaragüenses (quienes impulsan los cambios neoliberales) hacia “Miami”, algo que también significa la consciente eliminación de la memoria histórica relacionada a la Revolución y al Sandinismo.¹⁸¹ La novela, entonces, revela la ciudad como un espacio de conflicto, apuntando así, hacia una continuidad de resistencia entre el pasado sandinista y el presente neoliberal.

Veamos cómo se reflejan estas relaciones en uno de los viajes que hacen la Guajira y Rana por la Managua nocturna:

Al llegar a la rotonda y ver que la fuente, como cosa rara, estaba encendida, no pudo evitar el ¡qué bonito que es!, ¿verdad?, pareciera que

¹⁸¹ Los cambios empiezan desde 1990, cuando los Sandinistas pierden las elecciones. Específicamente para Managua, estos cambios tienen mucho que ver con Arnoldo Alemán (presidente entre 1997-2002), quien en 1990 sirve como alcalde de Managua. Alemán impulsa un claro proyecto urbano neoliberal, imponiendo una serie de transformaciones a la ciudad que más que todo sirven los intereses de las élites managüenses. Dennis Rodgers. ““Disembedding” the city: crime, insecurity and spatial organization in Managua, Nicaragua”. *Environment and Urbanization* 16 (2004): 113-123. 119. Print. Florence E. Babb nos dice que una de las intenciones de las políticas neoliberales, específicamente en relación a la re-organización del espacio en la ciudad de Managua, fue “borrar” la memoria histórica de la Revolución. *After Revolution: Mapping Gender and Cultural Politics in Neoliberal Nicaragua*. Austin: University of Texas Press, 2001. 46-69. Print.

estamos en Estados Unidos (transición). Yo conozco, concluyó, suspirando y mintiendo... El carro bordeó la rotonda Rubén Darío, por el costado de la gasolinera iluminada como un barco, fueron subiendo por el bulevar hasta la colonia Centroamérica. Ambos pensaron en las prostitutas que se ponen en ese sector, Pancho Rana porque más de alguna vez se llevó alguna, la Guajira porque allí había empezado su carrera. Al llegar al semáforo, doblaron y enrumbaron hacia el oriente. Pasaron por el mercado Huembes. Al llegar a la gasolinera de Rubenia (otro barco), dijo la Guajira. ¡Otro pedacito de los yunais! Así es amor, se atrevió Pancho Rana.¹⁸²

Primero, la novela expone cambios específicos a la ciudad de Managua que son el producto de políticas neoliberales. La fuente que se describe, por ejemplo, fue una que construyó Arnoldo Alemán en 1990, cuando era alcalde de la ciudad de Managua. La fuente fue parte de un proyecto mayor que tenía la intención de “embellecer” la ciudad, y que también incluyó la re-pavimentación y el arreglo de autopistas y calles.¹⁸³ Según Dennis Rodgers, sin embargo, estos cambios a la ciudad en verdad sólo sirvieron los intereses de las élites nicaragüenses. Las calles mejoradas o construidas, por ejemplo, más que todo conectaron áreas en las que trabajan, viven y transitan las élites urbanas, y hubo a la misma vez, una completa negligencia de calles y partes de la ciudad asociadas con zonas más pobres o marginales.¹⁸⁴

Así, la desigualdad se inscribe dentro de la organización del espacio social, algo que responde a intereses particulares, y a relaciones de poder impuestas por el sistema socio-económico mayor. Queda claro en el fragmento anterior, además, que la imposición de un “ideal” está completamente relacionado con los Estados Unidos, algo que no se aleja de la intención ideológica de Alemán y otros gobiernos neoliberales, para los que

¹⁸² Galich, *Managua*, 9.

¹⁸³ Rodgers, “Disembedding the city”, 119.

¹⁸⁴ Ibid. 121.

fue esencial “re-orientar” el país hacia “Miami”, lejos del pasado revolucionario que tomaba como “centro ideológico” a Cuba o la Unión Soviética. En la novela, la Guajira y Rana ambos han internalizado la asociación de las fuentes con lo “bonito”, en este caso los Estados Unidos, representante del poder internacional, pero también modelo y símbolo del desarrollo y la modernidad en un sistema neoliberal. Así las gasolineras iluminadas también son “otro pedacito de las yunais”, un efímero espacio de modernidad en una ciudad caracterizada por el atraso y el subdesarrollo.

Aunque esto significa que la Guajira y Rana no necesariamente se muestran críticos ante los cambios, la función crítica del texto sí es clara, ya que es mediante el viaje de ambos por la ciudad que se desvela la profunda desigualdad que constituye el espacio nacional e internacional, además de la *construcción consciente* de esta desigualdad mediante las políticas neoliberales del gobierno. Inmediatamente después de pasar por la gasolinera iluminada, por ejemplo, la Guajira y Rana pasan por la colonia Centroamérica, donde trabajan las prostitutas. Aquí el mismo nombre de la colonia sirve como una metáfora obvia para una región que vive bajo la sombra, tanto ideológica como económica, de los Estados Unidos y el “primer mundo”.¹⁸⁵ Al igual que en el fragmento discutido previamente, esta relación implica un tipo de “violencia ontológica” que se sitúa, para volver a Jameson, entre la experiencia individual y el marco global. La

¹⁸⁵ También la mención a la calle Rubén Darío podría servir como un comentario sobre el empobrecimiento cultural en un país que dio nacimiento al máximo exponente del Modernismo. En un artículo, por ejemplo, Galich se caracteriza como un “subalterno letrado”, y relaciona las políticas neoliberales con la descomposición de la educación en el país. Específicamente, Galich menciona la literatura, ya que de las 43 universidades y centros de estudios superiores en el país, solo una posee estudios de literatura. Franz Galich. “Desde el centro de la periferia de la periferia: reflexiones de un subalterno letrado”. *Istmo* 8 (January-June 2004). Web.

transición del ideal que representan las gasolineras a la prostitución y los barrios marginales, revela un desfase claro entre los sueños de una vida mejor asociada con los Estados Unidos, y una realidad social lejos de este ideal. Obviamente la Guajira no conoce ni “las yunais” ni la comodidad material asociada con las élites managüenses que transitan por estas mismas calles (no hay que olvidar aquí, por ejemplo, que el “acceso” a estas carreteras y movilidad se logra mediante el carro robado de los patrones de Rana). Esta desigualdad es agudizada en el texto por el uso de la palabra “carrera” en relación a la prostitución de la Guajira, una ironía cargada de fatalismo, que sirve también para deconstruir la creencia neoliberal que el éxito individual está únicamente relacionado al esfuerzo personal.

La novela, entonces, revela las relaciones asimétricas que actúan sobre la subjetividad en la novela, que la construyen y la condicionan. Sin embargo, quizás lo más importante de la novela, es que aunque los personajes a veces no se presentan como críticos de la ideología neoliberal en un sentido general, tampoco son sujetos pasivos sobre los que simplemente actúan las fuerzas macrosociales. O sea, los personajes son sujetos con agencia, y también revelan una fuerte “negociación” con los procesos macrosociales que actúan sobre la subjetividad. Esto permite, si no una crítica clara relacionada a los proyectos izquierdistas como en la época de la guerra, sí por lo menos una continuidad de un espíritu de crítica y resistencia al sistema político-económico mayor. De hecho, en la novela hay varios momentos donde la idea de una resistencia se vuelve palpable. Mientras la Guajira y Rana manejan por la ciudad, por ejemplo, éste último mira una patrulla policial y comenta: “Estos comemierda andan patrullando

porque tienen miedo que la gente se levante”.¹⁸⁶ Aquí el comentario de Rana yace fuera de una resistencia marxista-socialista como la de las guerras, pero apunta hacia la posible continuación de una “guerra ideológica” en contra de las promesas del discurso neoliberal. El comentario es además particularmente interesante porque viene apenas unas líneas después de que Rana y la Guajira cruzan “la intersección con la pista de la Resistencia, como se llamó durante la revolución...”.¹⁸⁷ Así, el viaje en carro y el movimiento por el espacio de la ciudad, también tienen la función de recordar la época de las guerras, no sólo como una relación con el pasado, sino como una relación activa con el presente, específicamente en oposición a las políticas del neoliberalismo.

Florence E. Babb, por ejemplo, nos dice que una de las intenciones de las políticas neoliberales, específicamente en relación a la re-organización del espacio en la ciudad de Managua por Alemán y otros, fue borrar la memoria histórica de la Revolución. Esto queda claro en la creación de nuevos espacios como malls y restaurantes de lujo, pero también en el renombramiento de lugares y calles.¹⁸⁸ Así, durante la posguerra la Plaza de la Revolución se convirtió en la Plaza de la República, y el estadio nombrado en honor al poeta que asesina al primer Somoza (Rigoberto López Pérez), se renombra Denis Martínez, en honor a un “pitcher” nicaragüense que juega béisbol en las Grandes Ligas estadounidenses.¹⁸⁹ En la novela, Rana le dice a la Guajira al pasar por el estadio: “Ahí en la entrada, estaba la estatua de Somoza, a caballo...”.¹⁹⁰ Esta estatua, una de las primeras estructuras que simbólicamente destruyó el pueblo con

¹⁸⁶ Galich, *Managua*, 29.

¹⁸⁷ *Ibid.* 28.

¹⁸⁸ Florence E. Babb, *After Revolution*, 46-69.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Galich, *Managua*, 52.

la victoria de la Revolución en 1979, sirve para “activar” la memoria de la resistencia y proyectarla hacia el presente, aunque por supuesto dentro de un marco socio-económico y político muy distinto. Mediante los viajes de Rana y la Guajira, entonces, se “lee” el espacio urbano a contrapelo, exponiendo la ciudad como un tipo de palimpsesto ideológico, un espacio no sólo de conflicto, pero dentro del cual aún se resisten los intereses de homogenización ideológica del neoliberalismo.

De una manera similar, quizás podríamos leer la confrontación final de la novela, en la que Pancho Rana (ex-sandinista) se enfrenta a los miembros de la pandilla de la Guajira (todos ex-contras) en la quinta de sus patronos. Esta batalla obviamente replica a un nivel alegórico la lucha del pasado, pero también establece una conexión importante con el presente de la posguerra. Esta relación es clara en un monólogo interior de Rana poco antes de la pelea, en el que el personaje describe un sueño o “flashback” sobre la época de la guerra, cuando era comandante de un escuadrón elite sandinista. El monólogo es algo extenso y no nos interesa tanto por su contenido, sino más bien por la relación que establece con el presente. Particularmente interesante, es la referencia a la guerra mediante el verbo “rungear”, que también significa irse de fiesta, juerga o baile. Esta asociación no debería ser pasada por alto, especialmente porque nos remite a una novela que describe a Managua como “Salsa City”, y que además lleva parte de la letra de una canción de salsa—“Devórame otra vez”, de Lalo Rodríguez—en su título. Veamos, entonces, cómo se narra, de manera fragmentada, el inconsciente de Rana:

...avancen, oscuridad, todavía es de noche ¿o está entrando la noche?, ¿o ya me morí?, pero cómo si todavía no ha comenzado el rungeo?, ¡No se queden, avancen!, pasamos la guarda raya... cuenta regresiva, tantos del tanto de 1988 y tantos a las tantas horas, ¿y los helicópteros, a qué hora vienen?, cambio, cambio de planes, qué putas pasa, lo que pasa es que la

banda está borracha (el borracho soy yo), y además está nublado, cambio, ¿me copio?, dentro de poco cambio de disco, quitamos el disco y ponemos cassette cambio y fuera...¹⁹¹

Primero hay que recordar que Rana tiene este “flashback” dada la similitud entre la sensación de “goma” o resaca que experimenta en el presente con la Guajira, y otro momento de resaca en su pasado revolucionario. Claramente, entonces, se establece una relación entre la “runga” del presente con la del pasado. Esta relación es aún más explícita si la discutimos también junto al principio de la novela, y a algunas de las palabras iniciales del narrador omnisciente. Este nos dice al empezar la novela: “Yo por eso no soy ni chicha ni limonada, como dice la canción que tanto oímos en aquellos años de runga, cuando creíamos en lo que nos decían, ahora creo sólo en lo que cargo entre las bolsas...”.¹⁹² El pasaje obviamente revela que ya no se cree en la utopía marxista de “aquellos años de runga”, pero esto no quiere decir que su espíritu crítico no sobreviva, de una manera distinta, en el presente de la posguerra. Así, en la oscuridad social de la Managua nocturna se debe a veces sobrevivir mediante ciertos aspectos ideológicos apropiados o internalizados de la lógica neoliberal, pero, también está clara la intención de la novela de resistir esta misma lógica, y de no aceptarla como la única posibilidad. Así, la “runga” no es sólo individualismo, egoísmo y satisfacción de los deseos carnales, sino que puede también funcionar como crítica y oposición, algo que frente a un marco global e histórico de lucha y desigualdad, tiene repercusiones muy importantes.

¹⁹¹ Galich, *Managua*, 67.

¹⁹² *Ibid.* 2.

El deseo de una nueva política en la posguerra centroamericana:

Para Fredric Jameson, la imposibilidad de situarse con claridad frente al marco global es “crippling to political experience”, y así, cualquier “aesthetic of cognitive mappin” debería de ser “an integral part of any socialist political project”.¹⁹³ Para Jameson, es necesario recuperar mediante el “cognitive mapping” un concepto de clase y de totalidad, ya que una conciencia de ambos permitirá la posibilidad de una política socialista con alcance global.¹⁹⁴ Aunque la idea de mantener un sentido de totalidad, específicamente en relación al sistema socio-económico mayor—en este caso el neoliberalismo—, se ha mostrado provechoso para esta discusión de la ficción centroamericana de la posguerra, los comentarios de Jameson también revelan una concentración quizás desmesurada en lo económico y las relaciones de clase. De esta manera, se limita lo que se constituye por político, y también se restringe el comentario crítico de textos como *El asco* y *Managua Salsa City*, que inicialmente parecerían solamente una representación de la desilusión política pura, la imposibilidad de construir un proyecto ideológico viable dada la pérdida de un sentido de conciencia de clase frente a un sistema global demasiado abrumador.

Sin embargo, en parte la idea de este capítulo ha sido mostrar que aunque las novelas no presentan o articulan un proyecto político claro, ambas reflejan la continuidad de una fuerte crítica social del sistema dominante heredado de la época de las guerras revolucionarias. Esta crítica además sirve el propósito de cuestionar la relación política establecida durante la guerra entre el individuo y la colectividad, y mostrar que ésta no se

¹⁹³ Jameson, “Cognitive Mapping”, 283.

¹⁹⁴ Ibid. 285.

puede reducir solamente a partidos políticos o clases sociales. De esta manera, ambas novelas revelan el deseo por una renovación de lo político, en la que se tome en cuenta tanto lo micro como lo macro social. Las novelas revelan así una subjetividad que, aunque condicionada por el desencanto, nunca retrocede hacia una intimidad desligada de las relaciones macrosociales, o más importantemente, de participar críticamente en estas relaciones. En un momento en que la lógica neoliberal busca desarticular cualquier oposición e imponerse como lógica económica pero también social dominante, esta perspectiva es quizás esencial para abrir nuevas perspectivas analíticas dentro de los estudios culturales y la crítica literaria más en general.

En este sentido, el cambio en la representación de la ficción de la posguerra centroamericana implica también un cambio en la función crítica de la literatura para un momento histórico muy distinto. *El asco* y *Managua, Salsa City* no proponen una “alternativa” o un proyecto político-ideológico viable, pero quizás esperar esto sería recaer en un entendimiento de lo literario y lo político ligado a la función de la producción cultural durante la época de las guerras. En la época del neoliberalismo, tal vez la función de la literatura y la producción cultural sea otra. En un contexto muy distinto, aunque en una discusión similar, un entrevistador le reclama indirectamente al director alemán Rainer Werner Fassbinder, observando que él en sus películas “no propone soluciones”.¹⁹⁵ Fassbinder le contesta diciendo: “Nunca lo he hecho y espero nunca hacerlo”.¹⁹⁶ Quizás la función de la producción cultural en la posguerra ya no es

¹⁹⁵ Rainer Werner Fassbinder. “I let the audience feel and think”. *The Cineaste Interviews: on the art and politics of the cinema*. Dan Georgakas and Lenny Rubenstein (eds.). Chicago: Lake View Press, 1983. Print. Traducción es mía.

¹⁹⁶ Ibid.

“proponer”, sino hacer ver y sentir la realidad desde una perspectiva distinta. Las novelas analizadas aquí, aún nos revelan toda la desigualdad y violencia implicada en cualquier posicionamiento global, pero además nos muestran que es precisamente por eso que la perspectiva literaria debe necesariamente cambiar. De esta manera, se podrá llegar a articular, en una nueva época, algo más de la complejidad de las experiencias sociales vividas desde los márgenes de la economía global, donde las promesas de “liberación” aún permanecen irresueltas.

A version of Chapter 2 titled ““Ahora creo sólo en lo que cargo entre las bolsas”: la política del cinismo en la posguerra centroamericana,” was published in the “proyectos” section of the journal *Istmo* 21 (July-December 2010). The dissertation author was the primary investigator and author of this material.

III: Tiempo

“La época está en desorden”: reflexiones sobre la temporalidad en *Bolivia* de Adrián Caetano y *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel

“What is the essence of the director’s work?
We could define it as sculpting in time”.
Andrei Tarkovsky

El llamado Nuevo Cine Argentino es más un quiebre generacional y estético que un grupo o movimiento coherente y homogéneo de producción cinematográfica, ya que una variedad de cineastas y de películas son aglomeradas bajo esta denominación, a veces imprecisa y abstracta. Por lo general, los comienzos de esta producción cinemática se adscriben a la película *Rapado* (1994) de Martín Rejtman, a una colección de cortos galardonados en una competencia del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) recopilados bajo el título *Historias breves* (1995), y a la película *Pizza, birra y faso* (1997) de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. Institucionalmente, el surgimiento del Nuevo Cine Argentino se relaciona con la “Ley de Cine” de 1995, que garantiza la protección de la industria cinematográfica nacional en cuestiones de exhibición y también de financiamiento. De manera algo contradictoria, Argentina desarrollará en una época caracterizada por la privatización masiva, una de las industrias cinematográficas más protegidas por el Estado a nivel mundial.¹⁹⁷ Así, el Nuevo Cine Argentino tiene desde su comienzo una relación compleja y contradictoria con las políticas neoliberales que se imponen en el país bajo el liderazgo de Carlos Menem (1989-1999). Por un lado, el

¹⁹⁷ Tamara Falicov. *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film*. London: Wallflower Press, 2007. 89-93. Print.

neoliberalismo y la inserción de Argentina en el marco económico global promueven en la industria cinematográfica nacional una imitación del modelo “Blockbuster” de Hollywood (películas comerciales con un alto presupuesto), con una predisposición del INCAA a financiar proyectos y directores que imiten este modelo. Pero por otro lado, el INCAA también crea fondos destinados a nuevos directores jóvenes y producciones de bajos recursos mediante una serie de concursos a nivel nacional.¹⁹⁸

Es de estos concursos y proyectos de bajo presupuesto, y usualmente en oposición a la estética y modelo del “Blockbuster” de Hollywood, que surgirá el apelativo del Nuevo Cine Argentino, nombre ya firmemente establecido dentro de la crítica nacional para fines de los 1990s. Aunque este grupo de cineastas y películas no comparte ninguna ideología, ni tan siquiera una coherencia o conciencia como “grupo”, podemos aquí brevemente enumerar algunas características estéticas generales. Primero, es un cine de “bajos recursos”, por lo menos en su génesis. Son películas sin un alto presupuesto, que además reciben financiación de varias fuentes, tanto nacionales como internacionales, tanto del Estado como de fondos privados. Hay en las películas una preocupación central por el “realismo”, usando en este sentido a actores no-profesionales, o filmando en localidades “al aire libre”, con un número casi nulo de efectos especiales o de escenarios elaborados. Tanto las actuaciones como los escenarios y la trama tienden hacia el minimalismo, sin expresiones desmesuradas de emoción, moralismo u obvia ideología política. Por lo general, entonces, son películas que se concentran en “micro espacios” o narrativas de individuos que son a veces difíciles de relacionar alegóricamente al cuerpo nacional. Sin embargo, esto no quiere decir que este cine no trate temas sociales o

¹⁹⁸ Ibid. 115.

políticos controversiales, o que no tenga una función de denuncia, sino que la crítica o comentario social se logra de una manera sutil, indirecta, a veces ambigua o contradictoria. Por lo general, se destacan entre las películas más importantes de este cine, además de las ya mencionadas, *Mundo grúa* (1999) de Pablo Trapero, *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano, y *Nueve reinas* (2000) de Fabián Bielinsky.¹⁹⁹

La idea de este capítulo será analizar dos películas del Nuevo Cine Argentino dentro del contexto del neoliberalismo antes y después de la crisis económica del 2001, intentando así teorizar las posibilidades críticas de este cine en un momento de cambio económico y político. Los intereses del capítulo compartirán con Joanna Page una necesidad por explorar “how cinema has registered, and indeed helped to construct, certain modes of subjectivity relating to Argentina’s experience of capitalism, neoliberalism and economic crisis”.²⁰⁰ Específicamente, se investigará la manera en que se construye y representa el tiempo en estas películas, intentando establecer una relación crítica entre éste y la experiencia temporal usualmente ligada al neoliberalismo.

Famosamente, David Harvey teoriza que el cambio global hacia un sistema económico

¹⁹⁹ La inclusión de Fabián Bielinsky en esta lista tiene el propósito de cuestionar la dicotomía a veces establecida en relación al Nuevo Cine Argentino entre un cine “independiente” y más “artístico” y un cine más comercial y “hollywoodense”. Hay críticos que no incluyen a Bielinsky en el Nuevo Cine Argentino por ser éste un supuesto director más a la Hollywood, algo bastante discutible y además limitante, ya que de esta manera se tiende a ver su obra bajo un lente “acrítico” o “apolítico”, algo que limita las lecturas y complejidades del cine argentino de esta época, que a veces se opone a Hollywood y un sentido dominante del cine global de manera directa, pero que también apropia sus técnicas y las reformula en maneras críticas que no siempre responden a dicotomías nítidas.

²⁰⁰ Joanna Page. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke University Press, 2009. Print.

neoliberal implica un “space-time compression” que resulta en una nueva y acelerada experiencia del tiempo.²⁰¹ Aunque esta aceleración desemboca en distintas teorías y especulaciones sobre su efecto a nivel social y subjetivo, por lo general todas tienden a priorizar la rapidez como fundamental a cualquier experiencia temporal en el tardío siglo XX y temprano siglo XXI.²⁰² La idea del capítulo, entonces, es desarrollar una indagación crítica de esta “aceleración” mediante un análisis de la experiencia y construcción temporal en *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano y *La mujer sin cabeza* (2008) de Lucrecia Martel. Aunque de distintas maneras, ambas películas construyen una temporalidad en oposición a la “aceleración” del mercado y el sistema económico y cultural global, revelando así no sólo las diferencias económicas que la condicionan, sino también las relaciones desiguales en cuanto a género sexual y raza.

²⁰¹ Harvey sugiere que en las últimas décadas hemos experimentado “an intense phase of time-space compression that has had a disorienting and disruptive impact upon political-economic practices, the balance of class power, as well as upon cultural and social life”. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Blackwell Publishing, 1990. 284. Print. Harvey nunca menciona el neoliberalismo en relación a la aceleración en la experiencia del tiempo concretamente, y habla de un cambio en la experiencia del tiempo más en relación a lo “posmoderno”. Pero, dado que la ideología central del capitalismo tardío o “posmoderno” es el neoliberalismo, especialmente en el caso Argentino, este capítulo no diferenciará entre neoliberalismo y capitalismo tardío, tomándolos como sinónimos. Además, el mismo Harvey sitúa en *A Brief History of Neoliberalism* el principio del neoliberalismo como *ethos* capitalista en la crisis de acumulación de 1972, algo que relaciona en *The Condition of Postmodernity* directamente a la aceleración en la experiencia del tiempo: “speed-up as a response to capitalist crisis since 1972”. *The Condition of Postmodernity*, 230. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005. Print.

²⁰² Por ejemplo, en su libro sobre el posmodernismo, Fredric Jameson utiliza las teorías de Lacan sobre la esquizofrenia como un modelo para discutir la fragmentación de la experiencia cultural del tiempo en el momento histórico del capitalismo tardío. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. 25-31. Print.

He seleccionado estas películas por varias razones. Primero, presentan estilos y técnicas muy distintas. Así, podemos apreciar algo de la heterogeneidad del llamado Nuevo Cine Argentino y estar conscientes de que aunque podemos generalizar algunas de sus características, en verdad estamos hablando de películas y directores bastante distintos. Son además, en relación al neoliberalismo, dos películas que retan una perspectiva analítica puramente economista o clasista, revelando la necesidad de también discutir lo racial y el género sexual en la construcción y representación de la subjetividad. *La mujer sin cabeza* (2008) es una producción más contemporánea, algo alejada del génesis del Nuevo Cine Argentino y del momento de crisis neoliberal. También es una película que se ha discutido en relación a la dictadura militar (1976-1983). Sin embargo, la misma directora ha hecho una conexión en entrevistas entre la película y el momento de imposición neoliberal (específicamente el segundo gobierno de Menem), y es importante también analizar la película bajo este marco teórico, ya que representa varias de las problemáticas socio-económicas que caracterizan esta época. Es, además, la película de Martel de la que se ha escrito menos (ya existe un gran número de discusiones sobre sus primeras dos películas: *La ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2004)), permitiendo así la posibilidad de un nuevo aporte al análisis de su cine. Por último, la diferencia cronológica entre las dos películas, además de sus distintos estilos, también permite extender el enfoque de este análisis a otras películas y directores de la misma época.

Bolivia y el “destiempo” nacional:

Bolivia cuenta la historia de Freddy, un boliviano que ha inmigrado a Buenos Aires en busca de trabajo. La película, filmada completamente en blanco y negro en súper

16, sigue a Freddy durante varios días de trabajo en un bar/restaurante de Buenos Aires, donde logra asegurar un trabajo como “parrillero.” Mediante una concentración casi claustrofóbica en el espacio del bar, la película explora no sólo los prejuicios del dueño del lugar hacia Freddy, sino la xenofobia creciente de algunos de los clientes del bar, quienes se refieren a él como un “negro” que ha venido a robarle el trabajo a los locales en una época de reducidas oportunidades económicas. En el clímax de la película, las tensiones raciales y económicas finalmente explotan cuando uno de los clientes, conocido como el “Oso”—un taxista que está a punto de perder su auto dado que no puede cumplir con los pagos mensuales—, se emborracha y rehúsa salir del bar, algo que desemboca en una confrontación verbal y física entre él y Freddy. El “Oso” empuja a Freddy al suelo, y éste responde quebrándole la nariz y echándolo del bar. El “Oso” luego se monta a un auto con su amigo Marcelo, desempuña una pistola, y le dispara a Freddy, quien cae muerto frente a la entrada del lugar.

Desde la primera escena de la película, el tiempo se muestra como una preocupación temática central. De hecho, la primera imagen que presenta la película, es la de un reloj sobre la pared del bar/restaurante. Al reloj le siguen una serie de imágenes del interior vacío del lugar, un tipo de *still lifes* cinematógicos que nos muestran los utensilios en la cocina, platos sucios dentro del lavabo, las ollas sobre la estufa, un póster con el rostro de Gardel, un edicto de la policía, señalamientos al cliente, y finalmente, un rótulo sobre la ventana, escrito a mano, anunciando que se necesita un cocinero/parrillero. Mientras las imágenes pasan, una después de la otra, escuchamos una conversación entre el dueño del lugar (Enrique) y Freddy, quienes discuten los pormenores del trabajo. Enrique explica: “El trabajo aquí no es ninguna ciencia,

empezamos en la mañana temprano y cerramos cuando no hay más nadie”. En esta frase, ya está la temporalidad incuestionable del sistema capitalista, el trabajo que estructura no sólo el día, sino la experiencia humana, una realidad social que aunque construida e impuesta históricamente, se vuelve natural e incuestionable.²⁰³ Esta temporalidad, además, está desde el comienzo fuertemente relacionada a relaciones desiguales de poder, ya que Enrique no menciona un horario fijo, sino que ambiguamente habla de empezar “temprano” y cerrar cuando “no hay más nadie”, permitiéndose así la posibilidad de establecer la duración del día laboral. La construcción del tiempo, en este caso el día laboral, también se nutre de la desigualdad racial. Luego de explicar algunos pormenores del horario y del trabajo, por ejemplo, Enrique le pregunta a Freddy, en el mismo tono desinteresado y banal, si tiene “sus papeles”, a lo que Freddy responde: “Se están tramitando, señor.” Luego Enrique le pregunta si aprendió a hacer asado “allá en el Perú,” mientras que Freddy lo corrige y le dice que es boliviano, no peruano. Por último, Enrique le dice a Freddy que se le pagará 45 pesos por día, además de las propinas. Así, desde el comienzo de la película se liga la reflexión sobre el tiempo con relaciones de poder desiguales, revelando una relación porosa entre lo económico (clase) y lo racial, que al ser inscrita dentro de la cotidianeidad del día laboral, permiten la explotación de Freddy.

Las tensiones económicas y raciales también se relacionan al sentido específico de tiempo que construye la película. Como ya mencioné, la conversación inicial entre

²⁰³ Aquí valdría mencionar el artículo clásico de E.P. Thompson, “Time, Work-Discipline and Industrial Capitalism”. *Essays in Social History*. M.W. Flinn and T.C. Smout (eds.). Oxford: Clarendon Press, 1974. 39-77. Print.

Freddy y Enrique (extradiegética), se impone sobre escenas “vacías” o *still lifes* de distintas partes del interior del bar/restaurante, una técnica que se usa a través de la película, a veces usando diálogos, pero también música. Estas escenas han sido discutidas por Christian Gundermann como una expresión de “the desolation of use objects in disuse”, y por ende, desarrollan un sentido de “desnaturalización” que se opone a la época del “commodity fetishism”.²⁰⁴ En una manera distinta, Joanna Page discute estas escenas como un “revalorization of any forms of labor in the context of severe and increasing unemployment”.²⁰⁵ Para mí, sin embargo, la importancia de estas escenas yace en la construcción de un sentido específico de tiempo. Primero, las escenas quiebran nuestro sentido de continuidad y de causalidad, algo que se logra mediante el desfase presente entre el sonido (extradiegético) y la imagen. No sólo no hay una “acción” que seguir, sino que lo que vemos no está ligado a la conversación, y no nos la explica ni nos ayuda a darle un sentido obvio. Como espectadores, entonces, se nos distancia de la usual pasividad de seguir un movimiento visual que concuerda con lo auditivo, y se nos fuerza a experimentar lo visual fuera de lo cronológico o causal. La película nos fuerza a priorizar lo afectivo y a “sentir” el paso del tiempo. Al permanecer cada una de las imágenes por unos instantes, y al ser los cortes entre ellas pausados y de una duración constante, también se logra establecer un cierto ritmo. Esto desemboca en una temporalidad que podríamos caracterizar como “lenta”, que se sitúa en algún lugar entre el tedio, el hastío y la pausa reflexiva.

²⁰⁴ Christian Gundermann. “The Stark Gaze of the New Argentine Cinema: Restoring Stangeness to the Object in the Perverse Age of Commodity Fetishism”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 14.3 (December 2005): 241-261. Print.

²⁰⁵ Page, *Crisis and Capitalism*, 61.

Así, las escenas se podrían relacionar a las observaciones de Gilles Deleuze y su idea del “time image”.²⁰⁶ Deleuze teoriza que desde el neorrealismo italiano (y también desde algunos directores como Yasujiro Ozu en el Japón), se inicia en cierta producción cinematográfica un cambio en la temporalidad, para él conceptualizado como una transición del *action-image* al *time-image*. Para Deleuze, antes del neorrealismo italiano, por lo general los personajes y los eventos en una película tenían un propósito y representación funcional. O sea, todo movimiento o imagen estaba determinado por la situación, sujeto a una temporalidad cuya función siempre era avanzar la “acción” de la trama. Con el neorrealismo italiano, acontece el reverso, “which means that time is no longer the measure of movement but movement is the perspective of time: it constitutes a whole cinema of time, with a new conception and new forms of montage”.²⁰⁷ Desde el neorrealismo italiano, entonces, Deleuze observa que se empieza a representar un “direct time-image” o “time itself”.²⁰⁸ Así, habrá escenas, como en las películas de Michelangelo Antonioni por ejemplo, en que se filmará extensamente a los personajes y sus acciones sin que éstas revelen algo de o impulsen a la trama directamente. Estas escenas y representaciones tendrán varias funciones para Deleuze, pero una de estas claramente tiene que ver con hacer sentir a la audiencia un cierto tipo de temporalidad, y por extensión, un distinto tipo de representación y respuesta afectiva.

En *Bolivia*, las filmaciones del bar/restaurante no tienen una función práctica en la película, o sea, no están sujetas al “movimiento” de la trama o la caracterización de los

²⁰⁶ Gilles Deleuze. *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. 22. Print.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Ibid. 17.

personajes. Su función reside, entonces, en crear un sentido y una representación “lenta” o “vacía” del tiempo (de “time itself” como diría Deleuze), para luego problematizar las concepciones de la Nación como cuerpo temporal homogéneo construido sobre la simultaneidad. Esto se logra mediante la oposición que se establece entre la secuencia inicial en el bar y la segunda secuencia, en la que los titulares de la película son proyectados sobre imágenes televisivas que transmiten un juego de fútbol entre Bolivia y Argentina para la clasificación al mundial de Francia de 1998. El partido de fútbol es una clara metáfora para el cuerpo nacional, fundado sobre una concepción de “simultaneidad temporal”.²⁰⁹ La idea es que a través del país, personas de todo tipo y clase asisten a la transmisión del partido, identificándose y construyéndose como ciudadanos de Argentina. En el partido de fútbol, el tiempo es homogéneo, constante e incambiable, una experiencia compartida por todos los ciudadanos de la misma manera, no importa dónde estén o quiénes sean. Mediante la yuxtaposición del “macro” espacio del partido con el “micro” espacio del bar, sin embargo, experimentamos un marcado contraste, ya que los dos parecen llevarse a cabo en dos distintas temporalidades. De repente, el tiempo parece relativo y cambiante, revelándose así la posibilidad de que no todos lo experimentemos de la misma manera.

En el contexto del neoliberalismo, esto es significativo, ya que se crea en *Bolivia* una temporalidad en oposición a la inmediatez o rapidez que tiende a generalizarse como

²⁰⁹ Benedict Anderson desarrolla esta idea en *Imagined Communities*. New York: Verso, 2006. 24. Print. Anderson toma la idea de Walter Benjamin de “homogenous, empty time” como metáfora para la experiencia temporal en la modernidad. La idea de la simultaneidad es esencial en esta concepción, ya que “simultaneity is, as it were, transverse, cross-time, marked not by prefiguring and fulfillment, but by temporal coincidence, and measured by clock and calendar”.

la experiencia temporal de este sistema. Se podría decir, por ejemplo, que conceptos político-económicos como “flujo libre” o “libre comercio”, se instauran en un tipo de urdimbre temporal que tiende hacia lo homogéneo. Así, el acceso teórico a movimientos instantáneos de capital anclados a nuevas tecnologías, tan importantes para el discurso neoliberal, tiende a tomar como un hecho que la tela del tiempo es necesariamente igual, o puede ser igual, para todos. De igual manera, aunque el cuerpo nacional se discute muchas veces como una serie de individualidades, o sea como heterogéneo, esta heterogeneidad es al final reducida a una homogeneidad mediante la experiencia temporal del mercado, la cual es constante e incambiable.

Esta experiencia homogénea del tiempo no es sólo parte de los discursos del “mercado libre”, sino también de teorías culturales que generalizan el momento neoliberal como aceleración o fragmentación.²¹⁰ Doreen Massey, por ejemplo, critica las observaciones de teóricos como Fredric Jameson y David Harvey, quienes no toman en consideración que “the ways in which people are placed within ‘time-space compression’ are highly complicated and extremely varied”.²¹¹ Además, hay para Massey en estas

²¹⁰ Ya he mencionado las observaciones de David Harvey, para quien ha habido desde 1972 “an intense phase of time-space compression that has had a disorienting and disruptive impact upon political-economic practices, the balance of class power, as well as upon cultural and social life”. *Condition of Postmodernity*, 284. En su libro sobre el posmodernismo, Fredric Jameson utiliza las teorías de Lacan sobre la esquizofrenia como un modelo para discutir la fragmentación de la experiencia cultural del tiempo en el momento histórico del capitalismo tardío. *Postmodernism*, 25-31. Claramente, las ideas de “fragmentación” y “aceleración”, aunque relacionadas, no son lo mismo. Aquí la manera en que se comparan son en un sentido de “universalización” o homogeneización de estas respectivas experiencias.

²¹¹ Doreen Massey. “A Global Sense of Place”. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1994. 150. Print.

teorías, “problems of deep economism... and also of class reductionism”.²¹² O sea, para Massey, la experiencia acelerada del tiempo, aunque nunca cuestionada en sí, responde a distintos factores, y no es experimentada por todos, mucho menos de la misma manera. Esto es importante en el contexto latinoamericano, dado que muchas de las teorías sobre la temporalidad neoliberal tienden a privilegiar el Norte económico y cultural, y dejan fuera lo que muchas veces es una experiencia desigual del tiempo desde la periferia económica global. Para Freddy y los clientes del bar en la película, el tiempo transcurre de una manera muy distinta que para el jefe ejecutivo de una compañía transnacional en Estados Unidos, por ejemplo. También, esta diferenciación en la experiencia temporal se ve afectada por una variedad de factores que van más allá de lo económico, y entre los que podemos mencionar distintas experiencias culturales, la etnicidad, la raza y el género sexual. *Bolivia* nos revela que el tiempo es relativo y cambiante, dependiendo de quién somos y dónde estamos situados.

La primera imagen de la película, como ya mencioné, es la del reloj sobre la pared. Una y otra vez, la cámara y los personajes volverán a este reloj, como si la misma película quisiera recordarle a la audiencia de la hora, estableciendo así una conexión constante entre los problemas y “luchas” cotidianas de los personajes y el tiempo en el que se llevan a cabo. Así, el tiempo surge como conflicto y diferencia, y la película nos presenta un paralelo entre la imposibilidad de universalizar u homogeneizar la hora, de controlarla y establecer entre todos un sentido del tiempo compartido, y la imposibilidad de “resolver” o “integrar” las distintas experiencias de los personajes, que parecen moverse inexorablemente hacia el conflicto y el enfrentamiento. En una escena cerca del

²¹² Ibid. “A Place Called Home?” 164. Print.

principio de la película, Enrique le pide a Freddy que le arregle el reloj sobre la pared, ya que está 10 minutos atrasado. En otra escena, el Oso le pregunta a Marcelo qué hora es mientras charlan y toman café sobre una de las mesas del lugar. Marcelo le dice que mire el reloj, a lo que el Oso responde que no sabe si sirve, ya que lo han estado arreglando. Luego, comenta: “no sé, ya estoy perdido”. Cerca del final de la película, Enrique le cambia las baterías al reloj, ya que como él mismo le dice a Marcelo: “parece que no anda el reloj”. Existe, entonces, una necesidad en la película por establecer una hora fija e incambiable, por hacer que “ande bien” el tiempo. El tiempo existe como una ansiedad constante, causada por la imposibilidad de controlarlo. La constante preocupación de Enrique con el reloj, metafóricamente implica un intento por apaciguar el ambiente en el bar/restaurante y resolver las tensiones raciales y económicas que auguran la confrontación final. De una manera similar, el Oso, quien se encuentra “perdido” ante el tiempo, en constante estrés y lucha, progresivamente pierde el control sobre su frustración, la cual proyecta sobre Freddy como xenofobia y creciente racismo. Simbólicamente, el tiempo existe como diferencia, y la imposibilidad de los personajes de resolver sus problemas y “coexistir” en un mismo espacio y tiempo, implica una experiencia heterogénea de lo temporal.

La televisión dentro del bar también funciona como un intento simbólico de homogeneizar la experiencia temporal de los personajes. Muchas veces los personajes se encuentran reunidos alrededor de la televisión, compartiendo un partido, una película o algún programa. De hecho, las imágenes del partido de fútbol al inicio de la película parecen ser proyectadas sobre una televisión, como si la audiencia estuviese viendo el partido en el bar, compartiendo el mismo momento con los clientes y los trabajadores.

Otra vez, simbólicamente estamos ante una temporalidad compartida por el cuerpo nacional, un tiempo sincrónico e homogéneo. Pero, mientras avanza la película, vemos que la televisión se vuelve otra fuente más de conflicto. Hay constantes luchas por el control remoto y por imponer la programación. En una escena, por ejemplo, Héctor (un cliente y vendedor ambulante) cambia el canal y Marcelo se enoja. Héctor dice que no le gustaba el programa, a lo que Marcelo responde: “A vos no te gusta porque sos puto”. Aquí se nos revelan los conflictos y prejuicios que existen bajo la superficie de la cotidianeidad, que la película codifica como diferenciación temporal, ya que no se puede compartir un mismo momento temporal y “ver lo mismo”.

Por un lado, entonces, podríamos ver en *Bolivia* un paralelo entre una experiencia temporal heterogénea y un cuerpo nacional fragmentado, donde los distintos problemas raciales y económicos imposibilitan la unidad o la solidaridad. Sin embargo, en relación a un marco mayor, también vemos la imposibilidad simbólica de integrarse a la “aceleración” del mercado global. La “rapidez” que se relaciona al sistema neoliberal, que está fuertemente ligado a un sentido de participación en el “*global village*” y en el “*flow*” económico y cultural, no existe de la misma manera en el bar/restaurante y en las vidas de sus clientes o trabajadores. El Buenos Aires que nos presenta *Bolivia* no es el de la ciudad cosmopolita de descendencia europea y de inversiones de capital financiero, sino el de la lucha cotidiana de aquellos que no han sido permitidos acceso a los circuitos de capital económica y cultural. La inmovilidad y claustrofobia del bar/restaurante se yuxtapone al movimiento afuera de sus ventanas sucias, una representación simbólica de la sociedad neoliberal que se “mueve” en oposición a las vidas “estáticas” de aquellos adentro del bar.

Bolivia se convierte así en una representación simbólica de las diferencias culturales y económicas que condicionan el acceso a la “aceleración”. Freddy ha llegado como inmigrante de Bolivia porque no logró encontrar trabajo después de que los “yanquis” quemaran las cosechas de coca en las que trabajaba. Así, su inmigración representa la situación de los países pobres y sus ciudadanos en un sistema de relaciones de poder jerárquicas. Su falta de posibilidades de ascenso socio-económico es representada en la película mediante lo estático y una temporalidad “lenta”. Esto se refleja en la experiencia temporal construida por la película dentro del bar/restaurante, algo que ya se ha discutido. Pero, también se puede ver en otros espacios igual de claustrofóbicos, como en el café abandonado y decrepito donde Freddy pasa la noche dormido sobre una de las mesas, en el bar donde va a tomar una noche, y en el hotel de mala muerte al que lo lleva eventualmente Rosa (la mesera que trabaja en el bar con él). Todos estos lugares dan un sentido de hastío y fatalismo, que contrasta marcadamente con discursos neoliberales y posmodernos de movimiento, aceleración, cambio constante y rapidez; experiencias temporales que además son bastante comunes en la estructura y forma de programas de televisión y películas de Hollywood.

Freddy, entonces, no tiene acceso a la tecnología o capital que le permite compartir en la “rapidez instantánea” que se asocia con el final del siglo XX y principios del siglo XXI. Un ejemplo simbólico de esto es cuando le debe pedir a Enrique “5 minutos” para ir a hacer una llamada. Después de hacer la pregunta, Enrique lo hace esperar, al propósito tomándose un tiempo extenso para responderle, símbolo indiscutible de su poder y autoridad. Luego, Freddy debe caminar varias cuadras para encontrar el teléfono específico, un “locutorio” ilegal que se encuentra en la parte de atrás de una casa

privada. El hombre encargado le pregunta dónde y a qué número quiere llamar, e inclusive después de que Freddy le responde, persiste con la idea de que “viene el amigo a hacer una llamada al Perú”. Así, para hacer un simple llamada (algo que a principios del siglo XXI parece casi obsoleto dado el uso extenso de celulares, Internet, etc.), Freddy tiene que lidiar con la discriminación y esperar el permiso de su jefe, enseñándonos cómo su acceso simbólico a la experiencia temporal “acelerada” del mercado y sistema económico y cultural global, se ve condicionada e imposibilitada por el racismo y la pobreza.

Bolivia también nos revela que al localizarnos dentro del tiempo, no sólo está en juego nuestra posición dentro de un sistema económico-social, sino también nuestra identidad. Así, el movimiento del tiempo tiene mucho que ver en la película con la construcción de la subjetividad. Esto está muy claro en varias secuencias de la película, que usan la misma técnica cinematográfica descrita anteriormente, donde se yuxtaponen las imágenes y sonidos extradiegéticos. Muchas de éstas, como ya mencioné, imponen sobre *still lifes* del bar las conversaciones de los personajes. Pero existen otras más dinámicas, en las que se proyectan las acciones de varios de los clientes o trabajadores en el bar en cámara lenta, y sobre las que se impone la música folclórica boliviana del grupo Los Kjarkas.²¹³ En la yuxtaposición del movimiento y música, hay un sentido de vida y de existencia, algo notado por Joanna Page cuando habla de estas escenas como una manera

²¹³ La música boliviana podría también representar un imaginario, sistema cultural, y sentido temporal con claras connotaciones étnicas. Aunque Freddy siempre habla español, a veces lo hace con un acento, y en una escena en la que llama a su familia, le dice a su hija algunas palabras en lo que podría ser quechua o aymara, el primero siendo el mismo idioma que se habla en algunas de las canciones de Los Kjarkas que utiliza la película.

en la que “we can appreciate the poetry of labor in motion”.²¹⁴ Para mí, las escenas tienen que ver más con la representación de la vida misma, y la cámara lenta como una manera de llamar la atención a la tela temporal que sirve como su eterno trasfondo. La cámara lenta nos hace conscientes de “time itself”, como diría Deleuze, y de cómo las acciones cotidianas de los personajes los “construyen” como individuos, algo que no se reduce solamente al espacio laboral. La identidad surge, después de todo, de una complicada interacción con la temporalidad y el espacio, una que se relaciona con el pasado (las memorias y los recuerdos) y con el presente, con la conciencia y con la inconciencia, con lo cultural y lo socio-económico. En la película, cada uno de los personajes está inscrito en la temporalidad de una manera distinta, construyéndose así, en relación a distintas realidades económicas, pero también socio-culturales: Rosa, por ejemplo, debe lidiar con los avances sexuales de Marcelo y el machismo; Freddy con los prejuicios raciales; Héctor con la homofobia. Esta relación con la subjetividad es mucho más compleja de lo que se podrá discutir aquí, pero es importante notar cómo la película nos hace conscientes de que el tiempo pasa, y que al hacerlo, nos marca y nos construye como individuos, de maneras muy distintas.

Pero, aunque el tiempo en la película pasa, las vidas de los personajes permanecen en la inmovilidad. Esto se puede ver en la relación que existe entre dos escenas que toman lugar en el hotel de mala muerte donde vive Rosa (el hotel San Miguel). Después de una noche de borrachera, ella y Freddy vuelven al hotel y tienen relaciones sexuales. A la mañana del día siguiente, la cámara los filma aún dormidos sobre la cama, a lo que le siguen varias tomas estáticas (muy similares a las de los *still lifes* del bar), del cuarto y

²¹⁴ Page, *Crisis and Capitalism*, 61.

de los artículos personales de ambos (una foto de lo que podría ser la hija de Freddy, su reloj, su cédula de identidad, un lápiz de labios, etc.). Esta escena recuerda algunas de las técnicas cinemáticas del gran director ruso Andrei Tarkovsky, gran comentador y constructor de la temporalidad cinemática. En su película *Stalker*, por ejemplo, Tarkovsky presenta tomas de objetos cotidianos parecidos a los que se ven en la escena del hotel en *Bolivia*. Estos objetos yacen descartados bajo la superficie de un río, y las tomas de ellos son acompañadas por el sonido del río y un movimiento muy lento del agua y de la cámara. Tanto en *Stalker* como en *Bolivia*, los objetos presentan pedazos de tiempo, que en conjunto, forman la complicada identidad y vida humana, efímera y frágil, a la deriva sobre la tela del tiempo.

En *Bolivia*, esta escena del hotel será muy importante para el final de la película, en el que poco después del asesinato de Freddy vemos a Rosa en el mismo cuarto con el dueño del hotel, escuchando como éste se queja de sus clientes: “Siempre lo mismo... Vienen, pagan unos días, parece que se van a quedar 15 días y resulta que se tiene que rematar todo... te dejan lo que tienen, menos mal que cobro por adelantado... ¿Qué hago yo con esto que dejó aquí?”. Aquí lo efímero y fugaz de la vida humana, que podría cobrar un sentido filosófico o existencialista, es condicionado por lo mundano de la explotación, el racismo, y las relaciones desiguales de poder, que al final permiten que la vida de Freddy se olvide y vuelva reemplazable. En la última escena, Rosa y Enrique son visitados en el café por dos policías, quienes les informan que necesitarán aparecer en el juzgado en relación al asesinato. Sin embargo, cualquier sentido de justicia, redención o significancia de la muerte de Freddy, es invalidado por lo mundano y banal de la interacción. Al final se le dice a Enrique que “tendrá problemas”, pero sabemos que las

repercusiones serán casi nulas, ya que la última toma es de Enrique pegando sobre la ventana el mismo anuncio del principio: “Se necesita cocinero/parrillero”. El tiempo ha pasado, pero la circularidad de la estructura, además de la facilidad e insensibilidad con la que se reemplaza a Freddy, nos hace sentir atrapados e inmóviles, tejiendo a través de las desigualdades y la discriminación, una tela de olvido.

Lucrecia Martel y la violencia de la banalidad:

El cine de Lucrecia Martel, una de las directoras más reconocidas del llamado Nuevo Cine Argentino, se caracteriza por un estilo ambiguo, opaco, minimalista, intimista, y claustrofóbico. En sus películas se representa el mundo interior de las clases burguesas provincianas, presentado como un ambiente siniestro con tendencias incestuosas, visto bajo un lente de banalidad, descomposición, encierro, y violencia latente. Estas características son evidentes en su tercer largometraje, *La mujer sin cabeza*, estrenado en el Festival de Cannes del 2008 a una respuesta dividida.²¹⁵ En la película, la protagonista Verónica (Vero), una dentista de clase media alta, choca con algo en la ruta

²¹⁵ La directora habla de que recibió grandes elogios pero también abucheos. Las otras dos películas de Martel son *La ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2005). En la primera de estas, se presentan las familias de dos primas: Tali y Mecha. La estructura de la película gira alrededor de la finca de la familia de Mecha, una propiedad que alguna vez tuvo su apogeo, pero que ahora, igual que la familia, está en decadencia, algo representado por la piscina estancada a cuyo lado se broncean y beben los personajes principales. La película es caracterizada por un sentido de claustrofobia, letargo, y un sentimiento opresivo de violencia a punto de explotar. En *La niña santa* se cuenta la historia de Amalia, una adolescente dividida entre su deseo sexual y las enseñanzas del catecismo. La película toma lugar más que todo dentro del hotel de los padres de Amalia durante una conferencia de doctores. Un día, uno de los doctores la toca sexualmente en la calle y Amalia desarrolla una relación sexual ambivalente con él, que podría ser interpretada como un despertar sexual o un intento de “salvarlo” espiritualmente. La película es también caracterizada por un sentido de claustrofobia, tomas interiores oscuras, y un tono entre el aburrimiento, la violencia y la ansiedad.

mientras se distrae contestando su teléfono celular. En vez de bajarse y evaluar las repercusiones de su acción, Vero arranca su carro y huye del lugar. A partir de este momento, la película creará una tela de ambigüedades alrededor del acto de Vero, nunca confirmando si lo que Vero atropelló fue un perro o un niño de clase baja con facciones indígenas que jugaba en la ruta. Vero eventualmente le confiesa a su esposo que cree haber matado a alguien en la ruta, lo que desemboca en una serie de sutiles encubrimientos hechos por él y otros familiares y amigos (algunos en posiciones de poder en la ciudad), quienes intentan borrar todo tipo de evidencia que ligue a Vero con el accidente y la posible muerte del niño.

Dado el encubrimiento del accidente y posible asesinato, además del tono siniestro de complicidad relacionado a Vero y su clase social, la película ha sido analizada como una alegoría de la época de la dictadura militar en Argentina (1976-1983) o por lo menos en relación próxima a ésta.²¹⁶ Sin embargo, aunque claramente la película puede ser discutida de esta manera, la trama no acontece durante la época de la dictadura, y aunque no se menciona el momento histórico concretamente, sin duda es durante o

²¹⁶ Esta relación empieza con la misma directora, quien en varias entrevistas ha establecido la comparación. En una entrevista con *Sight and Sound*, por ejemplo, compara “the dead body you never see and the desaparecidos”. “Vanishing Point”. *Sight and Sound* 20.3: 28-32. Print. En una entrevista con el diario *Página 12* es aún más explícita: “En el fondo, toda esta película era una indagación personal acerca de algo que me resulta inexplicable en nuestra historia con respecto a la dictadura, que es la negación. Cómo hicieron, los que no estuvieron implicados directamente en la militancia o en el aparato represivo, para negar lo que sucedía”. “La mala memoria”. *Página 12* 21 August 2008. Web. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4766-2008-08-21.html>>. La relación ha sido también establecida en distintas críticas de la película y en artículos académicos. Ver, por ejemplo, los comentarios de Karen Backstein en *Cineaste* 35.1 (Winter 2009): 64-65. Print. También el artículo de Cecilia Sosa “A Counter-Narrative of Argentine Mourning: *The Headless Woman* by Lucrecia Martel”. *Theory, Culture & Society* 26.7-8 (December 2009): 250-262. Print.

después de los tardíos 1990s. En varias entrevistas, por ejemplo, Martel ha mencionado que el accidente que sirve como motor de la trama, está relacionado con una “explosión de autos” que aconteció en Salta (ciudad donde toma lugar la trama y de donde proviene la directora) durante el segundo gobierno de Menem.²¹⁷ De esta manera, se discutirá la película en el marco del neoliberalismo y su problemática socio-política.

Específicamente, se indagará en la temporalidad que construye la película, proponiendo que al quebrar con un sentido de causa y efecto y cronología clara, *La mujer sin cabeza* revela la violencia sutil que esconde dentro de lo cotidiano las divisiones de clase, género sexual y raza, construyendo una narrativa cronológica del día a día que invisibiliza la desigualdad. Mediante su temporalidad atípica, la película también critica las narrativas dominantes del neoliberalismo que construyen a Argentina como un país europeo, moderno y cosmopolita “conectado” a los circuitos acelerados de capital global.

La primera secuencia de la película nos introduce a algunas de las características contundentes del estilo cinematográfico de Martel, además de que también construyen el sentido de temporalidad que predominará durante el resto de la película. La primera toma es de las piernas de un niño corriendo junto a un perro por campos secos al lado de una carretera. Después, este y dos niños más se ven cruzando la carretera luego de que pasa un bus, claramente en un lugar árido, provincial y despoblado. La próxima toma es de la

²¹⁷ Aquí hablo específicamente de una entrevista con Scott Foundas en UCLA el 17 de Julio del 2009. *La mujer sin cabeza*, DVD. Para Martel, el crecimiento en el número de carros en Salta, además del aumento en el número de accidentes y huidas que resulta de ello, tiene claras implicaciones de clase. Así, el accidente en la película sirve como una representación de este conflicto clasista (y racial) mayor. Estos comentarios revelan una relación con la época del neoliberalismo y las problemáticas sociales (específicamente aquí la creciente brecha entre los ricos y los pobres y la división marcada entre las clases sociales) que lo acompañan.

mitad del rostro de uno de los niños, escondido entre la maleza al lado de la calle, señalando a su compañero o a la cámara con el dedo índice sobre los labios en signo de “silencio”. Inmediatamente después, los tres niños corren al lado de un canal seco, largo y hondo, bajando a él detrás de malabarismos y nubes de polvo. Al final uno de ellos tiene dificultades al salir, y la última toma lo enseña solo dentro del canal, llamando a los dos otros niños, que han salido corriendo para escalar una cartelera al lado de la calle. De repente, se yuxtaponen estas imágenes con dos mujeres de facciones europeas que se aplican maquillaje frente al reflejo de la ventana de un carro. Las próximas tomas, retratan a más de cinco mujeres de la clase media alta y una multitud de niños que entran y salen del marco de la cámara ante una variedad de comentarios y conversaciones dispersas. Finalmente, una de ellas, la protagonista Vero, logra montarse a su carro e irse. Desde la cabina, vemos el carro pasar por el canal y la calle de tierra donde jugaban los niños previamente. Luego suena el teléfono celular de Vero, y mientras ella lo trata de contestar, choca contra algo en la carretera. Todo el choque, tanto como la reacción de Vero, es filmada desde el asiento pasajero del carro y no tenemos acceso al accidente en su totalidad. Vero, claramente en shock, pero sin una expresión desmesurada de emoción, enciende de nuevo el carro y sigue conduciendo. Luego vemos el cuerpo de un perro por unos instantes sobre la carretera, pero no se nos permite saber si hay algo más sobre la ruta. La próxima escena toma a Vero saliendo del carro desde el interior, y la cámara estática filma el cuerpo desenfocado de ella a la distancia mientras el parabrisas comienza a llenarse de gotas de lluvia. Después se nos presenta el título de la película.

La primera secuencia es, entonces, bastante desconcertante, y no se nos permite como espectadores tener acceso total al significado de lo que acontece durante las

escenas. No es claro si lo que está pasando es sincrónico o cronológico, ni tampoco si necesariamente existe entre las escenas, personajes e imágenes, una conexión. A esta confusión se suman varios planos de sonido, en los que ninguno predomina, creando un tipo de cacofonía auditiva. Así, cuando los niños corren, se escuchan los ladridos del perro, los llamados de los niños, sonidos de la naturaleza, etc., sin que ninguno de ellos nos permita darle sentido a lo que está pasando. Igual con las tomas de las mujeres, captamos más de dos conversaciones e interacciones distintas a la vez, sin saber exactamente quiénes son estas personas ni qué relación tienen entre sí (algo que durante toda la película no se explica en detalle). Los personajes son filmados desde ángulos oblicuos, sus facciones “cortadas” dentro del encuadre, nunca dejándonos como espectadores establecer algún tipo de identificación con ellos, ni tampoco alguna relación concreta mediante la cual podamos tener acceso al significado de la trama, ofuscando así la presentación “clara” de los eventos.

Esta ambigüedad y falta de claridad, se extiende más allá de la primera secuencia, imponiéndose como una de las características contundentes de la película en su totalidad. Nunca se nos da una respuesta a quién o qué atropelló Vero cerca del canal, ni tampoco se nos revelan las relaciones exactas entre los personajes o el significado de varias de las escenas en la película. En la secuencia después de los titulares, por ejemplo, vemos a Vero dentro de un carro, y luego en el hospital, pero no sabemos quién la trajo ahí ni qué pasó con su carro. Vero, visiblemente alterada, parece también haber perdido su memoria, ya que no recuerda su nombre ante uno de los formularios médicos. Alrededor de ella oímos decenas de voces, escuchamos la lluvia caer con fuerza, entramos al baño de mujeres donde una prisionera se esconde de una policía, sin saber qué hace ella ahí o

si tiene alguna relación con la trama. En la escena siguiente, Vero se encuentra misteriosamente en un hotel, donde se topa con el esposo de su prima, que la lleva a un cuarto oscuro donde tienen relaciones sexuales. ¿Lo esperaba ella a él? El encuentro es aún más opaco dado que al final de la película Vero vuelve al hotel y pregunta quién se hospedó en ese mismo cuarto la noche de su accidente, a lo que la recepcionista responde que nadie. ¿Pasó el encuentro del todo? ¿Fue una alucinación o un sueño?

La película nunca nos revela estas incógnitas y Martel ha dejado claro que una de sus intenciones era crear durante la película un “estado de confusión” que reflejara el estado psicológico de Vero después del accidente.²¹⁸ Esta “confusión”, que también es una característica de su cine en general, se construye en la película de distintas maneras. En “Lucrecia Martel—a decidedly polyphonic cinema”, por ejemplo, Dominique Russell propone que mediante su uso característico de sonido, Martel logra aumentar la ambigüedad. Para Russell, el sonido crea un contacto físico con el espectador, “displacing absorption in a storyline with an absorption in a “story place””.²¹⁹ Así, hay una mayor preocupación por desarrollar un sentimiento afectivo que una trama clara y específica. Para Hugo Ríos, esto tiene que ver con la intención de Martel de cuestionar “el imperio de la mirada” y promover una experiencia cinemática ligada a la totalidad del campo sensorial, algo que para él acontece mediante cuatro distintas “estrategias”.²²⁰

²¹⁸ Sabat, Cynthia. “Lucrecia Martel: La mujer sin cabeza”. *Liberamedia*. Web. <<http://www.liberamedia.tv/?p=233>>.

²¹⁹ Dominique Russell. “Lucrecia Martel—a decidedly polyphonic cinema”. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*. Web. <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/LMartelAudio/index.html>. 3>.

²²⁰ Hugo Ríos. “La poética de los sentidos en los filmes de Lucrecia Martel”. *Atenea* 28.2 (December 2008): 9-22. Print.

Me gustaría proponer que esta “confusión” también reta al espectador a experimentar la temporalidad de otra manera, ya que la creación de la ambigüedad en la película está íntimamente ligada con un “desplazamiento temporal” que quiebra la relación de causa/efecto y cronología tan característica de la mayor parte de las tramas en el cine. Como discutí anteriormente, es difícil saber si la secuencia del comienzo de la película es cronológica o sincrónica, o si los niños en la carretera y el accidente de Vero se relacionan del todo. Las escenas en el hospital también son dispersas y podrían estar aconteciendo de manera desorganizada, no necesariamente una después de la otra. Así, lo que nos revela la película, es nuestra incomodidad ante la falta de claridad, ya que somos nosotros como espectadores los que buscamos y tratamos de crear un sentido cronológico de los eventos. Ante las “ausencias” o “espacios” entre las tomas, nosotros somos los que establecemos conexiones lógicas que organicen nuestra experiencia como espectadores, tan acostumbrada a la claridad temporal.

Así la película nos revela otra manera de percibir la realidad y la temporalidad sobre la que esta se construye. En vez de presentar una serie de eventos ligados el uno al otro con claridad, la película revela las “pequeñas ausencias” o “fisuras” entre los eventos, algo que ignoramos a diario, y que nos ayuda a construir y dar sentido a la tela cronológica de tiempo que aceptamos como nuestra realidad. Paul Virilio usa el término “picnolepsy” para discutir estas “ausencias” y la manera en que tendemos a construir cronologías de lapsos entre un evento y otro. Virilio nos dice:

When we place a bouquet under the eyes of the young picnoleptic and we ask him to draw it, he draws not only the bouquet but also the person who is supposed to have placed it in the vase, and even the field of flowers where it was possibly gathered. There is a tendency to patch up sequences, readjusting their contours to make equivalents out of what the picnoleptic

has seen and what he has not been able to see, what he remembers and what, evidently, he cannot remember and that it is necessary to invent, to recreate, in order to lend verisimilitude to his *discursus*.²²¹

Para Virilio, el estado de “picnolepsy” funciona como un tipo de metáfora para la experiencia subjetiva, algo que él liga a la aceleración del mundo en una variedad de formas, todas ligadas a la tecnología (la guerra, el transporte, la televisión, el cine, etc.).²²² Virilio escribe en 1980, y claramente podríamos usar sus comentarios para discutir el estado subjetivo del “time-space compression” que menciona Harvey en relación a la posmodernidad, y por ende, a la época del neoliberalismo. El resultado de este estado es, para Virilio, sin duda negativo, ya que la “violence of speed” o el “nihilism of speed” “destroys the world’s truth”.²²³ Específicamente, Virilio ve que la “violencia” acontece en el olvido de lo minúsculo, en los lapsos que escogemos ignorar dentro de nuestro día a día, cuya ausencia permite construir una tela cronológica entre eventos que imponemos como dominante, y que también podría significar una aceptación inconsciente de lo dominante (tanto económico, político y cultural), algo que se debe resistir:

To look at what you wouldn’t look at, to hear what you wouldn’t listen to, to be attentive to the banal, to the ordinary, to the infra-ordinary. To deny the ideal hierarchy of the crucial and the incidental, because there is no incidental, only dominant cultures that exile us from ourselves and others, a loss of meaning which is for us not only a *siesta* of consciousness but also a decline in existence²²⁴

²²¹ Paul Virilio. *The Aesthetics of Disappearance*. 1980. Paris: Semiotext(e), 2009. Print.

²²² Ibid. 112.

²²³ Ibid 79. Aunque existe en Virilio una tendencia a la abstracción en relación a los efectos de esta “violencia” en este libro, el autor propone en otros trabajos efectos bastante concretos de esta “aceleración” y el estado de “picnolepsy” que crea, uno de ellos siendo la reducción del marco democrático, algo que discute en el contexto de la Guerra Fría en *Speed and Politics*. 1977. Los Angeles: Semiotexte(e), 2007. Print.

²²⁴ Virilio, *Aesthetics*, 47.

El cine de Lucrecia Martel, y *La mujer sin cabeza* en particular, nos muestra que estas “ausencias” u “olvidos” en la tela del tiempo, no sólo son problemáticas, sino que en ellas se concentra toda la violencia de nuestra época. Martel ha comentado, de hecho, que para ella “la violencia más terrible es a la que uno se acostumbra y deja de ver”.²²⁵ Así la construcción temporal de la película, que podría significar una representación estética de la misma “picnolepsy” que describe Virilio, se convierte en vez en un instrumento para desvelar las relaciones de poder inscritas dentro de lo cotidiano. El “desplazamiento temporal” ligado a una réplica de la “confusión” de Vero, permiten que el espectador literalmente “entre en su cabeza” y observe el mundo desde su perspectiva. Poco después del accidente, esto significa para Vero, y para el espectador, una observación minuciosa del mundo a su alrededor. Claramente en un estado amnésico (olvida su nombre en el hospital, luego en escenas posteriores olvida que es dentista y que tiene dos hijas), Vero debe poner atención a las personas de su familia (y al mundo en general) para lograr situarse y reconstruir su identidad y relación con ellos, algo que el espectador también trata de hacer. Así, se nos fuerza a “ver” las relaciones de poder inscritas en situaciones que parecerían banales e insignificantes, en los “lapsos” que describe Virilio, donde para Martel, se forma nuestra subjetividad a diario, en relación a desigualdades de clase y raza, pero también de género.

Desde un comienzo, por ejemplo, se yuxtapone el mundo de la pobreza de los niños (las calles de polvo, los juegos “al aire libre”), todos morenos y de facciones indígenas, con la interioridad (del carro y de las casas) privilegiada de la clase media alta,

²²⁵ Scott Foundas. “Entrevista con Lucrecia Martel”. UCLA. 17 July 2009. *La mujer sin cabeza*. Strand Releasing, 2009. DVD.

además ligada a la piel blanca y el cabello claro²²⁶. El choque sirve como catalizador para explorar estas relaciones desiguales de clase, ligadas también a personajes secundarios como el niño que viene a lavar los carros o las sirvientas que entran y salen constantemente de los cuartos, que atienden a Vero y sus familiares sin tan siquiera una respuesta o reconocimiento. Estos personajes permanecen literalmente “invisibles” durante la película, algo que la cámara transmite mediante tomas desenfocadas u oscuras de sus cuerpos y rostros. Así, simbolizan las relaciones de poder que son aceptadas como naturales dentro de la rutina de las clases burguesas. Como la misma Martel lo explica: “Tener una persona que sirve la comida mientras uno charla y come... son situaciones de violencia a las que en Latinoamérica, especialmente las clases altas se acostumbran facilísimamente”.²²⁷

En un momento clave de la película, podemos ver muy claramente esta “invisibilidad” de la clase baja, pero más que eso, también la violencia que la impone. En la escena, Vero le da un aventón a la amiga de su sobrina, quien es de clase social baja, y además más morena. Juntas viajan a la parte pobre de la ciudad donde ella vive, que literalmente no podemos “ver”, ya que sólo la miramos detrás de los vidrios polvorientos del carro de Vero, afuera las figuras borrosas y los sonidos distorsionados. La escena, sin embargo, lleva consigo un simbolismo de violencia mayor, algo que se establece en conexión con la escena anterior. En ella, Vero y la muchacha han viajado a una tienda de macetas para recoger un encargo. Sin embargo, el dueño no puede entregárselas porque tiene problemas con su espalda y el chico que lo ayuda (el mismo que Vero pudo haber

²²⁶ El cabello rubio de Vero, por ejemplo, se vuelve un tipo de objeto fetiche durante la película, aludido y peinado por una variedad de personajes.

²²⁷ Ibid.

atropellado) ha muerto. Al salir de la tienda, una señora le pide a la amiga de la sobrina de Vero que le lleve un encargo a la madre del niño muerto, que vive en el mismo barrio que ella. Al final, Vero lleva a la muchacha no sólo a su barrio, sino a la casa del niño que quizás atropelló (además con el mismo carro que ahora maneja, que ha sido arreglado). La escena es siniestra pero también mundana y algo banal, mostrando cómo se “invisibiliza” a las clases bajas dentro de lo cotidiano, pero también revelando la violencia que mantiene la jerarquía social.

Las relaciones de poder que desvela la película, son también construidas mediante desigualdades de género. En una escena en la casa de su tía Lala, por ejemplo, Vero y su prima Josefina miran un video de la boda de Vero en el cuarto de Lala, quien permanece en cama dada su vejez. Lala hace varios comentarios, entre los cuales cataloga a varios conocidos en el video (que parecen más morenos) como “delincuentes” y además describe al esposo de Josefina como “amanerado”. La escena nos revela a la familia y el seno familiar no como solidaridad y comunidad, sino como el comienzo de la intolerancia, el clasismo y el racismo.²²⁸ También, la escena sirve como una crítica a la construcción social de género. En un momento del video, se ve a Vero caminando con su vestido de novia por la iglesia y Lala comenta: “Tan hermosa estabas... lástima...”. Aquí hay una violencia casi palpable, con claras connotaciones ligadas a la imagen femenina y

²²⁸ En una entrevista, Martel habla de la siguiente manera de la familia: “I’m completely against family. Family is the beginning of corruption, because there is this idea that goodness is ‘for us’ only. There is a sense of exclusion. Within these walls, possessions, inheritance, law and blood bind us. The others are the enemy. I don’t find it a very positive institution. People say that the reason we have a moral crisis is that the family doesn’t work anymore. All my hope, in fact, is invested in the dysfunctional family.” *Sight and Sound*, 30.

la necesidad de la mujer de mantenerse como objeto del deseo. Es, además, una condena de la película a la obsesión de la clase de Vero con la imagen, específicamente en relación a la mujer, algo que también se representa mediante la recurrente obsesión con el cabello de Vero. Esta obsesión con la imagen significa una invisibilidad de Vero como persona. Después del accidente, por ejemplo, nadie en su familia parece darse cuenta que ella tiene amnesia. Ni siquiera lo nota su esposo. Sin embargo, en una escena reveladora hacia el final de la película, cuando Vero se cambia otra vez el color de su pelo, ella finalmente se vuelve “visible” para él, quien la vuelve a ver y comenta: “Está lindo”.

Esta invisibilidad también implica un silencio mayor relacionado a la posición de la mujer en una sociedad conservadora y patriarcal. Por ejemplo, son los hombres de la familia los que conspiran para “borrar” toda pista que ligue a Vero con el accidente. Claramente se podría interpretar este encubrimiento en relación a su clase, y a la ya mencionada relación alegórica con la dictadura. Pero también el silencio está inscrito en relaciones desiguales de género, donde los hombres imponen una versión dominante de los hechos que debe ser aceptada en silencio por la mujer. En una escena después de que Vero le confiesa a su esposo creer haber matado a alguien en la ruta, ellos se dirigen al lugar del accidente, donde el esposo de Vero le repite una y otra vez: “Es un perro, matáste un perro”. El espectador no sabe si él simplemente confirma lo que ven, o si es un tipo de “voz patriarcal” que impone una versión de los hechos que Vero debe aceptar. En otra escena, el esposo de Vero llama al esposo de Josefina, y cuando Vero le dice al segundo que cree haber matado a alguien, su esposo la calla diciendo: “No... mató un perro, se pegó un susto”. Después ambos llaman a un amigo en la policía y el espectador no puede escuchar la conversación que tienen, fuera del marco de la cámara, claramente

un comentario sobre la complicidad y encubrimiento de los círculos del poder, ligados a clase social, pero también a la masculinidad.

La violencia minimalista a la que llama la atención la película, inscrita dentro de una temporalidad “confusa”, también tiene repercusiones en relación al imaginario “acelerado” que se presenta como la metáfora dominante de la Argentina neoliberal. Aquí es esencial la importancia simbólica de Salta y del norte del país, que se muestra como la antítesis del Buenos Aires cosmopolita al revelarse un “retrograde conservatism and racism” provincial que parece de otra época histórica.²²⁹ Esta representación está inscrita en la temporalidad y ambiente que crea la película. Los interiores oscuros de las casas y de los carros, las relaciones hipócritas y superficiales de la familia de Vero, los distintos planos de sonido, entre otras cosas, están íntimamente ligados al quiebre cronológico y de causa y efecto que nos hace percibir el mundo “como si fuese una pileta de natación”.²³⁰ El resultado es un sentimiento de claustrofobia, lleno de una lasitud ominosa ligado al mundo interior de las clases sociales burguesas. Es una temporalidad que ante la metáfora de “flujo” que sirve como imaginario dominante del neoliberalismo, opone el estancamiento y el encierro.

El Nuevo Cine Argentino y una nueva política:

El Nuevo Cine Argentino, cuando comparado con el cine político de directores como Fernando Birri, Octavio Getino y Fernando Solanas en los 1960s y 1970s, podría ser visto como apolítico y apático. Sin embargo, mediante algunas de las observaciones

²²⁹ Falicov, *Cinematic Tango*, 125.

²³⁰ Martel. Entrevista en UCLA con Scott Foundas. Julio 17, 2009. *La mujer sin cabeza*. DVD.

hechas a través de este análisis, es claro que esta nueva generación de directores también tiene un interés claro de crítica y denuncia social, que en el marco del neoliberalismo podría también ser interpretado como el deseo por un nuevo tipo de intervención política. O sea, lo que enfrentamos en los últimos años en el cine argentino es, como dice Gonzalo Aguilar, que “la noción misma de la política ha sido transformada”.²³¹ Esto ha acontecido de distintas maneras para Aguilar, algo que discute en comparación con el cine político de los 60s y 70s, pero también el cine de los 80s, por lo general ligado a una representación alegórica del cuerpo nacional en relación a la dictadura.²³² Joanna Page también comparte algunas de estas perspectivas al discutir el cine de Martel y su exploración del límite entre lo público y lo privado como una manera de “suggest new ways of understanding the political significance of contemporary Argentine films, often erroneously labeled apolitical...”.²³³

Así, aunque tanto estos autores como las películas analizadas anteriormente no necesariamente articulan esta nueva forma de lo político de manera clara y contundente, esta misma falta de claridad revela un cambio en la relación entre la estética cinematográfica y el marco social. En este sentido, uno de los intereses centrales de este análisis ha sido buscar y explorar nuevas formas de teorizar lo político, algo que no sólo podría ser visto como una intervención dentro del marco nacional argentino, sino también a nivel global, específicamente en un momento de imposición y subsecuente cuestionamiento y crisis neoliberal. De esta manera, en un momento en que, como dice Martel, “The ideology of

²³¹ Gonzalo Aguilar. *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Biblioteca Km 111, 2006. 135. Print.

²³² Ibid. 135-142.

²³³ Page, *Crisis and Capitalism*, 181.

the market has won”²³⁴, es importante poner atención a la temporalidad sobre la que esta se sitúa. En relación a estudios de cine, esto podría abrir una posibilidad para nuevas conexiones y perspectivas críticas. Por ejemplo, mucho se ha escrito de la relación entre el Nuevo Cine Argentino y el neorrealismo italiano, pero no se ha discutido las similitudes entre la temporalidad que desarrollan algunas de estas películas argentinas y otras películas contemporáneas a nivel global.²³⁵

También, aceptar de manera acrítica la “aceleración” como la condición contundente de nuestra era, significa aceptar la imposición de un sentido de lo dominante que muchas veces puede ser problemático, específicamente cuando se discute la periferia económica del sistema global. Además, una de las características del neoliberalismo es intentar homogenizar la complejidad de la experiencia humana mediante la mentalidad del mercado. Al aceptar la temporalidad en la que ésta se inscribe, arriesgamos reducir la riqueza y complejidad de la experiencia humana, ya que después de todo, situarse en el tiempo significa también situarse dentro de un contexto y una realidad. En este sentido, el cine puede, como reflexiona Martel, ayudar a posicionarnos de una manera distinta frente a esta realidad: “Uno está condenado a una forma de percibir... y el cine lo que te permite a eso es distorsionarlo un poco, y en esa distorsión para mí, con suerte, entre el que hizo la película y los espectadores, puede haber un cierto tipo de revelación... una

²³⁴ *Sight and Sound*, 31.

²³⁵ Aquí valdría mencionar el cine de “gran lentitud” de Béla Tarr en Hungría, el de Jia Zhangke en China, el de Tsai Ming-Lian y Hou Hsiao-Hsien en Taiwan, entre otros. Algo aun más interesante es que todos estas áreas geográficas además comparten cambios socio-políticos intensos en relación al capitalismo tardío.

pequeña revelación, no una gran verdad.”²³⁶ Estas “pequeñas revelaciones”, tal vez nos permiten imaginar nuevas avenidas para lo político, además de ayudarnos a activamente cuestionar el mundo y el sistema socio-económico en el que vivimos.

Chapter 3, “La época está en desorden”: reflexiones sobre la temporalidad en *Bolivia* de Adrián Caetano y *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel,” was published in the journal *A Contracorriente* 8.1 (Fall 2010): 230-258. The dissertation author was the primary investigator and author of this material.

²³⁶ Sabat, Cynthia. “Lucrecia Martel: La mujer sin cabeza”. *Liberamedia*. Web. <<http://www.liberamedia.tv/?p=233>>.

IV: Violencia

Literatura y violencia: en busca de nuevos paradigmas de representación en *El material humano* y *Mediodía de frontera*

Los más de 36 años de guerra civil en Guatemala formalmente llegan a su conclusión en 1996 con la firma de acuerdos de paz entre el gobierno y los grupos guerrilleros. Para ese entonces, habían muerto más de 150,000 personas, se habían desplazado más de un millón, y habían partido al exilio más de 200,000.²³⁷ Sin embargo, los acuerdos, que prometieron implementar reformas socio-económicas que nunca se llevaron a cabo, sirvieron más que todo para legitimizar el nuevo orden neoliberal y “normalizar” la integración del país al capitalismo global, manteniendo y exacerbando las desigualdades socio-económicas.²³⁸ En El Salvador, los acuerdos de paz se firman en 1992, dando fin a más de 20 años de lucha armada entre el gobierno y grupos guerrilleros eventualmente consolidados como el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN). Para ese entonces, habían muerto más de 75,000 personas y más de un millón habían sido desplazados.²³⁹ Al igual que en Guatemala, sin embargo, los acuerdos de paz

²³⁷ William I. Robinson. *Transnational Conflicts: Central America, Social Change and Globalization*. New York: Verso, 2003. 105. Print.

²³⁸ Aunque la pobreza y la desigualdad se intensifican en todos los países del Istmo entre los 1980s y 1990s, estas distinciones son tal vez más alarmantes en Guatemala, donde el analfabetismo llegaba casi al 40% y donde el 50% de la población no tenía acceso a electricidad ni el 64% a agua potable. La pobreza incrementó del 70% de la población en 1980 al 87% de la población en 1991. Robinson, *Transnational Conflicts*, 113-117. Para 1998, entre el 80% y el 90% de la población vivía por debajo de la línea de pobreza definida por la ONU, y hasta el 75% vivía en lo que la misma organización define como “pobreza absoluta”. Caroline Moser y Cathy McIlwaine. *La violencia en el contexto del posconflicto, según la percepción de comunidades pobres de Guatemala*. Washington: Banco Mundial, 2000. 44. Print.

²³⁹ Mo Hume. *The Politics of Violence: Gender, Conflict and Community in El Salvador*. United Kingdom: Wiley-Blackwell, 2009. 5. Print.

funcionan más que todo como una manera de acelerar la integración del país al capitalismo global bajo programas neoliberales, y además conservan el poder de la elite salvadoreña al mantener intactas las instituciones del Estado, el gobierno, el sistema económico y las desigualdades del orden social.²⁴⁰

Aunque sería ingenuo adscribir la totalidad de la culpa de los problemas sociales actuales en ambos países a las prácticas neoliberales que desde el fin de la guerra han servido como proyecto hegemónico al nivel político-económico, queda claro que el neoliberalismo tampoco ha podido lidiar con el legado de la guerra o resolver las desigualdades históricas que han plagado a ambos países.²⁴¹ En este sentido, se podría hablar, ya para principios del siglo XXI, de un momento histórico en el cual el neoliberalismo pierde o empieza a perder su legitimidad como proyecto de desarrollo e integración nacional, y donde claramente es posible oponer una realidad socio-económica problemática a la discursividad de desarrollo, paz y prosperidad ligada a la integración de ambos países al capitalismo global durante el principio de la posguerra. La idea de este capítulo será explorar, mediante dos obras literarias, este momento de transición o crisis,

²⁴⁰ Robinson, *Transnational Conflicts*, 101.

²⁴¹ La antropóloga Mo Hume asegura que, en El Salvador, “the political and economic imperatives of neoliberalism reinforce and indeed exacerbate historic structural conditions of inequality and exclusion”, señalando que para el 2007 el país se convierte en uno de los más desiguales de la region, con el 40% de la población viviendo en la pobreza. “El Salvador: The Limits of a Violent Peace”. *Whose Peace? Critical Perspectives on the Political Economy of Peacebuilding*. Michael Pugh, Neil Cooper and Mandy Turner (eds.). New York: Palmgrave Macmillan, 2008. 318-336. Print. En Guatemala, Peter Benson, Kedron Thomas y Edward F. Fischer aseguran que “the myriad forms of violence found in post-conflict Guatemala are partly the result of waves of capitalist restructuring, including the effects of urbanization processes coupled with the retraction or continued lack of state services.” “Guatemala’s New Violence as Structural Violence: Notes From the Highlands”. *Securing the City: Neoliberalism, Space and Insecurity in Postwar Guatemala*. Kevin Lewis O’Neill and Kedron Thomas (eds.). Durham: Duke University Press, 2011. 127-145. Print.

tomando como punto de partida quizás el problema social contemporáneo más contundente en ambos países: la violencia. En Guatemala, esta violencia se ha visto exacerbada en los últimos años por el crimen relacionado al narcotráfico, las pandillas, y los *poderes ocultos* ligados al ejército y al Estado,²⁴² mientras que en El Salvador, se ha ligado a pandillas transnacionales o *maras*.²⁴³ No obstante, aunque la presencia del narcotráfico y las pandillas es real, también existe en ambos países una renuencia a discutir la violencia como parte de una problemática estructural mayor, exonerando así al

²⁴² Actualmente, las estadísticas de asesinatos en Guatemala han sobrepasado las de los años de la Guerra Civil, y tanto el sistema político como la sociedad se han visto infestadas por el narcotráfico, el crimen organizado, la corrupción y la violencia. Entre 1996-2006, los homicidios incrementaron más de un 120%. Para el 2008, la tasa de homicidios ascendió a 55 personas por cada 100,000, una de las más altas en el continente. Inclusive el actual presidente, Álvaro Colom, ha admitido que el país es más violento ahora que durante la guerra civil. En el 2007, el entonces vicepresidente de Guatemala, Eduardo Stein, admitió que seis de los 22 departamentos de Guatemala eran controlados por “elementos criminales”, quienes tenían una fuerte presencia en por lo menos tres otros. “Latin America Tops Murder Tables”. *BBC News* 26 November 2008. Web. <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/7750054.stm>>. Michael Deibert. “Guatemala’s Death Rattle: Drugs vs. Democracy,” *World Policy Journal* 25. 4 (Winter 2008/2009): 167-168. Print. Marc Lacey. “Drug Gangs Use Violence to Sway Guatemala Vote”. *New York Times* 4 August 2007. Web. <<http://www.nytimes.com/2007/08/04/world/americas/04guatemala.html?pagewanted=1&sq=Drug%20Gangs%20Use%20Violence%20to%20Sway%20Guatemala%20Vote&st=cse&scp=1>>. Hal Brands, “Crime, Violence, and the Crisis in Guatemala: A Case Study in the Erosion of the State”. *Strategic Studies Institute* May 2010. Web. <www.StrategicStudiesInstitute.army.mil>.

²⁴³ En el 2006, los homicidios en El Salvador incrementaron a 58 por cada 100,000 habitantes, el average más alto de la región. Esto significó más de 3,927 homicidios en ese año. “Tenth United Nations Survey of Crime Trends and Operations of Criminal Justice Systems, covering the period 2005-2006”. *United Nations Office on Drugs and Crime*. Web. <<http://www.unodc.org/unodc/en/data-and-analysis/Tenth-CTS-annotated.html>>. Al igual que en Guatemala, los niveles actuales de violencia superan a los de la Guerra Civil. Esta violencia, en conjunto con el empeoramiento socio-económico, ha llevado a muchos salvadoreños a considerar que el presente es “peor que la guerra”. Gema Santamaria-Balmaceda. “Authorizing Death: Memory, Politics and States of Exception in Contemporary El Salvador”. *Memory and the Future*. Yifat Gutman, Adam D. Brown and Amy Sodaro (eds.). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. 179-194. Print.

Estado, y a las políticas neoliberales que este promueve, de la responsabilidad de resolver o diagnosticar los problemas históricos y sociales que han llevado a esta situación.

Este capítulo, sin embargo, tampoco intentará diagnosticar o explicar esta violencia. Más bien, explorará dos textos literarios que desarrollan una relación ambigua, a veces extraña, con una violencia que sin embargo parece permear la totalidad de su temática y representación social. El primero de ellos, la novela corta *El material humano* (2009) del escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, utiliza un hecho contemporáneo—el encuentro en el 2005 del Archivo Histórico de la Policía Nacional de Guatemala en un depósito militar—para supuestamente explorar la historia guatemalteca del siglo XX, tanto como la violencia que ha sido su legado y característica contundente. El segundo, la colección de cuentos *Mediodía de frontera* (2002) de la escritora salvadoreña Claudia Hernández, crea espacios o situaciones “desfamiliarizantes” que parecen explorar la relación entre la subjetividad y procesos discursivos que codifican la violencia al nivel socio-económico. Sin embargo, aunque ostensiblemente los textos parecen explorar o aludir a una relación entre la violencia que representan y el marco contemporáneo de la sociedad guatemalteca, ambos también frustran la posibilidad de esclarecer esta relación de manera muy consciente.

Es precisamente esta falta de claridad, esta reticencia en establecer una relación transparente entre el texto y la sociedad, lo que resulta interesante para el capítulo, ya que apunta hacia un cambio significativo en la relación entre la forma narrativa y la realidad social. El capítulo argüirá, de hecho, que una de las intenciones principales de estos textos es cuestionar la metáfora o alegoría como medio de representación literaria

dominante, buscando así, nuevos paradigmas de representación.²⁴⁴ De esta manera, aunque la relación entre la violencia, el neoliberalismo, la criminalidad y el legado de la guerra nunca se esclarece, la misma búsqueda por nuevos paradigmas de representación sirve para captar la transición histórica hacia un momento en que los problemas sociales (aquí ejemplificados por medio de la violencia) ya no pueden ser explicados mediante los viejos modelos de representación. Indirectamente, entonces, quizás esto también refleje el escepticismo creciente dentro de una sociedad de principios del siglo XXI que ya no ve en el neoliberalismo un proyecto socio-económico viable para solucionar los problemas sociales en sus países respectivos.²⁴⁵

El Archivo y su material humano:

El Archivo Histórico de la Policía Nacional de Guatemala fue encontrado por azar en julio del 2005, cuando una explosión en un depósito militar suscitó la investigación del edificio y sus alrededores, un lugar conocido como “La Isla”. Un equipo de la Procuraduría de los Derechos Humanos (PDH) de Guatemala, con el apoyo del gobierno, entró a la estructura dilapidada y descubrió una enorme cantidad de documentos, los cuales resultaron ser el archivo de la Policía Nacional de Guatemala, ente disuelto tras los

²⁴⁴ Aunque la metáfora y la alegoría no son necesariamente lo mismo, el capítulo las discutirá de manera intercambiable, concentrándose así en la relación general que estas establecen entre el texto y la realidad, puesto que ambas dependen de un sentido figurado más allá del expresado literalmente (sentido recto). De esta manera, se podría también incluir aquí otros tropos como la metonimia y sus variantes.

²⁴⁵ Aquí sería interesante mencionar el triunfo en las elecciones presidenciales de Mauricio Funes del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN) en el 2009 en El Salvador después de más de quince años de gobiernos conservadores. Por otro lado, en Guatemala, Álvaro Colom gana la elección presidencial con una campaña centro-izquierdista en el 2008.

acuerdos de paz del 1996 y reemplazado por la Policía Nacional Civil. Dada la posibilidad de que entre los más de 75 millones de páginas de documentos se encuentren datos sobre procedimientos policiales durante los años del conflicto armado, incluyendo información sobre “desapariciones” de personas y detenciones, se le autorizó a la PDH inspeccionar los archivos, poniendo la información bajo su jurisdicción. Se fundó así, el Proyecto de Recuperación del Archivo Histórico de la Policía Nacional, encargado de restaurar, catalogar y eventualmente hacer pública la información contenida en los documentos, con la esperanza de que estos apoyen testimonios recogidos por la Comisión de Esclarecimiento Histórico de Guatemala durante los acuerdos de paz, y así puedan brindar justicia a familias de desaparecidos o asesinados durante el conflicto.²⁴⁶

La novela corta *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa empieza con una descripción de varias visitas hechas por el autor al Archivo de la Policía Nacional durante diciembre del 2005 y enero del 2006. Escrita en primera persona, en forma de diario, la novela se divide en tres “libretas” y cinco “cuadernos”, en los que se intercalan narraciones sobre visitas al Archivo, citas dispersas, y reflexiones del autor sobre su vida personal, la literatura y el arte. El resultado es un texto heterogéneo, que objeta la idea de géneros literarios claramente diferenciables, tanto como una separación nítida entre realidad y ficción, e inclusive entre autor y personaje. La novela, además, busca explorar el papel de la literatura frente a una historia y presente guatemalteco cargado de violencia, impunidad y terror, proponiendo el Archivo como una posible “metáfora” de

²⁴⁶ Ann Harrison. “Proyecto de Recuperación del Archivo Histórico de la Policía Nacional”. *Human Rights Data Analysis Group*. Web. <http://www.hrdag.org/about/guatemala-police_arch_project_spanish.shtml>. Uri Stelzner. *La Isla: Archivos de una tragedia*. Alemania/Guatemala: Iskacine, 2009. DVD.

esta violencia. Esta relación alegórica se busca desde las primeras páginas de la novela, en las que el Archivo aparece como un “laberinto kafkiano”, a la vez absurdo, siniestro y burocrático, por el que el autor busca algún hilo conductor: “...después de aquella visita inicial las circunstancias y el ambiente del Archivo de La Isla habían comenzado a parecerme novelescos, y acaso novelables. Una especie de *microcaos* cuya relación podría servir de coda para la singular danza macabra de nuestro último siglo”.²⁴⁷ Así, el principio de la trama es también el inicio de una búsqueda mayor, un tipo de investigación o cuestionamiento auto-referencial en múltiples niveles: del autor por representar; de una Nación por encontrar respuestas a una Historia y presente cargados de violencia; del individuo, el escritor y la literatura por tratar de articular su lugar y significado en el contexto violento del país.

Esta búsqueda, sin embargo, es desde el comienzo frustrada, algo que se puede ver ya desde la “segunda libreta” cerca del inicio de la novela. La libreta, que sigue a una introducción de solo cuatro páginas y una “primera libreta” de únicamente dos, se extiende por más de quince páginas, y consiste de una lista al azar de las “fichas más llamativas o esperpénticas” encontradas por el autor en sus visitas iniciales al Archivo.²⁴⁸ Cada ficha sigue el sistema Vucetich, que el autor nos explica consiste del nombre y huellas dactilares de las personas fichadas, el motivo por el que fueron fichadas, su lugar de domicilio, su estado civil, su profesión, sus antecedentes y alguna observación

²⁴⁷ Rodrigo Rey Rosa. *El material humano*. Barcelona: Anagrama, 2009. 14. Print. El mismo autor admite que “un aire de novela policial kafkiana inevitablemente invade la novela”. Gonzalo Maier. “Rodrigo Rey Rosa: La violencia nunca ha dejado de ser un constante en Centroamérica”. *Qué pasa: revista cultural* 29 July 2009. Web. <http://www.quepasa.cl/articulo/6_282_9.html>.

²⁴⁸ *Ibid.* 17.

particular.²⁴⁹ La lista es variada, y está dividida en tres secciones: “Delitos políticos”, “Delitos comunes” y “Fichas Post Mórtem”. Las fichas incluyen desde detenciones por “traficar marihuana”, “hurto” y “secuestro”, hasta personas encarceladas por “comunistas”, o por razones más arbitrarias como “por pescar con atarraya en tiempo de veda” o “por daño a los árboles en paseos públicos”.²⁵⁰

Después de la introducción, y de lo que promete ser una temática rica, y pese a que algunas de las fichas podrían describirse como “interesantes”, el efecto acumulativo de su lectura es anti-climático, ya que la repetición incesante de los nombres, y la falta de una organización o propósito claro, lleva a un tipo de frustración con la lectura. La lista de nombres no permite el desarrollo de la trama, ni tampoco parece tener una función clara dentro del contexto del resto de la novela. Es, en fin, una lista de nombres al azar, que carece de sentido aparente. Esto en sí podría ser un comentario de parte del autor. O sea, la lista podría funcionar como un tipo de “respuesta afectiva” ante la realidad anonadante del Archivo y sus montañas de papeles, una manera de hacer al lector “sentir” el absurdo y la irrealidad de aquellos folletos.²⁵¹ Después de todo, habría que recordar que los documentos fueron compilados por la Policía del Estado, que en Guatemala ha tenido una relación próxima con la violencia y la represión. De esta manera, los documentos también podrían funcionar como un tipo de representación simbólica del

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Ibid. 21-34.

²⁵¹ De hecho, esta interpretación parece ser la más cercana a la intención del autor, quien en una entrevista responde al porqué de las fichas diciendo: “Pensé que, en vez de aburrir, como pude temer en un comienzo, podrían contagiar algo de la realidad, de la sordidez y del absurdo de ese archivo. Supongo que creí que podían funcionar como apoyo al texto”. Maier, “Rodrigo Rey Rosa...”.

Poder, que en este caso sería el que impone la “criminalidad”, expuesta mediante los documentos como arbitraria, injusta y a veces ridícula. Sin embargo, la lista y el texto carecen de un impulso de denuncia y una respuesta afectiva clara, tanto por el tono seco y banal de la descripción, como por la ya mencionada falta de explicación, contexto u propósito de las fichas. Nunca se nos dice, por ejemplo, por qué leemos estas fichas, ni en qué contexto debemos hacerlo o para qué. Así, la investigación que da inicio a la novela se empieza a frustrar, como si al lector se le presentara un enigma que nunca se esclarece, y que tampoco tendrá la posibilidad de resolver.

Lo que enfrenta el lector con la presentación de las fichas, sin embargo, es su necesidad de “explicarlas”, además de la imposibilidad de que el texto haga esto por él. En fin, la novela se muestra ambigua no solo ante el significado posible de las fichas, sino ante el significado general del Archivo y la posibilidad de utilizarlo como “alegoría” o “metáfora” para la violencia del siglo XX guatemalteco. Inclusive el mismo autor, en una sección de solo tres páginas titulada “Hojas adjuntas a la Segunda Libreta”, se muestra escéptico ante el posible significado de las fichas: “No sería prudente concluir nada tomando como base la enumeración caótica y caprichosa de una serie de fichas policíacas que resistieron al tiempo y la intemperie sólo por azar”.²⁵² Esta ambigüedad solo se agrava durante el transcurso de la novela, y nunca se resuelve con claridad o contundencia. De esta manera, se continúa “frustrando” la investigación del texto en múltiples niveles, tanto como la posibilidad de un claro “significado” que represente, “explique” o “comente” sobre la violencia histórica del país.

²⁵² Rey Rosa, *El material humano*, 36.

Apenas tres páginas después de la presentación de las fichas, por ejemplo, en lo que es ya propiamente el “Primer cuaderno” de la novela, el autor y los archivistas que trabajan en el Proyecto de Recuperación del Archivo asisten a un “cursillo”, en el que el doctor Gustavo Novales teoriza sobre la “sociología de la violencia”.²⁵³ Las páginas siguientes detallan las teorías del doctor Novales, tanto como distintos axiomas como: “Todo acto de violencia es un acto de poder”; “No todo acto de poder es un acto de violencia”; “La violencia implica el uso de la fuerza física”; etc.²⁵⁴ Mediante el tono algo paródico y escéptico con el que se describe al doctor y al curso, queda claro nuevamente que la novela intenta frustrar y cuestionar la posibilidad de caracterizar, explicar o representar la violencia histórica guatemalteca. El “cursillo”, que en este caso parece también representar el marco teórico de las ciencias sociales en general, se muestra como insuficiente ante una realidad que lo desborda, y que no se puede “contener” en su análisis.

La novela parece proponer, sin embargo, que tampoco la literatura puede “contener” o “representar” esta realidad, ya que el resto de la novela podría interpretarse como un intento frustrado de “ficcionalizarla”. No mucho después del curso, por ejemplo, Rey Rosa es inexplicablemente expulsado del Archivo, al que no volverá durante el resto de la novela. Así, la intención inicial del autor, de utilizar el Archivo como metáfora de la violencia histórica, es completamente frustrada. El autor pasará, entonces, a la figura de Benedicto Tun, fundador del Gabinete de Información, departamento del Archivo al que se le da acceso a Rey Rosa al comienzo de la novela. El autor piensa que quizás Tun,

²⁵³ Ibid. 43.

²⁵⁴ Ibid. 44.

quien dirigió el Gabinete por más de cincuenta años y creó el sistema de seguimientos y espionaje de la policía guatemalteca, podría “servir de hilo conductor” para la novela y la exploración de la violencia histórica guatemalteca.²⁵⁵ De hecho, el título de la novela es tomado de una carta escrita por Tun e incluida en el texto, en la que Tun explica que uno de los intereses centrales del Gabinete es “el material humano que ingresa día tras día en los Cuarteles de la Policía”, y a quien “hay necesidad de identificar por medio de la ficha, la cual constituye, por así decirlo, la primera página del historial del reo”.²⁵⁶ Claramente, el personaje de Tun interesa al autor en su posible función ficticia y alegórica, como un tipo de “testigo” o “archivista” de Guatemala, frente al cual han pasado las olas humanas que de alguna manera simbolizan el azar oscuro que es la Historia. Consecuentemente, al principio el autor vislumbra en Tun una figura siniestra, alguien relacionado a la violencia y el terror del Estado. Pero en cuanto avanza la trama, la representación de Tun se vuelve ambigua, quizás hasta progresivamente más “positiva”. En una entrevista, Rey Rosa discute esto: “En esta novela, por ejemplo, aparece el personaje Benedicto Tun, que fue el creador de todo el sistema de seguimientos y espionaje de la policía guatemalteca. Para mí era un caso que podía representar la encarnación del mal; sin embargo, al encontrarme con sus descendientes, descubrí una especie de nobleza o bondad que nunca hubiera imaginado.”²⁵⁷ Para Rey Rosa, este descubrimiento le enseñó que “escarbando en la realidad no todo es blanco y negro, hay un punto que cuesta dilucidar entre el bien y el

²⁵⁵ Ibid. 69.

²⁵⁶ Ibid. 57.

²⁵⁷ “Rey Rosa: la izquierda y la derecha tienen relaciones incestuosas”. *Capital* 264 (30 October-14 December 2009): 1-3. Web. <<http://www.capital.cl/libros/rey-rosa.-la-izquierda-y-la-derecha-tienen-relaciones-incestuosas-2.html>>.

mal... No es tan fácil saber de qué lado estás jugando en determinado momento”.²⁵⁸ Para la novela, esto significa que el personaje de Tun, en vez de resolver, explicar o de alguna manera clara representar la violencia histórica guatemalteca, solo sirve para aumentar la ambigüedad, la cual al final parece ser el único y verdadero hilo conductor de la novela.

La ambigüedad no es nada nuevo en la escritura de Rey Rosa. De hecho, podría describirse como una de las características contundentes de su estilo. Esta ambigüedad la podríamos relacionar por un momento con la escritura de Paul Bowles, indudable mentor de Rey Rosa y fuente de inspiración para su ficción en general.²⁵⁹ Una de las características que comparten estos autores, de hecho, es el uso de la ambigüedad para representar una violencia intrínseca al mundo y a la sociedad, que parece estar apenas escondida bajo la superficie de las cosas. Bowles, respondiendo a una pregunta sobre el hecho de que muchos de sus personajes son víctimas de violencia física o psicológica, dice: “It’s unsettling to think that at any moment life can flare up into senseless violence. But it can and does, and people need to be ready for it. If I’m persuaded that our life is predicated upon violence, that the entire structure of what we call civilization, the scaffolding that we’ve built up over the millennia, can collapse at any moment, then whatever I write is going to be affected by that assumption. The process of life presupposes violence...”.²⁶⁰ Rodrigo Rey Rosa comparte esta visión: “...la violencia es una inclinación natural. Desde mis primeras narraciones, me interesa narrar la violencia.

²⁵⁸ Ibid. 3.

²⁵⁹ Bowles y Rey Rosa se conocen en Tánger, cuando el escritor guatemalteco asiste a un taller literario de Bowles. A través de los años se harán grandes amigos, tanto que al morir, Bowles lega sus libros y derechos intelectuales a Rey Rosa.

²⁶⁰ Jeffrey Bailey. “Paul Bowles: The Art of Fiction No. 67”. *The Paris Review* 81 (Fall 1981). Web. <<http://www.theparisreview.org/interviews/3208/the-art-of-fiction-no-67-paul-bowles>>.

No es que yo sea especialmente violento. Creo que hay una violencia mental, o interior, en todo el mundo.”²⁶¹

Consecuentemente, la ambigüedad ligada a la violencia es un tema recurrente en las obras de Rey Rosa. Por ejemplo, en su novela *Que me maten si...* (1996), se desarrolla una trama ligada a por lo menos tres distintas historias, todas de alguna manera relacionadas al conflicto armado de la época. Sin embargo, ninguna de las historias se resuelve, ni se desarrolla con claridad. Así, al final el lector debe de enfrentar un tipo de “novela que nunca arrancó”, en la que los distintos hilos narrativos son intencionalmente frustrados por el autor.²⁶² En *El cojo bueno* (1996), el personaje central de la novela, Juan Luis Luna, es secuestrado por un grupo de hombres, quienes amputan su pie y lo envían a su padre millonario, con la intención de que éste pague su rescate.²⁶³ La novela está escrita en un tono ambiguo, en el que a veces es difícil entender las intenciones de los personajes o la relación entre el secuestro y el conflicto armado guatemalteco, el cual nunca se menciona en la novela, pero que sabemos es su contexto histórico. Lo que me gustaría señalar aquí, es que aunque la relación entre la ambigüedad de estos textos y el contexto de la violencia histórica guatemalteca no es completamente clara, definitivamente *existe*, y así la forma misma de la novela participa en el comentario social del texto. Por ejemplo, en *Que me maten si...* podríamos interpretar los hilos “frustrados” de la trama como una realidad e historia guatemalteca de cierta manera

²⁶¹ Claudia Posadas. “Una escritura sin precipitaciones: Entrevista con Rodrigo Rey Rosa”. *Espéculo* 29 (March-June 2005). Web. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/reyrosa.html>>.

²⁶² Rodrigo Rey Rosa. *Que me maten si...* Guatemala: Ediciones del Pensativo, 1996. Print.

²⁶³ Rodrigo Rey Rosa. *El cojo bueno*. Madrid: Alfaguara, 1996. Print.

“cortada” o “estancada” por el conflicto y la violencia. En *El cojo bueno*, podríamos ver la amputación de Luna (que la novela nos insinúa acontece al mismo tiempo que la peor violencia del conflicto, o sea entre 1980-1983) como una “amputación simbólica” del cuerpo nacional. El tema es más extenso de lo que se podría discutir aquí, pero basta con decir que a pesar de la ambigüedad, existen indicios en estas novelas que nos permiten hacer conexiones con el contexto socio-histórico mayor. O, puesto de otra manera, la relación entre la violencia social y la ambigüedad, se estructura por medio de la metáfora o alegoría.

En *El material humano*, la relación entre la violencia como tema y la ambigüedad como técnica narrativa, es ofuscada, y ya no se puede interpretar bajo el signo de la metáfora o la alegoría. En este sentido, Rey Rosa no solo se distancia de la influencia de Bowles, sino también de su propia tradición literaria. Así, la ambigüedad que estructuraba la gran mayoría de sus proyectos anteriores, que podríamos caracterizar bajo la influencia de Bowles como una “ambigüedad siniestra”, bajo cuya superficie existe una profundidad de violencia y horror que se puede relacionar al marco social, se convierte en *El material humano* en una “ambigüedad a secas”, sin profundidad. Ahora, esto no quiere decir que la novela no retrate, o hasta denuncie, ciertos aspectos oscuros de la realidad guatemalteca contemporánea. Por ejemplo, la novela discute, entre otras cosas, la corrupción endémica, la complicidad del Estado en gran parte de las muertes del conflicto armado, la alta criminalidad, las actividades de grupos de “limpieza social”, y hasta el racismo del Premio Nobel Miguel Ángel Asturias. También se retratan casos específicos, como el asesinato en febrero del 2007 de tres diputados salvadoreños y su chofer, tanto como el subsecuente arresto de varios policías como sospechosos del

crimen, y su posterior asesinato en una cárcel. El autor también describe, durante toda la novela, su relación personal con la violencia, por ejemplo su creciente paranoia y certeza de que es perseguido, la descripción de varias amenazas anónimas en su contra, y hasta hace una cándida reflexión sobre el secuestro de su madre en 1981, además de la posibilidad de que uno de los secuestradores sea alguien que trabaja en el Archivo. Pero, estas denuncias o descripciones nunca tienen, en un sentido literario, una “trascendencia” o sentido figurado fuera de la trama de la novela, una relación “mayor” con una idea o afectividad ligada a la ambigüedad como técnica narrativa. En fin, la ambigüedad que se desarrolla a través de la novela, frustra cualquier intento de “ficcionalizar” la violencia e historia guatemalteca mediante la utilización de la alegoría como medio o figura literaria de representación.

Esta situación es aún más interesante dada la insistencia del autor de caracterizar la novela como ficción, algo claro desde el epígrafe: “Aunque no lo parezca, aunque no quiera parecerlo, esta es una obra de ficción”.²⁶⁴ Esto hace pensar que la ambigüedad en la novela es auto-reflexiva, una manera de constantemente llamar la atención al hecho de no poder alegorizarla o utilizarla para “decir algo” de la realidad social. Esto recuerda los comentarios del autor salvadoreño/hondureño Horacio Castellanos Moya, quien discute en un artículo el caso de los diputados salvadoreños asesinados en Guatemala a principios del 2007, algo que Rey Rosa incluye en la novela y que ha sido mencionado anteriormente. Castellanos Moya dice haber discutido el caso con Rey Rosa, concluyendo lo siguiente: “Comentando los hechos con el amigo escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, coincidimos en que nuestra capacidad de fabulación nunca tuvo los vuelos como

²⁶⁴ Rey Rosa, *El material humano*, 10.

para imaginar una trama de tal envergadura. La realidad rebasó una vez más nuestro potencial de ficción”.²⁶⁵ En *El material humano* existe este sentimiento, de que la realidad ha “rebasado” las posibilidades de la ficción, o por lo menos, de que no se puede escribir (o representar) de la misma manera.

En vez de tomar esto como cinismo, o como una visión bastante negativa de la función y el valor de la literatura en la Centroamérica actual, tal vez podríamos interpretar la “investigación frustrada” de la novela como una búsqueda por nuevos marcos o paradigmas de representación. En su artículo, Castellanos Moya parece estar dividido en relación al tema, al principio diciendo que tal vez “los tiempos de la literatura son los del añejamiento”, pero luego que quizás “ahora el escritor buscará el acercamiento lateral...”.²⁶⁶ Qué significaría este “acercamiento lateral”, es tal vez una de las cuestiones formales más importantes de la literatura contemporánea, y significaría no sólo un reto para la literatura, sino también para la interpretación literaria en general, ambas aún sumidas bajo la sombra de la alegoría y metáfora como principal medio representativo e interpretativo.

Por eso quizás *El material humano* se construye como un texto heterogéneo, entre el límite de la ficción y de la realidad, construido como un diario pero también intercalado con citas y textos varios, reflexiones sobre la vida, los sueños, las relaciones y la familia. Es como si el autor buscara representarse y representar su mundo en algún lugar desconocido de estos textos híbridos, utilizando la forma de la novela como una

²⁶⁵ Horacio Castellanos Moya, ““El cadáver es el mensaje”. Apuntes personales sobre literatura y violencia”. *Istmo* 17 (July-December 2008). Web.

<<http://collaborations.denison.edu/istmo/n17/foro/castellanos.html>>.

²⁶⁶ Ibid.

contradicción andante: a la vez vía de interpretación e imposibilidad de poder interpretar. La ambigüedad, entonces, sería como un tipo de refugio para el escritor, una manera de residir en los límites de la representación, bajo la investida constante de la imposibilidad de representar la realidad como alegoría o metáfora. La idea recuerda un episodio en *El material humano*, en el que Rey Rosa viaja a Francia y visita a un amigo artista (Miquel). Uno de los proyectos de Miquel consiste en construir una especie de almohadones hechos con bolas de papel periódico pegadas con goma diluida sobre hojas ondulantes. El resultado es una estructura básica, que Niquel piensa (ingenua o idealistamente) “podría servir para hacer... tal vez hasta casas para gente pobre”.²⁶⁷ Rey Rosa vuelve a Guatemala y arma las estructuras con su hija como un juego, luego le pregunta a un par de constructores lo que piensan. Al principio, los hombres se ríen, pero después de someter el material a varias pruebas, ven que resiste, y uno de ellos hasta comenta: “Podría funcionar”.²⁶⁸

De la misma manera, en algún lugar entre la ambigüedad y forma híbrida de la novela, algo “funciona”, aunque sea difícil expresar precisamente qué. En definitiva, la novela quiebra la relación metafórica o alegórica con la realidad, pero no por esto deberíamos recaer en el peligro (o el fatalismo) de decir que “no hace nada”. Para volver a Castellanos Moya, claramente la novela busca un “acercamiento lateral” a la realidad,²⁶⁹ ya que hasta el mismo Rey Rosa ha discutido su literatura como un tipo de “aproximación”: “los misterios son misterios porque es imposible explorarlos, y una vez explorados dejan de ser misterios. Pero uno puedo intentar acercarse al misterio (eso ya

²⁶⁷ Rey Rosa, *El material humano*, 133.

²⁶⁸ *Ibid.* 139.

²⁶⁹ Castellanos Moya, “El cadaver es el mensaje”.

puede ser suficiente, puede dejarnos satisfechos) aunque nunca o casi nunca logremos en realidad resolverlo.”²⁷⁰ En este sentido, una de las cosas que parece hacer la novela, es no solo revelar la imposibilidad de “ficcionalizar” la violencia por medio de la alegoría, sino también de “categorizarla” o “explicarla” mediante la imposición de un marco teórico, histórico, sociológico, filosófico o literario. Al hacer esto, *El material humano* insinúa una relación paralela (aunque no alegórica) entre la forma narrativa heterogénea, donde no existen divisiones nítidas entre géneros literarios o distintos “textos”, y los varios tipos de violencia que explora la novela. La novela retrata, por ejemplo, la violencia al nivel estructural (el Estado y el marco socio-económico nacional e internacional), la violencia al nivel histórico (la memoria y el residuo de los años de la guerra), y la violencia individual (psicológica e interpersonal) como necesariamente intercaladas. Así, se nos revela que nunca es posible separar la una de la otra, y que existe entre ellas, una relación porosa e imbricada. En relación a esto, también se nos muestra la imposibilidad de distanciar al individuo de su contexto (sea histórico o contemporáneo), y viceversa. Este distanciamiento, por lo general es necesario para el marco teórico y el análisis de las ciencias sociales, pero también en parte para la literatura, específicamente en relación a la metáfora o alegoría, que postula entre el autor, como individuo, y la realidad, una “separación” posible. En *El material humano*, esta diferenciación es difícil, y la novela pasa de ser, en la tradición literaria de Rey Rosa, un texto que alegoriza la realidad, a formar parte del “material” de la realidad misma.

En parte, esta es también la intención de un diario. Tal vez por eso es tan importante para Rey Rosa el libro *Borges* de Adolfo Bioy Casares, un monumento de

²⁷⁰ Posadas, “Una escritura sin precipitaciones”.

más de 1,500 páginas que se cita y menciona constantemente en la novela, y que funciona, en parte, como modelo para su forma narrativa.²⁷¹ El libro está escrito en forma de diario, y en él Bioy Casares describe su relación con Jorge Luis Borges desde 1947-1989 (Borges muere en 1986) mediante una serie de breves descripciones de sus interacciones, comidas, reuniones y conversaciones en fechas específicas. En *El material humano*, Rey Rosa describe el libro como “secretamente complejo, único, magnífico”, opinión que luego confirma en una entrevista.²⁷² Rey Rosa además admite que “Lo monotemático de las notas es sin duda influjo del libro de Bioy”.²⁷³ La idea de lo “monotemático”, además de un tema constante, pienso implica también un tono y estilo minimalista, que busca acercarse a la realidad de una manera muy distinta a la ficción en general. O sea, aunque la escritura de un diario también implica algo de reflexión y distanciamiento del marco social, ésta no intenta alegorizar la realidad de la misma manera que mucha de la ficción. El minimalismo del diario, al preocuparse más por transcribir o reportar eventos, termina “impregnado” de la realidad de una manera muy distinta, revelándonos algo de las personas descritas o de las características de una época de manera indirecta o “lateral”, como diría Castellanos Moya. Así se puede ver cómo, paradójicamente, en la misma descripción de la imposibilidad de “ficcionalizar” la realidad e historia guatemalteca, y en el mismo proceso frustrado de escritura de la

²⁷¹ Adolfo Bioy Casares. *Borges*. Buenos Aires: Ediciones Destino, 2006. Print.

²⁷² Rey Rosa, *El material humano*, 127. Javier Alcacer. “Entrevista con Rodrigo Rey Rosa: “Me convertí en un personaje de ficción””. *Perfil*. Web. <<http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0402/articulo.php?art=16979&ed=0402> Perfil.com>.

²⁷³ Alcacer, “Entrevista con Rodrigo Rey Rosa”.

novela, Rey Rosa logra un cambio en los paradigmas literarios de su propia tradición, revelando que lo ambiguo es en verdad la realidad misma, “a secas” y sin alegorías.

Claudia Hernández y el ciclo de la violencia:

Los cuentos que constituyen la colección *Mediodía de frontera* (2002) de la autora salvadoreña Claudia Hernández son difíciles de caracterizar. Para hacerlo, se podría recurrir a una identificación con autores como Kafka, Gogol, Murakami o Cortázar, y a una serie de adjetivos inexactos e insuficientes como “extraños”, “surrealistas”, “fantásticos”, “grotescos” o “desfamiliarizantes”. Lo que es seguro, es que estos cuentos, que toman lugar en ciudades y espacios sin nombre, donde personajes como perros, buitres, rinocerontes y ángeles comparten escenarios grotescos, siniestros o simplemente extraños con hombres y mujeres de todas las edades, están impregnados de una violencia ubicua, aparente en la misma trama de las historias o aludida en su temática. Es quizás aún más difícil caracterizar esta violencia, tanto como establecer una relación clara entre ella y El Salvador contemporáneo, ya que los cuentos mismos parecen aludir, y a la vez resistir, una relación alegórica o simbólica con “lo nacional” o “lo histórico”. El intento de esta breve reflexión, entonces, será explorar la relación entre el marco social e histórico salvadoreño y los cuentos de Hernández, proponiendo que estos cuestionan la alegoría como relación literaria dominante entre la realidad y el texto literario, buscando así, nuevos paradigmas de representación.

En particular, se pondrá atención a la “cosificación” e intercambio de cuerpos humanos, sea vivos o muertos, en *Mediodía de frontera*, y a su interacción con lo que podríamos describir como procesos dominantes de significación y re-significación social.

Para hacer esto, discutiré distintos cuentos de *Mediodía de frontera* a la misma vez, permitiéndome así generalizar ciertos aspectos ligados a la representación de cadáveres o cuerpos, pero a la vez tratando de aludir, cuando sea posible, a los distintos contextos de cada cuento. Dada la brevedad del análisis, tampoco diferenciaré extensamente entre cuerpos vivos o muertos (algo que requeriría mayor desarrollo), concentrándome más bien en los procesos que convierten a ambos en “objetos” de un cierto tipo de circulación social.

Ya desde el segundo cuento de la colección, “Hechos de un buen ciudadano (parte I)”, aparece una de las imágenes más impactantes y recurrentes de la colección: el cadáver o cuerpo humano “cosificado”. Las primeras oraciones nos dicen: “Había un cadáver cuando llegué. En la cocina. De mujer. Lacerado.”²⁷⁴ A la misma vez, aparece, en la descripción del cuerpo y la reacción del narrador, otra de las características contundentes del estilo de Hernández: un tono tranquilo, casi indiferente, que envuelve el evento en la más banal cotidianeidad. Después de encontrar el cuerpo, por ejemplo, el narrador nos dice con suma tranquilidad: “me recordaba al de mi madre, por las rodillas: huesudas”.²⁷⁵ El narrador además decide poner un anuncio en el periódico, en el que se informa: “Busco dueño de cadáver de muchacha joven de carnes rollizas, rodillas saltonas y con cara de llamarse Lívida”.²⁷⁶ El resto del cuento, describe las interacciones del narrador con las personas que llaman, quienes buscan los cadáveres de familiares desaparecidos. Al final, el narrador decide obsequiarle el cadáver a un hombre que busca un cuerpo masculino, para que éste pueda hacerlo pasar como su pariente, y así, darle

²⁷⁴ Claudia Hernández. *Mediodía de frontera*. San Salvador: Concultura, 2002. 15. Print.

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Ibid. 16.

tranquilidad a sus familiares. Los esfuerzos del narrador no solo le ganan la admiración de varias personas, sino que lo convierten en un “ciudadano ejemplar”, un “buen ciudadano”.

Desde el inicio del cuento, entonces, el cuerpo mutilado se ha convertido en un objeto. Esto es aparente en la descripción inicial del narrador, quien describe a la mujer como “muerta de la manera en que matan a las vacas”, inmediatamente desvalorando su condición humana.²⁷⁷ El hombre, quien dice haber “visto muchos asesinados en la vida”, además tiene tiempo para admirar el “trabajo tan bueno... que le habían practicado a la muchacha...”.²⁷⁸ Así, se hace claro que el distanciamiento mediante el cual el hombre admira al cuerpo, se debe precisamente a su “cosificación”, y que esto también es lo que permite el “humor negro” o sentido “desnaturalizante” sobre el que se sustenta el impacto del cuento. O sea, el cuerpo ha sido desprovisto de su valor humano, y se ha convertido en un objeto más, algo que es aumentado y exagerado por el anuncio que el hombre pone en el periódico, como si en vez de un ser humano, hubiera encontrado una cartera o una mascota perdida. El hombre, como ya sabemos, además regala el cuerpo a otro ciudadano anónimo, como si éste fuera un simple objeto para el intercambio.

Esta “cosificación” del cuerpo humano es aparente a través de la colección. Tal vez el mejor ejemplo sea el cuento “Trueque”, donde, sin explicarse cómo, por qué o dónde, un hombre llama a la puerta de otro y ofrece intercambiarle un león por una de sus hijas mellizas. Al padre de las gemelas le parece un “negocio excelente”, pero sabe que debe disimular su emoción para poder regatear con el hombre: “Por dentro, me brillaba la

²⁷⁷ Hernández, *Mediodía*, 15.

²⁷⁸ *Ibid.*

codicia, pero por fuera debía disimular, no mirar demasiado al león para que no se notara que lo deseaba, fingir que no estaba interesado en hacer un trato con ese hombre al que nunca había visto”.²⁷⁹ Al final del cuento, el hombre comenta que “hay días en que a uno le sonrío la suerte”, ya que con gran felicidad, ha logrado que el extraño se lleve no solo una, sino ambas de sus hijas, añadiendo al trato, además del león, tres botes de brea, un collar hecho con dientes de tres tiburones diferentes, y una constancia que adjudica al narrador como verdugo de los tiburones.²⁸⁰ De manera similar, en otro cuento titulado “De obsequio”, un narrador anónimo recibe de su padre una mujer mayor llamada Isaura, que además de sus pertenencias, trae consigo una carta en la que se le informa al narrador que ella es ahora su esposa, ya que su padre convenció al alcalde de su ciudad para que los casara, porque su hijo necesitaba “compañía femenina”, especialmente de “una hembra de las de verdad, madura y experimentada”.²⁸¹

Claramente los ejemplos son muy diferentes, y además parecen funcionar de manera distinta en relación al contexto y posible comentario social de los cuentos. En “Hechos de un buen ciudadano (parte I)”, por ejemplo, Misha Kokotovic menciona cómo el cuerpo mutilado podría activar la memoria de la guerra, y cómo se critica la manera en que, durante la posguerra neoliberal, el Estado es absuelto de toda responsabilidad de su legado al pasarse la responsabilidad del crimen anónimo al individuo y al espacio privado.²⁸² En “Trueque”, el absurdo del intercambio de las hijas mellizas por un león,

²⁷⁹ Ibid. 52.

²⁸⁰ Ibid. 54.

²⁸¹ Ibid. 79.

²⁸² Misha Kokotovic. “Postwar El Salvador in the Short Fiction of Claudia Hernandez”. Unpublished Manuscript. 2011. 9.

botes de brea y un collar de dientes de tiburón, parece aludir más a una crítica de perspectiva feminista, en donde los cuerpos valorados socialmente, son masculinos. Esto queda claro en varios comentarios del narrador, por ejemplo, quien lamenta que sus hijas “no fueran tan útiles como un hijo varón”, y quien luego previene al hombre anónimo de la injusticia del intercambio dado el hecho de que su hija “tiene pocos senos” y “Además, no puede tener hijos...”.²⁸³ En “De obsequio”, se podría interpretar una crítica parecida, específicamente del tradicionalismo patriarcal sobre el que se sustentan muchas de las relaciones sociales. En este caso, Isaura, la mujer que es enviada al hijo como regalo del padre, es caracterizada como una “hembra de las de verdad” precisamente porque “había parido y criado 18 hijos”, además de que claramente se valoran sus otras aptitudes “serviciales”, en específico su rol como cocinera y ama de casa en general.²⁸⁴

Sin embargo, aunque la “cosificación” de los cuerpos funciona de manera distinta en cada cuento, me gustaría concentrarme aquí en la relación mayor que existe entre estos cuerpos y procesos dominantes de codificación de la violencia a nivel social. Para hacerlo, me valdré primero de algunas reflexiones de la antropóloga Ellen Moodie, quien explora la creación, por medio del Estado y los medios de comunicación en El Salvador de los tardíos 1990s, de un discurso dominante que codifica o “explica” la violencia de la posguerra salvadoreña en relación a los “marked bodies” de los mareros o pandilleros.²⁸⁵ Moodie parte del concepto de “biopolitics” utilizado por Michel Foucault y de las teorías del “spectacle” de Guy Debord, para discutir un “biopolitical spectacle” o “biospectacle”

²⁸³ Hernández, *Mediodía*, 52.

²⁸⁴ *Ibid.* 80.

²⁸⁵ Ellen Moodie. “Seventeen Years, Seventeen Murders: Biospectacularity and the Production of Post-Cold War Knowledge in El Salvador”. *Social Text* 99 27.2 (Summer 2009): 77-103. Print.

en que “the politics of managing populations becomes a sensational visual display, an exhibition of marked bodies”.²⁸⁶ Tomando como emblemático el sensacionalismo engendrado por un caso de múltiples asesinatos cometidos por un “marero” o pandillero conocido como “El Directo” a fines de los 1990s, Moodie arguye que a partir de este momento, se crea un discurso dominante que codifica o explica la violencia mediante el cuerpo o la imagen del pandillero, proyectando sobre éste una respuesta a la incertidumbre causada por la violencia generalizada de la posguerra.²⁸⁷ Para Moodie, los “cuerpos marcados” (por medio de sus tatuajes, sus signos, su manera de vestir particular, etc.) de los pandilleros, circulan como “imagen” o “cosa” en los medios de comunicación y los discursos dominantes del Estado, estableciendo una relación de equivalencia con la creciente criminalidad y violencia. Esta significación permite, de parte del Estado, la imposición de leyes discriminatorias como el *Plan mano dura* del 2003 y el *Plan súper mano dura* del 2004.²⁸⁸ Mediante estas leyes, se criminalizan “cuerpos” específicos, y miles de jóvenes son detenidos por razones tan arbitrarias como tener tatuajes.²⁸⁹

Lo interesante de los cuentos de Hernández, sin embargo, es que aunque estos también representan una circulación de cuerpos como “cosa” a nivel social, lo hacen de una manera muy distinta al proceso descrito por Moodie. De hecho, los cuentos de Hernández resisten la creación de “marked bodies”, y frustran un intento por establecer una relación clara o directa entre los cuerpos humanos “cosificados” y la violencia social. En su artículo, Moodie nos dice que el marero se convierte en un “dense symbolic site”

²⁸⁶ Ibid. 80.

²⁸⁷ Ibid. 81.

²⁸⁸ Ibid. 83.

²⁸⁹ Ibid. 99. Las leyes son tan discriminatorias que al final quedan en libertad el 91% de los detenidos dada la falta de evidencia e inconstitucionalidad de sus arrestos.

sobre el que se desplazan los miedos y la incertidumbre engendrados por la violencia de la posguerra salvadoreña.²⁹⁰ En este sentido, podríamos decir que el cuerpo del marero también funciona en parte como un tipo de alegoría o metáfora para la violencia social más en general. En los cuentos de Hernández, los cuerpos más bien revelan una “falta de densidad”. De hecho, se podría decir que lo más significativo de los cuerpos en *Mediodía de frontera*, es su anonimato. A parte de algunas características (como el sexo y la edad), hay un rechazo consciente a las descripciones en detalle de los cuerpos, algo que también es el caso para los personajes o narradores en general. Los cuerpos no se vuelven “dense symbolic sites”, y se frustra una relación directa y clara entre éstos y la violencia social.

De esta manera, la importancia de los cuerpos no reside en qué simbolizan o alegorizan, sino en el sistema de circulación de significados en el que participan. O sea, los cuerpos en los cuentos de Hernández nunca pueden alegorizar porque en ellos se hace implícito un proceso constante de significación y re-significación. Por ejemplo, cada persona en la “cadena de intercambios” de los cuerpos en los cuentos, los utiliza de manera distinta, y por extensión, les da un valor distinto. En “Hechos de un buen ciudadano (parte I)”, el cadáver pasa de ser una mujer asesinada, a un “objeto perdido” en el periódico, y luego a tomar el lugar de un hombre anónimo. En la segunda parte de este cuento, los cuerpos terminan convertidos en comida para indigentes. En “Trueque”, las hijas del narrador (que éste solo ve como una molestia) pasan a ser útiles en las manos del hombre del león. En “De obsequio”, al narrador le parece un estorbo la mujer que le ha enviado su padre, quien, por su parte, la considera un “buen regalo”. Al final, la mujer termina yéndose con el amigo del narrador, quien la aprecia como mujer y esposa.

²⁹⁰ Ibid. 94.

La constante circulación de significados resiste la creación de una relación alegórica directa entre los cuerpos y la sociedad contemporánea salvadoreña, pero a la misma vez, va creando un tipo de “silencio cargado”, creciente, alrededor de lo que se ignora constantemente en esta misma circulación: la profunda violencia que es su trasfondo. Es más, la violencia y sus causas es ignorada consciente y sistemáticamente a través de la colección. Por ejemplo, en “Hechos de un buen ciudadano (parte I)”, nunca se nos dice por qué hay un cuerpo anónimo (y además claramente asesinado) en la cocina del narrador. Nunca se pregunta quién ha matado a la mujer, ni quién tiene la responsabilidad de averiguarlo, y el “ciudadano” pasa la mayoría del cuento simplemente lidiando con lo impráctico de tener un cadáver en casa. De la misma manera, en “Trueque” y “De obsequio”, los personajes se preocupan por banalidades. En el primero de los cuentos, el narrador está mucho más preocupado por regatear efectivamente que por sus hijas, y en el segundo, lo que más preocupa al narrador es lo difícil que será alquilar su apartamento ahora que su padre le ha enviado una mujer.

Así, la falta de explicación, el silencio consciente que rodea la violencia física y psicológica que implica la circulación de cuerpos, se convierte en una de las fuerzas formales más importantes de los cuentos. O sea, mucho del efecto de “extrañeza”, de “desnaturalización”, proviene precisamente de la ausencia de discutir la violencia obvia que satura los cuentos y las acciones de los personajes. Kokotovic discute esto en relación al legado de la guerra, específicamente en el cuento “Hechos de un buen ciudadano (Parte I)”, que según él: “does not refer to the war and its consequences in more or less realist fashion, but rather alludes to the conflict’s enduring effects in the troubled and paradoxically violent peace of the 1990s obliquely, by subtly calling

attention to its own silence on the subject”.²⁹¹ Este “silencio” es además relacionado por Kokotovic a los años de la posguerra neoliberal, donde se intenta “de-politizar” la violencia contemporánea, creando un código dominante que la interpreta como crimen “común” o de “carácter individual”, y no como un resultado de la continuidad de las desigualdades estructurales del país en conexión a la guerra. En este sentido, se evade la responsabilidad, de parte del Estado (aunque no exclusivamente), de las causas de la violencia, y de la necesidad de resolver las desigualdades socio-económicas y lidiar con el legado de la guerra.²⁹²

Claramente, entonces, existe una relación entre los cuentos de Hernández y la sociedad salvadoreña de principios del siglo XXI. Sin embargo, esta relación no parte de la alegoría exclusivamente, sino más bien de la imposibilidad de establecerla de una manera clara, transparente. De esta manera, la posibilidad de una crítica social reside precisamente en lo que los textos no nombran, en lo que no esclarecen. Así, aunque Hernández quizás nunca se deshace de la alegoría totalmente—o sea, la crítica posible de sus cuentos siempre depende de la posibilidad de establecer una relación entre un sentido recto y un sentido figurado—sus cuentos claramente buscan un nuevo acercamiento a la realidad social. Este “acercamiento lateral”, para citar de nuevo a Castellanos Moya,

²⁹¹ Kokotovic, “Postwar El Salvador...”, 9.

²⁹² Ibid. Kokotovic se basa aquí en el concepto de “unknowing” desarrollado por la antropóloga Ellen Moodie en su libro *El Salvador in the Aftermath of Peace: Crime, Uncertainty, and the Transition to Democracy*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010. Print. Observaciones similares son también hechas por Moodie en “Seventeen Years Seventeen Murders”, y por Mo Hume y Gema Santamaria-Balmaceda. Mo Hume. ““(Young) Men With Big Guns”: Reflexive Encounters with Violence and Youth in El Salvador”. *Bulletin of Latin American Research* 26.4 (2007): 480-496. Print. Gema Santamaria-Balmaceda, “Authorizing Death: Memory, Politics and States of Exception in Contemporary El Salvador”. En *Memory and the Future*. Yifat Gutman, Adam D. Brown and Amy Sodaro (eds.). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. Print.

quizás podríamos describirlo como la creación de un paralelismo a ciertos *procesos* sociales.²⁹³ En este sentido, como mencioné antes, lo que simbolizan los cuerpos no es tan importante como el proceso de significación y re-significación en que estos participan. Así, lo que se revela una y otra vez en la circulación constante de cuerpos, es precisamente la violencia implícita y explícita en ella, algo siempre ignorado por los personajes y narradores. De esta manera, se intercambian cuerpos, pero también se crea un ciclo de violencia que es tácitamente aceptado y luego reproducido.

Estas observaciones quizás podrían ser relacionadas brevemente a un artículo reciente escrito por el antropólogo Philippe Bourgois. En él, Bourgois discute cuatro tipos de violencia en El Salvador: la violencia política (violencia en nombre de una ideología política o movimiento, sea de parte del Estado o grupos guerrilleros); la violencia estructural (en referencia a la organización al nivel macro socio-económico de la sociedad); la violencia simbólica (un concepto de Pierre Bourdieu que explica cómo la dominación opera al nivel “micro-social” cuando los individuos aceptan la violencia como natural); y la violencia del “día a día” (en referencia a las prácticas rutinarias y expresiones de agresión interpersonal que normalizan la violencia en la vida cotidiana).²⁹⁴ Bourgois luego utiliza el concepto del *law of conservation of violence* de Pierre Bourdieu para proponer que todas estas violencias se reciclan en la sociedad salvadoreña, y que cualquier violencia ejercida, aparecerá de alguna manera dentro del marco social.²⁹⁵ Así, Bourgois describe cómo la represión y brutalidad ligadas a la violencia política,

²⁹³ Castellanos Moya, “El cadaver es el mensaje”.

²⁹⁴ Philippe Bourgois. “The Power of Violence in War and Peace: Post-Cold War Lessons from El Salvador”. *Ethnography* 2.1 (2001): 5-34. 7. Print.

²⁹⁵ Ibid. 28.

estructural y simbólica (durante y después de la guerra), se normalizan en las interacciones cotidianas e interpersonales, creando un continuo “dynamic of everyday violence”.²⁹⁶ La violencia de la guerra, entonces, nunca se “sobrepasa”, sino que cambia de forma y se fusiona con otros tipos de violencia para afectar el día a día de los individuos en la posguerra neoliberal. De esta manera, y aunque se podrían cuestionar más extensamente las categorizaciones de Bourgois, sus ideas son útiles para discutir la manera en que la violencia también se “recicla” en los cuentos de Hernández, repercutiéndose de una persona a otra, sin lograr extinguirse. En este sentido, aunque Hernández nunca nombra la violencia, nunca la trata de explicar o relacionar al cuerpo social de manera alegórica directa, existen indicios en sus cuentos que permiten establecer relaciones con ciertos *procesos* al nivel social; en este caso, con la violencia que se repercute a través de la totalidad del marco social.

Algo además muy significativo de los cuentos de Hernández en relación a este ciclo de violencia, es que, aunque quizás indirectamente se acusa al sistema socio-económico y al Estado (o en este caso la ausencia del Estado) por repercutirlo, también algo de la responsabilidad recae sobre la sociedad en sí. Por ejemplo, algo muy importante en los cuentos es una mantención estricta y casi obsesiva de las gracias sociales. En “Hechos de un buen ciudadano (parte I)”, constantemente se llama la atención a los “buenos modales” de los personajes. Por ejemplo, al llamar un hombre para indagar sobre el cadáver anónimo, el narrador dice: “Lamenté decepcionarlo, pero le prometí que lo llamaría si por casualidad me depositaban también el cadáver que buscaba o si podía ayudarlo de alguna otra manera. Me lo agradeció sinceramente y me deseó un

²⁹⁶ Ibid. 5.

buen día”.²⁹⁷ Al final del cuento, al entregar el cuerpo femenino a un hombre que lo hará pasar por uno masculino, se narra: “Al final me pidió discreción. Por supuesto se la juré, como cualquier buen ciudadano...”.²⁹⁸

Este tipo de observaciones o reflexiones se multiplica a través de la colección. En “Trueque”, por ejemplo, el narrador invita al hombre que le ofrece cambiar su hija por un león a entrar a la casa: “Lo hice sentarse y le ofrecí agua para que bebiera. Agua, bien fría. La tarde era calurosa... no había mejor manera de demostrarle agrado y aprobación a un desconocido”.²⁹⁹ En “De obsequio”, el narrador está claramente molesto por la intrusión de la mujer que le ha enviado su padre, pero nos dice: “No la quería. Sin embargo, mi educación me hizo invitarla a pasar”.³⁰⁰ Esta constante preocupación por los modales en situaciones tan profundamente perturbadoras o violentas, no puede ser más que una crítica irónica e indirecta de una sociedad que en parte tolera la violencia; o peor, que la reproduce. Es preocupante, por ejemplo, que las leyes discriminatorias del Estado discutidas anteriormente, como el *Plan mano dura* y el *Plan súper mano dura*, hayan recibido una alta aprobación de parte de la sociedad salvadoreña en general, algo que también ha sido relacionado a la proliferación de “vigilante groups”.³⁰¹ Así, en los cuentos de Hernández existe una clara conciencia y crítica de que el ciclo de violencia no

²⁹⁷ Hernández, *Mediodía*, 16.

²⁹⁸ *Ibid.* 18.

²⁹⁹ *Ibid.* 52.

³⁰⁰ *Ibid.* 80.

³⁰¹ En su artículo, Moodie dice que según encuestas de la época, el 75% de salvadoreños aprobaba de estas leyes, las mismas que Amnesty International condenó como discriminatorias. “*Seventeen Years, Seventeen Murders*, 84. Santamaria-Balmaceda informa que el 55% de los salvadoreños “would approve of the killing of a criminal who terrorises the community”, algo que liga en su artículo a la proliferación de “vigilante groups”. “*Authorizing Death*”, 185.

es solo impuesto por el sistema socio-económico al nivel *macro*, sino que también es reproducido dentro del hogar y el espacio privado por “ciudadanos comunes”.

Podríamos ver así, en *Mediodía de frontera*, una visión bastante pesimista sobre la posibilidad de escapar la violencia, o de poder resistirla de alguna manera. Sin embargo, hay indicios, aunque sea mínimos, de la posibilidad de alterar el ciclo, y hasta de salirse de él. Esto se puede ver en el cuento “Melissa: Juegos 1 al 5”, tal vez uno de los más logrados de la colección. El cuento es breve, de solamente dos páginas y unos renglones, y logra mediante una admirable economía de la palabra desarrollar una trama clara e impactante. El cuento está estructurado mediante cinco distintos “juegos” de una niña de cuatro años llamada Melissa. En el primer juego, la niña “había estado esperando seriecita, acostada sobre la grama, cubierta de flores, con los brazos cruzados sobre el pecho, simulando estar muerta, como la abuela hace unos días”.³⁰² En el segundo, la niña se encuentra “En el suelo del pasillo. Sin ropa. Boca abajo. Con la lengua entre los dientes y un cinturón del padre saliéndosele desde la parte más alta de sus piernas... Es un Gato arrollado”.³⁰³ En el tercer juego, la niña imita una paloma muerta, y en el cuarto, se rodea de todas sus muñecas, pintándoles el rostro con talco para simular una morgue en su habitación.

Claramente, el impacto de la muerte y la violencia del marco social han afectado a la niña, quien desplaza esta violencia sobre su vida personal y privada, en este caso sus juegos infantiles. Desde un principio, sin embargo, los juegos macabros de la niña se relacionan a una causa: la muerte de su abuela y el impacto traumático de ver su cadáver.

³⁰² Hernández, *Mediodía*, 107.

³⁰³ *Ibid.*

Esto queda claro en la reacción de la madre de Melissa ante el primer juego: “se ha echado a llorar: aún es muy reciente la muerte de su madre”.³⁰⁴ No sabemos exactamente cómo murió la abuela, pero sea de manera violenta o no, el cuento revela una sociedad que no puede ignorar la muerte (y por extensión la violencia) y que se ve impregnada y cambiada por ella. Al principio, la reacción de los padres de Melissa es principalmente una de enojo contra la niña, o de simplemente querer ignorar sus juegos. Después del primer juego, se dice: “No le gustó al padre el juego. Dijo que no era gracioso”.³⁰⁵ Al final del segundo juego, la madre “le ordena levantarse inmediatamente. Y limpiar. Y vestirse”.³⁰⁶ Al final del tercer juego, el padre le ordena que se levante del suelo, donde la niña imita una paloma muerta. La niña se niega y “El padre se levanta. Se va. No se conduce”.³⁰⁷ En este sentido, el ciclo de violencia, que empieza en el marco social y se desplaza sobre la vida interpersonal de la niña y la familia, es “reciclado” y renovado por el enojo y el desconocimiento de los padres, quienes culpan a su hija por una violencia o muerte de la que ella no tiene responsabilidad, y así también rehúsan lidiar con el problema.

Sin embargo, al final del cuarto juego, el de la “morgue de muñecas”, se narra: “La mamá entra. Mira. Le da un abrazo. No debió haberla llevado a recoger el cadáver de la abuela”.³⁰⁸ Después de esto, el cuento termina con una descripción del quinto y último juego de Melissa: “Plastilina. Figuras de animales y comida”.³⁰⁹ Claramente, lo

³⁰⁴ Ibid. 107.

³⁰⁵ Ibid.

³⁰⁶ Ibid. 108.

³⁰⁷ Ibid.

³⁰⁸ Ibid. 109.

³⁰⁹ Ibid.

“macabro” ha desaparecido, y la niña ha vuelto a sus juegos “normales”. El reconocimiento de la madre del problema, tanto como su voluntad por encontrar la raíz de éste y luego expresar solidaridad y afecto con su hija para que ella pueda lidiar con él, transforman el ciclo de violencia y muerte desplazado sobre los juegos e intimidación de la niña. La violencia social en El Salvador es, por supuesto, mucho más compleja, y tampoco queremos concluir con el cliché de que “el amor lo cura todo”. Sin embargo, lo que expresa el cuento muy claramente, es la necesidad de enfrentar el ciclo de violencia, de reconocer las causas históricas e estructurales que lo siguen renovando y repercutiendo, para poder tomar conciencia, y luego, acción.

¿Cómo nos habla el pasado?:

En Guatemala y El Salvador, la memoria y el legado de la guerra claramente aún afectan el marco social contemporáneo, algo que aquí se ha discutido solo tangencialmente en relación a la violencia. Tanto la novela de Rodrigo Rey Rosa como los cuentos de Claudia Hernández nos presentan esta relación con el pasado como compleja, una multitud de violencias y desigualdades socio-económicas al nivel macro y micro social, necesariamente imbricadas e imposibles de “explicar” o “representar” con claridad. De hecho, parte del argumento de este capítulo ha sido mostrar que es precisamente esta falta de claridad, relacionada además a una búsqueda por nuevos paradigmas de representación, lo que quizás capta la transición hacia un momento histórico en el cual el neoliberalismo pierde o empieza a perder su legitimidad como proyecto de desarrollo e integración nacional. Así, parte de la crítica implícita en estos textos, es mostrar que el neoliberalismo no ha podido lidiar con el peso de la memoria

histórica nacional. La falta de claridad es además muy interesante si comparamos, de manera muy general, la novela y los cuentos con procesos contemporáneos de esclarecimiento histórico. Aquí me refiero, por ejemplo, al Proyecto de Recuperación del Archivo Histórico de la Policía Nacional, y a reportes como *Guatemala Nunca más* (1998), *Memoria del silencio* (1999) y *De la Locura a la Esperanza: la guerra de los doce años en El Salvador* (1992), publicados por la Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (ODHA), la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH) de Guatemala, y la Comisión de la Verdad Para *El Salvador* (CVES), respectivamente. No propongo entrar en detalle en estos documentos, ni mucho menos presentarme como un experto en esta materia. Simplemente me gustaría comparar, a un nivel discursivo, la aproximación al pasado de estos documentos y proyectos, y la ficción de los autores discutidos en este capítulo, ya que, aunque comparten un mismo momento histórico, toman perspectivas muy distintas hacia el pasado.

Por lo general, creo que la intención detrás de organizaciones o documentos de esclarecimiento histórico puede ser resumida en relación a dos puntos. Primero, para citar a la antropóloga Victoria Sanford, estos “consider the excavation of individual and collective memory as a cultural and political act of community reconstruction”.³¹⁰ Así, y en relación al segundo punto, la necesidad de recolectar y reconstruir la memoria colectiva sirve el propósito de luchar contra el olvido impuesto por discursos dominantes, desmentirlos, y a la vez acusarlos moral y legalmente. En El Salvador, este proceso ha

³¹⁰ Victoria Sanford. “What is an Anthropology of Genocide?: Reflections on Field Research with Maya Survivors in Guatemala”. *Genocide: Truth, Memory and Representation*. Alexander Laban Hinton and Kevin Lewis O’Neill (eds.). Durham: Duke University Press, 2009.

sido completamente ignorado o conscientemente frustrado. Desde 1993, una Ley de Amnistía General absolvió a todos aquellos que cometieron crímenes durante la guerra, y hasta el momento, nadie ha sido legalmente acusado o ajusticiado. En el caso de Guatemala, la respuesta legal a los crímenes de la guerra ha sido lenta, pero no inexistente, y por primera vez en el 2009, se utilizaron documentos encontrados en el Archivo de la Policía Nacional como parte de un juicio legal.³¹¹

De esta manera, dado el hecho de que la historia reciente de la guerra en muchas maneras aún lucha por ser esclarecida, y así trata de batallar la impunidad de aquellos responsables por tantos crímenes, quizás sería interesante preguntarnos: ¿por qué la novela de Rey Rosa y los cuentos de Hernández posan una relación tan ambigua u opaca con este pasado? Obviamente, aquí estamos hablando de dos acercamientos al marco social: uno literario; otro más histórico, sociológico y legal. En este sentido, el propósito de la literatura y de los procesos de esclarecimiento histórico no tiene, ni quizás debe, tener la misma función o perspectiva. Sin embargo, aún llama la atención esta diferencia: por un lado el esclarecimiento de la historia y la realidad, la intención de establecer una relación directa y concreta entre el pasado y el presente; por el otro, la ofuscación consciente de una relación clara o directa entre la realidad contemporánea y el pasado. La diferencia es muy visible si comparamos la novela de Rey Rosa al reciente documental *La Isla: Archivos de una tragedia* del alemán Uri Stelzner, por ejemplo. El documental, al igual que la novela, discute el Proyecto de Recuperación del Archivo de la Policía Nacional, pero de una manera muy distinta. Por ejemplo, en el documental

³¹¹ Kate Doyle and Jesse Franzblau. "Historical Archives Lead to Arrest of Police Officers in Guatemalan Disappearance". *The National Security Archive* 17 March 2009. Web. < <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB273/index.htm>>.

constantemente se profesa la posibilidad de que “esos papeles pueden hablar”³¹². De esta manera, se desarrolla una clara afinidad entre el texto y las metas político-legales del Proyecto de Recuperación del Archivo y la Procuraduría de Derechos Humanos de Guatemala más en general. En la novela de Rey Rosa, sin embargo, el Archivo no puede “hablarnos”, por lo menos no con la claridad propuesta por el documental. De la misma manera, en los cuentos de Hernández, los cuerpos de los muertos, y por extensión la memoria histórica de la guerra, pesan con ubicuidad sobre los personajes y la sociedad salvadoreña, aunque nunca de una manera clara.

Esto, por supuesto, no quiere decir que los cuentos y la novela no contengan un espíritu de denuncia o de protesta, o que no apoyen los procesos de esclarecimiento histórico. Sin embargo, creo sí existe una renuencia, de parte de los autores, de asociar sus textos con grupos, organizaciones, proyectos o ideologías políticas específicas. De cierta manera, esto también es un legado de la guerra, ya que implica un quiebre generacional con la relación porosa entre literatura y política que se mantuvo a través de esos años.³¹³ Esto, entonces, implica una dinámica interesante en cierta producción cultural centroamericana contemporánea: por un lado, una búsqueda por renovar la narrativa, por encontrar nuevas perspectivas formales; por el otro, un proceso de individualización que se opone, o por lo menos entra en tensión, con grupos o ideologías políticas claras. Ahora, tampoco quiero crear aquí falsas dicotomías. O sea, claramente se puede renovar la literatura y también ser crítico de la realidad social. Sin embargo, quizás

³¹² Uri Stelzner, *La isla*.

³¹³ Pienso aquí en la llamada “literatura comprometida” de autores como Otto René Castillo, Roque Dalton, Rogoberta Menchú o Manlio Arqueta, que establecen lazos fuertes con grupos guerrilleros izquierdistas.

sí se podría hablar de un cambio en la concepción de la función de la literatura en el caso de Hernández y Rey Rosa. En sus textos, ya lo más importante no es “acusar” o “revelar” ciertas verdades al lector, mucho menos de una manera clara y contundente. Quizás, entonces, el cambio es hacia una manera distinta de percibir el marco social. De esta manera, la falta de claridad, la ambigüedad, podría también significar una apertura hacia nuevas sensaciones afectivas, la búsqueda por un “acercamiento lateral” que no solo represente la sociedad de una manera distinta, sino que también haga al lector “sentirla” de otra manera.³¹⁴ Sin embargo, a la misma vez, estas nuevas posibilidades formales y afectivas podrían ocultar un sentido social e histórico que también necesita de una cierta especificidad, ya que en Guatemala y El Salvador el pasado actualmente existe como batalla ideológica y semántica. O sea, todavía no se han procesado los crímenes de la guerra, y además, como es el caso en Guatemala, muchos de los responsables de estos crímenes aún se encuentran en claras posiciones de poder. Cómo participará la literatura en este proceso de esclarecimiento, de responsabilidad ética y legal, o si tan siquiera participará en él del todo, es algo que aún está por escribirse. Pero quizás sí sería importante preguntarse si demasiada ambigüedad podría llevar a fomentar el olvido, y no a luchar activamente en contra de él.

³¹⁴ Estas posibilidades sensoriales o afectivas se discutirán en el próximo capítulo, específicamente en relación al cine.

V: Afectividad

El nuevo cine centroamericano: retratos de una afectividad ambigua en *Agua fría de mar* y *Gasolina*

De todos los cines latinoamericanos, tal vez el menos conocido es el cine de Centroamérica. Esta ignorancia no es sorprendente, dado que aparte de algunos momentos muy específicos del siglo XX³¹⁵, gran parte del cine centroamericano fue producido de manera esporádica, más que todo con fondos privados ligados a individuos y a un cine más artesanal.³¹⁶ La falta de recursos en general, la casi inexistencia de apoyo institucional, centros de capacitación y circuitos de financiamiento o distribución, han hecho del cine del istmo uno de los más olvidados, con pocas posibilidades para sus directores, productores, y especialistas en general. El ocaso de las revoluciones, y varios intentos fallados por crear una industria cinematográfica, llevan en los tardíos ochentas a una realidad generalmente caracterizada por la imposibilidad y el fracaso. En toda la década de los 1990s, por ejemplo, solo una película centroamericana, *El silencio de Neto* (1994) de Luis Argueta, recibe algún tipo de atención o reconocimiento a nivel mundial.

³¹⁵ Tal vez los cines más conocidos en Centroamérica han sido aquellos ligados a los años de las revoluciones, además inscritos dentro del contexto mayor del llamado “Tercer Cine”. Específicamente, se puede mencionar la producción cinematográfica relacionada al Instituto Nicaragüense de Cine durante el gobierno sandinista (1979-1990), y también los cortos y documentales producidos por el Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario. A parte de esto, también habría que nombrar los 1970s en Costa Rica, cuando se funda un Departamento de Cine adscrito al Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes que produce más de 75 documentales en poco más de diez años. La falta de una tradición extensa de cine en Centroamérica, sin embargo, no debe pasar por alto la contribución innegable de cineastas como Alejandro Cotto (El Salvador), Sami Kafati (Honduras), Oscar Castillo y Antonio Yglesias (Costa Rica).

³¹⁶ María Lourdes Cortés. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. México: Santillana Editores, 2005. Print.

Hacia fines del siglo XX, sin embargo, esta situación empieza a cambiar. De hecho, después de poco más de diez años del siglo XXI, Costa Rica ha más que duplicado su producción de largometrajes durante todo el siglo XX, Guatemala produce más películas que nunca, y se han estrenando largometrajes en Honduras, Nicaragua, Panamá y El Salvador. Varias de estas películas además han sido distribuidas en el exterior, e inclusive galardonadas en festivales de cine en San Sebastián, Rotterdam, Nueva York, entre otros lugares. Esta explosión cinematográfica se debe, según María Lourdes Cortés, a cinco ejes fundamentales. Primero, varios de los nuevos directores del istmo han completado estudios formales de cine, sea dentro o fuera de su país, a la misma vez que se han abierto escuelas de capacitación cinematográfica en Costa Rica, El Salvador y Guatemala. Segundo, se han creado varios festivales de cine en la región, entre ellos el Ícaro de Guatemala (fundado en 1998) y la Muestra de Cine y Video Costarricense (abierto en 1992). Tercero, se han aprobado leyes de cine en Nicaragua y Panamá, además de haber sido propuestas en Costa Rica y El Salvador. Cuarto, tres países de la región han ingresado al fondo Ibermedia (Costa Rica, Guatemala y Panamá), y además se ha creado el fondo Cinergia para apoyar al cine centroamericano y caribeño. Por último, las nuevas tecnologías (el Internet, las cámaras de alta definición, etc.) han reducido el costo de la producción cinematográfica, permitiendo un mayor acceso a estos recursos.³¹⁷

Este capítulo buscará indagar en esta producción incipiente de cine centroamericano. Tomando como punto de partida dos películas de los países con mayor producción cinematográfica en la región actualmente (Guatemala y Costa Rica), intentaré

³¹⁷ María Lourdes Cortés. “El inesperado auge del cine centroamericano”. *Escena* 33 (2010). Universidad de Costa Rica. Print.

explorar algunas preocupaciones temáticas de este “nuevo cine”, y así también investigar algunos de los retos más significativos que enfrentan los nuevos directores centroamericanos. Principalmente, el capítulo se preocupará por explorar la relación entre lo estético y lo político, apuntando hacia las posibilidades críticas de este cine en un momento de cuestionamiento del neoliberalismo como proyecto político-económico dominante. Mi contención es que estas películas, aunque desvinculadas de las técnicas e ideologías más obviamente “comprometidas” del cine revolucionario de los 1970s y 1980s, también muestran un interés por la crítica social. Así, el capítulo se vincula con las preocupaciones mayores de la tesis por discutir y teorizar nuevas concepciones de lo político en un momento histórico distinto.

El capítulo se concentrará en lo que Laura Podalsky describe como “cinema’s affective possibilities”, y así, desarrollará un análisis que “pays attention to the sensorial and emotional appeals of recent Latin/a American films”.³¹⁸ El capítulo argüirá que, aunque de manera distinta, ambas películas crean una afectividad que logra captar la incertidumbre de un momento histórico caracterizado por transición y crisis, donde las promesas del neoliberalismo como proyecto de desarrollo nacional se han revelado como un fracaso, pero en el que aún no se percibe una alternativa, ni tal vez se crea en ella. Así, aunque esta afectividad sea ambigua y difícil de nombrar, se ve claramente condicionada por una realidad socio-económica en descomposición, pesimista y asfixiante.

Aquí la idea de lo afectivo o la afectividad está relacionado a lo que Brian Massumi describe, basándose en Gilles Deleuze, Félix Guattari y Baruch Spinoza, como

³¹⁸ Laura Podalsky. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba and Mexico*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. Print.

“the ability to affect and be affected... a prepersonal intensity corresponding to the passage from one experiential state of the body to another and implying an augmentation or diminution in that body’s capacity to act”.³¹⁹ Así, la idea de lo afectivo está relacionado a lo emotivo, pero no se reduce solo a ello. La emoción para Massumi es, por ejemplo, “a subjective content, the sociolinguistic fixing of the quality of an experience which is from that point onward defined as personal. Emotion is qualified intensity, the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-relation circuits, into function and meaning”.³²⁰ O sea, para Massumi, lo emotivo requiere un cierto grado de estructura y fijación, que al nombrarse, limita las posibilidades teóricas de lo sensorial. Esta distinción entre lo emocional y lo afectivo es útil precisamente porque el capítulo buscará discutir cierto tipo de ambigüedad sensorial o “intensidad” percibida en estas películas. En este sentido, el capítulo comparte ciertos intereses con el llamado *affect theory* o *affect studies*, descrito por Massumi como “a growing feeling within media, literary, and art theory that affect is central to an understanding of our information-and-image-based late capitalist culture, in which so-called master narratives are perceived to have foundered”.³²¹ Sin embargo, el capítulo tratará de corregir lo que se percibe como una tendencia de estos estudios hacia la abstracción pura, y la falta de una clara contextualización socio-económica e histórica. De esta manera, se tratará de investigar la

³¹⁹ Brian Massumi. “Notes on the Translation and Acknowledgements”. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Gilles Deleuze and Félix Guattari. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. xvi. Print.

³²⁰ Brian Massumi. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press, 2001. 28. Print.

³²¹ *Ibid.* 27.

relación de un cierto campo sensorial con su entorno socio-económico, además de su posible comentario social.

Las películas que discutiré serán *Gasolina* (2008) del director guatemalteco Julio Hernández y *Agua fría de mar* (2010) de la directora costarricense Paz Fábrega.³²² He escogido las películas por varias razones. Primero, representan los dos países centroamericanos con la mayor y más heterogénea producción cinematográfica actual. Segundo, ambas comparten cierta estética cinematográfica que podría ser descrita, de manera general, como “cine de autor”. O sea, son películas de una visión cinematográfica única y personal, más preocupada con la estética y una idea artística del cine, que con el éxito comercial. Tercero, ambas han sido reconocidas y galardonadas en los circuitos de cine global. *Gasolina* ganó el premio a la mejor película latinoamericana en el Festival de Cine de San Sebastián en el 2008 y *Agua fría de mar* ganó “el tigre” del Festival Internacional de Rotterdam en el 2010. Esta recepción internacional será también importante para el análisis, ya que los aspectos formales de estas películas están muy influenciados por la estética del cine *art house* global. Esto es interesante dado el hecho de que ambas fueron recibidas con algo de ambivalencia en sus países respectivos—*Agua fría de mar*, de hecho, fue muy reprochada por la crítica nacional. De esta manera, el análisis estará muy consciente de la problemática que enfrentan algunos directores jóvenes centroamericanos, cuyo cine está a veces más en conversación con circuitos de cine global que con sus propios países, donde la tradición de un cine más artístico es casi

³²² Agradezco la ayuda de María Lourdes Cortés, directora de Cinergia, y del director de cine costarricense Jurgen Ureña, en procurar estas y muchas otras películas del cine centroamericano contemporáneo.

nula. Claramente, esto condiciona la forma cinematográfica de estas películas, y por ende, será importante poner atención al efecto que tiene sobre la construcción de lo afectivo.

El frío humano:

Agua fría de mar (2010) de Paz Fábrega cuenta una historia ambigua, y desde un comienzo, es importante señalar que la película está más interesada en crear un cierto tipo de ambiente, sensación o afectividad, que una trama coherente con personajes claramente desarrollados. Es, entonces, una película de cine de autor, con una visión cinematográfica personal y a veces opaca. De manera general, la película sigue a dos personajes femeninos durante varios días de las vacaciones de fin de año en Costa Rica. Una de ellas es Karina, una niña de unos seis años que acampa con sus padres en la playa del Parque Nacional Marino Ballena, en el Pacífico Sur del país. Karina escapa del campamento una noche, se pierde, y eventualmente queda dormida entre los arbustos de un lote abandonado. Ahí la encuentran Rodrigo y Mariana, una joven pareja que ha venido a inspeccionar el lugar, propiedad de la familia del primero. Al ser interrogada, la niña miente y dice que sus padres han muerto, sugiriendo además, que su tío la abusa sexualmente. Los tres duermen en la propiedad, pero al despertar a la mañana siguiente, Mariana descubre que la niña ha desaparecido.

Aunque ambiguo, el encuentro inicial establece un vínculo entre las dos mujeres, y además sirve de catalizador para las sensaciones afectivas que desarrollará la película en general. El resto de la película, de hecho, alternará entre representaciones de Karina y las familias que acampan frente al mar, y los días que pasan Mariana y Rodrigo en un hotel sobre la colina detrás de esta misma playa. Así, el encuentro entre la niña y la joven

también funciona como un punto de contacto entre dos mundos socio-económicos distintos. Karina, por ejemplo, es claramente de clase media baja, ya que duerme con su familia frente a la playa en un camión que maneja el padre de la niña, en cuyo costado se lee: “Carnes La Inmaculada.” Karina es además de tez morena, al igual que su padre y muchas de las familias que acampan en la playa. También, aunque se hace imposible decir de dónde viene la familia exactamente, su acento no parece ser el capitalino.³²³ En contraste, Rodrigo y Mariana claramente vienen de la capital y pertenecen a una clase media alta más acomodada. Llegan en un Todoterreno nuevo, hablan con el acento y expresiones de los jóvenes adinerados de la capital, y visten ropa de marca. También ambos son de tez más blanca. De esta manera, la ambigüedad de la relación entre las mujeres, o inclusive su mismo estado emocional, nace de una realidad indudablemente materialista, nacida de la separación, y simbólica incomunicación, entre las clases sociales.

Pero, en vez de desarrollar una trama concreta, con un comentario social claro, la película utiliza esta alternación entre la playa y el hotel para construir una serie de sensaciones cinemáticas o respuestas afectivas opacas, a veces difíciles de definir, en algún lugar entre el encierro, el cuestionamiento existencialista, la enajenación, el vacío y la melancolía. Esto se logra mediante distintas técnicas cinemáticas. Existe, por ejemplo, una predisposición en la película por filmar escenas o personajes mediante ángulos oblicuos que a veces “cortan” el acceso total a los cuerpos o las escenas en general. Muy

³²³ Al discutir al elenco, la directora menciona haber traído familias de lugares por lo general afuera del Valle Central. Santiago Taberner. “Coloquio con Paz Fábrega”. Festival VivAmérica 2010. Web. <<http://www.casamerica.es/cine/coloquio-con-paz-fabrega>>.

relacionado a esto también está el uso de planos secuencias (planos generales filmados sin montaje) estáticos o con un movimiento muy lento de la cámara. Así, en vez de filmar conversaciones o situaciones mediante *close-ups*—permitiéndonos un acceso claro a la trama o los diálogos—la película prefiere filmar conversaciones detrás de vidrios polvorientos de carros, o a la distancia, a veces intercalando en el mismo plano distintas acciones, sin privilegiar visualmente una encima de la otra. También muchas veces los cortes entre una escena y la otra carecen de una relación clara, lo cual quiebra nuestro sentido de causalidad y cronología. Esto crea un efecto de “desnaturalización”, que es además agudizado por la presencia casi visceral del plano de sonido. Inclusive antes de la primera imagen, lo primero que escuchamos es el sonido del mar, una fuerza sonora constante a través de la película. Al ir y venir de la olas también se incorpora la intensidad de los sonidos de la jungla (chicharras, monos, el llamado y revoloteo de aves), y la presencia de la naturaleza más en general.³²⁴ Además, muchas veces no predomina ninguno de los distintos planos de sonido en las escenas, de manera que es difícil escuchar las conversaciones, o saber qué se dice o hace con alguna certeza.

El efecto acumulativo de estas técnicas es que experimentamos la realidad como detrás de un velo o bajo la superficie de una piscina, algo acrecentado por la falta de una

³²⁴ En una charla, la directora discute la película en relación al libro *Cuentos de angustias y paisajes* del escritor costarricense Carlos Salazar Herrera, por ejemplo. El libro es una colección de “fragmentos” o cuentos pequeños en los que el paisaje y el ambiente natural son una fuerza indiscutible. De hecho, se puede notar en Fábrega una visión casi romántica (a lo Horacio Quiroga y el posromanticismo) del ambiente: “Hay algo de la naturaleza tan espectacular de mi país que es casi como aplastante... y como que lo hace sentir a uno solo y muy en contacto con una parte de uno que siempre está en carne viva, que siempre duele de alguna manera”. Paz Fábrega. “Cuentos de angustias y paisajes”. Festival VivAmérica 2010. Web. <<http://www.casamerica.es/temastv/cuentos-de-angustias-y-paisajes>>.

trama concreta o de acciones con propósitos bien definidos. Esto desemboca en una serie de sensaciones ambiguas relacionadas a los personajes principales y lo que los afecta. Después de la desaparición de la niña, por ejemplo, Mariana entra en un estado emocional y psicológico difícil de describir, en algún lugar entre el cuestionamiento existencialista, la melancolía y la depresión. Claramente el encuentro con la niña la ha afectado, aunque no sabemos exactamente cómo o de qué manera. Al despertar la primera mañana y notar la ausencia de la niña, por ejemplo, Mariana la quiere ir a buscar: “¿Yo creo que ella está como en la playa... ¿Y si la vamos a buscar?”. Después, ya en el hotel, trata de convencer a Rodrigo para que bajen a la playa, algo que Rodrigo se niega a hacer ya que dice estar muy cansado. De ahí en adelante, empezamos a ver un deterioro en la disposición emocional de Mariana, que se agrava después de que ella y Rodrigo despiertan de una corta siesta. Al despertar, Rodrigo nota que sus *shorts* y la cama están empapados. Mariana se ha orinado mientras ambos dormían. Es una escena extraña, que nunca se nos explica con claridad. Rodrigo despierta a Mariana y ella toma conciencia de lo que ha pasado, aunque de manera apagada, sin hacer ningún comentario y sin reaccionar de manera desmesurada. Rodrigo balbucea: “¿Estás bien?... Yo he escuchado que eso como que le da a gente con diabetes... digo, no sé, solo lo he escuchado.” ¿Tiene Mariana diabetes? ¿Es algo que le ocurre recurrentemente? ¿Será un problema psicológico? Nunca sabemos la respuesta a estas preguntas, pero queda claro que algo no está bien. Además, la escena sirve como catalizador para el distanciamiento emocional entre Rodrigo y Mariana, quienes antes dormían abrazados, pero que subsecuentemente no se volverán a ver en ninguna proximidad física. Así, aunque la escena no parece tener

un impacto claro en la trama, funciona a un nivel afectivo para desarrollar el sentimiento de “extrañeza”, de “frío”, que empieza a apoderarse de la película.

La escena es particularmente interesante al relacionarla con la siguiente secuencia, en la que se nos presenta la imagen de cientos de serpientes de mar que han salido del agua y yacen impotentes sobre la arena. En una entrevista, Fábrega explica que esto pasa cada cierto tiempo en la región, ya que las serpientes escapan de corrientes frías que bajan durante esta época en busca de la calidez de la arena.³²⁵ La imagen es impactante, de una belleza cargada con algo de lo inquietante. La secuencia además nos remite al título de la película, y a las intenciones de la directora más en general: “...es algo como lo que le pasa a estos personajes. Entra una corriente fría en las relaciones con la gente que quieren y de repente todo se congela y la gente no se puede hablar, no se puede comunicar”.³²⁶ Es así que la película desarrolla un tipo de “juego de espejos” entre la naturaleza, la sociedad a la que pertenecen los personajes, y su interioridad psicológica. Existen relaciones entre estas cosas, además de respuestas afectivas entre los personajes, pero la conexión entre todo permanece oscura, como fuera de nuestro alcance. En la escena de las culebras, se podría decir que se percibe algo, que se siente, pero la película nunca lo nombra con claridad. La realidad misma se vuelve opaca, y esta opacidad se convierte en una sensación afectiva imposible de determinar, pero siempre presente.

Este “misterio”, sin embargo, no está inscrito en lo sobrenatural, o en un sentido social a lo “realismo mágico”. La película, por ejemplo, está muy consciente de un tipo de “micro violencia” que impregna las relaciones entre los personajes y la sociedad en

³²⁵ “Entrevista con Paz Fábrega”. Festival Internacional de Cine en Guadalajara 2010. Web. <<http://www.youtube.com/watch?v=QNxY1f2JQqw&feature=related>>.

³²⁶ Ibid.

general. Así, se destruye nuestro acceso a una sentimentalidad fácil de explicar, transparente, donde las emociones están atadas a representaciones afectivas tradicionalmente más melodramáticas, como usualmente acontece con el realismo mágico. En el caso de Karina y Mariana, además, este tipo de micro violencia se asocia mucho con el hecho de ser mujer en una sociedad tradicional-patriarcal. La relación entre Rodrigo y Mariana, por ejemplo, está muy claramente inscrita en relaciones de poder desiguales. Rodrigo no solo se presenta como indiferente a la situación emocional de Mariana, sino que parece agravarla. Al entrar por primera vez a la habitación del hotel, por ejemplo, vemos a Rodrigo llamar por teléfono celular a su padre. Después, cuando Mariana quiere llamar a su madre, él no la deja. Además le dice: “Yo lo llamé porque tenía que decirle de todo el despiche del lote y eso... ¿En cambio usted para qué la va a llamar? Se van a pegar horas ahí, hablando paja...”. Inmediatamente después, Rodrigo se niega a llevar a Mariana a la playa porque “está cansado”, y al día siguiente, la deja sola en el hotel mientras él va a ocuparse de los negocios del lote.

Las implicaciones de estas escenas mínimas son inmensas, ya que se nos presenta una sociedad patriarcal en la que se privilegian los asuntos del hombre sobre los de la mujer, y además donde se crea una dicotomía jerárquica entre la acción importante del hombre y la emotividad inútil de la mujer. Al día siguiente, por ejemplo, después de volver de enseñar el lote de su familia a un americano llamado Bob—quien quiere construir en el lugar un “hotel boutique”—, Rodrigo encuentra a Mariana llorando sobre la cama. Rodrigo ha entrado al cuarto del hotel hablando por el teléfono celular, y aunque nota que Mariana llora, decide no colgar. Al terminar la llamada, le pregunta a Mariana lo que le pasa, y al no poder ella contestarle con claridad, se enoja con ella. Mariana le

reclama su ausencia e indiferencia, pero él no toma ninguna responsabilidad, aludiendo a las emociones de ella como algo de poca importancia: “Mariana... yo tengo mucho trabajo que hacer... y sinceramente no sé a qué se debe este berrinche”. Así, la película revela en la pareja heterosexual un trasfondo de desigualdad, hasta violencia psicológica, normalizada dentro de la cotidianeidad. Esto agudiza la incomunicación y distancia entre la pareja, además del aislamiento y estancamiento emocional de Mariana.

De una manera similar, las acciones aisladas e individualistas de Karina son, desde el comienzo de la película, contrastadas con las acciones colectivas de sus tres hermanos. Inicialmente, esto le permite un cierto grado de independencia y libertad, ya que su padre la trata como la “niña mimada” y la deja hacer lo que quiera. Sin embargo, cuando Karina es castigada después de su ausencia nocturna, ella pierde el vínculo de solidaridad con su padre, algo que resulta en un tipo de “pérdida de inocencia” representada en la escena en que la vemos llorar sola en el interior del camión, donde debe permanecer mientras que sus padres y hermanos van a jugar a la playa. Aunque la película no parece aludir a ello de manera directa, está además claro que las acciones de Karina—desaparecer de noche, querer estar sola, no hacerle caso a su madre—, están condicionadas por el hecho de ser una niña, y que eso es precisamente lo que las inscribe como algo “fuera de lo normal” dentro de la sociedad a su alrededor. En contraste, por ejemplo, nunca vemos a la madre reclamarle a los hermanos, quienes constantemente se van a jugar solos o se pierden por tiempos indefinidos, inclusive de noche.

Sin embargo, aunque claramente existe una crítica social ligada a las relaciones asimétricas de poder en cuanto a género sexual, esto todavía no explica por completo el comportamiento de Mariana o de Karina. La desigualdad en cuanto a género sexual

restringe los movimientos y agencia subjetiva de los personajes, pero nunca lleva a una presentación clara de sus sentimientos, o del tipo de sensaciones afectivas que experimentan. Mariana, en la escena en que Rodrigo le pregunta lo que le pasa al encontrarla llorando en el cuarto, responde: “No sé... no quiero estar aquí... no me siento bien”. Inmediatamente después, sale del cuarto y se va a tirar a la piscina del hotel sin quitarse el vestido que lleva encima del traje de baño. La piscina, que está llena de flores podridas y hojas sueltas, parece funcionar como un tipo de símbolo del estancamiento emocional del personaje.³²⁷ Sin embargo, el chapuzón no le devuelve la “claridad” a Mariana, ni tampoco funciona como algún tipo de catarsis. Al volver al cuarto y ser otra vez interrogada por Rodrigo, Mariana responde: “No sé qué me pasa... ¿Usted a veces no se pregunta por qué hace las cosas que hace? ¿Por qué no hace otra cosa?... No sé... no sé que me pasa. No hago nada. Me siento inútil. Estoy aburrída. Estoy hostinada.” Este “no sé” de Mariana, esta imposibilidad de nombrar sus sentimientos precisos, es sin duda el punto central de la película. O sea, existe a través de la historia una variedad de sensaciones afectivas ligadas al letargo, al aburrimiento, al estancamiento, al encierro, a una violencia casi palpable, pero que tampoco pueden ser claramente explicadas o delimitadas por estos sentimientos.

Así, la película gira alrededor de sensaciones afectivas imposibles de nombrar. Persiste un sentimiento de que “algo no está bien”, reflejado y aumentado en la relación dialéctica e ambigua entre Mariana y Karina, pero esto siempre permanece fuera de las

³²⁷ La influencia o relación estrecha con Lucrecia Martel, la directora argentina, es aquí muy palpable. Hay en *Agua fría de mar* varias escenas alrededor de esta piscina que parecen aludir a escenas similares en *La ciénaga* (2001), la primera película de la directora argentina. Además, ambas directoras comparten varias técnicas cinematográficas y la creación de un *mise en scène* similar.

posibilidades de los personajes de nombrarlo o entenderlo. Al final siempre se nos niega una explicación de lo que las afecta, del por qué de sus acciones. Karina, por ejemplo, exhibe un comportamiento difícil de entender. Le miente a Mariana y Rodrigo sobre algo muy serio, y en una escena posterior, la vemos pegar un chicle en el cabello de su madre. Hacia el final de la película—no sabemos si por enojo a sus padres, aburrimiento, o algún tipo de acto de desesperación—Karina busca una de las serpientes de mar e introduce el dedo en su boca para que esta la muerda, inclusive después de que los niños en la playa han sido advertidos por un guardaparques que las culebras pueden ser letales. Así, ambos personajes parecen compartir una relación estrecha con un tipo de violencia difusa, sea física o psicológica, que además está vinculada con una tendencia hacia la auto-destrucción.

La película nunca nos explica estas cosas, pero a la vez construye una serie de respuestas afectivas mediante las cuales persiste la sensación de que “algo no está bien”. Este “algo” además rebasa los límites de lo personal, ya que se construye mediante la conexión ambigua entre las dos personajes principales. Dada además la preocupación clara en la película por representar el mundo alrededor de estos personajes, o sea las clases y contexto social que las inhibe, es también posible buscar un acercamiento a estas afectividades ambiguas en la materialidad de las relaciones macro sociales costarricenses. Como la película se presenta como un tipo de “juego de espejos” entre los personajes, su interioridad, la naturaleza y las relaciones sociales mayores, está claro que el *malaise* personal es parte de una descomposición mayor. El distanciamiento y “frialidad” no es solo entre Mariana y Rodrigo, o entre Karina y su padre, sino que forma parte de una

incomunicación entre dos mundos socio-económicos distintos, entre clases sociales que se distancian.

En el contexto de las políticas neoliberales que han impulsado el desarrollo del país desde la crisis del Estado Benefactor (1948-1979) en los tempranos 1980s, la película retrata una descomposición que parece permear la totalidad de las relaciones sociales, y que indudablemente protesta el imaginario nacional construido en relación al mito de la “excepcionalidad” y la “Suiza Centroamericana”.³²⁸ Entre otras cosas, la película critica la incomunicación y separación de las clase sociales, la violencia sutil que parece sustentar la frágil institución de la familia y la pareja heteronormativa, y la venta de los recursos naturales del país. Sin embargo, tal vez lo más importante, es que la película busca la *conexión* entre lo personal-psicológico y lo macro-económico, y además codifica esta interrelación mediante lo afectivo.

Son estas sensaciones afectivas ambiguas las que logran captar la incertidumbre de la época, además del futuro incierto que enfrentan Karina y Mariana. La película enseña que ha habido una descomposición social concreta durante los años del neoliberalismo: en la familia, en las relaciones personales, en la creciente polarización

³²⁸ Según William I. Robinson, Costa Rica funciona como un tipo de “ejemplo regional” en su transición al neoliberalismo como proyecto político-económico dominante. Entre 1982-1990, el país recibe más de 130 millones de dólares del Agency for International Development (AID), además de que firma entre 1980-1990 siete acuerdos con el FMI. *Transnational Conflicts: Central America, Social Change and Globalization*. New York: Verso, 2003. 132-146. Print. Las políticas neoliberales (apertura a la inversión financiera, privatización, etc.) traen algo de estabilidad al país, pero también significan una baja significativa en el gasto del Estado en educación y salud. También los últimos años han traído con ellos una marcada división entre las clases sociales, además de alzas en el crimen y la violencia. Iván Molina Jiménez. *Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003. Print.

social. Pero, también intenta dar un sentido de aquello que no se puede nombrar, de lo que “está mal” pero que queda fuera de las estadísticas socio-económicas. ¿Cómo medir lo que pierde la familia de Rodrigo al vender su lote a un empresario estadounidense? ¿Cómo discutir lo que se pierde al construir un “hotel boutique” exclusivo al lado de una reserva biológica? En la racionalidad del neoliberalismo, esto significa ingresos, desarrollo social, capital que fluye al país, etc. Y sin embargo hay algo que no se discute en estas transacciones más “frías” del mercado, algo intangible que sin duda existe, que se siente. De la misma manera, ¿qué es precisamente lo que pasa al separarse las clases sociales? ¿Qué pierden Mariana y Rodrigo al albergarse en el hotel y no acampar en la playa? Hay sin duda un contacto humano con la naturaleza, una sensación que deviene de las interacciones humanas, sociales, que también se pierde, pero que quizás no se puede medir, ni tal vez nombrar. La misma directora nos dice:

Costa Rica es un país cerrado por grupos sociales... La clase media alta se vuelve un grupo tan pequeñito, encerrado, incestuoso, que a veces se puede tener la sensación que la vida está pasando en otras partes... la otra gente es la que está viviendo y ella está encerrada... ¿Por qué están ahí en la montaña si la playa está abajo? ¿Por qué se quedan a la par de una piscina podrida si todo lo bonito está en otro lugar? Pero es un terror de mezclarse con la gente... y de vivir yo creo... y un sinsentido también de los jóvenes... ¿qué están haciendo? Vendiendo el país.³²⁹

Los comentarios de Fábrega sin duda revelan cierta generalización de las clases sociales, además de una visión algo romántica de que “la vida” y algún tipo de “esencia” reside en la “otredad” de las clases medias bajas. Sin embargo, también hay algo indudablemente interesante en esta “sensación que la vida está pasando en otras partes”. Esto nos acerca a las sensaciones afectivas mediante las cuales la película intenta captar

³²⁹ Taberero, “Coloquio con Paz Fábrega”.

lo innombrable, la experiencia vivida que se nos escapa, que está presente, pero también “en otras partes”. Es interesante notar, además, que la misma directora no puede articular definitivamente el posicionamiento afectivo desde donde se desenvuelve su crítica. O sea, primero habla de pequeñez, de encierro, de incesto, y luego de terror y sinsentido. Así, el mayor logro de la película tal vez sea captar estas mismas “sensaciones innombrables”, la ambigüedad afectiva de una generación que ya no ve en el neoliberalismo un proyecto socio-económico viable, pero que además se muestra escéptica ante la fe en un futuro mejor. En este sentido, tal vez la crítica más fuerte de la película, como discute Fábrega, es hacia las clases más acomodadas representadas por Mariana y Rodrigo, quienes en cierto sentido también personifican las posibilidades de ascenso socio-económico atadas a las políticas del neoliberalismo. Ellos son, en fin, lo que “ha ganado” Costa Rica en relación al resto del istmo. Sin embargo, la película muestra que aunque esta estabilidad económica existe, no puede considerarse como una ganancia. Así, se opone ante el racionalismo frío de la lógica económica, una serie de sensaciones afectivas que la “deconstruyen” desde el interior de la forma cinematográfica.

Queda claro, entonces, que la clase de Rodrigo y Mariana no es la que va a impulsar el futuro del país. Pero, aunque la película parece identificarse un poco más con la clase media baja de la familia de Karina y los que acampan en la playa, tampoco parece existir una respuesta a los males innombrables que acechan a los personajes y la sociedad desde este sector social. El final de la película es ambiguo, pero también algo pesimista. Durante una de las últimas escenas, por ejemplo, Mariana finalmente baja a la playa y encuentra a Karina con su familia. Sin embargo, al acercarse a ellos, cae en un hueco que han cavado unos niños en la arena y se dobla el tobillo. Los padres de Karina

la llevan al hospital y ahí Mariana se da cuenta que la niña le ha mentado. Después del hospital, hay una toma estática de Mariana, Karina y sus padres, en el interior de la cabina del camión. Mientras manejan, se ven explotar varios juegos artificiales en el reflejo del vidrio. Es el año nuevo. Los padres dejan a Mariana en el hotel, luego la madre de la niña le dice que todo va a estar bien antes de partir a la playa. Sin embargo, en las últimas escenas vemos a Mariana rehusar la compañía de su novio y amigos para ir a encerrarse sola al cuarto. De la misma manera, al llegar al campamento, Karina corre del camión y desaparece sola hacia la oscuridad de la playa. Así, cualquier tipo de solidaridad entre las distintas clases sociales, cualquier tipo de catarsis personal, es negado por la película. No hay resolución y el futuro parece abrirse como el hueco en el que ha caído Mariana: oscuro e imposible de esquivar.

A punto de arder en Guatemala:

Gasolina (2008) de Julio Hernández retrata una noche en la vida de tres adolescentes de la clase media guatemalteca: Gerardo, Raymundo y Nano. La película empieza por la tarde, cuando Gerardo intenta robar gasolina de un auto de la vecindad para escapar con sus amigos en el carro de sus padres. La película luego sigue a los jóvenes mientras deambulan por las calles de sus vecindarios y la ciudad en busca del dinero que les permitirá llenar el tanque del carro y llegar hasta la costa. En este sentido, tanto la trama como el estilo de *Gasolina* tienden hacia el minimalismo, y la película escoge concentrarse en situaciones y diálogos aparentemente banales, filmados mediante cámaras estáticas y planos abiertos que producen un tono seco, en el borde de lo tragicómico. Así, la película privilegia desde el inicio la creación de un campo afectivo

específico sobre una trama compleja, prefiriendo “hacernos sentir” el realismo de los “micro espacios” e interacciones de una cotidianeidad engañosamente nimia.

Es esta cotidianeidad, sin embargo, la que resulta difícil de describir por completo, desenvolviéndose en algún lugar entre la enajenación, el aburrimiento y el encierro. En este sentido, la película claramente muestra un interés por captar la falta de oportunidades, limitaciones, banalidades o divagaciones socio-económicas de las nuevas generaciones de adolescentes latinoamericanos, algo que comparte con toda una serie de películas a nivel continental: *Rodrigo D: No futuro* (Colombia, 1990) de Víctor Gaviria; *Rapado* (Argentina, 1994) de Martín Rejtman; *Pizza, birria, faso* (Argentina, 1997) de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro; *Buenos Aires 100km* (Argentina, 2004) de Pablo José Meza; *25 Watts* (Uruguay, 2001) de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll; *Temporada de patos* (México, 2004) de Fernando Eimbcke; *El cielo rojo* (Costa Rica, 2008) de Miguel Gómez, entre otras. Como muchas de estas películas, *Gasolina* establece un vínculo entre la vida cotidiana de los jóvenes protagonistas y un entorno socio-económico que restringe y/o condiciona su agencia personal y colectiva. Sin embargo, en el caso de *Gasolina*, este vínculo es específicamente relacionado con una violencia que parece permeear la totalidad de las relaciones sociales, pero que es a la vez difícil de nombrar o explicar. Al igual que en *Agua fría de mar*, existe un sentido creciente a través la película de que “algo no está bien”, y de que las divagaciones de los jóvenes son mucho más que un simple sentimiento de enajenación ligado a la identidad personal. Esto queda claro hacia el final de la película, cuando, de camino a la costa, Gerardo inesperadamente atropella a un hombre indígena que cruza la autopista con una mujer. En la siguiente escena, mientras que la mujer llora desconsoladamente frente al cuerpo del hombre, uno de los

adolescentes saca un tarro de gasolina del carro, rocía el cuerpo inmóvil y le prende fuego. La escena es impactante, brutal, algo además acentuado por la falta de algo concreto que explique ese nivel de violencia. Los jóvenes huyen del lugar, y la última secuencia los toma frente al mar, donde la película termina de manera ambigua.

En diferencia a otras películas que retratan la violencia social, entonces, *Gasolina* crea una profunda ambigüedad en torno a los males sociales y personales que afectan a los protagonistas, y que podrían ser utilizados para explicar el nivel de violencia con el que concluye la película. Así, a través de la película se desarrolla un tipo de “afectividad inflamable” ligada a un ambiente social “a punto de estallar”, donde las problemáticas sociales son codificadas mediante un campo sensorial ambiguo. Por un lado, entonces, esta ambigüedad afectiva deviene de la misma imposibilidad de nombrar con claridad las problemáticas sociales, de entenderlas u resolverlas. Pero a la misma vez, la película logra captar una serie de sensaciones ligadas a un marco social en descomposición, específicamente relacionado al campo afectivo de la juventud guatemalteca de principios del siglo XXI.

Por eso, es desde el comienzo de la película muy importante una sensación de “realismo” que liga el intimismo cotidiano de los tres personajes con el contexto mayor de la sociedad guatemalteca. En la primera escena, por ejemplo, una cámara estática revela la placa de un carro. En ella podemos leer el nombre del país mientras que Gerardo roba gasolina del auto con una manguera de plástico. De esta manera, cuando a través de la película vemos a los personajes en distintas situaciones—tomando y conversando en una esquina de la calle, insultándose mientras manejan por la ciudad, caminando bajo el alumbrado público de las urbanizaciones donde viven, hablando con vecinos y familiares

de cosas mundanas—también existe un claro intento por retratar a una generación y una clase social específica. De hecho, el mismo director ha admitido que “quería hacer una historia sencilla en mi contexto, que pudiera realizarla y que hablara del lugar de donde soy...”.³³⁰ Esta preocupación además explica el uso de actores no-profesionales, a quienes el director les dejó interpretar el guión a su manera, para así acoplarlo a la jerga específica guatemalteca.³³¹ Inclusive las mismas anécdotas que retrata la película están basadas en experiencias personales del director en Guatemala, donde él mismo vivió su adolescencia.³³²

Más que representar un contexto social específico, sin embargo, la película además se preocupa por captar una serie de sensaciones afectivas ligadas a este contexto. El ritmo pausado de la película, el minimalismo visual atado al uso de cámaras estáticas y planos largos, el tono austero y contemplativo, la escasa acción y la trama simple, todas estas cosas sirven para construir una afectividad que reside en algún lugar entre el letargo, el aburrimiento, el encierro y la inmovilidad. Estas sensaciones son además desarrolladas por medio de las dos metáforas principales que utiliza la película: los aviones y el asma. En una de las primeras secuencias, por ejemplo, vemos a Gerardo—el adolescente que tiende a ser identificado como el personaje principal de la película—

³³⁰ Jorge Balbás Peña. “Julio Hernández: “Sentimos que no hay aire para seguir en Guatemala””. *Laprovincia.es: Diario de las Palmas* 1 October 2008, Las Palmas de Gran Canaria. Web.

<http://www.laprovincia.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2008100100_31_179748__Entrevista-JULIO-HERNANDEZ-Sentimos-aire-para-seguir-Guatemala>.

³³¹ Alejandro de León. “Una memoria llena de Gasolina”. *El Periódico* 26 October 2008, Guatemala. Web.

<<http://www.elperiodico.com.gt/es/20081026/elacordeon/76852/?tpl=54>>.

³³² *Ibid.* Aquí es importante recordar que el director apenas rebasa los treinta años, y por ende, que aún tiene una cierta proximidad a la temática de la adolescencia.

entrar a su cuarto con un ataque de asma, tratando de respirar. El sonido de sus inhalaciones profundas se apodera del plano de sonido y casi se puede sentir la dificultad del adolescente de llevar aire a sus pulmones. Gerardo luego toma una máscara de oxígeno atada a una máquina y se sienta sobre la cama a tratar de respirar. A la misma vez, la cámara enfoca varios modelos de aviones colgados del cielorraso de su cuarto. De esta manera, la literal falta de respiración, de aire, se yuxtapone con la ya bien establecida metáfora del avión como escape, como libertad y movimiento, dejándonos saber que hay algún tipo de restricción sobre la vida de este adolescente.

Ambas metáforas además aparecen recurrentemente en la película, por lo general ligadas a momentos claves en la trama. Cuando los tres amigos por fin se juntan para deambular por las calles de la ciudad en el carro de los padres de Gerardo, por ejemplo, vemos y escuchamos un avión pasar encima de ellos. Los tres empiezan a hablar de distintos modelos de aviones, y en el único momento “fantástico” o “irreal” de la película, vemos a uno de ellos ponerse audífonos de piloto sobre la cabeza. Los tres subsecuentemente aparecen en el interior de la cabina del carro en uniformes de piloto, y uno de ellos comenta: “Si tuviera el pisto muchá, me compraría un avión para vivir en él”. El comentario además coincide con tomas de las calles de la ciudad desde el interior del carro, tal vez el único momento en la película en que se quiebra con la inmovilidad de las cámaras estáticas que caracteriza al resto de las escenas. Así, el avión representa un

tipo de escape inalcanzable, una libertad ajena, móvil, que contrasta fuertemente con la vida de encierro e inmovilidad que parecen vivir los adolescentes.³³³

Hacia el final de la película, ambas metáforas se vuelven a juntar. Antes de chocar con el hombre indígena en la autopista, por ejemplo, los tres adolescentes se han distraído mirando un avión que pasa sobre la oscuridad del cielo nocturno. Inmediatamente después, vemos el rostro iluminado del hombre que cruza la pista y escuchamos el choque. El incidente es inesperado y sorprendente, pero más que eso, la escena también parece aludir a la imposibilidad de los adolescentes de superar o escapar su realidad, ya que sus sueños (ligados al avión como metáfora) se ven destruidos, o literalmente incinerados, por una realidad opresiva en la que ellos mismos participan. Así, cuando vemos en la siguiente secuencia—la última de la película—el amanecer sobre la costa, no sentimos ningún sentido de redención o catarsis personal, ya que el mar y la libertad infinita que podría representar, es destruida por la realidad cruda del accidente y el posterior incendio del cuerpo del hombre indígena. En la penúltima escena, vemos a Gerardo frente al mar, luchando por respirar ante otro ataque de asma. Luego, en la última escena, lo vemos caminar hacia una casa en construcción frente a la cual termina postrado, resollando terriblemente mientras que un avión vuela encima de su cabeza. La película termina y la audiencia enfrenta un tipo de *road movie* a la inversa, donde algún sentimiento de clausura, de entendimiento, liberación o claridad engendrado por el arribo

³³³ El mismo director admite que “los aviones son referencia a huir, escapar”. Alejandra Gutiérrez. “El mundo según Julio”. *La Revista: Diario de Centroamérica* 15.1 (October 2008): 8-10. Print.

de los protagonistas a la costa, es completamente negado.³³⁴ Los personajes permanecen inmobilizados, metafóricamente luchando por respirar en una Guatemala donde, como dice el director, “sentimos que no tenemos aire para seguir o cambiar”.³³⁵

Así, al final de la película queda claro que existe un tipo de afectividad opresiva que liga a los adolescentes con su entorno socio-económico. Pero, ¿cuál es precisamente este sentimiento o sentimientos? ¿Encierro, asfixia, inmovilidad, dolor, angustia? ¿A qué está relacionado? ¿Será un resultado de la poca independencia, las limitadas oportunidades socio-económicas, la pobreza, la división entre las clases sociales, el racismo, la discriminación? ¿Cómo se relacionan estas cosas con la violencia? ¿Qué explica la quema del cuerpo? La película nunca contesta estas preguntas con claridad. De hecho, durante la totalidad de la trama no aparece ningún personaje indígena, e inicialmente el choque y la quema del cuerpo parecen literalmente “salir de la nada”.

Por un lado, entonces, está claro el interés del director de retratar la violencia guatemalteca, como él mismo discute en una entrevista:

Es una película que habla de la Guatemala que ya se nos hace cotidiana, la Guatemala de la violencia. La violencia que va desde llamar “cerote” al de al lado hasta los asesinatos. Es una violencia que vemos como normal. Es normal que alguien se pelee en una disco. Es normal que en las farmacias y en los almacenes estén hombres con armas más grandes que ellos. Es normal ir a una gasolinera en la noche y ver una pelea. Ese es el contexto de mis personajes.³³⁶

³³⁴ Pienso aquí en distintas versiones del *road movie* como *Terra estrangeira* (1996) de Walter Salles, *Por la libre* (2000) de Juan Carlos de Llaca, *Sin dejar huella* (2000) de María Novaro y *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón.

³³⁵ Balbás Peña, “Julio Hernández: Sentimos que no hay aire...”.

³³⁶ Marta Sandoval. “Julio Hernández habla de “Gasolina” (entrevista)”. *Rock Republik* 11 October 2007, Guatemala. Web. <<http://www.rockrepublik.net/topic/3138/>>.

Queda claro, entonces, el intento de construir, mediante la violencia, un tipo de “afectividad inflamable” a través de la película. O sea, existe desde el comienzo un sentimiento creciente de que “algo no está bien”, ligado a un tipo de violencia invisible, cumulativa, que convierte las interacciones banales de la adolescencia en algo mucho más oscuro. Como dice el director, las mismas conversaciones de los personajes están saturadas de una violencia latente. Cada dos o tres palabras se dicen “cerote”, “mula”, “mierda”, “marica”, etc. Además, parece existir bajo la superficie de todas sus interacciones una violencia que espera como una culebra enroscada. En una escena específica, por ejemplo, los tres adolescentes llegan a un tipo de casa de videojuegos para intentar vender una consola de sonido que uno de ellos encontró en la calle. Cuando el joven que la intenta comprar la enchufa, sin embargo, las luces del lugar se apagan y los clientes, enfurecidos, persiguen a los adolescentes a su carro. La escena, como mucha de la película, existe en el límite de lo cómico, pero a la vez revela una reacción desmesurada, profundamente violenta, a las complicaciones del día a día. En la escena, por ejemplo, el carro de los adolescentes no enciende, y por algunos segundos vemos al grupo de como diez clientes rodear el auto, patearlo e intentar darle una paliza a los jóvenes. Los adolescentes escapan y la escena puede verse como graciosa, pero a la vez persiste la incógnita de lo que hubiera pasado si no hubiesen escapado.

En este sentido, la presencia acumulativa de la violencia es una temática muy consciente en la película desde el inicio. Pero, para volver a las preguntas anteriores, en verdad la película nunca explica su origen, su fuente o razón de ser. De esta manera, tal vez el fallo más grande de la película sea esta falta de explicación, profundización y desarrollo, específicamente en relación al choque entre lo ladino-indígena. Pero a la vez,

esta falta de profundización resulta necesario en una película que no logra entender las razones fundamentales de los problemas sociales que busca representar. La película está consciente de que no puede explicar ese sentimiento de violencia en expectativa, de que ni siquiera sabe cómo nombrarlo. Su crítica, entonces, reside en poder de alguna manera captarlo al nivel afectivo, en hacernos sentir las realidades incómodas de una sociedad en que la juventud de la clase media está “a punto de estallar”. Así, si pudiéramos tomar la famosa cita de Chekhov, quien decía que si una pistola aparece en un cuento ésta será en algún momento utilizada, podemos ver en la recurrente búsqueda por gasolina, en los tarros de gasolina que yacen en la parte trasera del auto, la metáfora afectiva contundente de la película. La gasolina, el material inflamable por excelencia, siempre a punto de estallar, es lo único que puede funcionar como un *leitmotif* sensorial en el retrato de una juventud de clase media guatemalteca de principios del siglo XXI. Las sensaciones ambiguas que construye la película, que pasan por la enajenación, por el encierro, por la falta de aire y movilidad, al ser siempre condicionadas por la violencia, devienen en una afectividad opaca, difusa, pero a la vez palpable y concretamente opresiva, siempre en expectativa de una explosión, de una confrontación.

Así, ante las promesas de desarrollo del proyecto neoliberal, la película opone una realidad social estancada, untada de fatalismo, donde las interacciones—entre clases, entre distintos grupos sociales—solo pueden ser codificadas por medio del choque y la violencia.³³⁷ En este sentido, es muy significativa la decisión de utilizar el imaginario y

³³⁷ Aunque el proyecto neoliberal nace esporádicamente durante los 1980s y tempranos 1990s, son los acuerdos de paz entre el gobierno y los grupos guerrilleros en 1996 lo que en verdad permite a la nueva elite transnacional establecer “the larger project of constructing a neo-liberal order”. Robinson, *Transnational Conflicts*, 102-117. Políticas

realidad cotidiana de la clase media, ya que, la película se acerca a una representación del proceso social de “desclasamiento”.³³⁸ De esta manera, aunque Gerardo vive en una urbanización privada, con guarda a la entrada, se nota en la película una relación porosa con barrios más marginados a sus alrededores, y con una decadencia socio-económica palpable. Por ejemplo, hacia el final de la película, los adolescentes pasan a la casa de Raymundo, claramente en un barrio más pobre. Inclusive el mismo Mercedes Benz viejo en el que viajan los adolescentes podría verse como el residuo simbólico de una época mejor. La antropóloga Marcela Camus, además, ha relacionado este proceso de desclasamiento en Guatemala con “new forms of physical and symbolic violence”.³³⁹ Camus describe un proceso mediante el cual los residentes de viejos barrios de clase media, ahora venidos a menos, tienden a relacionar la violencia y descomposición social contemporánea con nuevas generaciones de jóvenes, especialmente aquellos de descendencia indígena.³⁴⁰ De esta manera, quizás se podría intentar explicar la violencia final de la película como un tipo de desplazamiento de la frustración de la clase media sobre el cuerpo indígena. Sin embargo, creo que esta afirmación sería algo exagerada y

neoliberales basadas entre otras cosas en la privatización y desregulación del sector público, además de una reducción en el papel del Estado y el crecimiento de las *maquilas* ligado al llamado *export-led development*, son implementadas por los gobiernos de Álvaro Arzú (1996-2000), Alfonso Portillo (2000-2004) y Oscar Berger (2004-2008). En el 2006 el país oficialmente se une al DR-CAFTA, el tratado de libre comercio entre EEUU, la República Dominicana y Centroamérica.

³³⁸ Manuela Camus describe este proceso social como una pérdida de distinción de clase, el producto del fallo del “state’s postwar structural adjustment policies and plans for development”. “Primero de Julio: Urban Experiences of Class Decline and Violence”. *Securing the City: Neoliberalism, Space, and Insecurity in Postwar Guatemala*. Kevin Lewis O’Neill and Kedron Thomas (eds.). Durham: Duke University Press, 2011. 49-65. Print.

³³⁹ Ibid. 49.

³⁴⁰ Ibid. 56.

limitante, ya que deja por fuera la profunda ambigüedad afectiva que se desarrolla a través de la película, además de manera muy consciente. O sea, al final la conexión entre lo racial, lo cultural y lo socio-económico nunca se esclarece, y esta es parte de la intención de la película. Más que todo, entonces, la afectividad opresiva ligada a la clase media funciona como una manera de oponer la realidad social contemporánea a promesas de desarrollo y progreso ligadas al neoliberalismo como proyecto socio-económico nacional.

Así, la película, para citar un artículo, se convierte en un tipo de “espejo incómodo” que revela la existencia de una problemática social que bulle, difícil de nombrar, al nivel de la afectividad filmica.³⁴¹ Tal vez lo más significativo en relación a esto, es la manera en que la película representa a los tres protagonistas. O sea, en vez de representar un tipo de afectividad opresiva ligada a fuerzas macro sociales que actúan sobre estos personajes y que los limitan (la pobreza, la falta de educación, la imposibilidad de conseguir trabajo, etc.), la película deja claro que esta misma opresión innombrable es creada y reproducida por ellos. En este sentido, los personajes no son ni víctimas ni sujetos pasivos, sino que se convierten en agentes de violencia y de la misma opresión afectiva que actúa sobre ellos. Hacia el final de la película, por ejemplo, cuando Gerardo se opone por unos instantes a la quema del cuerpo por Nano, Raymundo lo empuja y le dice: “si es un indio”. El sentido que le da la película a esta frase es que su vida es de poca importancia, como si en vez de un ser humano los tres hubiesen

³⁴¹ El director dice en una entrevista: “Esto es como un espejo o una fotografía, las personas siempre buscan que retraten su mejor lado y no les gusta cuando se ve mal”. Mirja Valdés. ““Gasolina”, el espejo incómodo”. *El Periódico* 11 January 2009, Guatemala. Web. <<http://www.elperiodico.com.gt/es/20090111/pais/85968>>.

atropellado un animal sobre la carretera. Inicialmente, entonces, la oposición de Gerardo podría ser vista como la única conciencia ética de la película, el único punto de identificación moral entre la audiencia y los personajes, específicamente dado el hecho de que la película tiende a privilegiar su perspectiva desde el comienzo. Después de la quema, por ejemplo, vemos a Gerardo escapar solo en el carro, dejando a sus amigos junto al cuerpo incendiado. Por unos instantes existe la posibilidad de que vaya a traer a la policía, a los paramédicos, o que de alguna manera haga a sus compañeros enfrentar las consecuencias—sea morales o legales—de sus actos. Sin embargo, a los pocos instantes vemos el carro volver, y a los dos otros adolescentes subir a él. Luego la película llega a su conclusión frente al mar, claramente dejándonos saber que no habrá repercusión alguna sobre las acciones de los jóvenes. La protesta inicial de Gerardo ha sido completamente subsumida en la complicidad tácita de la inacción. Así, la máxima incomodidad de la película es que tal vez devuelve al público, especialmente al público guatemalteco, una acusación, un sentido de responsabilidad compartida por una descomposición social difícil de articular, opaca pero a la vez palpable, donde los males sociales bullen, siempre a flor de piel.

¿Una ambigüedad transnacional?:

Aunque tanto *Agua fría de mar* como *Gasolina* retratan un estado afectivo que capta la pérdida de fe en un proyecto de desarrollo socio-económico neoliberal en sus respectivos países, ambas películas han recibido más atención a nivel global. En Costa Rica, *Agua fría de mar* estuvo en los cines solo unas semanas, sin mucho éxito taquillero. En una crítica escrita en *La Nación* en marzo del 2011, de hecho, el reconocido crítico de

cine William Venegas caracteriza la experiencia de ver la película como “atravesar un mar de agua fría con una barca sin remos ni timón.”³⁴² Venegas se queja de la actuación, de la banda sonora, del guión, de la falta de puntos de giro, y de la falta de un clímax y argumento concreto. En fin, no dice casi nada positivo de la película. En Guatemala, *Gasolina* se estrenó ante una recepción un poco más variada.³⁴³ Inclusive el mismo director admitió que no es el tipo de largometraje al que está acostumbrado el público nacional, y que además, recibió lo que describe como un “linchamiento” en las redes sociales y *YouTube*.³⁴⁴

Claramente, esto revela una experiencia cinematográfica en ambos países muy condicionada por la influencia de Hollywood, ya que la falta de una trama concreta, el minimalismo, la ambigüedad y la ausencia de acción, no son necesariamente defectos, sino la intención específica de ambas películas. Como consecuencia, este capítulo ha intentado explorar la afectividad construida por las películas no como un defecto estético, sino como una manera de captar algo de la problemática social vivida por las nuevas generaciones centroamericanas. Claramente las películas representan el nacimiento de nuevas técnicas cinematográficas atadas a una crítica social muy distinta, más afectivamente ambigua que emocionalmente concreta, más opaca que clara. O sea, en ellas existe algo

³⁴² William Venegas. “Crítica de cine: *Agua fría de mar*”. *La Nación* 21 March 2011. San José, Costa Rica. Web. <<http://www.nacion.com/2011-03-21/Entretenimiento/UltimaHora/Entretenimiento2720906.aspx>>.

³⁴³ elPeriódico calculó unos \$17,500 en taquilla y un público de unas 10,000 personas—la mitad del público que logró el rodaje nacional más visto hasta el momento—después de seis semanas en cartelera. Habría que recordar aquí que se invirtió \$130,000 en la producción de la película. El mismo director admite una respuesta variada del público: “Desde gente a la que le gustó y fue a verla tres veces, hasta los que entraron y se salieron antes que terminara.” Valdés, ““Gasolina”, el espejo incómodo”.

³⁴⁴ Ibid.

de lo socialmente nuevo, de las *structures of feeling* innombrables que aún no pueden ser cuantificadas, medidas o diseccionadas dentro del campo social, pero que indudablemente existen como problemáticas, preocupaciones y sensaciones reales.³⁴⁵

Sin embargo, valdría también preguntarse por qué ambas películas han sido premiadas en el exterior. O sea, si representan la especificidad de un momento histórico en Guatemala y Costa Rica, ¿cómo es que se “siente” la afectividad que construyen con cierta proximidad en San Sebastián o en Rotterdam? ¿Por qué han interesado de alguna manera a los circuitos de cine global? No sé si existe una respuesta clara a estas preguntas más que decir, como Gilles Deleuze y Félix Guattari, que el mejor arte lo que logra es “inventar afectividades”.³⁴⁶ Sin embargo, me gustaría proponer que esta misma ambigüedad, muy conscientemente desarrollada por ambos directores, también funciona como un tipo de estrategia cinematográfica, tanto estética como pragmática. Como he mencionado, Hernández admite que el público guatemalteco no está acostumbrado a este tipo de cine. De manera casi idéntica, antes de estrenar *Agua fría de mar* en Costa Rica, Fábrega admitió sentirse algo escéptica ante la posibilidad de una recepción positiva.³⁴⁷ O sea, creo no sería exagerado proponer que aunque estas películas están hechas dentro de

³⁴⁵ El término es de Raymond Williams, quien lo describe como “the undeniable experience of the present: not only the temporal present... but the specificity of present being, the inalienably physical, within which we may indeed discern and acknowledge institutions, formations, positions, but not always as fixed products, defining products.” *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977. 128. Print.

³⁴⁶ Para los autores, la función del arte es [aquí incluyo el cine]: “to extract a bloc of sensations, a pure being of sensations”. De esta manera: “artists are presenters of affects, the inventors and creators of affects”. Gilles Deleuze and Félix Guattari. *What is Philosophy?* 1991. New York: Columbia University Press, 1994. Print.

³⁴⁷ La directora comentó: “no la he estrenado, pero no tengo muchas esperanzas... uno sabe a lo que está acostumbrado el público allá [en Costa Rica]...”. Taberero, “Coloquio con Paz Fábrega”.

un contexto nacional, condicionado a su vez por un público nacional, indudablemente también se construyen muy conscientemente para, y en conversación con, circuitos de cine global. Así, estos jóvenes directores deben enfrentar la realidad pragmática de que, dado el mínimo apoyo económico a nivel nacional, la posibilidad de seguir haciendo cine reside más en el extranjero que en sus países respectivos.

La ambigüedad, entonces, más que representar una afectividad que logra captar la incertidumbre de un momento histórico caracterizado por el fracaso del neoliberalismo como proyecto de desarrollo nacional, sin duda también significa la posibilidad de una recepción más amplia. Por un lado, esto podría servir para impulsar el cine del istmo y establecerlo como una presencia cada vez más fuerte dentro de los circuitos de cine global. Por otro lado, sin embargo, puede también condicionar la fuerza crítica de las películas y sus intervenciones específicas. Valdría aquí recordar, por ejemplo, el famoso caso de *Memorias del subdesarrollo* (1968) del director cubano Tomás Gutiérrez Alea. El director mantenía que la película era una crítica a la actitud e imaginario burgués de Sergio, el protagonista, quien se niega a participar activamente en el proceso revolucionario que acontece a su alrededor. Sin embargo, en Estados Unidos, la película fue muy bien recibida como una crítica del régimen revolucionario y la pérdida lamentable del individuo intelectual en el proceso colectivo.³⁴⁸ Así, aunque la ambigüedad y una estética más opaca pueden funcionar para representar lo irrepresentable, para crear sensaciones fílmicas que permitan una aproximación a un

³⁴⁸ Gutiérrez Alea inclusive siente la necesidad de escribir un artículo para “clarificar” la crítica de su película. “Memorias del subdesarrollo”. *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. Volumen III: Centroamérica y el Caribe*. México: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. 191-209. Print.

momento socio-histórico, contradictoriamente también pueden ofuscar este mismo proceso, e inclusive permitir lecturas más reaccionarias y conservadoras de lo que nace en la oposición y la crítica. En el caso de *Gasolina y Agua fría de mar*, la atención internacional quizás también revele las preferencias de un mercado de cine de autor global en el que se vuelve cada vez más difícil hacer un cine más obviamente político. Así, la ambigüedad en sí se convierte en una mercancía de alto valor, no necesariamente desligada de la crítica social, pero sí quizás algo condicionada por una presión global—quizás hasta inconsciente—de que ser demasiado político no es bien visto, ni bien valorado, por los circuitos de exhibición, financiamiento y distribución.

Conclusión

El propósito de esta tesis ha sido captar algo de la experiencia vivida del neoliberalismo. Buscar, mediante el texto cultural, la afectividad e inmediatez del cambio social, y así rescatar todo lo abstracto, sensorial y subjetivo, que queda fuera de los libros de historia y economía. Esta aproximación se ha buscado de varias maneras, entendiendo muy bien que la heterogeneidad de todo momento histórico implica un sinfín de posibilidades, pero también de limitaciones, ya que nunca se podrá llegar a abarcar la totalidad de la experiencia cultural humana. Y sin embargo, se piensa que la tesis ha contribuido a entender mejor la época de imposición y subsecuente crisis neoliberal en Argentina y Centroamérica hacia fines del siglo XX y principios del siglo XXI. Mediante una discusión del cine y la literatura, se han revelado algunas de las fuerzas macro y micro sociales que actúan sobre la subjetividad, que la condicionan, y que a la vez liberan todas las posibilidades de resistencia, cambio y adaptabilidad de la agencia humana. De esta manera se ha mostrado que del cambio económico también deviene un profundo cambio cultural y social, con un impacto material, humano. Esto nos ha permitido ver las consecuencias detrás de una discursividad económico-política cuyas promesas de desarrollo y progreso permanecen para muchos incumplidas, y en donde aún se intenta esconder mediante la “libertad” del mercado global, una profunda asimetría y desigualdad de poder.

En los primeros capítulos de la tesis, específicamente el I y II, se intentó una aproximación macrosocial a la relación entre el cambio económico y el texto cultural. Tanto en Argentina como en Centroamérica, se exploró un momento de imposición

hegemonía neoliberal, además del cambio social que éste implicó. Mediante el análisis de textos culturales contruidos muy conscientemente desde dentro del sistema neoliberal, como mercancías globales que a la vez apropian, reformulan y critican las prácticas socio-económicas del neoliberalismo, se mostraron nuevas aproximaciones estéticas a una Realidad e Historia siempre mediada, sea por algún discurso, texto o institución. Esta auto-referencialidad e inter-textualidad luego se relacionó a una nueva forma de crítica social, desvinculada de ideologías y partidos políticos claros, pero también muy consciente de las desigualdades y volatilidad de un sistema socio-económico opresivamente contradictorio. Así se mostró la continuidad de una crítica social ligada a los años de las utopías marxista-socialistas, pero a la vez el deseo por una nueva política, en la que se tome en cuenta tanto el espacio de intimidad micro social, como el marco político-económico nacional y global. Quizás lo más interesante, sin embargo, es la manera en que estos textos—aquí pienso tanto en *Nueve reinas* y *Plata quemada*, como en *El asco* y *Managua, Salsa City*—se acercan a un tipo de afectividad o inmediatez sensorial. En este sentido, varios de ellos inclusive anticipan un momento de crisis neoliberal, o por lo menos de pérdida de fe en un sistema que aparece como inestabilidad bullente, como un tipo de matriz ideológica a punto de de-construirse a sí misma. Esto nos permite ver en la estela violenta de un robo a mano armada durante los 1960s en Buenos Aires, en la voz de Vega o las andanzas de la Guajira, Pancho Rana, Marcos y Juan, algo de la efervescencia innumerable de una época, además de la agencia humana heterogénea que queda fuera de las páginas de los diarios, pero que sin embargo actúa y resiste, libera y oprime.

En los capítulos siguientes, específicamente el III, IV y V, se intentó una aproximación más cercana a lo microsocioal, a espacios de reflexión subjetiva que a veces devienen en una inmediatez o afectividad opaca, difícil de captar o de articular. Por lo general, entonces, se nota en los tres capítulos un interés por lidiar con lo ambiguo, con la abstracción del sentimiento y los espacios sociales más oscuros, donde la subjetividad surge, cambia y vuelve a cambiar. La construcción del tiempo, la relación entre la ambigüedad literaria y la violencia social, una afectividad fílmica opaca; todos estos temas forman parte de una época, nos dicen algo de ella, expresan inclusive al no expresar. En ellas quizás también se encuentra una mayor proximidad a un “ahora”, al momento que al ser nombrado ya se vio pasar, pero que de alguna manera deja su estela sobre un eterno presente que también implica historia y futuro. Tal vez podríamos acercarnos a estos espacios de ambigüedad, de irresolución, de subjetividades e ideologías móviles, puramente mediante la filosofía. Podríamos recurrir a la abstracción de la fenomenología, a mucha de la teoría afectiva o algunas de las discusiones del post-modernismo. Sin embargo, y aunque se ha tomado mucho de estas aproximaciones, la idea de la tesis era tratar de discutir las mediante una relación constante con lo material, con lo concreto de las fuerzas sociales que pueden ser nombradas y que indudablemente forman parte de la profunda desigualdad, opresión y violencia de nuestro mundo. Porque al final lo abstracto también puede ser político, aunque esa misma palabra busque dentro de las páginas de esta tesis una nueva formulación.

Sin duda, a la tesis le hubiera gustado abarcar un poco más de territorio histórico y geográfico. Tal vez en un proyecto futuro se podría buscar una ampliación hacia los 1970s y 1980s, lo cual permitiría una discusión de la relación entre el cambio económico

y las dictaduras militares, ya que el neoliberalismo, como filosofía y práctica socio-económica, nace muy claramente de la mano de Pinochet y las Juntas Militares. Específicamente, sería muy útil ampliar el enfoque sudamericano hacia el “Cono Sur”, y así incluir a Chile, o quizás también a Uruguay o Brasil. Este enfoque transnacional en Suramérica no solo permitiría explorar las profundas conexiones económico-políticas entre estos países, sino también analizar una muy rica producción literaria y cinemática que ha quedado fuera de esta tesis. De una manera similar, en Centroamérica también se podría investigar la producción cultural de la época de las guerras más en detalle, además de la relación entre las estructuras del poder y el cambio económico durante los 1970s y 1980s. Esta ampliación geográfica e histórica permitiría un entendimiento más complejo del neoliberalismo y de las diferencias devenidas de su imposición, práctica y subsecuente crisis o cuestionamiento en distintos países del continente.

Principalmente, sin embargo, ahondar en el pasado implicaría también una discusión más profunda del cambio histórico en la relación entre lo político y estético que solo se ha discutido de manera muy general en esta tesis. En este sentido, se está muy consciente de la problemática implicada en esta generalización, y del peligro de ocluir la profunda heterogeneidad cultural en ambas regiones en los años anteriores a la imposición neoliberal. La idea era simplemente tratar de crear diferenciaciones estéticas útiles entre los 1960s-1980s y los 1990s-2000s, que abarcaran ciertas tendencias dominantes y generales, pero que de ninguna manera se tomaran como una discusión exhaustiva de la complejidad cultural de una época. En un trabajo más amplio, quizás se podrían discutir textos de las décadas anteriores a los 1990s más en detalle; cine o literatura que como el que se ha analizado en esta tesis, también presenta profundas

ambigüedades o relaciones más complejas entre lo económico, subjetivo y cultural. En este sentido, la tesis espera no haber creado una impresión falsa de la producción cultural más políticamente comprometida de las décadas anteriores a los 1990s. En la introducción y en los capítulos se ha hablado de una mayor complejidad en los textos culturales producidos durante la última parte del siglo XX y principios del siglo XXI, pero en un sentido muy específico, y por extensión no se debería asociar la producción cultural anterior con algún tipo de falsa “simplicidad” o “transparencia”. Más que todo, la tesis ha intentado articular un *cambio* en la relación entre lo político y estético, pero sin adscribirle a ésta una valoración, sea positiva o negativa.

Consecuentemente, también se ha propuesto en la tesis una reconstitución del mismo concepto de lo político desde los 1990s, expresado aquí como el deseo por una nueva forma de hacer y ser político. Esta nueva política, sin embargo, no pudo articularse en esta tesis más allá del deseo, la irresolución y la ambigüedad. En fin, es algo que aún no se puede nombrar con certeza, que no se sabe exactamente qué forma toma. En este sentido, esta nueva forma de lo político tendría que ser la gran pregunta irresuelta, la gran incógnita no solo de esta tesis, sino quizás también de nuestra época contemporánea. De hecho, al investigar y escribir esta tesis, descubrí una serie de autores, de teóricos y cineastas, que comparten esta misma preocupación, que buscan en sus trabajos articular o expresar esta nueva forma de lo político. Sus teorizaciones y propuestas toman formas muy variadas. Algunos de ellos dicen que ahora todo es político, otros tratan de relacionar lo político a ciertas prácticas sociales o expresiones estéticas particulares. Pero al final sus respuestas son tan variadas como sus realidades; algunas más ambiguas que otras, la mayoría muy consciente de un cambio en lo político, pero sin saber precisamente

cómo nombrarlo o qué implica para la cultura y la sociedad. En fin, no hay un consenso, mucho menos una idea precisa o concreta.

Al final, entonces, la pregunta permanece en buena parte irresuelta. ¿Cuál es esta nueva política? ¿Qué forma toma en la sociedad y el ámbito cultural? ¿Cómo devenir de ella una *praxis* que se acople a las necesidades y limitaciones de nuestra era global y mercado ubicuo? En los textos culturales discutidos en esta tesis solo se ha podido nombrar el deseo por esta política, además de las relaciones estéticas que a la vez la conectan y separan de un momento histórico previo, en donde tomó una forma más concreta como socialismo o marxismo. ¿Pero qué significa resistir en nuestra época? ¿Qué posición toma la producción cultural en relación a esto? ¿Implica cierta literatura y cine resistencia? ¿Resistencia a qué precisamente? ¿Cómo podemos además discutir esta resistencia mediante la cultura en países donde aún mueren tantos de balas y de hambre todos los días?

No sé si habrá una respuesta clara a estas preguntas, específicamente en un momento histórico donde la misma idea de “resistencia”, “cultura”, “literatura” y “cine” ha sido transformada tan vertiginosamente. Sin embargo, la realidad histórica nos enseña a la misma vez a gente que se sigue reuniendo en la Plaza del Sol en Madrid, frente a los rascacielos de Wall Street o en los pasillos de las universidades estatales de California. Y entre ellos siguen los directores con sus cámaras abiertas, los artistas con sus dedos manchados de tinta, los escritores con sus páginas cargadas de palabras. Todos actúan, todos buscan algo, y tal vez sea la misma imposibilidad de contestar sus preguntas, la misma irresolución que esto implica, lo que los sigue alentando, lo que los impulsa a buscar entre las relaciones materiales del mundo, la posibilidad de cambiar algo, sea de

manera muy concreta, o simplemente como una marca apenas perceptible en el ciclo eterno de la Historia. Espero que esta tesis doctoral haya logrado imponer su marca también, por más mínima que sea.

Bibliografía

- “A Conversation With Fabián Bielinsky”. Toronto: Mongrel Media, 2001. Web. <www.mongrelmedia.com>.
- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Biblioteca Km 111, 2006. Print.
- “Alarma en El Salvador por creciente ola de homicidios”. *La Nación* 3 March 2005. San José, Costa Rica. Print.
- Alcacer, Javier. “Entrevista con Rodrigo Rey Rosa: “Me convertí en un personaje de ficción””. *Perfil*. Web. <<http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0402/articulo.php?art=16979&ed=0402Perfil.com>>.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. New York: Verso, 2006. Print.
- Anderson, Mark M. Afterword. *The Loser*. By Thomas Bernhard. Trans. Jack Dawson. New York: Vintage International, 2006. 171-190. Print.
- Babb, Florence E. *After Revolution: Mapping Gender and Cultural Politics in Neoliberal Nicaragua*. Austin: University of Texas Press, 2001. Print.
- Bailey, Jeffrey. “Paul Bowles: The Art of Fiction No. 67”. *The Paris Review* 81 (Fall 1981). Web. <<http://www.theparisreview.org/interviews/3208/the-art-of-fiction-no-67-paul-bowles>>.
- Balbás Peña, Jorge. “Julio Hernández: “Sentimos que no hay aire para seguir en Guatemala””. *Laprovincia.es: Diario de las Palmas* 1 October 2008, Las Palmas de Gran Canaria. Web. <http://www.laprovincia.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2008100100_31_179748__Entrevista-JULIO-HERNANDEZ-Sentimos-aire-para-seguir-Guatemala>.
- Barrientos Tecún, Dante. “Algunas propuestas de la narrativa centroamericana contemporánea: Franz Galich (Guatemala, 1951-Nicaragua, 2007)”. *Istmo* 15

(July-December 2007). Web.

- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction".
Illuminations. New York: Schocken Books, 1969. Print.
- Benson, Peter, Kedron Thomas, and Edward F. Fischer. "Guatemala's New Violence as Structural Violence: Notes From the Highlands". *Securing the City: Neoliberalism, Space and Insecurity in Postwar Guatemala*. Kevin Lewis O'Neill and Kedron Thomas (eds.). Durham: Duke University Press, 2011. 127-145. Print.
- Bernhard, Thomas. *Wittgenstein's Nephew*. Trans. David McLintock. New York: Vintage International, 2009. Print.
- *The loser*. Trans. Jack Dawson. New York: Vintage International, 2006. Print.
- *Gargoyles*. Trans. Richard and Clara Winston. New York: Vintage International, 2006. Print.
- Beverley, John. "The Margin at the Center: On Testimonio". *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. Print.
- Beverley, John y Zimmerman, Marc. *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Austin: University of Texas Press, 1990. Print.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Buenos Aires: Ediciones Destino, 2006. Print.
- Bourgois, Philippe. "The Power of Violence in War and Peace: Post-Cold War Lessons from El Salvador". En *Ethnography* 2.1 (2001): 5-34. 7. Print.
- Brands, Hal. "Crime, Violence, and the Crisis in Guatemala: A Case Study in the Erosion of the State". *Strategic Studies Institute* May 2010. Web.
www.StrategicStudiesInstitute.army.mil.
- Browitt, Jeff. "Managua, Salsa City: El detrito de una revolución en ruinas." *Istmo* 15 (July-December 2007). Web.
- Caldeira, Teresa. *City of walls: crime, segregation and citizenship in Sao Paulo*.

Berkeley: University of California Press, 2000. Print.

Camus, Manuela. "Primero de Julio: Urban Experiences of Class Decline and Violence". *Securing the City: Neoliberalism, Space, and Insecurity in Postwar Guatemala*. Kevin Lewis O'Neill and Kedron Thomas (eds.). Durham: Duke University Press, 2011. 49-65. Print.

Castellanos Moya, Horacio. *El asco*. Barcelona: Editorial Casiopea, 2000. Print.
 ---"El cadáver es el mensaje". Apuntes personales sobre literatura y violencia". *Istmo* 17 (July-December 2008). Web.
 <<http://collaborations.denison.edu/istmo/n17/foro/castellanos.html>>.

"Condenan a Ricardo Piglia y a la editorial por el Premio Planeta". *Clarín* 3 January 2005. Web. <<http://www.clarin.com/diario/2005/03/01/sociedad/s-03015.htm>>.

Corbatta, Jorgelina. *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina*. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 1999. Print.

Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. México: Santillana Editores, 2005. Print.
 ---"El inesperado auge del cine centroamericano". *Escena* 33 (2010). Universidad de Costa Rica. Print.

Cortéz, Beatriz. "Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra". *Ancora: suplemento cultural de La Nación* 11 March 2001. Web.
 <www.nacion.com/ancora/2001/marzo/11/historia3.html.1>.
 ---*Estética del cinismo: pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G Editores, 2010. Print.

Deibert, Michael. "Guatemala's Death Rattle: Drugs vs. Democracy," *World Policy Journal* 25. 4 (Winter 2008/2009): 167-168. Print.

De León, Alejandro. "Una memoria llena de Gasolina". *El Periódico* 26 October 2008, Guatemala. Web.
 <<http://www.elperiodico.com.gt/es/20081026/elacordeon/76852/?tpl=54>>.

- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. Print.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *What is Philosophy?* 1991. New York: Columbia University Press, 1994. Print.
- Doyle, Kate y Franzblau, Jesse. "Historical Archives Lead to Arrest of Police Officers in Guatemalan Disappearance". *The National Security Archive* 17 March 2009. Web. <<http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB273/index.htm>>.
- Dye, David R. *Democracy Adrift: Caudillo Politics in Nicaragua*. Hemisphere Initiatives. November 2004. Print.
- "Entrevista con Paz Fábrega". Festival Internacional de Cine en Guadalajara 2010. Web. <<http://www.youtube.com/watch?v=QNxYlf2JQqw&feature=related>>.
- Fábrega, Paz. "Cuentos de angustias y paisajes". Festival VivAmérica 2010. Web. <<http://www.casamerica.es/temastv/cuentos-de-angustias-y-paisajes>>.
- Falicov, Tamara. *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film*. London: Wallflower Press, 2007. Print.
- Fassbinder, Rainer Werner. "I let the audience feel and think". *The Cineaste Interviews: on the art and politics of the cinema*. Dan Georgakas and Lenny Rubenstein (eds.). Chicago: Lake View Press, 1983. Print.
- Ferguson, James. *Global Shadows: Africa in the neoliberal world order*. Durham: Duke University Press, 2006. Print.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge & The Discourse on Language*. New York: Pantheon Books, 1972. Print.
 --- *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage, 1995. Print.
- Foundas, Scott. "Entrevista con Lucrecia Martel". UCLA. 17 July 2009. *La mujer sin cabeza*. Strand Releasing, 2009. DVD.

Galich, Franz. *Managua, Salsa City (¡Devórame otra vez!)*. Panamá: Editora Géminis, 2000. Print.

Getino, Octavio y Fernando Solanas. "Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo". 1969. *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. Volumen I: Centro y Sudamérica*. México: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. 29-62. Print.

Gundermann, Christian. "The Stark Gaze of the New Argentine Cinema: Restoring Stangeness to the Object in the Perverse Age of Commodity Fetishism". *Journal of Latin American Cultural Studies* 14. 3 (December 2005): 241-261. Print.

Gutiérrez, Alejandra. "El mundo según Julio". *La Revista: Diario de Centroamérica* 15.1 (October 2008): 8-10. Print.

Gutiérrez Alea, Tomás. "Memorias del subdesarrollo". *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. Volumen III: Centroamérica y el Caribe*. México: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. 191-209. Print.

Hall, Stuart. "The Toad in the Garden: Thatcherism among the Theorists". *Marxism and the Interpretation of Culture*. Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds.). Chicago: University of Illinois Press, 1988. 35-73. Print.

Harrison, Ann. "Proyecto de Recuperación del Archivo Histórico de la Policía Nacional". *Human Rights Data Analysis Group*. Web.
<http://www.hrdag.org/about/guatemala-police_arch_project_spanish.shtml>.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Blackwell Publishing, 1990. Print.

---*A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005. Print.

---*The Limits of Capital*. London: Verso, 2006. Print.

---*The New Imperialism*. Oxford: Oxford University Press, 2003. Print.

Hernández, Claudia. *Mediodía de frontera*. San Salvador: Concultura, 2002. Print.

Huezo Mixco, Miguel. "Volver a leer El Asco" *La Prensa Gráfica*, 12 de junio del 2008. Print.

Hume, Mo. *The Politics of Violence: Gender, Conflict and Community in El Salvador*. United Kingdom: Wiley-Blackwell, 2009. Print.

---"El Salvador: The Limits of a Violent Peace". En *Whose Peace? Critical Perspectives on the Political Economy of Peacebuilding*. Michael Pugh, Neil Cooper y Mandy Turner (eds.). New York: Palgrave Macmillan, 2008. 318-336. Print.

---"(Young) Men With Big Guns': Reflexive Encounters with Violence and Youth in El Salvador". En *Bulletin of Latin American Research* 26.4 (2007): 480-496. Print.

Jameson, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. Print.

---*The Political Unconscious*. New York: Cornell University Press, 1981. Print.

---"Cognitive Mapping". *The Jameson Reader*. Michael Hardt y Kathi Weeks (eds.). Oxford: Blackwell Publishing, 2000. Print.

Kokotovic. "After the Revolution: Central American Literature in the Age of Neoliberalism". *A Contracorriente* 1.1 (Fall 2003): 19-50. Web.

---"Postwar El Salvador in the Short Fiction of Claudia Hernandez". Unpublished Manuscript. 2011.

---"Neoliberal Noir". University of California, San Diego. Winter 2006. Lecture.

Lacey, Marc. "Drug Gangs Use Violence to Sway Guatemala Vote". *New York Times* 4 August 2007. Web.

<<http://www.nytimes.com/2007/08/04/world/americas/04guatemala.html?pagewanted=1&sq=Drug%20Gangs%20Use%20Violence%20to%20Sway%20Guatemala%20Vote&st=cse&scp=1>>.

"La mala memoria". *Página 12*. Jueves 21 de agosto del 2008. Web.

<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4766-2008-08-21.html>>.

"Latin America Tops Murder Tables". *BBC News* 26 November 2008. Web.

<<http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/7750054.stm>>.

Mackenbach, Werner. "Novela de posguerra: Managua, Salsa City (¡Devórame Otra Vez!) de Franz Galich". *Áncora: suplemento cultural de La Nación*. Domingo 13

de mayo, 2001. Print.

Maier, Gonzalo. "Rodrigo Rey Rosa: La violencia nunca ha dejado de ser un constante en Centroamérica". *Qué pasa: revista cultural*. 29 de julio 2009. Web.
<http://www.quepasa.cl/articulo/6_282_9.html>.

Marcuse, Herbert. 1964. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press, 1991. Print.

Marx, Karl. *Capital*. New York: Penguin Books, 1990. Print.
--- *Capital, Volúmen III*. Moscow: Progress Publishers, 1974. Print.
---*The Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*. New York: International Publishers, 1964. Print.

Marx, Karl y Engels, Friedrich. *Manifiesto del Partido Comunista*. Peking, China: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1973. Print.

Massey, Doreen. "A Global Sense of Place". *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1994. Print.

Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press, 2001. Print.
---"Notes on the Translation and Acknowledgements". *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Gilles Deleuze and Félix Guattari. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. Print.

Menjívar Ochoa, Rafael. *Entrevista: Horacio Castellanos Moya: "La violencia... es parte de la salvadoreñidad"*. *Vértice*. 16 June 2002. Web.
<<http://hunnapuh.blogcindario.com/2006/10/01066-entrevista-a-horacio-castellanos-moya-escritor-de-quot-el-asco-quot.html>>.

Molina Jiménez, Iván. *Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003. Print.

Moodie, Ellen. *El Salvador in the Aftermath of Peace: Crime, Uncertainty, and the*

Transition to Democracy. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010. Print.

---“Seventeen Years, Seventeen Murders: Biospectacularity and the Production of Post-Cold War Knowledge in El Salvador”. *Social Text* 99 27.2 (Summer 2009): 77-103. Print.

Moser, Caroline y McIlwaine, Cathy. *La violencia en el contexto del posconflicto, según la percepción de comunidades pobres de Guatemala*. Washington: Banco Mundial, 2000. Print.

Novaro, Marcos. *Historia de la Argentina Contemporánea: De Perón a Kirchner*. Buenos Aires: Edhasa, 2006. Print.

Ortiz Wallner, Alexandra. *Horacio Castellanos Moya: La fuerza de la sobrevivencia*. *Istmo* 13 (julio-diciembre 2006). Web.

--- “Transiciones democráticas/transiciones literarias: Sobre la novela centroamericana de posguerra”. *Istmo* 4 (julio-diciembre 2002). Web.

Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke University Press, 2009. Print.

---“Crime, Capitalism and Storytelling in Ricardo Piglia’s *Plata Quemada*”. *Hispanic Research Journal* 5.1 (February 2004): 27-42. Print.

Piglia, Ricardo. *Plata Quemada*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000. Print.

--- *La invasión*. 1967. Barcelona: Anagrama, 2006. Print.

--- *Nombre falso*. 1975. Buenos Aires: Seix Barral, 1994. Print.

--- *Respiración artificial*. 1980. Barcelona: Anagrama, 2001. Print.

--- *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992. Print.

--- *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

Podalsky, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba and Mexico*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. Print

Posadas, Claudia. “Una escritura sin precipitaciones: Entrevista con Rodrigo Rey Rosa”. *Espéculo* 29 (marzo-junio 2005). Web.

<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/reyrosa.html>>.

- Postero, Nancy. *Now We Are Citizens: Indigenous Politics in Postmulticulturalism Bolivia*. Stanford; Stanford University Press, 2007. Print.
- Pratt, Mary Louise. "Why the Virgin of Zapopan Went to Los Angeles: Reflections on Mobility and Globality". *Images of Power: Iconography, Culture and the State in Latin America*. Jens Andermann and William Rowe (eds.). New York: Berghahn Books, 2005. 271-289. Print.
- Quijano, Aníbal. *Colonialidad del poder, globalización y democracia*. Caracas: Instituto de Estudios Internacionales Pedro Gual, 2001. Print.
- Reygadas, Luis. "Latin America: Persistent Inequality and Recent Transformations". *Latin America After Neoliberalism: Turning the Tide in the 21st Century?* Eric Hershberg y Fred Rosen (eds.). New York: The New Press, 2006. Print.
- "Rey Rosa: la izquierda y la derecha tienen relaciones incestuosas". *Capital 264* (30 de octubre-14 de diciembre 2009): 1-3. Web. <<http://www.capital.cl/libros/rey-rosa.-la-izquierda-y-la-derecha-tienen-relaciones-incestuosas-2.html>>.
- Rey Rosa, Rodrigo. *El material humano*. Barcelona: Anagrama, 2009. Print.
 ---*Que me maten si...* Guatemala: Ediciones del Pensativo, 1996. Print.
 ---*El cojo bueno*. Madrid: Alfaguara, 1996. Print.
- Ríos, Hugo. "La poética de los sentidos en los filmes de Lucrecia Martel". *Atenea* 28.2 (diciembre 2008). Print.
- Robinson, William I. *Transnational Conflicts: Central America, Social Change and Globalization*. New York: Verso, 2003. Print.
- Rodgers, Dennis. "'Disembedding' the city: crime, insecurity and spatial organization in Managua, Nicaragua". *Environment and Urbanization* 16 (2004): 113-123. Print.
- Roffé, Reina. *Conversaciones americanas*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2001. Print.

- Russell, Dominique. "Lucrecia Martel—a decidedly polyphonic cinema". *Jump Cut: a Review of Contemporary Media*. 1-4. Web. <<http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/LMartelAudio/index.html>>.
- Sabat, Cynthia. "Lucrecia Martel: La mujer sin cabeza". *Liberamedia*. Web. <<http://www.liberamedia.tv/?p=233>>.
- Sandoval, Marta. "Julio Hernández habla de "Gasolina" (entrevista)". *Rock Republik* 11 October 2007, Guatemala. Web. <<http://www.rockrepublik.net/topic/3138/>>.
- Sanford, Victoria. "What is an Anthropology of Genocide?: Reflections on Field Research with Maya Survivors in Guatemala". *Genocide: Truth, Memory and Representation*. Alexander Laban Hinton y Kevin Lewis O'Neill (eds.). Durham: Duke University Press, 2009.
- Santamaria-Balmaceda, Gema. "Authorizing Death: Memory, Politics and States of Exception in Contemporary El Salvador". *Memory and the Future*. Yifat Gutman, Adam D. Brown and Amy Sodaro (eds.). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. 179-194. Print.
- Shaw, Deborah. "Playing Hollywood at Its Own Game? Bielinski's *Nueve reinas*". *Contemporary Latin American Cinema*. Deborah Shaw (ed.). New York: Rowman & Littlefield Publishers, 2007. Print.
- Simpson, Amelia S. *Detective Fiction from Latin America*. Madison: Associate University Press, 1990. Print.
- Smulovitz, Catalina. "Citizen Insecurity and Fear: Public and Private Responses in Argentina". *Crime and violence in Latin America: citizen security, democracy, and the state*. Hugo Frühling, Joseph S. Tulchin and Heather A. Golding (eds.). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003. Print.
- Sosa, Cecilia. "A Counter-Narrative of Argentine Mourning: *The Headless Woman* by Lucrecia Martel". *Theory, Culture & Society* 26.7-8 (December 2009): 250-262. Print.

- Spence, Jack. *War and Peace in Central America: Comparing Transitions Toward Democracy and Social Equity in Guatemala, El Salvador, and Nicaragua*. Massachusetts: Hemisphere Initiatives, November 2004. Print.
- Stelzner, Uri. *La Isla: Archivos de una tragedia*. Alemania/Guatemala: Iskacine, 2009. DVD.
- Strange, Susan. *Mad Money: When Markets Outgrow Governments*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998. Print.
- Svampa, Maristella. *La sociedad excluyente: La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus, 2005. Print.
- Taberero, Santiago. "Coloquio con Paz Fábrega". Festival VivAmérica 2010. Web. <<http://www.casamerica.es/cine/coloquio-con-paz-fabrega>>.
- Tedesco, Laura y Barton, Jonathan R.. *The State of Democracy in Latin America: Post-transitional conflicts in Argentina and Chile*. New York: Routledge, 2004. Print.
- "Tenth United Nations Survey of Crime Trends and Operations of Criminal Justice Systems, covering the period 2005-2006". *United Nations Office on Drugs and Crime*. Web. <<http://www.unodc.org/unodc/en/data-and-analysis/Tenth-CTS-annotated.html>>.
- Teubal, Miguel y Giarracca, Norma. "'Que se vayan todos'; Neoliberal collapse and social protest in Argentina". *Good Governance in the Era of Global Neoliberalism: Conflict and depolitisation in Latin America, Eastern Europe, Asia and Africa*. New York: Routledge, 2004. Print.
- Teubal, Miguel. "Economic groups and the rise and collapse of neoliberalism in Argentina". *Big Business and Economic Development: Conglomerates and Economic Groups in Developing Countries and Transition Economies under Globalisation*. Alex E. Fernández Jilberto and Barbara Hogenboom (eds). New York: Routledge, 2007. Print.

Thompson, E.P. "Time, Work-Discipline and Industrial Capitalism". *Essays in Social History*. M.W. Flinn y T.C. Smout (eds.). Oxford: Clarendon Press, 1974. 39-77. Print.

Valdés, Mirja. "'Gasolina', el espejo incómodo". *El Periódico* 11 January 2009, Guatemala. Web. <<http://www.elperiodico.com.gt/es/20090111/pais/85968>>.

"Vanishing Point". *Sight and Sound* 20.3: 28-32. Print.

Venegas, William. "Crítica de cine: *Agua fría de mar*". *La Nación* 21 March 2011. San José, Costa Rica. Web. <<http://www.nacion.com/2011-03-21/Entretenimiento/UltimaHora/Entretenimiento2720906.aspx>>.

Virilio, Paul. *The Aesthetics of Disappearance*. Paris: Semiotext(e), 2009. Print.
---*Speed and Politics*. Los Angeles: Semiotext(e), 2006. Print.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977. Print.