

Representaciones y subjetividad: La figura del colonizado en el cine argentino reciente.

Natalia Taccetta.

Cita:

Natalia Taccetta (2011). *Representaciones y subjetividad: La figura del colonizado en el cine argentino reciente. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/855>

**IX Jornadas de Sociología
Pre ALAS Recife 2011
Capitalismo del siglo XXI, crisis y reconfiguraciones
Luces y sombras en América Latina
8 al 12 de agosto de 2011**

Representaciones y subjetividad: La figura del colonizado en el cine argentino reciente

Natalia Taccetta
UBA – CONICET – IIGG
ntaccetta@gmail.com

I

Desde múltiples enfoques, el pensamiento contemporáneo se ha ocupado de revisar las derivaciones que la situación colonial ha tenido en diversos campos, en particular, el de la cultura. Así, trabajos como *Orientalismo* (1978) de Edward Said y *El lugar de la cultura* (1994) de Homi Bhabha, entre muchos otros, han revisitado el lazo colonialista, sacando a la luz algunos de los mecanismos más complejos de su arquitectura y, en particular, han mostrado cómo continúa en nuestras sociedades, enraizada fuertemente en las percepciones, representaciones y vínculos interculturales, buena parte del bagaje simbólico que aquella situación histórica había producido.

Retomando algunos aspectos de estos debates, este trabajo pretende abordar la figura del “colonizado” como instancia en la que cobra sentido uno de los ejes centrales de nuestras sociedades como reconfiguración de la dominación. Así, la propuesta se inscribe al mismo tiempo en el planteo foucaultiano de la producción de subjetividad a fin de pensar al colonizado como una más entre las figuras de la subjetividad. El punto de partida para esta operación es *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1975) en donde Foucault presenta la figura del colonizado de la siguiente manera:

“No se debería decir que el alma es una ilusión o un efecto ideológico. Pero sí que existe, que tiene una realidad, que está producida permanentemente en torno, en la superficie y en el interior del cuerpo por el funcionamiento de un poder que se ejerce sobre aquellos a quienes se castiga, de una manera más general sobre aquellos a quienes se vigila, se educa y corrige, sobre los locos, los niños, los colegiales, los colonizados, sobre aquellos a quienes se sujeta a un aparato de producción y se controla a lo largo de toda su existencia. [...] Este alma real, e incorpórea, no es en absoluto sustancia; es el elemento en el que se articulan los efectos de determinado tipo de poder y la referencia de un saber, el engranaje por el cual las relaciones de poder dan lugar a un saber posible, y el saber prolonga y refuerza los efectos del poder”.¹

A la luz de esta perspectiva sobre la producción de subjetividad, se vuelve sugerente retomar algunos lineamientos de Edward Said para analizar la figura del colonizado en vínculo con la figura del oriental. En *Orientalismo*, Said explica que el oriental es la imagen creada por Occidente de aquellos que quedan englobados en algo que se entiende como “Oriente”. Este es, en definitiva, un espacio-otro o, más bien, un espacio-idea que cataliza valores y

¹ Foucault, *Vigilar y castigar*, p. 36.

construye un otro sobre el que reproducir formas de dominación. Si el orientalismo queda definido como “modo de relacionarse con Oriente”, enunciado desde la experiencia de Europa occidental, la figura del oriental se superpone, en cierto sentido, con la del colonizado. Si se acepta que el “oriental” podría funcionar como un paradigma de formas de dominación y que el paradigma se vincula con la idea de “un caso singular que es aislado del contexto del que forma parte, sólo en la medida en que exhibiendo su propia singularidad, vuelve inteligible un nuevo conjunto”,² la figura del colonizado puede iluminar un contexto histórico-problemático mayor.

Teniendo en cuenta que las formas simbólicas se materializan en formas de vida, en las páginas que siguen se reconstruyen algunos fundamentos teóricos que posibilitan el análisis de determinadas producciones culturales a fin de habilitar una indagación profunda sobre la producción de subjetividad en contextos contemporáneos y cercanos y partiendo de producciones culturales concretas. Para abrir la indagación a la dimensión estética y a partir de los desarrollos mencionados en torno a la producción de subjetividad y verdad desde las relaciones de poder-saber en la figura del colonizado y el oriental, en la última parte del trabajo, se realiza una aproximación a lo que podría denominarse Cine Argentino de la Poscrisis (CAP) con la mención particular del film *Bolivia*, del director argentino Adrián Caetano (estrenado comercialmente en el año 2002), en tanto producción cultural y representación de un orden de cosas que ve manifestarse la subjetividad desagenciada del inmigrante. En consonancia con este objetivo, algunas ideas de Jacques Rancière permiten reflexionar sobre la construcción de sentidos históricos alternativos –distintos del hegemónico- y la rehabilitación de prácticas de subjetivación a partir del arte.

En *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible* (2010), Marc Angenot conceptualiza una definición amplia de “discurso social” que resulta central para el análisis de producciones culturales como las cinematográficas:

“El discurso social: todo lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad, todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos. Todo lo que se narra y argumenta, si se considera que *narrar* y *argumentar* son los dos grandes modos de puesta en discurso”.³

Bolivia y, en términos generales, los films del CAP, estarían formando parte del discurso social, como intervenciones artístico-políticas y prácticas discursivas con la que puede “escribirse” el discurso de la sociedad y a partir de las cuales se puede pensar la producción de subjetividad de un espacio-tiempo determinado. En este sentido, resulta también muy estimulante la consideración de Angenot sobre “prácticas discursivas” como “hechos sociales y, en consecuencia, hechos históricos” que –tal como el autor aclara- en un sentido amplio, es capaz de incluir “todos los dispositivos y géneros semióticos –la pintura, la iconografía, la fotografía, el cine y los medios masivos- susceptibles de funcionar como un vector de ideas, representaciones e ideologías”.⁴

² Agamben, *Signatura rerum*, p. 20.

³ Angenot, *El discurso social*, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

A fin de comenzar la indagación, se vuelve pertinente aclarar los presupuestos sobre los que se apoyan estas páginas: que la figura del “colonizado” es pasible de ser pensada como una forma de la subjetividad producida por el discurso moderno y determinadas relaciones de dominación; que la figura del “oriental” se adecua a un análisis de la figura del “colonizado” en la medida en que se funda en la construcción de la imagen de “dominados” por parte de los dominadores y, al mismo tiempo, en que los dominados mismos hagan suyos no sólo la imagen construida, sino el discurso que la sustenta; que las figuras del “colonizado” y el “oriental” se pueden extrapolar a otros contextos para pensar la producción de subjetividad (por ejemplo, al ámbito latinoamericano); finalmente, que las representaciones culturales son, al mismo tiempo, medios a través de los cuales se reproducen las imágenes de dominación y espacios que visibilizan relaciones de poder-saber.

II

Intentando lidiar con el legado de la colonización británica y francesa durante el siglo XIX y con la española y portuguesa desde el siglo XVI al XIX, la “teoría poscolonial”⁵ se instala en el ámbito intelectual desde una postura crítica para dar cuenta de las representaciones que dominaron la literatura producida en países que fueron colonia. *Orientalismo* de Said, en su carácter de fundacional, aporta herramientas y un marco conceptual fructífero para el análisis de las sociedades que han padecido el colonialismo. Para dar cuenta de la subjetividad poscolonial, es ineludible recuperar algunos lineamientos centrales de este texto en el que Said parte de la idea de que la dominación imperial de Europa durante los siglos XIX y XX condujo a la institucionalización de una representación sobre “el oriente” y “lo oriental”. Entre otras cosas, esto alude a que la dominación imperial en la modernidad no se consigue sólo por medio de la fuerza o la violencia, sino que requiere de un mecanismo representacional, de tipo ideológico. Santiago Castro-Gómez⁶ señala que, sin la construcción de un discurso sobre “lo otro” y sin la incorporación de este discurso en el *habitus* de dominadores y dominados, no habría sido posible el poder político y económico de Europa sobre sus colonias. En este sentido, agrega:

“Las representaciones, las ‘concepciones de mundo’ y la formación de subjetividad al interior de esas representaciones fueron elementos fundamentales para el establecimiento del dominio colonial de Occidente. Sin la construcción de un imaginario de “oriente” y “occidente”, no como lugares geográficos sino como formas de vida y pensamiento capaces de generar subjetividades concretas, cualquier explicación (económica o sociológica) del colonialismo resultaría incompleta”.⁷

Oriente resulta ser casi una invención europea y es en este sentido que Said apunta a que el orientalismo se refleja pasivamente en la cultura, en la erudición y en las instituciones. En clave foucaultiana, podría decirse, Said

⁵ El estatus de “teoría” podría, al menos, relativizarse, teniendo en cuenta la presencia irregular en diversos autores de los denominados “Estudios culturales”, así como también de los orígenes migrantes de sus productores (algunas veces, nacidos en el tercer mundo pasando su vida adulta en Estados Unidos o Inglaterra), como también habría que tener en cuenta al pensamiento descolonial en su intento de separarse de algunas de las posturas colonialistas para reivindicar la tradición latinoamericana.

⁶ Castro-Gómez, Santiago (2005), *La poscolonialidad explicada a los niños*, Editorial Universidad del Cauca.

⁷ Castro-Gómez, *La poscolonialidad explicada a los niños*, p. 22.

considera que se trata de un *discurso* que no se puede hacer corresponder con el poder político simplemente, sino que se produce y existe en virtud de un intercambio variable con tipos de poder político, cultural, intelectual. Para Said, el orientalismo es una *realidad* cultural y política.

Al establecer una relación entre el nacimiento de las ciencias humanas y el del colonialismo moderno, Said marca la conexión entre conocimiento y poder en la misma dirección en la que Foucault concibe su vínculo con los *discursos*.⁸ Frente a la consideración del científico como quien puede trascender los condicionamientos sociales y políticos del mundo para llegar a la “verdad”, Said se interesa por señalar lo siguiente:

“con el consenso general y liberal que sostiene que el conocimiento ‘verdadero’ es, fundamentalmente, no político (y que, a la inversa, el conocimiento abiertamente político no es verdadero), no hacemos más que ocultar las condiciones políticas oscuras y muy bien organizadas que rigen la producción de cualquier conocimiento... Por tanto, el orientalismo no es una simple disciplina o tema político que se refleja pasivamente en la cultura, en la erudición o en las instituciones, ni una larga y difusa colección de textos que tratan de Oriente; tampoco es la representación o manifestación de alguna vil conspiración ‘occidental’ e imperialista que pretende oprimir al mundo ‘oriental’. Por el contrario, es la distribución de una cierta conciencia geopolítica de unos textos estéticos, eruditos, económicos, sociológicos, históricos y filológicos; es la elaboración de una distinción geográfica básica (el mundo está formado por dos mitades diferentes, Oriente y Occidente) y, también, de una serie compleja de ‘intereses’ que no sólo crea el propio orientalismo sino que también mantiene a través de sus descubrimientos eruditos, sus reconstrucciones filológicas, sus análisis psicológicos y sus descripciones geográficas y sociológicas”.⁹

Es con estas palabras que no sólo hace visible su filiación intelectual con Foucault, sino también su crítica al eurocentrismo. Tal vez una de las afirmaciones más interesantes de Said es que Europa se representa a sí misma sobre la creencia de que la división (geopolítica) del mundo es legítima, fundada en una ontológica división de culturas. Partiendo de esta esencialización, “la cultura occidental” sería creadora y dadora de conocimientos para difundir el proyecto moderno y “el resto” de las culturas aparecen en este esquema como pasivas, con la misión de recibir el proyecto de orden, civilización y una cierta imagen del “progreso histórico”. Para este autor, es a través de las representaciones y los objetos culturales que se puede “leer” la escritura de la historia de la “colonialidad”, lo que implicaría asumir que es posible comprender mejor “la persistencia y la durabilidad de un sistema hegemónico, como la propia cultura” cuando se reconoce “que las coacciones internas que estos imponen en los escritores y pensadores son *productivas* y no unilateralmente inhibitoras”.¹⁰ Lo central es atender a los detalles que quedan inscriptos en las representaciones dado que podrían, justamente, desarmar esas *realidades políticas*.

Foucault, por su parte, piensa la subjetividad como resultado de relaciones de poder/saber —“no existe relación de poder que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder”¹¹— y asumiendo que estas relaciones

⁸ En este sentido, sería interesante poner en relación *Orientalismo* con *El orden del discurso*, texto de 1970 en el que Foucault da cuenta de la dimensión de poder-saber de los discursos y de la “logofobia” que caracteriza a la modernidad.

⁹ Said, *Orientalismo*, pp. 31-32.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 37.

¹¹ Foucault, *Vigilar y castigar*, p. 34.

atraviesan al sujeto en todas las direcciones. El señalamiento por parte de Foucault de la figura del colonizado entre otras –los locos, los niños, los colegiales- resulta revelador a la hora de deconstruir los aparatos de producción de subjetividad que controlan todos y cada uno de los aspectos de la existencia de los individuos. En este sentido, si la figura del colonizado también se corresponde con estos tipos de producción de lo humano y si es posible pensar al oriental como un ejemplo de colonizado o una figura que se yuxtapone con él, habría que aceptar que la figura del colonizado se convierte en un ejemplo paradigmático de la matriz contemporánea y, atendiendo a la perspectiva foucaultiana, habría que intentar leerla en clave biopolítica.

La hipótesis de un *bio-poder*, de una cierta relación entre el poder y la vida, fue formulada por Michel Foucault en la primera parte de *Historia de la sexualidad, La voluntad de saber* (1976), y en el curso dictado en el Collège de France *Defender la sociedad* (1975-1976). En estos trabajos, Foucault propone una aproximación al poder identificando un modo concreto de ejercerlo por el cual la vida entra en sus cálculos específicos. A partir de esta idea, analiza las tecnologías de poder que, a partir del siglo XVIII, capturan la vida, los cuerpos individuales de los hombres, devenidos objetos de lo que llamó una “anatomopolítica” y las técnicas de poder, los mecanismos reguladores o aseguradores que enmarcan la vida del cuerpo-especie y controlan los procesos biológicos que afectan a las poblaciones (específicamente, la *bio-política*). La hipótesis de un biopoder implica la redefinición del poder y la consideración de mecanismos específicamente modernos que escapan a la teoría tradicional del poder soberano. Se vincula de diversos modos con el “viejo poder soberano”, pero su conceptualización se mantiene lejos de los mecanismos jurídicos que caracterizan a la soberanía, pues el biopoder funciona según tecnologías y debe ser analizado en el cuestionamiento preciso de sus procedimientos más localizados. La vida pasa a ser la cifra de la política, materia política originaria y centro de sus cálculos, lo que, naturalmente, produce cambios en la constitución de la subjetividad.

Centrando su análisis en las instituciones que exponen sus mecanismos políticos –como en *Vigilar y castigar*- y describiendo la tecnología disciplinaria y el panóptico como representación de su lógica,¹² Foucault exhibe la excepcionalidad inherente a espacios que están encuadrados en el Estado democrático. En *Vigilar y castigar*, se refiere al tema del siguiente modo:

“La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia). En una palabra: disocia el poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una “aptitud”, una “capacidad” que trata de aumentar y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta. Si la explotación económica separa la fuerza y el producto del trabajo, digamos que la coerción disciplinaria establece en el cuerpo el vínculo de coacción entre una aptitud aumentada y una dominación acrecentada”.¹³

¹² En *Vigilar y castigar*, con el análisis del panoptismo, Foucault expone el sentido ampliado de sociedad disciplinaria. Su objetivo no es sólo una crítica a las instituciones de encierro, sino que el panóptico se postula como la metáfora del funcionamiento de la comunidad política democrático-liberal. Podría decirse, el panóptico es la ciudad moderna, la *polis* moderna.

¹³ Foucault, *Vigilar y castigar*, p. 142.

De esta forma, el pensador francés exhibe el modo en que las técnicas de optimización del cuerpo pasan del ámbito militar al ámbito de la fábrica, la escuela y la prisión en conjunción con la escalada del capitalismo. Con este proceso de maximización del beneficio, se optimizan las formas de obediencia, de modo que la política administrativa de lo militar, de alguna manera, da forma a la sociedad política desde el siglo XVIII. Con este acercamiento a las disciplinas y al poder, Foucault se aleja de los abordajes tradicionales de la cuestión del poder. El *dictum* en relación con el biopoder que consiste en “hacer vivir y dejar morir” hace evidente una consideración sobre el poder que interviene en la vida no sólo impone la muerte.

La hipótesis del biopoder transforma el “derecho de vida y muerte” del soberano en un poder de gestión de la vida, dado que la biopolítica se ocupa del hombre viviente y de los hombres como masa global, como problema político y científico. El poder es, cada vez menos, poder para hacer morir y, cada vez más, el derecho de intervenir para hacer vivir. Las dos dimensiones no se presentan como una simple sucesión, sino como el entrecruzamiento de procesos. El poder toma a su cargo la vida y para ello necesita nuevos procedimientos. Los mecanismos disciplinarios y normalizadores constituyen los modos de ejercicio de una nueva forma que el poder soberano no podía ejercer plenamente. Abandonar la teoría de la soberanía para estudiar las tecnologías de poder requiere de una analítica del poder tal como plantea en *La voluntad de saber*, donde decide hablar de “biopolítica” para “designar lo que hace entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana”.¹⁴

Estas apreciaciones pretenden vincular la figura del colonizado que Foucault conceptualiza (aunque no desarrolla) y su análisis del biopoder y la biopolítica, con la figura del oriental como un ejemplo del paradigma del colonizado. El colonizado sería también víctima de estos procesos normalizadores, de los discursos institucionales de dominación y domesticación y de la producción de subjetividad que acompañó el ascenso del capitalismo.

Las posiciones de Said y Foucault se tocan en muchos puntos, uno de los cuales está señalado por el primero en su explicación de lo que denomina como “tercer significado de orientalismo”, es decir, aquel que se define de forma histórica y material. Al respecto, Said dice lo siguiente:

“Si tomamos como punto de partida aproximado el final del siglo XVIII, el orientalismo se puede describir y analizar como una institución colectiva que se relaciona con Oriente, relación que consiste en hacer declaraciones sobre él, adoptar posturas con respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él; en resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente. Para definir el orientalismo me parece útil emplear la noción de discurso que Michel Foucault describe en *La arqueología del saber* y en *Vigilar y castigar*. Creo que si no se examina el orientalismo como un discurso, posiblemente no se comprenda esta disciplina tan sistemática a través de la cual la cultura europea ha sido capaz de manipular e incluso dirigir Oriente desde un punto de vista político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginario a partir del período posterior a la Ilustración”.¹⁵

¹⁴ Foucault, *La voluntad de saber*, p. 173.

¹⁵ Said, *Orientalismo*, pp. 21-22.

Como queda dicho, el orientalismo como discurso regula y normaliza múltiples aspectos de la vida social y cultural (tanto de Oriente como de Occidente, podría decirse).

En términos generales, el discurso designa para Foucault un conjunto de enunciados que pueden pertenecer a diversos campos, pero que comparten reglas de funcionamiento, que reproducen determinaciones históricas que evidencian funciones normativas y que se instauraron como mecanismos de regulación y organización de lo real a través de la producción de saberes y prácticas. En este sentido, la arqueología de los discursos de Foucault es una indagación sobre las condiciones de posibilidad de la emergencia de dispositivos discursivos que sostienen prácticas determinadas.

En *El orden del discurso* (1970), el discurso es el resultado (lingüístico) de la articulación poder/saber. A pesar de que desde principios de los años 1970 Foucault se concentra en el análisis de prácticas y estrategias, los análisis sobre prácticas de resistencia (tema central en su producción siguiente) tienen origen discursivo aunque complejizado por el pasaje metodológico de la arqueología a la genealogía. Foucault propone su hipótesis en los siguientes términos:

“Supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad”¹⁶.

En una clave cercana a la de Said, Foucault releva los mecanismos a partir de los cuales se censura el ámbito de lo decible. Said se centra en las representaciones para descubrir que el orientalismo expresa y representa un modo de discurso que no es ajeno –más bien al contrario- a las instituciones y su vocabulario, a imágenes cristalizadas, doctrinas anquilosadas y estilos que nada tienen que ver con Oriente. En esta dirección apunta cuando aclara que su análisis pretende poner en evidencia que las representaciones –cuyas técnicas de representación son occidentales- son representaciones y no retratos “naturales” de Oriente. A tono con este objetivo de desarmar el camino de lo decible/pensable y cómo se produjeron ambos en tanto discursos, Foucault señala que el discurso se ve atravesado por procedimientos de exclusión. Estos mecanismos son tres: la palabra prohibida (bajo la articulación permitido/prohibido subyace la vinculación de los discursos con el deseo y el poder); la separación de la locura (que denota la imbricación de múltiples instituciones que separan y rechazan) y, por último, la voluntad de verdad (que, históricamente constituida, tiene una base institucional y “a la vez reforzada y acompañada por una densa serie de prácticas como la pedagogía, el sistema de libros, la edición, las bibliotecas, las sociedades de sabios de antaño, los laboratorios actuales”¹⁷).

Lo desarrollado hasta aquí podría resumirse en los siguientes puntos:

- La figura del colonizado alude a un tipo de producción de lo humano que puede ser considerada como matriz a partir de la cual pensar la subjetividad contemporánea.

¹⁶ Foucault, *El orden del discurso*, p. 14.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 22.

- En consonancia con lo anterior, el oriental surge de relaciones de poder/saber y no puede representarse a sí mismo, sino que es producto de la representación que Occidente hace de él.
- El orientalismo es un discurso al que puede comprenderse en los términos foucaultianos respecto de la articulación poder-saber.
- Desarmar aquello que se ha constituido como decible o pensable implica un trabajo de análisis de las representaciones y resortes afectivo-simbólicos que producen y reproducen la lógica de la dominación.

III.

La cuestión de la producción de subjetividad puede remitirse a la noción de “subalternidad”. Tal como señala Bidaseca en *Perturbando el texto colonial*, subalterno no es sólo el “oprimido”, sino que se trata “de aquella persona que no puede ser representada”.¹⁸ Said se encarga de hacer consideraciones específicas y, en su artículo “Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología” (1996), lo expresa en los siguientes términos:

“El colonizado no era un grupo histórico que había ganado soberanía nacional y estaba, por consiguiente, desmilitarizado, sino una categoría que incluía a los habitantes de Estados recién independizados así como otros sometidos a territorios vecinos, aún ocupados por europeos. El racismo se hizo presente como una fuerza decisiva con efectos asesinos en las feroces guerras coloniales y las políticas rígidas e inflexibles que las siguieron. La experiencia de ser colonizado, por lo tanto, tuvo una gran significación en regiones y pueblos cuyas experiencias como dependientes, subalternos y sometidos a Occidente no terminó –para parafrasear a Fanon- cuando el último policía blanco fue licenciado y la última bandera europea cayó. Haber sido colonizado se convirtió en un destino duradero, incluso de resultados totalmente injustos, sobre todo después de que se había logrado la independencia nacional. Pobreza, dependencia, subdesarrollo, diferentes patologías del poder y la corrupción junto con, obviamente, importantes logros en las guerras de liberación, la alfabetización y el desarrollo económico: esta mezcla de rasgos caracterizó a los pueblos colonizados que, por un lado, fueron libres, pero por otro siguieron siendo víctimas de su pasado. Lejos de ser una categoría confinada a expresar servilismo y autocompasión, la de ‘colonizado’ se ha expandido desde entonces considerablemente para incluir a mujeres, clases sojuzgadas y oprimidas, minorías nacionales e, incluso, subespecialidades académicas marginadas o aún no del todo formalizadas”.¹⁹

Said parece atribuir al colonizado un carácter de fugacidad a diferencia del subalterno que “es un sujeto sin voz: es el proletariado, las mujeres, los campesinos, las minorías, etc. que no pueden hablar porque, si lo hicieran, dejarían de ser subalternos”.²⁰ En “Representar al colonizado”, se esfuerza por destacar que el problema fundamental que está por detrás de la cuestión de la representación del colonizado, es el problema más general (y perturbador, según sus propias palabras) de la relación y representación del otro. Para Said, las designaciones de Oriente y Occidente no resultan representativas de la hibridez y heterogeneidad que, en realidad, constituye a ambas culturas. Así, “las culturas y las civilizaciones están tan interrelacionadas y son tan interdependientes que es difícil realizar una descripción unitaria o simplemente perfilada de su individualidad”.²¹ Su tesis consiste en que el orientalismo es y

¹⁸ Bidaseca, *Perturbando el texto colonial*, p. 33.

¹⁹ Said, “Representar al colonizado”, p. 25-26.

²⁰ Bidaseca, *Perturbando el texto colonial*, p. 33.

²¹ Said, *Orientalismo*, p. 456.

representa “una dimensión considerable de cultura, política e intelectual moderna, y, como tal, tiene menos que ver con Oriente que con ‘nuestro’ mundo”.²² A tono con estas consideraciones, Oriente es América también, pues, como afirma Bidaseca: “el éxito de la Europa occidental en convertirse en el patrón cultural de referencia para América se debió a su capacidad para construir e imponer un imaginario etnocéntrico – *eurocéntrico*– relativo al tiempo, el espacio y las identidades sociales: la colonialidad del poder”.²³ Estas ideas llaman la atención sobre la geografía que constituyó a “oriente” en función de la lógica temporoespacial que los europeos señalaron, que los colonizados aceptaron o imitaron y que consolidó la hegemonía cultural de lo europeo frente a todo lo “otro” de Europa, considerado y asumido como inferior o atrasado.

En *El lugar de la cultura*,²⁴ Homi Bhabha aborda el problema de la identidad en el contexto poscolonial desde una consideración del discurso colonial como hegemónico y ordenador a partir de la imposición de una identidad construida sobre la fijeza y el estereotipo. Para Bhabha, la diferencia sociocultural es diferencia colonial a partir de la cual deben producirse los intentos de subversión para imponer otra lógica espaciotemporal que no sea la europea. Sólo a través del reconocimiento de la existencia de las múltiples civilizaciones, la condición de excluidos/dominados podría revertirse y, como propone, posibilitaría el diálogo entre civilizaciones en tanto intercambio que no imponga la copia de unas sobre otras, sino la convivencia de matrices de vida diversas y lógicas de gobierno y representación que no operen solamente fundadas en las relaciones de poder-saber.

Es con estas premisas que Bhabha pretende complementar la perspectiva de Said, pues intenta no sólo ver cómo el colonizador le enseña al colonizado lo que debe pensar de sí mismo, sino también cuáles son las estrategias que efectivamente ponen en funcionamiento los colonizados, cuyo comportamiento encuentra ambivalente y que Bidaseca especifica del siguiente modo:

“donde el colonizador participa junto con ellos, en una operación mimicrética (donde el colonizado remeda e imita), de camuflaje. Bhabha deriva de este término lacaniano, un comportamiento ambivalente del colonizado (entre el remedo y la esperanza de ser como ellos) y la del colonizador (entre el miedo de perder autoridad ante la imitación y el deseo de ver su “grandeza” desde los ojos del vencido)”.²⁵

Bhabha sostiene que el discurso colonial es ambivalente, porque el otro es, al mismo tiempo, objeto de desprecio y deseo, lo que implicaría negación e identificación a la vez. La identificación no es afirmación de una identidad preestablecida, sino la producción de una imagen y la asunción de esa imagen como forma de agencia histórico-política. En este sentido, la subjetividad parece constituirse a través del otro y, con resonancias hegelianas y lacanianas, no se trata de un proceso que sólo atraviesa el colonizado, sino que el colonizador también queda atrapado en esta ambivalencia de la

²² *Ibíd.*, p. 35.

²³ Bidaseca, “Occidente y las civilizaciones. Temporalidades arcaicas, culturas vivas: la alteridad indígena en las políticas hegemónicas provinciales”. VIII Reunión de Antropólogos del MERCOSUR RAM: “Diversidad y Poder en América Latina”, realizado en Buenos Aires, del 29 de setiembre al 4 de octubre de 2009.

²⁴ El libro es de 1994 y se reeditó con correcciones en 2002.

²⁵ Bidaseca, *ibíd.*

identificación y la alteridad en su fantasía de verse como otro, pero otro-colonizador. La identidad colonial sería, por ello, una identidad ambivalente, que contiene, a la vez, miedo y deseo, violencia y narcisismo.

Para pensar la subjetividad en el contexto de la poscolonialidad, Bhabha propone diversas categorías. Por un lado, la noción de “más allá” (*beyond*), una zona de tránsito donde se entrecruzan pasado y presente, diferencia e identidad, afuera y adentro, un espacio, en definitiva, intersticial, de hibridez; y, por otro lado, la noción de “entre” (*in-between*). En *El lugar de la cultura*, Bhabha enfoca su interés a las minorías migrantes dentro de Occidente, de las que destaca el carácter transnacional. Su interés por lo intersticial y lo ambivalente como las posiciones que estos migrantes efectivamente ocupan se puede vincular a la noción de *in-between* para dar cuenta de que el migrante no acepta acríticamente lo heredado, sino que realiza diversas acciones que implican algún tipo de intervención “empoderadora” en la transmisión de la herencia cultural o tradición.

En relación con la cuestión de la representación, Bhabha aborda la migración en tanto fenómeno traduccional, es decir, indaga sobre las formas de traducción de una cultura en otra a partir del supuesto de la apertura que supone la inserción de comunidades migrantes en las grandes ciudades.

“La cultura como estrategia de supervivencia es a la vez transnacional y traduccional. Es transnacional porque los discursos poscoloniales contemporáneos están arraigados en historias específicas de desplazamiento cultural, ya sean el ‘pasaje intermedio’ de la esclavitud a la servidumbre bajo contrato, el ‘viaje’ de la misión civilizadora, la preñada acomodación de la migración del Tercer Mundo al Occidente después de la Segunda Guerra Mundial, o el tráfico de refugiados económicos y políticos dentro y fuera del Tercer Mundo. La cultura es traduccional porque esas historias espaciales de desplazamiento, ahora acompañadas por las ambiciones territoriales de las tecnologías mediáticas ‘globales’, imponen la pregunta acerca de cómo la cultura significa, o qué significado por la ‘cultura’, problema bastante complejo”.²⁶

Bhabha señala, además, que, en el contexto contemporáneo, las narrativas de subjetividades se producen en la articulación de las diferencias culturales.

“Estos espacios ‘entre-medio’ [*in-between*] proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad [*selfhood*] (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad”.²⁷

Se trata de la emergencia de los intersticios: “el solapamiento y el desplazamiento de los dominios de la diferencia”.²⁸ Es allí donde se negocian las experiencias y la constitución de la subjetividad. Estas subjetividades “entre-medio” tienen un mundo propio con “temporalidades culturales inconmensurables”²⁹ y este complejo proceso deshabilita la posibilidad tanto del acceso a una identidad “originaria”, como a una tradición, simplemente, “recibida”. Esta perspectiva intersticial resulta estimulante para pensar la subjetividad de las comunidades “otras” que se instalan en una cultura para la que, podría decirse, resultan afásicos. La poscolonialidad permite repensar estas subjetividades intersticiales dentro del “nuevo orden mundial”:

²⁶ Bhabha, *El lugar de la cultura*, p. 212.

²⁷ *Ibíd.*, p. 18.

²⁸ *Ibíd.*, p. 18.

²⁹ *Ibíd.*, p. 19.

“Tal perspectiva hace posible la autenticación de historias de explotación y la evolución de estrategias de resistencia. Más allá de esto, empero, la crítica poscolonial da testimonio de los países y las comunidades (del norte y del sur, urbanas y rurales) constituidas, si se me permite la frase, ‘de otro modo que con la modernidad’. Estas culturas de una contramodernidad poscolonial pueden ser contingentes a la modernidad, discontinuas o enfrentadas a ella, resistentes a sus tecnologías opresivas y asimilacionistas; pero también despliegan la hibridez cultural de sus condiciones fronterizas para ‘traducir’ y, en consecuencia, reinscribir, el imaginario social de la metrópoli y la modernidad”.³⁰

A la luz de estas consideraciones, puede pensarse que los migrantes encarnan una diáspora económica y política en tanto expulsados de la historia y que, por eso mismo, se someten a la discriminación social y el desagenciamiento. Es esta realidad la que aguarda ser representada al menos como un modo de articular narrativas nuevas que den cuenta de la inaceptabilidad de someterse aproblemáticamente a relatos ajenos.

Bhabha habla de “negociación” para convocar una temporalidad que posibilite articular elementos antagónicos, contradictorios, imposibles de conmensurar. La representación debería poder hacerse eco de esta dialéctica sin presupuestos teleológicos, a partir de una temporalidad nueva, intersticial, que, en su intención de denunciar la polaridad sujeto/objeto no reproduzca sus consecuencias reprochables. Es evidente como la perspectiva de Bhabha reivindica la idea de “tensión”, que no convierta al “otro” en un “texto Otro”, pues el que es “para siempre el horizonte exegético de la diferencia, nunca el agente activo de articulación”.³¹ Esta tensión y no esencialización de la diferencia podría contrarrestar la operatoria por la cual el otro es “citado, enmarcado, iluminado, recubierto en la estrategia plano/contraplano de una iluminación serial”.³²

Siguiendo estos lineamientos, puede decirse que entender la cultura como lucha política implica comprender que las culturas no se cierran sobre sí mismas, que no son unitarias ni comprenden la relación con el Otro en términos dualistas. Implica además que, ante la caída de paradigmas teleológicos y la imposibilidad de pensar el sentido histórico en términos de un sentido unificado, se asiste a un tiempo en que la subjetividad y su relación con la espaciotemporalidad necesitan ser redefinidas.

IV

La teoría poscolonial -y los avances de Said y Bhabha en particular- tiene la virtud de hacer hincapié sobre la importancia de la esfera simbólica y cultural en esta era de la “mundialización”. En este sentido, se considera que la indecidibilidad de los *in-between* de Bhabha, simbólicos, culturales, subjetivos y que las representaciones expresan, funcionan de una manera interesante en la deconstrucción de formas de dominación contemporáneas. Así, el *in-between*, como subjetividad “entre”, podría dar cuenta de las identidades que podrían denominarse “flotantes” que sobreviven y malviven el tiempo presente.

Con la irrupción de la condición posmoderna, que corresponde al período poscolonial, se asiste a nuevas formas de definición de la identidad y aparece

³⁰ Ibíd., p. 23.

³¹ Ibíd., p. 52.

³² Ibíd., p. 52.

la necesidad de tener en cuenta la expansión, desplazamiento o democratización del hecho cultural, por la consolidación del discurso de la diferencia. Si el mundo ya no está dividido por estructuras binarias, ni dominado por una mirada etnocéntrica, ni por una sociedad basada en el monoculturalismo, el discurso de la diferencia viene a garantizar el reconocimiento de la diferencia. En consonancia con la idea de Bhabha de reivindicar piezas culturales que den cuenta de la diferencia a partir de formas contradictorias y el reconocimiento indecible de la tensión, se toma el film *Bolivia* de Adrián Caetano para reflexionar sobre la construcción del sentido histórico que puede quedar habilitada en la representación, al tiempo que sobre la forma cinematográfica como un terreno propicio para dar cuenta de una espacio-temporalidad post-crisis del 2001 en el contexto argentino. Así como la teoría poscolonial se ha interesado por la literatura como espacio privilegiado de ficcionalización y aparición del *in-between* de Bhabha, en lo que sigue se toma una representación discursiva cinematográfica como parte del discurso social que puede desvelar algunos aspectos de la producción de subjetividad contemporánea.

La producción intelectual y las prácticas estéticas en relación con la crisis del 2001 se enfrentan a problemas que van desde el “desfondamiento” del Estado –tal la expresión de Ignacio Lewkowicz en *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*³³- hasta la aceptación de modos alternativos de subjetivación y representación. Según Lewkowicz,³⁴ en el contexto argentino, la crisis que queda al descubierto a fines del año 2001 desactiva la polémica modernidad-posmodernidad al desestructurarse el Estado como figura alrededor de la cual se articulan nociones vinculadas al ámbito institucional, social y político. Se desmoronan también ciertos aspectos del pensamiento, diversas categorías a partir de las cuales pensar relatos de identidad y la idea de un sentido histórico unificado. Se vuelven necesarias formas nuevas de conceptualizar la agencia y el sentido histórico, esto es, nuevos modos de comprender la capacidad de los agentes para actuar y lógicas temporales que, como explica Cecilia Macón, “no debe[n] ser pensad[as] necesariamente en términos legaliformes”, sino que pueden considerarse un “patrón contingente que no intente expresar el modo en que se despliegan los acontecimientos históricos mismos, sino meramente el esbozo de una matriz a partir de la cual optamos por aprehender el curso histórico”.³⁵

Diciembre de 2001 pone en escena (pública) una crisis profunda y la descomposición de una cierta política como soporte y referente de lo colectivo. El cine acompañó este proceso de diversos modos y, a través de la materialidad audiovisual del cine, los realizadores de lo que podría llamarse Cine Argentino de la Poscrisis (CAP) rearmaron la historia, rechazando la demanda identitaria convencional, renovando las estrategias de representación

³³ Lewkowicz, I., *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*, Buenos Aires: Paidós, 2008.

³⁴ Lewkowicz, Ignacio, *Pensar sin estado. La subjetividad en la era de la fluidez*, Buenos Aires: Paidós, 2008.

³⁵ En estas páginas, se trabaja con las nociones de “sentido histórico” y “agencia” conceptualizadas por la Dra. Cecilia Macón tal como aparecen en su tesis de doctorado: *Tras la posthistoria: reflexiones críticas acerca de la constitución de nuevos sentidos históricos*. Tesis de Doctorado no publicada, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Argentina.

y reconfigurando lo que para el filósofo francés Jacques Rancière es el ámbito de lo sensible.³⁶

En *Pensar sin Estado*, Lewkowicz asegura que se asiste a una “era de la fluidez” en la cual se experimenta el desfundamiento (del Estado y sus presupuestos), lo cual implica la dificultad para apropiarse de un relato del pasado, una narrativa única sobre el presente y un horizonte común para planear alguna forma de futuro en el que involucrarse. Aquí es donde las representaciones juegan un papel fundamental, pues la dimensión pública que aparece construida en ellas alude a un modo particular de vincular heterogeneidades. En este sentido, los films del CAP dan cuenta de la necesidad de plasmar tanto la vulnerabilidad de las fronteras que separan lo social de lo político, como la imposibilidad de homologar lo estatal con lo público.

En un sentido general, todos los films son políticos –por el contexto en que se insertan, la lógica de representación que proponen, los temas que abordan, los lineamientos ideológicos más o menos explícitos que la enunciación construye– pero los films del CAP se volvieron políticos en un sentido menos convencional: hicieron evidente que la intervención cinematográfica puede romper con la idea de *continuum* que caracteriza las visiones oficiales, reafirmaron que la memoria reinscribe el pasado en el presente y se convirtieron en testimonios de las insatisfacciones de lo contemporáneo. En este sentido, si el problema político consiste –al menos en parte– en pensar cuáles son las formas de intervención en el Estado, cuáles son las ideas de pueblo y nación que subyacen en el imaginario compartido, cuáles las ideas de comunidad y sujetos históricos que se vuelven posibles, las representaciones cinematográficas logran iluminar estas dimensiones de lo público, por el hecho de construir maneras de comprender y relacionarse con la espaciotemporalidad.

Que el Estado ya no funcione como supuesto invita a repensar el espacio público y los modos de experiencia política y sentido histórico. Ya no guiados por la matriz progresiva, las representaciones articulan maneras posibles de

³⁶ A fin de contextualizar, habría que concebir este CAP como una continuación post-2001 de lo que se llamó Nuevo Cine Argentino. Durante la década de 1990, se produjeron en el cine argentino una serie de cambios fundamentales. Durante los primeros años de la década, se cerraron salas provinciales y barriales y el cine nacional alcanzó su punto más crítico, pero después de 1995, con la promulgación de la Ley de Cine, se multiplicaron los estrenos nacionales y se financiaron las primeras *Historias breves*, concurso que incluyó los trabajos de quienes serían los directores del NCA. Entre ellos estaban Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, Daniel Burman y Lucrecia Martel, entre otros. Sin tener un programa estético común, compartían un contexto en el que hacer una película implicaba idear modos de producción y distribución no convencionales, conseguir financiación extranjera de instituciones y festivales internacionales y contemplar la incorporación de avances tecnológicos (el rodaje en formatos digitales, económicamente más accesibles), el uso artístico de la “desprolijidad” y el empleo de actores no-profesionales. Dejaron de lado la demanda política convencional y la visión moralizante de la cuestión identitaria y la memoria. En ocasiones sin proponérselo, le quitaron al espectador toda posibilidad consolatoria, pues sus estructuras narrativas se volvieron erráticas, comenzaron a tener representación personajes “fuera de lo social” y se problematizaron las formas realistas de representación. Sobre el contexto en el que surgieron los realizadores del NCA y sus producciones son imprescindibles los siguientes trabajos: Peña, Fernando Martín (editor), *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Buenos Aires: Malba – Fundación Constantini, 2003. Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.

instalarse en lo público respondiendo, ante el desfondamiento, con la discontinuidad y la representación y, ante la idea de destitución, con prácticas artísticas renovadas. Estas premisas funcionaron como los puntos de partida del CAP para pensar nuevos modos de construcción artístico-política. Desde fines de la década de 1990, en el cine argentino se hacen visibles personajes marginales (habitantes de los márgenes de la ciudad y de lo social), ejercicios de memoria distintos del hegemónico, personajes arrastrados por la contingencia y argumentos que desafían la lógica de construcción dramática más frecuente. A partir de la revisión de los films de estos últimos diez años, se vuelven evidentes ciertos *topos* temáticos y estéticos que ponen de manifiesto sentidos históricos alternativos y formas artísticas de dar cuenta de la experiencia de lo circunstancial y lo múltiple que pueden, si no reconstruir lo público, al menos intervenir en el “pensamiento postestatal”³⁷. Es así que repensar los modos en que el cine argentino ha dado cuenta –más o menos conscientemente- del quiebre y la complejidad de este proceso, podría instar a evaluar los films como narrativas agenciadoras de la historia.

Habiendo dejado de ser un supuesto, el Estado se vuelve estéril como sustrato de experiencias y como fondo a partir del cual articular un sentido histórico. En *Bolivia*, aparece esta condición “diaspórica” aludida por Bhabha y se representa la “extranjería” y la soledad de un afásico, un bárbaro, como diría Jacques Derrida, de un torpe para hablar la lengua. En este sentido, la recepción del extranjero es casi el asesinato de su extranjería, y la acogida, su propia muerte. En *La hospitalidad*, el filósofo franco-argelino piensa el modo de acoger al extranjero sin asesinar, justamente, su ser extranjero, lo que conduce a pensar la hospitalidad en los términos de una paradójica relación con el Otro, una extraña dialéctica entre identidad y alteridad con la que Bhabha podría estar de acuerdo. Entre lo propio y lo impropio se mueven los exiliados, los deportados, los refugiados y los expulsados que no sólo están en un suelo en el que no han nacido ni poseen la lengua que los recibe o los rechaza, sino que acarrear el desarraigo y la nostalgia de sus muertos.

En *Bolivia*, Freddy muere (en el) extranjero. Freddy llega a Buenos Aires para trabajar, juntar algo de dinero y traerse a su esposa y sus hijas de Bolivia. Enseguida, “¿Tenés papeles?” y la violencia de la pregunta que subraya su situación de tránsito, de no-pertenencia. Freddy es el no-argentino como otro indiferenciado: “No soy peruano, soy boliviano”, dice. Si bien el film no construye la mirada de algo así como “los argentinos” ni hay un planteo de “la sociedad”, pone en escena un pequeño pero representativo microcosmos social.

Bolivia construye el ambiente de un bar-restaurant de Pasco y Estados Unidos con un pequeño grupo de clientes fijos, quienes, entre el boxeo y el fútbol, se vuelven tan solitarios como Freddy, pero nunca tan invisible como él. Lejos de intentar no matar la extranjería del boliviano, estos argentinos destacan la condición de extranjero de Freddy como defecto o debilidad. Paraguay, peruano, negro, Freddy, el boliviano, es nombrado sin contestar ni defenderse. Está arrojado a la pasividad total del extranjero.

A la noche, lo detienen sólo por “merodear”, una de las contravenciones contempladas sobre los inmigrantes, por la que la policía puede detener a

³⁷ Lewkowicz, *Pensar sin Estado*, p. 9.

alguien por sus características físicas, la forma de vestir o el color de su piel. Mientras uno de los policías revisa invasivamente su bolso, el otro pregunta: “¿de dónde venís?”, “¿qué hacés?”, “¿de paso por dónde?”, “¿dónde tenés los documentos?”, “¿trabajás?”, “¿Sabés que no podés trabajar, no?” “Hablame despacio y claro”. Freddy repite una y otra vez su gesto monolingüe con tono fingido y claridad forzada. “Si te vuelvo a ver por acá, te llevo preso”. Sin dinero suficiente para pagar una habitación, Freddy paga un café que se convierte en una suerte de pasaporte para pasar la noche. La condición de tránsito y desprotección desplaza el problema a otro tiempo que llega con su muerte al final. Un segundo, un silencio y un disparo lo arrojan a una muerte que no conlleva reproche jurídico, sino un cartel: “SE BUSCA COCINERO-PARRILLERO”.

La película se filmó en el formato Súper 16 y se amplió a 35mm, blanco y negro, lo que da a la imagen una granulidad asociada convencionalmente a la estética documental. El impacto emocional se refuerza como producto de un realismo desgarrado tanto a nivel narrativo como por un dispositivo audiovisual que parece, paradójicamente, negar la realidad que, a la vez, muestra. La estética documentalizante y la ambigüedad moral de todos los personajes se vuelve incómoda a tal punto que el final trágico es casi liberador. El espectador asiste no sólo a la dificultad de construir una vida en el extranjero, sino a la necesidad del nativo de impedirlo. La xenofobia del Oso, el argentino que asesina a Freddy, parece vincularse más a los problemas económicos, la soledad y la cerveza, que a principios reflexionados. El relato no es una radiografía latinoamericana, sino una historia pequeña que retrata las pulsiones infartantes de un montón de destinos en crisis.

Atender al tratamiento de los esquemas axiológicos que plantean representaciones como *Bolivia*, la representación del malestar circunstancial o la negación de una lógica temporal determinada permite ver cómo los cineastas del CAP plantean sentidos históricos a partir de las ideas de contingencia, casualidad y fugacidad de la experiencia (de la vida y de la muerte). Aparece el quiebre de cierta idea de continuidad y la pregunta por el modo o los modos de pensar y representar el cambio social. Frente a esta ausencia de fundamentos, aparece lo múltiple incluso para acrecentar las incertezas que al impactar sobre lo público, puedan funcionar como soporte de la vida política, social y artística. Pensar la dimensión política del arte, o mejor, el arte en clave política, implica prestar atención a la lógica de representación, la construcción de instancias de enunciación y la eventual capacidad de intervención a partir de indagar sobre los múltiples estratos significantes. Según Rancière, la voluntad política del arte se manifiesta en estrategias y prácticas muy diversas que no implican solamente variedad de medios escogidos para alcanzar determinado fin, sino que “testimonia además una incertidumbre más fundamental sobre el fin perseguido y sobre la configuración misma del terreno, sobre lo que la política es y sobre lo que hace el arte”.³⁸ Es en este sentido que es posible pensar films como *Bolivia* en tanto inmersos en un contexto convulsionado por las tensiones políticas y la necesidad de politizar diversos ámbitos del mapa cultural trazado por la desarticulación de narrativas integradoras, una fuerte crisis institucional,

³⁸ Rancière, “Las paradojas del arte político”, p. 54.

la violencia como reemplazo del lazo social y un cuestionamiento general a las ideas de comunidad y continuidad.

Si se acepta que el arte es político porque pone inexorablemente en evidencia los estigmas de la dominación o porque “pone en ridículo los íconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social”,³⁹ es ineludible considerar la relación entre estética(s) y política que queda plasmada en los films del CAP. Siguiendo a Rancière, podría señalarse que no es que el arte sea político a causa de los mensajes y sentimientos que comunica sobre lo social y lo político, ni por el modo en que representa estructuras e identidades sociales, sino que el arte es político en la medida en que enmarca formas del espacio-tiempo que implican ideas de comunidad o separación, de adentro y afuera. En el caso del CAP, los films dan visibilidad/realidad a ciertos sectores de la trama social, a maneras diversas de hacer y sentir lo común. Ponen de manifiesto que la política no es en sí el ejercicio o la lucha por el poder, sino la configuración de un espacio como espacio político y lo hacen no sólo configurando espacios –dándoles renovada representación la mayoría de las veces-, sino delimitando esferas de la experiencia en las que inauguran planteos sobre “objetos comunes” y otros sujetos representados.

Según Rancière, la política es el ámbito de conflicto en torno de la experiencia de habitar lo común y, en este sentido, el cine puede instituirse en el campo de batalla discursivo donde se enfrentan sus actores. Si la estética es el sistema de divisiones de lo sensible (tiempos y espacios), de lo que sienten y hacen los individuos de una comunidad, y la política es la lógica de esta distribución que imagina y (re)distribuye tiempos y espacios, sujetos y objetos, dándoles visibilidad o invisibilidad, interrogar la relación entre arte y política implica atender a esta distribución de lo sensible aceptando que las prácticas estéticas intervienen en lo que se da a ver, en los espacios y tiempos que se ofrecen y en quiénes los usan.

La política que, como el arte, se libra en el dominio del lenguaje, reparte lo sensible y articula escenas de disenso a lo que Rancière llama el orden policial, es decir, lo dado. Las prácticas artísticas juegan, entonces, un papel fundamental en esta partición de lo perceptible, reconfigurando la lógica de apariencia-policial/aparición-político. Los films del CAP suspenden la representación convencional creando nuevas experiencias, desplazando la atención a lo contingente, construyendo narrativas no uniformadas ni legaliformes, revalorizando la importancia de la dimensión estética en la reconstrucción del vínculo historia/memoria, visibilizando sujetos y objetos poco tranquilizadores y desafiando la subjetividad instituida producto de una crisis institucional general.

A la luz de estas ideas, es posible considerar los films del CAP como actos estéticos en tanto configuraciones de la experiencia que “dan lugar a nuevos modos del sentir e inducen formas nuevas de subjetividad política”,⁴⁰ pues es en el terreno estético donde se juegan gran parte de las promesas de emancipación a partir de relatos que permiten construir identidad y sentido histórico. Los films de estos últimos diez años pusieron de manifiesto cierta

³⁹ Rancière, *ibídem*, p. 54.

⁴⁰ Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, p. 1.

delimitación de tiempos y espacios, de visibles e invisibles, de ruido y mudez que vinculó el espacio de la política a la construcción de experiencias. Si, como quiere Rancière, la política “se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo”,⁴¹ los cineastas de la poscrisis, profundizando ciertas formas de representación y modos estéticos más distanciados, vanguardistas o clásicos, ampliaron el espacio de lo político y de la participación que lo artístico tiene en él, al tiempo que configuraron nuevos lugares de experiencia y nuevas posibilidades de intervención. Las prácticas artísticas son formas del hacer que inscriben nuevos sentidos de la comunidad en la esfera pública, pues es justamente allí donde se articula la relación estética/política y a partir de donde pueden pensarse las obras como intervenciones y los artistas como sujetos políticos con la capacidad de invención necesaria para pensar lo real.

La lógica de los acontecimientos producidos por los continuos cimbronazos sociales, la modificación de la idea de lazo social, la naturalización de la violencia y la crisis institucional encuentra en las ficciones de la poscrisis un régimen de verdad a partir del cual inteligir lo contemporáneo. Estas ficciones son ordenamientos de lo simbólico y generadores de nuevos espacios para evaluar lo que se hace y lo que se puede hacer, lo que la política configura y lo que el arte puede ser y hacer. En esta tensión habitan los no-representados y los silenciados a los que el cine tiene la capacidad de resituar para rehabilitar incluso la idea de “ciudadanía” como resultado del desacuerdo en el orden de lo sensible que es el espacio eminente de la acción artístico-política.

Para Rancière, tanto el arte como la política intervienen en la división de lo sensible, del espacio común y, por tanto, se encuentran relacionados. Esta conceptualización implica que el arte ya tiene en sí una relación con la política que pasa, como se ha dicho, por la reconfiguración del espacio público/visible. Dado que, en algún sentido, Rancière considera que lo político es cuestión de las apariencias que pueblan lo común donde los agentes se manifiestan por medio de prácticas y que el espacio de lo político es el lugar donde se produce el desacuerdo con el orden policial (dado) de lo sensible, se pueden reubicar las producciones del CAP en esta dirección. La política se presenta cuando lo invisible se muestra y cuando las prácticas reasignan y visibilizan. Los cineastas argentinos reconfiguran lo público/visible tanto en los relatos representados como en los relatos que ellos mismos configuran en tanto agentes con capacidad de actuar en el espacio cultural. Si se acepta con Rancière que la subjetivación es una ruptura con el orden de cosas, podría decirse que los cineastas del CAP y sus producciones resquebrajan el orden policial rehabilitando su capacidad de actuar, sin por ello captar el espacio policial en la forma de denuncia (cine comprometido), sino a partir de la construcción de relatos que quiebran lo dado y construyen nuevos “no-visibles”. Si, como explica Macón, la agencia “implica que el agente es capaz de actuar [...]”. Implica también la capacidad de desafiar la autoridad externa en tren de reafirmar la propia autoridad sobre cómo actuar en relación a sí mismo”,⁴² podrían pensarse tanto las producciones del CAP como la práctica misma de

⁴¹ *Ibidem*, p. 3.

⁴² Tal como se señala en la tesis de la Dra. Cecilia Macón.

los cineastas en términos cercanos a aquellos por los cuales Rancière conceptualiza el arte crítico. Se trata de obras que reconocen la tensión entre modos de visibilidad e inteligibilidad, que evidencian las formas de dominación e instan a la reconfiguración de la vida colectiva. Lo hacen construyendo formas de colisión que reúnen elementos heterogéneos o invisibilizados formando nuevas “constelaciones históricas”⁴³ que, para Rancière, son el lugar de la confluencia de elementos heterogéneos que conforman un dispositivo que puede configurar narrativas nuevas y articular su funcionamiento. Las ideas de nación, pueblo y comunidad fluyen a través de los sentidos generados por un tejido que es un sistema de distancias, diferencias, alejamientos y errores que configura un entramado de expectativas y un encadenamiento de causas y efectos en cronologías alternativas. Las obras del CAP y el arte crítico transforman al espectador en un actor, en un agente que transforma la experiencia estética en un mecanismo para desafiar el orden de lo sensible. Con mayor o menor conciencia, los artistas del CAP consiguen volver evidentes las prácticas de la dominación que el espectador debería tener en cuenta para poder modificar el mundo. Así es como el CAP intenta intervenir en la división de lo sensible para interrumpir su lógica.

Las representaciones y la naturaleza de sus imágenes son fundamentales para comprender el espacio democrático dejado por el desplazamiento del Estado, pues el arte en general y el cine en particular, son los lugares de una dimensión primaria de la experiencia del mundo, aquella en que se definen las relaciones fundamentales que determinan la inclusión y la exclusión. El CAP se convirtió, en algún sentido, en el espacio-tiempo de una crítica contra la narrativa hegemónica y la política dominante a partir de estilos que se rehusaban a convertirse en simples ejercicios de rememoración. A partir de la interrupción de los modos naturalizados de contar las partes de la totalidad y de la torsión de la parte sin parte, las representaciones de la poscrisis argentina se instituyen como modos de ocupar lo político.

En consonancia con los planteos de estas páginas, se puede afirmar que las representaciones se mueven en el espacio de la política que intenta recalificar la distribución y dar forma a una comunidad de nuevos nombres, una comunidad que se levanta sobre las ruinas de la promesa de emancipación que el arte puede renovar. Los cineastas crean formas de intervención que cuestionan la distribución de lo dado, interpelan a lo real con ficciones que cuestionan incluso lo ficticio en sí y ponen de manifiesto que el terreno del arte puede ser el medio de subjetivación política de los anónimos, quienes, al transformarse, se abren a la experiencia de la discontinuidad y la dimensión estética de la identidad y la libertad. Este ejercicio no hace más que poner en evidencia que el recurso a las representaciones ilumina el modo en que las formas simbólicas se plasman en formas de vida y que éstas circulan en la cultura reproduciendo formas de dominación que los artistas pueden deconstruir y problematizar.

Bibliografía:

Bhabha, H. (2007) *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial.

⁴³ Rancière, “Las poéticas contradictorias del cine”, p. 11.

- Bidaseca, K. (2010) *Perturbando el texto colonial. Los estudios (pos)coloniales en América Latina*, Buenos Aires: SB.
- (2009) "Occidente y las civilizaciones. Temporalidades arcaicas, culturas vivas: la alteridad indígena en las políticas hegemónicas provinciales". VIII Reunión de Antropólogos del MERCOSUR RAM: "Diversidad y Poder en América Latina", realizado en Buenos Aires, del 29 de setiembre al 4 de octubre de 2009.
- Castro-Gómez, S. (2005) *La poscolonialidad explicada a los niños*, Bogotá: Editorial Universidad del Cauca.
- Foucault, M. (1989) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- (1996) *El orden del discurso*, Buenos Aires: Ediciones de la piqueta.
- (2006) *Historia de la sexualidad. 1 - La voluntad de saber*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Lewkowicz, I. (2008) *Pensar sin estado. La subjetividad en la era de la fluidez*, Buenos Aires: Paidós.
- Rancière, J (2004) *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, Londres: Continuum.
- (2004) *Malaise dans l'esthétique*, París : Éditions Galilée.
- (2005) "Las poéticas contradictorias del cine" en *Pensamiento de los confines*, 17.
- (2010) Las paradojas del arte político. En *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Mananial.
- Said, E. (1996) Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología. En Gonzales Stephan, Beatriz (ed.), *Cultura y Tercer Mundo. Cambios en el saber académico*, Tomo I, Caracas: Nueva Sociedad.
- (2008) *Orientalismo*, Barcelona: Mondadori.