

COMUNIDADES IMAGINADAS IMPOSIBLES: DERECHOS HUMANOS Y NEOLIBERALISMO EN EL CINE Y LA LITERATURA LATINOAMERICANA

Edward Chauca
College of Charleston

*El artículo traza un fenómeno compartido entre diferentes artefactos culturales latinoamericanos: la representación de afectos perversos en el espacio donde se articulan la memoria y el mercado, configurando una subjetividad que prescinde e imposibilita la construcción de comunidades nacionales imaginadas. Mediante el estudio de la novela *Insensatez*, de Horacio Castellanos Moya, y las películas *El secreto de sus ojos*, de Juan José Campanella, y *Madeinusa*, de Claudia Llosa, el artículo relaciona la imposibilidad de imaginar comunidades nacionales con la expansión del neoliberalismo y los debates sobre derechos humanos en Latinoamérica. En las obras se despliegan excesos de memoria que generan sociedades psicológicamente insanas, representadas como un cúmulo de pequeños grupos perversos que son incapaces de cohesión política. Ante la fragmentación de la comunidad, los deseos y demandas individuales terminan dominando la esfera pública, acorde con el contrato social formulado por el neoliberalismo.*

Palabras clave

Memoria, mercado, comunidad imaginada, perversión, cine, literatura

El presente trabajo analiza representaciones de comunidades imaginadas fallidas en la novela *Insensatez* (2004), de Horacio Castellanos Moya, y las películas *Madeinusa* (2006), de Claudia Llosa, y *El secreto de sus ojos* (2009), de Juan José Campanella, contextualizándolas en el marco de los debates sobre memoria, derechos humanos y crisis de los afectos en la América Latina neoliberal. Mi objetivo es trazar un fenómeno que atraviesa diferentes artefactos culturales en la región, donde el registro de la memoria excede los límites psicológicos de la socialización y genera afectos perversos que imposibilitan la constitución de comunidades

imaginadas. Si bien la fórmula de los derechos humanos plantea que a más memoria, más justicia, estas obras cuestionan la capacidad de dicha fórmula para generar una sociedad psicológicamente saludable. Se termina dando preponderancia a las demandas individuales, las cuales se sostienen sobre la perversión de individuos y colectividades. Estas obras elaboran una imagen de la sociedad como un cúmulo de pequeños grupos perversos incapaces de cohesionarse políticamente. La imposibilidad de imaginar comunidades en las obras aquí estudiadas articula una experiencia de la fragmentación social fomentada por el neoliberalismo y las guerras sucias que las políticas sobre memoria histórica no han logrado subsanar. No me refiero a la imposición de un paradigma pro mercado sobre otro pro memoria en el imaginario cultural, más bien, a la colisión y convivencia de ambos paradigmas en el nuevo espectro político (o post-político, como se le suele llamar), donde izquierda y derecha se reimaginan y se reagrupan dentro de los discursos de los derechos humanos y del neoliberalismo. En la articulación entre mercado y memoria se genera así un tipo de subjetividad que se constituye en oposición a la capacidad de imaginar comunidades nacionales.

Cabe recordar que en Latinoamérica el neoliberalismo de finales del siglo veinte y comienzos del veintiuno está asociado, por un lado, a la violación de los derechos humanos, tanto en regímenes dictatoriales como democráticos, y por otro lado, a ciclos económicos y sociales de prosperidad y crisis. Además, hay hasta el día de hoy en la región promesas inconclusas con respecto a reparaciones civiles a las víctimas de violencia, justicia social y salud mental pública. Las obras que analizo reditúan cultural y económicamente a través de la imagen de la fragmentación social, de lo perverso, de los efectos post-traumáticos de la violencia, de la memoria como malestar. En el mercado global neoliberal, estas obras median entre un espectador transnacional y un *otro* latinoamericano víctima de violencia, donde el producto puesto en circulación no es el de la reparación social sino el de su trágica imposibilidad.

En su estudio *Desintegración y justicia en el cine argentino contemporáneo*, Gabriela Copertari conecta una serie de películas argentinas del cambio de milenio (*Buenos Aires viceversa*, *76 89 03*, *Nueve reinas*, *El hijo de la novia*, entre otras) con el fracaso del proceso de globalización neoliberal implementado en Argentina desde las dictaduras militares de los

setentas hasta la crisis de diciembre del 2001. En su lectura, la representación de comunidades desintegradas en dichos filmes alegoriza “el procesamiento y conceptualización de la experiencia social de pérdida y desintegración producida por la globalización neoliberal en la Argentina de los noventa e intensificada por el fracaso de las expectativas que ésta despertó” (14). Es decir, las películas articulan la desintegración de las “narrativas de identidad nacional” (14). Según Copertari, “[l]a imaginación nacional en la Argentina desintegrada de fin de siglo parece [...] atrapada en una doble imposibilidad: la de su desaparición, la de su realización exitosa” (171). Si las películas estudiadas por Copertari —al igual que las que yo estudio— articulan la desarticulación de la comunidad como parte constituyente de la experiencia social, lo hacen por un paradójico doble movimiento ideológico de reconocimiento. Por un lado, hacen visible (y por ende pasible de crítica) lo obscuro de la narrativa fantasmática del neoliberalismo. Pero, por otro, enfrentan a los espectadores a reconocer en el destino de los personajes su propio destino trágico dentro de las pulsiones del neoliberalismo.

Copertari resalta que, en su mayoría, las películas que analiza terminan cerrándose dentro del imaginario de la clase media criolla. Ante la crisis neoliberal, el movimiento de reagrupación social, si existe, se da con rasgos conservadores. El imaginario de la sociedad abierta multicultural se ve como una amenaza más del neoliberalismo. Me interesa leer este fenómeno como un producto del mismo imaginario neoliberal. Desde la teoría del afecto, Ignacio Sánchez Prado, en sus estudios sobre el cine neoliberal mexicano, resalta que “the unequal access to the structures of representation and consumption of feelings create distinct regimes of affect that replicate rather than question existing ideological, racial, and class separations” (2). Mediante el análisis de comedias románticas recientes, Sánchez Prado expone cómo, en el México actual, la industria cinematográfica comercial divide las clases sociales a través de una oferta cultural diferenciada y de la construcción de narrativas emocionales que cercan la fantasía de una clase media moderna.¹ La reagrupación social conservadora no es un fenómeno opuesto al neoliberalismo, responde a su mismo impulso de fragmentación de lo social. Con diferentes acercamientos, tanto la lectura de Copertari como la de Sánchez Prado subrayan la pérdida del carácter nacional de la comunidad política imaginada en la cultura

neoliberal. Si la comunidad intenta imaginarse cerrada, lo hace sobre su radical imposibilidad, apuntando a la diferencia de clase, al deseo centrífugo, a la exclusión.

Diferentes críticos han apuntado cómo los gobiernos dictatoriales y autoritarios latinoamericanos durante la segunda mitad del siglo veinte promovieron la implementación de políticas neoliberales en la región, las cuales afectaron los diferentes espacios de la vida pública y privada, desde la esfera económica hasta la cultural (Avelar, Masiello, Richard). Desde mediados de los ochentas, con las transiciones y el retorno a la democracia en América Latina, los gobiernos buscaron distanciarse moralmente de los años de violencia previos, pero sin alterar mayormente las estructuras económicas heredadas, e incluso en varios casos fomentando con entusiasmo el neoliberalismo. Según Alice A. Nelson: “these two processes — (transitions from/legacies of) authoritarianism and (ongoing) neoliberal capitalism expansion— are themselves inextricably intertwined, structures that have worked in tandem to consolidate the privilege of the few at the expense of the many on an increasingly global scale” (341).

Entre 1983 y 2007, una serie de comisiones de la verdad surgieron en diferentes países de la región, con el objetivo de esclarecer las muertes, desapariciones, torturas, violaciones y abusos cometidos por agentes del estado, paramilitares, terroristas y grupos revolucionarios en las décadas previas. Aunque los contextos de formación de dichas comisiones varían entre los diferentes países, al igual que los periodos investigados en cada caso, sus informes finales destacan el sanguinario rol jugado por los estados dictatoriales y/o autoritarios en la masacre y el abuso de decenas de miles de latinoamericanos ya sea por diferencias políticas, étnicas, culturales, de clase o de género. Lastimosamente, las reparaciones y recomendaciones propuestas por las diferentes comisiones terminaron en su mayoría sin implementarse. La naturaleza para-estatal y extra-jurídica de las comisiones propició que sus recomendaciones no fueran articuladas dentro de la esfera de la ley, lo cual produjo que fuera dentro de la esfera cultural donde las políticas de la memoria promovidas por las comisiones encontrarán su posibilidad de intervención social (Rosenberg 105).

La mayor parte de la crítica ha diferenciado entre mercado neoliberal y políticas de la memoria. Por ejemplo, para Idelber Avelar, “la memoria del mercado [...] concibe el pasado cómo tiempo vacío y homogéneo, y el presente cómo mera transición” (4), mientras que la

memoria en ruinas de la postdictadura se encarga de hacer el duelo por el pasado perdido, es decir, de reinscribir los símbolos del pasado en “la transitoriedad del tiempo histórico” (10). Desde otra vertiente, Fernando Rosenberg ha conectado los derechos humanos con el neoliberalismo en la cultura latinoamericana mediante lo que él ha llamado “narrativas de verdad y reconciliación”: “no porque busquen o supongan una o la otra sino más bien porque se alimentan del marco jurídico-institucional transnacional que promovió en diferentes contextos nacionales pero en el mismo clima geopolítico global, las comisiones” (91). Para Rosenberg, las obras que estudia (entre las cuales se encuentra *Insensatez*) movilizan un imaginario de los derechos humanos como “discurso global que se imagina como superación de la política” y “como medida universal” (94). Las obras recuperan su fe en el proyecto moderno mediante “la invocación de los derechos humanos” (96). Las novelas que analiza Rosenberg se diferencian de las postdictatoriales de Avelar porque “no se ocupan de hacer el duelo por proyectos sociales perdidos —un duelo que estaría en disonancia con la euforia neoliberal” dentro de la cual sus novelas se insertan— (94).

Mi acercamiento parte de las ideas de Rosenberg, aunque yo sí considero las categorías de memoria, duelo y trauma para mi análisis, pero enmarcadas dentro del mercado de la memoria. Donde Rosenberg interpreta un retorno (que puede a veces ser escéptico o crítico) al proyecto moderno a través del discurso de los derechos humanos, yo encuentro la articulación perversa de dicho proyecto: arrastrar la lógica de las políticas de la memoria —más memoria, más justicia— a un punto donde la socialización y la capacidad de imaginar una comunidad nacional se vuelven imposibles, donde el único derecho humano prevaleciente es el del individuo como máquina deseante, satisfaciendo así la desintegración de lo social y la compartimentación de los afectos impulsados por el mercado neoliberal. Ahora bien, ¿la visibilización de lo perverso y de la fragmentación de lo social en la literatura y el cine, tiene como objetivo la politización o la despolitización de la esfera pública? Permítaseme brevemente explorar una respuesta desde la conjunción entre memoria y mercado.

Es imposible, según Nelson, leer cualquier gesto hacia la memoria histórica fuera del marco del neoliberalismo: “offerings on the memory market are both produced by, and consumed within, neoliberalism’s terms, even as they struggle (to a greater or lesser degree,

with varying strategies and tactics) to disrupt that very paradigm” (344). Para Ksenija Bilbija y Leigh A. Payne, lo que otorga a la memoria valor y rentabilidad en el mercado es que genera malestar (4). Proponen que hay ciertos individuos y grupos que prefieren compartir una memoria reconfortante, mientras que otros esperan reproducir y consumir el malestar de lo traumático.² Dentro de esta última perspectiva, lo traumático no puede tener una narrativa cerrada, debe formularse cómo una narrativa imposible que afecte al consumidor, o —cómo expresan Bilbija y Payne— que mantenga aquellos símbolos del terrorismo de estado que puedan ser catalizados en acción (8). Esta idea sirve para explicar la naturaleza trágica de muchas novelas y películas: ponen en circulación ciertos símbolos que permiten que el movimiento y el debate de los derechos humanos no cese. Para Bilbija y Payne, “rather than depoliticization, market competition may increase political tensions and polarization in society” (11). Sin embargo, las académicas terminan su ensayo en un tono menos optimista, señalando los problemas que la ideología del libre mercado ha causado en el mercado de la memoria: la prevalencia de las fuerzas sociales que buscan el silencio y el olvido, así como la desconfianza y la alienación en torno a las mercancías del mercado de la memoria (36). En sus líneas finales, tratando de repositionarse ante las tensiones del mercado, las autoras canalizan su entusiasmo en la emergencia misma del mercado de la memoria y su éxito en Latinoamérica (36). En otras palabras, si la potencia política de la memoria descansa en su capacidad para convertirse en producto del mercado (la despolitización de la memoria), el éxito del mercado descansa en su capacidad de conservar la potencia política de la memoria (la politización del mercado). Memoria y mercado confluyen así en un espacio inherentemente contradictorio, que ha servido, sin embargo, para configurar una nueva subjetividad (post-política) que prescinde de las comunidades nacionales imaginadas.

Insensatez, del escritor hondureño-salvadoreño Horacio Castellanos Moya, articula un imaginario promovido, por un lado, por el surgimiento de las comisiones de la verdad en la región, y por otro, por el individualismo extremo correspondiente a la expansión del neoliberalismo global. El narrador, de origen centroamericano y de quien no sabemos su nombre, llega como exiliado político a un país que se encuentra en medio de una transición democrática, para trabajar como corrector del informe elaborado por una comisión de la

verdad auspiciada por el arzobispado. Aunque no se les nombra explícitamente, el país al que llega a trabajar es Guatemala y el informe es “Guatemala: Nunca Más”, o Informe de la Recuperación de la Memoria Histórica (conocido como Informe REMHI).³ Mediante la ubicuidad espacial y temporal, la novela apela y moviliza un imaginario establecido sobre las masacres y violaciones de derechos humanos en países centroamericanos. El narrador, profundamente cínico, racista y misógino, es un intelectual desilusionado y escéptico con “el programa de redención histórica que marcó la agenda latinoamericanista” (Rosenberg 108). Acepta el trabajo no por empatía con las víctimas, mas por la paga prometida de cinco mil dólares. Mediante la lectura de los cientos de testimonios el narrador paulatinamente va adquiriendo mayor empatía hacia las víctimas. Un tipo de empatía que nunca se canaliza políticamente, mas estéticamente.

Desde el inicio, el narrador se queda obsesionado con la calidad estética y literaria de los testimonios, con la fragmentación de la sintaxis y la fuerza de las imágenes, comparando las citas que recoge con la poesía del peruano César Vallejo. La novela abre con la cita de un testimonio que el narrador transcribe a su libreta personal: “*Yo no estoy completo de la mente*” (13, las cursivas son del autor). La repetición de la cita lo lleva a concluir que él mismo no se encuentra completo de la mente:

solo alguien fuera de sus cabales podía estar dispuesto a trasladarse a un país ajeno cuya población estaba incompleta de la mente para realizar una labor que consistía precisamente en editar un extenso informe de mil cien cuartillas en el que se documentaban las centenares de masacres, evidencia de la perturbación generalizada. (14-5)

La novela establece una relación entre el estado de violencia imperante en el país y la psique de sus habitantes, evocando así la propuesta de la psicología social elaborada por Ignacio Martín-Baro a partir del caso salvadoreño, quien planteara que las condiciones sociales e históricas influyen en la salud mental de individuos y colectividades. El psicólogo explica que en sociedades dominadas por sistemas de opresión lo anormal se normaliza y viceversa.⁴ El trastorno mental y el trastorno de las relaciones sociales en la ficción se entienden como productos de la guerra, la injusticia y la impunidad. El narrador indica que viene de

experimentar una violencia similar en su país de origen (potencialmente El Salvador, si leemos —siguiendo a Gutiérrez-Mouat— al narrador como alter-ego del autor), lo cual explica que él tampoco se encuentre “completo de la mente”. Como indica Vinodh Venkatesh, los fragmentos de testimonio no ocasionan la locura paranoica del protagonista, ellos cumplen el propósito narratológico de desencadenar una recaída de las inestabilidades psiquiátricas del protagonista (225).

La paranoia del narrador afecta los diversos espacios de su vida pública y privada. Se siente perseguido por militares y traicionado por amigos y conocidos que trabajan en el arzobispado. Incluso su furtivo romance con una española concluye con él imaginándose perseguido por su novio, un militar uruguayo. Pero la persecución ocurre en su imaginación, no en la realidad. Los eventos que ocurren en el presente de la novela no poseen ningún rasgo violento, el protagonista termina alterándolos a los ojos del lector mediante su delirante imaginación, logrando que la paranoia domine la narrativa. A ojos del protagonista, todos los que trabajan en el arzobispado (y todos los guatemaltecos) son insensatos por no ser suficientemente paranoicos, por no proteger más sus palabras y acciones considerando que los militares aún controlan las esferas del gobierno. El delirio de persecución ocasiona que el narrador pida su traslado lejos de la ciudad. Para satisfacerlo, se le lleva a la casa de retiro espiritual del arzobispado, “ubicada en una zona boscosa” (133). Pero, su paranoia no desaparece en la soledad del campo, por el contrario, se incrementa y se fuga de la casa de retiro acechado por la imagen de paramilitares que lo cercan. Sin terminar de corregir el informe, huye a Alemania (no se dice explícitamente, mas se sugiere que es Alemania), donde vive un primo suyo. Aún, las imágenes de asesinatos, torturas y violaciones que leyó en el informe habitan su mente, han quebrado su psique, como lo expresa refiriéndose a una frase recogida en su libreta: “*Para mí recordar, siento yo que estoy viviendo otra vez, cuya sintaxis cortada era la constatación de que algo se había quebrado en la psiquis del sobreviviente que la había pronunciado, una frase que cabalmente se aplicaba a mi situación*” (149). La memoria de la violencia registrada en el informe llevó su mente, que era de por sí desquiciada, a nuevos niveles de delirio y paranoia, que ahora le imposibilitan socializar. El final de la novela no hace más que reforzar y justificar la paranoia del protagonista. Su amigo Toto, el último en quien

confiaba en Guatemala —aunque también lo retrata cómo insensato—, le escribe un breve email: “Ayer a mediodía monseñor presentó el informe en la catedral con bombo y platillo; en la noche lo asesinaron en la casa parroquial, le destruyeron la cabeza con un ladrillo. Todo el mundo está cagado. Da gracias que te fuiste” (155). El evento narrado está basado en un hecho real: el asesinato del obispo Gerardi dos días después de la presentación del Informe REHMI. Gracias a este giro, la ficción y la historia terminan dándole la razón a la paranoia del narrador.

¿Qué tipo de comunidad se forma en una sociedad desquiciada? El desquiciamiento social en la novela se debe en gran medida a la ausencia de los cuerpos de las víctimas: “*se queda triste su ropa*” (30) o “*Porque para mí el dolor es no enterrarlo yo*” (32). En *Entre prójimos*, un estudio de las comunidades ayacuchanas después de los años de violencia en Perú, Kimberly Theidon ha prestado atención a cómo varias víctimas de la violencia se ven a sí mismas “fuera de sí” debido a la atroz violencia experimentada y/o a la imposibilidad de cerrar los procesos de duelo sin haber recuperado los restos de sus seres queridos o sin saber sus destinos. El “fuera de sí” refleja enajenación ante la imposibilidad de coger las manos del “otro” en la muerte, de cerrar los procesos de duelo y restablecer nuevamente la comunidad. Ante la evidencia de la comunidad desquiciada en la ficción, el protagonista opta por considerar desquiciados a aquellos que no viven en constante estado de paranoia. Pero en ningún momento intenta comprender el desquiciamiento de los demás. Por ejemplo, cuando tiene la oportunidad de conocer a una de las víctimas, Teresa, cuya historia le había afectado profundamente por las terribles violaciones y torturas que narraba, prefiere no hacerlo, para conservarla en su imagen de víctima desquiciada y no cómo lo que es ahora, una funcionaria del arzobispado: “lo que menos me apetecía era enfrentarme con su rostro” (108). El protagonista se satisface con perpetuar la imagen de un otro inaccesible. Según Slavoj Žižek, la construcción de “lo Horrible puede, en sí mismo, funcionar cómo una pantalla, cómo aquello cuyos fascinantes efectos ocultan algo ‘más horrible que el horror mismo’, el vacío primordial o el antagonismo” (16). Mediante la producción de un otro irreductible —en este caso la víctima de violencia—, el “yo” del protagonista satisface sus impulsos paranoicos y evita cualquier examen introspectivo. En sus pensamientos desprecia a los indígenas, a las personas políticamente correctas y a las mujeres. Sin embargo, este desprecio raramente se traslada de

su pensamiento a su conducta. Por ejemplo, se queja de los trabajadores del arzobispado políticamente correctos que escuchan nueva trova cubana, pero no abandona el bar donde éstos se encuentran; o cuando empieza a aborrecer a una española, no detiene los avances amorosos de ella, deja que concluya y le permite pasar la noche en su apartamento. La fuerte incongruencia entre sus pensamientos y sus actos funciona para incrementar su distancia con ese otro “horrible” que le obliga a hacer actos no deseados.

El narrador es una máquina paranoica incapaz de establecer relaciones sociales o cualquier sentido saludable de comunidad. Para él, todos los habitantes de Guatemala son insensatos. Lo trágico reside en que la inserción de los testimonios y de la historia (con la muerte del obispo) arrastra al lector a validar su paranoia, a reconocer la imposibilidad de imaginar una comunidad nacional o transnacional. No hay afecto posible que se pueda construir fuera de la estructura mental paranoica del narrador. Las voces de las víctimas son presentadas cómo fragmentos poéticos borrados de toda memoria histórica: estetizaciones del otro para satisfacer el individualismo enfermizo del protagonista. ¿Y no es acaso la novela misma una estetización de la violencia para satisfacer el mercado de la memoria? Puede plantearse que sí, pero también puede plantearse que es allí mismo donde reside su potencial político: en la poetización de la memoria histórica, en el reconocimiento literario de los sistemas de opresión que despolitizan la memoria y que impiden la imaginación de una comunidad saludable. “*¡Todos sabemos quienes son los asesinos!*” dice uno de los fragmentos que el protagonista transcribe y que repite hacia el final de la novela, cuando cree ver en un bar alemán al general Octavio Pérez Mena, “nombre en clave del general Otto Pérez Molina, actual presidente de la república y militar señalado por organizaciones de derechos humanos cómo responsable de varios asesinatos extrajudiciales cuando era uno de los jefes del aparato de inteligencia guatemalteco G-2” (Gutiérrez-Mouat 54). Nuevamente, la historia irrumpe la ficción, sirviendo cómo aparato de denuncia y cómo justificante de la paranoia del narrador. La potencia política de la novela, entonces, aquella que la hace comercializable, reside en el retrato estético de la imposibilidad de conformar una comunidad saludable.

La película *Madeinusa*, ópera prima de la peruana Claudia Llosa, fue recibida favorablemente por la crítica cinematográfica internacional, obteniendo premios y

nominationes en festivales de cine a ambos lados del Atlántico. En el Perú, en cambio, se armó un debate entre quienes destacaban las cualidades artísticas de la cinta y quienes la acusaban de racista y de exotizar los Andes.⁵ La crítica académica, que reconoció los logros cinematográficos de la cinta, expresó su preocupación por el retrato tanto del mundo andino como de la nación misma. Por ejemplo, según el sociólogo Gonzalo Portocarrero, “el film muestra un país que no es viable por la barbarie y el déficit de autoridad en el mundo popular [...] el efecto práctico de *Madeinusa* es ahondar el abismo social”.

La película acontece en un pueblo aislado de los Andes llamado Manayaycuna, durante la celebración del Tiempo Santo. En dicha festividad, inventada por la directora y relacionada a la Semana Santa católica, el pueblo celebra la muerte de Cristo entregándose a un jolgorio colectivo lleno de excesos bajo la excusa de que Dios está muerto y por ende no los puede ver. La celebración termina el domingo de la Semana Santa con la resurrección de Cristo y el restablecimiento del orden en la comunidad.⁶ La protagonista, cuyo nombre es Madeinusa, es una adolescente obsesionada con la memoria de su madre, quien huyera a Lima y de quien guarda una serie de revistas y cachivaches, entre los que destaca un par de aretes de plástico. Madeinusa es representada como la víctima de los deseos incestuosos de su padre Cayo, alcalde del pueblo, quien ha decidido abusar de ella durante el Tiempo Santo. El otro personaje importante es el joven geólogo limeño Salvador, quien llega al pueblo por equivocación. Como su mismo nombre sugiere —y como algunos críticos han expuesto— se articula en su personaje un complejo de salvador: en sus manos está el evitar que don Cayo viole a Madeinusa y luego llevarla a ella a Lima para que se reencuentre con su madre. Sin embargo, la trama se desarrolla en sentido opuesto. Don Cayo abusa de Madeinusa ante la mirada voyerista de Salvador. Este acepta llevarla a Lima, pero antes de fugarse, ella regresa a su casa para recoger los aretes de su madre, para solo encontrarlos desechos en uno de los bolsillos de su padre, quien yace alcoholizado en su cama. Arrastrada por la ira, Madeinusa envenena a su padre. Chale—hermana de Madeinusa—y luego Salvador entran al dormitorio y quedan atónitos ante lo sucedido. A gritos, Chale y Madeinusa culpan a Salvador del asesinato de su padre y corren a la calle a avisar al pueblo de lo sucedido. En la última escena, Madeinusa viaja a Lima en el mismo

camión que trajo a Salvador a Manayaycuna, sugiriendo que este fue ajusticiado por el pueblo, desbaratando el complejo de salvador que se había formulado al inicio del filme.

Volviendo a la idea de Portocarrero con respecto al abismo social y la inviabilidad del país en la película, este señala que “las fuerzas anárquicas del impulso son demasiado poderosas. Es así que se sugiere la incapacidad de lograr un orden civilizado”. Cualquier representación fálica de orden es asesinada: Cristo (religiosa), el padre (familiar-comunal), Salvador (nacional), solo el impulso obscuro de Madeinusa de introducirse en la modernidad limeña bajo sus propios términos persiste. En un gesto comprensible de buena intención, Portocarrero agrega que “quisiera creer que la película” se equivoca al retratar una nación imposible. Jon Beasley-Murray, argumentando contra las ideas de Portocarrero desde una perspectiva subalternista, encomia la imposibilidad retratada en la cinta: “what the movie both displays and enacts is a betrayal of precisely such well-intentioned efforts on the part of the coastal elite to hegemonize the subaltern interior. That elite is shocked at the movie’s refusal to endorse a politics of solidarity”. En respuesta al planteamiento de Beasley-Murray, Juan Carlos Ubilluz indica que este no percibe que la representación de la indomabilidad del subalterno refuerza en la élite criolla su fantasía de salvadores, de ser ellos los encargados de llevar la modernidad a los Andes y civilizar a los habitantes de Manayaycuna (146-7).

Tanto en la lectura de Beasley-Murray como en la de Ubilluz, Salvador es un personaje que articula cierta imagen positiva que la élite criolla tiene de sí misma, donde se aglutinan las políticas de solidaridad y la fuerza modernizadora del país. Gisela Cánepa describe al personaje como “un testigo moralmente superior cuyo afán por acercarse y comprender al ‘otro’ lo convierte en víctima”. Todas estas lecturas pierden de vista que Salvador se relaciona con las personas, comidas, ambientes y costumbres andinas—más allá de que sean ficcionales—mediante el disgusto o el desprecio. El único personaje con quien supera este tipo de relación es con Madeinusa, pero es más gracias a los esfuerzos de la protagonista que a los del limeño. Por ejemplo, cuando tienen sexo en medio de la festividad, es ella quien lo induce, mientras él se esfuerza por establecer la distancia entre sus dos mundos. Líneas arriba señalé que cuando don Cayo se acuesta con su hija, Salvador se dedica al goce de observarlos. Es dicha mirada perversa la que él mantiene sobre el mundo andino. En concordancia con la lectura de Beasley-

Murray, pero desde una perspectiva diferente, planteo que el disgusto o la incomodidad que la cinta causó en cierta élite responde a un miedo a auto-reconocerse en la mirada perversa de Salvador. Si, como apunta Ubilluz, la cinta de Llosa moviliza el imaginario de “salvadores” que la élite criolla posee con respecto al mundo andino, no lo hace desde la tranquilidad del discurso modernizador, sino desde el malestar de exponer lo perverso que sostiene dicho discurso.

Para entender mejor el funcionamiento de lo perverso en la película, es importante detenernos a analizar la memoria y la dicotomía modernidad/premodernidad. Por un lado, la cuestión de la memoria de la madre en la protagonista está relacionada menos con políticas de la memoria en periodos de posviolencia que con las fantasías movilizadas por el capitalismo moderno. La memoria de la madre que domina el deseo de la protagonista no es una que intenta recuperar de las ruinas un pasado idealizado. La suya es una memoria que invierte y proyecta hacia el futuro las fantasías ruinosas y fragmentadas de la modernidad capitalista que le dejara la madre. Por otro lado, si volvemos a enfocarnos en el personaje de Salvador, su destino recuerda al de los ocho periodistas asesinados en Uchuraccay el 26 de enero de 1983, en medio de la guerra entre el Estado y Sendero Luminoso (Cánepa, Beasley-Murray, Ubilluz). Días después, el gobierno formaría *La Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay*, presidida por Mario Vargas Llosa, la cual encontraría a los comuneros culpables de la masacre. Según Cánepa, “las explicaciones dadas en el informe [elaborado por la comisión], fundadas en un relativismo extremo, han enfatizado el argumento del desencuentro cultural, presentando además a los campesinos ya sea como víctimas o como un conglomerado de personas objeto de manipulación por parte de agentes foráneos (ya sea por parte de Sendero Luminoso o del ejército)”. Por su parte, Ubilluz agrega que:

El informe reproducía un fantasma pre-existente del mundo andino, el fantasma de la “nación cercada”, esa pantalla antropológica que oculta la modernidad andina en tanto producto excedente (no-deseado) de la modernidad criolla. Es más fácil “pensar” en las razones antropológicas del atraso cultural del Ande que pensar en las políticas de Estado que (re)producen su atraso material. (143)

La película de Llosa moviliza un evento crucial dentro de la memoria histórica sobre los años de violencia en el Perú, un evento que justificó un imaginario discriminador sobre el

mundo andino y que afectaría la estrategia militar seguida por el gobierno de allí en adelante.⁷ A través de la referencia a la masacre de Uchuraccay, el filme pone nuevamente en movimiento la dicotomía fantasmática modernidad/premodernidad, pero esta vez sin dejar ningún espacio de conciliación para las buenas conciencias.

Cuando Ubilluz critica el filme, señala que este no contrapone ningún ejemplo de modernidad andina propia o alternativa a la modernidad capitalina consumista. Mientras la lectura de Ubilluz busca una modernidad andina “propia”, a mí me interesa entender la modernidad capitalista como un fenómeno sin autenticidades, cómo un flujo de producción y consumo cuya desigualdad es inherente a su estructura. Dentro de esta perspectiva, lo catalogado como “premoderno” no es algo que eventualmente se “modernizará” (a pesar de que esa sea la fantasía de la modernidad), es una condición del sistema de exclusión del capitalismo moderno; en otras palabras, es modernidad tal cual.⁸ Como bien apunta Jorge Coronado, “once any aspect of modernization is present in these societies [...] the production of modernity becomes unavoidable” (3).

Los trazos de una modernidad económica registrados en la película se encuentran en la vestimenta de los pobladores (como las corbatas que cortan en una de las ceremonias), los castillos de fuegos artificiales, las estatuas religiosas, y sobre todo en la caja con recuerdos de su madre que Madeinusa guarda y que su padre luego destruye. El mismo nombre de la protagonista es una reapropiación de las fantasías del mercado global. En la película no hay una imposición modernizadora que vaya de Lima a los Andes; por el contrario, es Madeinusa quien en su viaje a Lima lleva un potencial modernizador concebido dentro de sus propios parámetros obsesivos (guiados por la imagen materna, como bien explica Ubilluz). Si el Tiempo Santo funciona para liberar los impulsos perversos de los habitantes de Manayaycuna, el viaje de Madeinusa libera su individualidad perversa —propicia para el neoliberalismo imperante—. La desintegración del orden comunal durante el Tiempo Santo se extiende así a una desintegración de lo social impulsada por el individualismo moderno. La única comunidad posible es la de Madeinusa con la mercancía: la muñeca que lleva en sus manos durante su viaje y que es fetichizada por la memoria obscena de la madre. La ley deja de ser el restablecimiento de los órdenes sociales. La ley es ahora la huida, la fragmentación y el deseo.

En Madeinusa convergen memoria y mercado desde sus lados obsesivos. La protagonista no viaja a la Lima del espectador criollo, viaja a la Lima que le dejó la memoria y la fantasía de su madre: una Lima que ella ha construido y seguirá construyendo a imagen de su perversión. Cuando al finalizar su post, Beasley-Murray señala que “[Madeinusa] has no need of any savior in order to make her way to Lima and who knows where thereafter”, refleja precisamente el impulso obsesivo de la protagonista: no importa el espacio, lo importante es el movimiento de huida que en su marcha compone un espacio siempre descompuesto, sin comunidad posible.

Ganadora de múltiples premios cinematográficos dentro y fuera de la Argentina, entre los que destacan el Óscar y el Goya, *El secreto de sus ojos*, de Juan José Campanella, entrelaza una historia de amor inconclusa entre dos agentes judiciales, Benjamín Espósito e Irene Menéndez, con la violencia y la impunidad propiciadas por gobiernos democráticos y dictaduras en la segunda parte del siglo veinte en Argentina. En su mayoría, las obras que han retratado los años de violencia en la Argentina se han detenido a pensar sus causas en los periodos dictatoriales, principalmente en el autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983). La novela sobre la cual se basa la película, *La pregunta de sus ojos*, de Eduardo Sacheri, se desarrolla dentro de dichos periodos dictatoriales. La cinta de Campanella, por el contrario, examina cómo los gobiernos transgreden la ley en periodos de democracia, sugiriendo que la violencia de las dictaduras es una expansión de dichas transgresiones.

La película se desarrolla en dos periodos democráticos peronistas. El primero, donde se narra el asesinato de Liliana Coloto a manos de su ex novio Isidoro Gómez, así como la encarcelación y posterior liberación de Gómez, se desarrolla entre 1974 y 1975, bajo el gobierno de Estela Martínez de Perón. Un periodo caracterizado, según Hugo Hortiguera, por la “radicalización del pensamiento político, el afianzamiento de grupos armados terroristas y por la aparición de escuadrones paramilitares organizados desde el Ministerio de Bienestar Social por el entonces ministro José López Rega”. Guzmán precisamente es condonado de su pena para que se aúne a uno de dichos escuadrones paramilitares. El segundo periodo, en el cual Benjamín descubre la cárcel donde Ricardo Morales —esposo de la fenecida Liliana Coloto— ha mantenido a Guzmán todos estos años, sucede a finales de los 90s, en los últimos días del

segundo gobierno de Carlos Saúl Menem. Alrededor de estos eventos, Benjamín Espósito trata de entender su propio drama personal: el nunca haberse atrevido a declarar su amor a su jefa, Irene, quien proviene de una familia elitista y quien llega a trabajar con él justo al inicio del caso Coloto. Cuando Gómez es liberado y sus compinches asesinan a Pablo Sandoval, el alcoholístico asistente de Benjamín, el protagonista huye rumbo a Jujuy bajo la protección de la familia de Irene. A su regreso a Buenos Aires, más de dos décadas después, atormentado aún por el caso Coloto y por como este afectó su vida personal, Benjamín escribe una novela para tratar de darle sentido a los eventos y a las pasiones que impulsaron dichos eventos. En su entrevista con Morales, Benjamín le pregunta cómo hizo para superar la muerte de Liliana, pues nunca había visto un amor como el que él tenía por su esposa. Morales le dice que se olvide del caso, que él logró cerrar el duelo por su esposa y que Benjamín debería hacer lo mismo. Sin embargo, en un giro inesperado, el protagonista descubre que Morales ha mantenido a Guzmán encerrado todos esos años, que su pasión por su esposa muerta lo ha arrastrado fuera de la ley y fuera de sí. En lugar de denunciarlo, Benjamín reconoce su propia pasión por Irene en la pasión de Morales. Logra darle sentido a los eventos, cierra su novela y se arma con el valor para declararse a Irene. Como indica Hugo Hortiguera, cuando Benjamín ve la cárcel deja de ser virtuoso, pasa a formar parte de “ese pequeño cosmos alegórico del país en que se ha transmutado la cárcel”. Benjamín descubre “una fascinación perversa por lo atroz que atraviesa la sociedad argentina y de la que él no escapa. Eso que ve en ese pequeño espacio de la prisión levantada por Morales es su propia perversión secreta”.

Según Hortiguera—en diálogo con las ideas de Giorgio Agamben sobre el estado de excepción—, al trasladar el enfoque de violencia en dictadura a democracia, la película de Campanella tiene el objetivo de “detenerse en ese instante paradójico y excepcional en el que un estado de derecho se vacía de derecho y comienza a vulnerar la ley para garantizar su continuidad e inclusive su propia existencia”. Para Agamben, el constante estado de excepción promovido por los gobiernos europeos durante la primera mitad del siglo veinte derivaría en la segunda guerra mundial y el holocausto (39-51). De igual forma, la película sugiere que la violencia de las dictaduras argentinas tiene su origen en la producción de estados de excepción durante los gobiernos llamados democráticos, en específico los gobiernos peronistas. Hay que

apuntar que las políticas de excepción se sostienen sobre la fantasía de garantizar el orden y control de lo social, cuando en realidad lo que hacen es romper el orden y la ley que organiza lo social. El estado de excepción no busca la reagrupación de la nación bajo un paradigma más inclusivo; por el contrario, fragmenta la nación entre vidas que importan y vidas que no (usando la terminología de Judith Butler), y convierte los intereses privados de la élite que controla las políticas de excepción en reglas universales que dictan los intereses nacionales. Dentro del estado de excepción representado en la película, el vacío de derecho despliega, por un lado, la imposición de la fuerza policial (por ejemplo, en el bar donde Sandoval se embriaga y pelea) y parapolicial (el escuadrón paramilitar al que se une Gómez) y, por otro, la movilización de los deseos individuales, desde los más sencillos hasta los más perversos, a costa de la desintegración de la comunidad.

En su análisis de la escena de la cárcel, Silvia Tandeciarz conecta las políticas de la memoria con el individualismo neoliberal:

Benjamín implicitly sanctions this act of vigilante justice and withholds judgment, thereby indicating that the search for truth and reconciliation, given the disparate needs of those involved, must ultimately be resolved at the level of the individual. It is a conclusion that proves conveniently functional for the neoliberal social contract ushered in by dictatorship, reinvigorated in the nineties, and dominant still in the twenty-first century, a contract that would channel desire into the domestic private sphere and leave it, as the final scene indicates, safely ensconced behind closed doors. (68)

Morales está atormentado por una memoria melancólica que no le permite cerrar el duelo por el asesinato de su esposa y que gradualmente lo arrastra a la violencia. El desarrollo de su perversión—reflejada en la construcción de la cárcel—evoca la impunidad durante los gobiernos democráticos posteriores a las dictaduras militares.⁹ La identificación que Espósito establece entre su deseo por Irene y la perversión de Morales no permite que se funde una comunidad en el presente de la película. En su lugar, el filme despliega el impulso individualista neoliberal que dominaría el espacio cultural de los noventa, donde toda colectividad es en última instancia carcomida por las pasiones. Es notorio que los dos grandes vacíos históricos del

filme son la dictadura militar y la crisis del mercado neoliberal, en específico la crisis del 2001, también conocida como *el corralito*. Al mismo tiempo, la película parece sugerir que si la impunidad y las pasiones extremas en los setentas desembocarían en la dictadura (crisis política), la continuación de la misma impunidad y las mismas pasiones en los noventas desembocaría esta vez en *el corralito* (crisis económica).

El hecho de que Morales tenga que tomar la justicia por sus manos y que Benjamín esté escribiendo una novela para aclarar y ordenar los eventos nos refieren a la ineficacia pública del sistema judicial y de las políticas de memoria. La película, como aparato cultural, trata de hacer visible la incapacidad de los gobiernos para mediar y regular tanto la justicia como la memoria, exponiendo por otro lado su apego a los estados de excepción. El final nos deja sin la capacidad de cerrar dentro del establecimiento de la ley y nos traslada al dominio de las pasiones: la privatización de la memoria y la justicia. Como señala el personaje de Sandoval cuando descubre el paradero de Guzmán: “el tipo puede cambiar de todo, de cara, de casa, de familia, de novia, de religión, de Dios [...], pero hay una cosa que no puede cambiar [...], no puede cambiar de pasión”. Al igual que en *Madeinusa*, el discurso de Sandoval destruye cualquier imagen organizadora del espacio social. El incontrolable poder de atracción de las pasiones cierra la película en la misma imposibilidad de imaginar una comunidad saludable que cure las heridas de la violencia y la impunidad. “[E]l fracaso del que nos habla [el filme] parece haberse extendido a y apropiado de un sistema social que coloca a la comunidad descrita en la historia más allá de las fronteras civilizadoras de la razón, por fuera de la ley, regido por un impulso [...] monstruoso del que ya no es posible sustraerse” (Hortiguera). Ahora bien, es precisamente la visibilización de las pasiones individualizadoras y la comunidad imposible lo que hace la cinta de Campanella tan atractiva dentro del mercado de la memoria.

Guatemala en *Insensatez*, Manayaycuna en *Madeinusa*, la cárcel en *El secreto de sus ojos* son todos espacios asfixiantes. Los personajes huyen de dichos espacios: fugas que liberan las pasiones y perversiones latentes. Las obras analizadas pueden ser leídas, por ello, como *alegorías de asfixia y fuga* que se configuran en el cruce de la memoria y el mercado. No importa a donde vaya, la paranoia siempre acompañará al protagonista de *Insensatez*. *Madeinusa* viaja a la Lima que la obsesiva memoria de la madre ha construido en su

imaginación. Benjamín podrá por fin seguir su pasión después de haberse reconocido en la pasión perversa de Morales. La verdad de los deseos de los personajes se encuentra en dichas cárceles, en los sistemas asfixiantes y de excepción que promueven cínicamente la huida “sensata” o la persecución de las pasiones. La verdad última del sistema no es esclarecer las muertes, organizar el espacio público o darle sentido a la comunidad, la verdad del sistema es aprender a huir de la comunidad, a hacerse individuo deseante. El deseo perverso termina siendo así el elemento constituyente de la nueva subjetividad que se forma en el antagónico encuentro entre memoria y mercado. Como explica Foucault, “la implantación de las perversiones es un efecto-instrumento” que “penetra las conductas” (63). Para el caso de las obras aquí estudiadas, las conductas de los personajes y los consumidores, a quienes estas obras les ayudan a articular sus propias experiencias frente a las promesas del neoliberalismo y los derechos humanos. Ante la crisis del neoliberalismo, el discurso de los derechos humanos se encarga de sostener la comunidad en ruinas. Pero cuando dicho discurso se muestra limitado frente a la corrupción política y económica, o por la exposición del lado perverso al que puede arrastrar el exceso de memoria, ya no hay ninguna fantasía que sostenga la comunidad. Los universos pesadillescos estudiados en estas obras son lo que queda de la realidad cuando se desintegra la fantasía de lo social y solo perdura la pulsión perversa de la pasión individualizada. En estas obras parece repetirse lo que Gayatri Spivak señalara refiriéndose a la élite subalterna regional en India: “lo perciban o no [...] sus textos vienen a articular la difícil tarea de reescribir las propias condiciones de imposibilidad como condiciones de posibilidad” (18).

Obras citadas

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. 2000.

Web. 12 March 2014. <http://www.idelberavelar.com/alegorias-de-la-derrota.pdf>

Agamben, Giorgio. *Estado de excepción. Homo sacer II, I*. Trad. Flavia Costa & Ivana Costa.

Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007. Impreso.

Beasley-Murray, Jon. “Madeinusa.” Nov. 2007. Web. 12 Mar. 2014.

<http://posthegemony.wordpress.com/2007/11/08/madeinusa/>

- Beckman, Ericka. *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*. Minneapolis; London: U of Minnesota P, 2013. Impreso.
- Bilbija, Ksenija and Leigh A. Payne. "Introduction. Time is Money: The Memory Market in Latin America." *Accounting for violence: marketing memory in Latin America*. Eds. Bilbija, Ksenija and Leigh A. Payne. Durham: Duke UP, 2011. 1-40. Impreso.
- Campanella, Juan José. *El secreto de sus ojos*. 2009. DVD
- Cánepa, Gisela. "Acerca del carácter discriminatorio de Madeinusa y de la imposibilidad de imaginar al individuo andino como sujeto de ficción." Aug. 2006. Web. 12 Mar. 2014. <http://blog.pucp.edu.pe/item/55204/acerca-del-caracter-discriminatorio-de-madeinusa-y-de-la-imposibilidad-de-imaginar-al-individuo-andino-como-sujeto-de-ficcion>
- Castellanos Moya, Horacio. *Insensatez*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005. Impreso.
- Copertari, Gabriela. *Desintegración y justicia en el cine argentino contemporáneo*. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY: Tamesis, 2009. Impreso.
- Coronado, Jorge. *The Andes Imagined: Indigenismo, Society, and Modernity*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2009. Impreso.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. V. 1, La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 1992. Impreso.
- Gutiérrez-Mouat, Ricardo. "El lenguaje de los derechos humanos en tres obras de ficción: *La muerte y la doncella*, *Insensatez* y *El material humano*." *A Contracorriente* 11.1 (2013): 39-62. Web. 20 julio 20. <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/viewFile/66/1276>
- Hortiguera, Hugo. "Políticas del recuerdo y memorias de la política en *El secreto de sus ojos* de Juan José Campanella." *Ciberletras* 24 (2010). Web. 12 Mar. 2014. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v24/hortiguera.html#8>
- Llosa, Claudia. *Madeinusa*. 2006. DVD
- Martín-Baro, Ignacio. *Writings for a Liberation Psychology*. Eds. Adrienne Aron and Shawn Corne. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1994. Impreso.

- Masiello, Francine. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham: Duke UP, 2001. Impreso.
- Nelson, Alice A. "Conclusion. Market Discontent: The Political Economy of Memory in Latin America." *Accounting for violence: marketing memory in Latin America*. Eds. Ksenija Bilbija and Leigh A. Payne. Durham: Duke UP, 2011. 339-64. Impreso.
- Portocarrero, Gonzalo. "Madeinusa ¿la imposibilidad del Perú?" 2006. Web. 12 Mar. 2014. <http://puertoelhueco.blogspot.com/2006/10/vivas-portocarrero-polmica-sobre.html>
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. Impreso.
- Rosenberg, Fernando. "Derechos humanos, comisiones de la verdad, y nuevas ficciones globales." *Revista de Critica Latinoamericana* 69 (2010): 91-114. Impreso.
- Sánchez Prado, Ignacio. "Regimes of Affect: Love and Class in Mexican Neoliberal Cinema." *Journal of Popular Romance Studies* 4.1 (2014): 1-19. Web. 12 March 2014. Impreso. http://jprstudies.org/wp-content/uploads/2014/01/ROALACIMNC_SanchezPrado.pdf
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "¿Puede hablar el sujeto subalterno?" *Orbis Tertius*. 3.6 (1998): 1-44. Web. 12 Mar. 2014. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf
- Tandeciarz, Silvia. "Secrets, Trauma, and the Memory Market (or the return of the repressed in recent Argentine post-dictatorship cultural production)." *CINEJ Cinema Journal* 1.2 (2012): 63-71. Web. 12 Mar. 2014. <http://cinej.pitt.edu/ojs/index.php/cinej/article/view/43>
- Theidon, Kimberly. *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: IEP, 2004. Impreso.
- Ubilluz, Juan Carlos. "¿Nuevos sujetos subalternos? ¡No en la nación cercada! Del 'Informe sobre Uchuraccay' de Mario Vargas Llosa a *Madeinusa* de Claudia Llosa." *Iberoamericana* X 37 (2010): 135-154. Impreso.
- Venkatesh, Vinodh. "Yo no estoy completo de la mente: Ethics and Madness in Horacio Castellanos Moya's *Insensatez*." *Symposium* 67.4 (2013): 219-30. Impreso.
- Zizek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI, 1999. Impreso.

Notas

¹ En su artículo aquí citado, Ignacio Sánchez Prado señala que sus ideas se encuentran más desarrolladas en su libro *Screening Neoliberalism*. Lastimosamente, al momento de escribir el presente artículo, su libro aún no había sido publicado, por lo que no tuve acceso al mismo.

² Esta división no incluye a aquellos miembros de la sociedad que esperan el olvido de la violencia y el trauma como una forma de impunidad legal y moral.

³ “El informe *Guatemala, Nunca Más* [...] elaborado por la Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala [...] documenta las masacres, torturas y asesinatos cometidos —en su gran mayoría— por el ejército guatemalteco en su lucha contra la subversión a partir de 1960, al amparo de una serie de gobiernos militares de derecha y de gobiernos civiles dominados por militares, que resultaron en la muerte violenta de 200.000 personas, la mayoría de ellas pertenecientes a las diversas etnias mayas del altiplano guatemalteco y del Petén. El conflicto civil se resolvió con los acuerdos de paz de 1996 mediados por las Naciones Unidas y que contemplaban la formación de una comisión de verdad y reconciliación, que terminó llamándose la Comisión para el Esclarecimiento Histórico y cuyo informe se hizo público en febrero de 1999. Pero el Arzobispado de Guatemala, a las órdenes del obispo Juan Gerardi insistió en llevar a cabo su propia investigación para superar de esta manera las limitaciones impuestas a la comisión oficial, que eran no acusar con nombre propio a los presuntos autores de violencia extrajudicial ni usar los testimonios recabados en futuros pleitos. La mayoría de las entrevistas se realizaron en lenguas indígenas. El informe [...] vio la luz pública el 26 de abril de 1998. Dos días después, [...] el obispo Gerardi era asesinado por dos maleantes que luego fueron identificados como padre e hijo e integrantes de los altos mandos del ejército guatemalteco” (Gutiérrez-Mouat 53).

⁴ Al respecto puede verse el libro *Writing for a Liberation Psychology*, que recoge y traduce varios ensayos de Ignacio Martín-Baro.

⁵ Puede verse la entrada “Madeinusa” del blog de Jon Beasley-Murray y las dos primeras páginas del artículo de Juan Carlos Ubilluz para un resumen de los comentarios sobre la película, así como de sus fuentes.

⁶ La festividad guarda una estrecha relación con el carnaval medieval y renacentista como fuera estudiado por Mikhail Bakhtin.

⁷ Aunque este artículo no es el espacio para discutir el informe de la comisión Vargas Llosa, me gustaría indicar que en diversas secciones, escritas por diferentes autores, el informe sí trata de pensar las

políticas de Estado que produjeron el atraso material de los Andes. Lo cual, sin embargo, no anula el hecho de que este fuera leído y usado para justificar la guerra sucia en los Andes peruanos.

⁸ Esta conceptualización de la modernidad le debe mucho a las elaboraciones de Erika Beckman en *Capital Fictions* (2013).

⁹ Tandeciarz también lee la cárcel de Morales como una crítica del filme a la retórica populista sobre la memoria que ha definido la esfera pública desde la elección de Néstor Kirchner el 2003 (69).