

***Machucade* Andrés Wood: imágenes de la nación imposible o el secuestro de lo subalterno**

**Richard Leonardo
Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

*Ellos son (por excelencia) treintones y con fe en el futuro.
Mucha fe.
Al menos se deduce por sus compras (a crédito y costosas).
Casaca de gamuza (natural). Mercedes deportivo de color de
oro.
Para colmo (de mis males) se les ha dado además por ser
eternos.*

Antonio Cisneros

1. El cine como artefacto cultural

Cuando hablamos de la imagen cinematográfica, hablamos tanto de un producto cultural como de una fuente de producción simbólica, un dispositivo para la creación de realidades ficcionales, mediante las cuales no se representa tanto la realidad concreta como las propias representaciones de los realizadores o la “lectura” imaginaria que hacen sobre esa realidad. En otras palabras, el cine es una versión propia, individual, arbitraria del mundo. Sin embargo, esa “lectura imaginaria” no es del todo gratuita, sino que tiene que ver directa o indirectamente con la realidad misma en la que se desarrolla el realizador. Víctor Vich explica. “El cine, se ha dicho, es el lugar donde se revela el inconsciente colectivo, donde aparecen las representaciones que nos articulan como una comunidad. De manera análoga a los sueños, el cine es ese espacio donde lo latente aparece representado simbólicamente y, desde ahí, podemos observar las maneras en que se han producido nuestros vínculos identitarios” (2006: 51).

Las imágenes cinematográficas son importantes, entonces, porque nos proponen versiones del mundo en el que vivimos. Versiones con las cuales asentimos o discrepamos, pero que van configurando nuestro imaginario social y cultural; nuestras formas de vida¹. Estas imágenes no sólo implementarán o

¹ La imagen cinematográfica es fundamental en la constitución de aquello que Carlos Rincón ha denominado *las culturas mediáticas* que: “nos proponen vivir la vida como una película, en la que cada uno puede o debe ser la estrella porque supuestamente el entretenimiento es el propósito de la vida, la felicidad del sujeto. Para lograrlo debemos vivir intensamente emocionados (interpelación espectacular), pensando que el disfrute es el fin de todas las acciones vitales (filosofía *light*), que

redefinirán el archivo de nuestros repertorios culturales, sino que educarán nuestra mirada sobre el mundo real, sobre nosotros mismos y sobre los individuos que nos rodean. De allí que sea fundamental no solo apreciar el cine desde una perspectiva estética, sino que se le debe *leer*, también, desde un paradigma político cultural.

2. De la literatura al cine en la construcción de la nación

Desde mediados del siglo XIX, los latinoamericanos nos hemos planteado la tarea de construir, modelar, instaurar una nación. Las élites criollas, siguiendo los modelos europeos, especialmente franceses, se ocuparon de imaginarla. Como dice bien Julio Ramos (1989), ante la ausencia de una clase política en América, después de que se fueron los españoles esta tarea de idear la nación fue puesta en manos de los intelectuales; fundamentalmente, en las de los escritores. Es por eso que la literatura se convirtió en el laboratorio (Unzueta; 1996) en el que se ensayaban las fórmulas de las nuevas repúblicas americanas. Doris Sommer en su *Ficciones fundacionales* (2004) muestra como el artefacto preferido de los novelistas latinoamericanos al momento de pensar las naciones fue el melodrama. De una u otra manera el melodrama permitía que los grandes sectores de la población se identifiquen con los modelos propuestos por la élite. Y es gracias al melodrama que se ensayaba los modos que permitirían lograr la tan ansiada modernidad.²

Sin embargo, en pleno siglo XX, con el advenimiento de la sociedad de masas, la literatura fue perdiendo terreno y cediendo su lugar a la industria de entretenimiento: la radio, el cine, la televisión se fueron adueñando del interés de la población. Es así que el papel político de la literatura fue compartido por estas industrias culturales, las cuales resignificaron las estrategias y herramientas de la literatura y continuaron en la misión de modelar las identidades y subjetividades de los latinoamericanos³. Es más, se podría asegurar que dicho modelamiento se hará realmente efectivo y masivo con la llegada de esos medios de entretenimiento.

Es importante no olvidar que América Latina era un continente en la que la población letrada representaba el menor porcentaje; sin embargo, esta circunstancia será superada por la llegada de la radio, el cine y la televisión que se posicionarán como nuevos espacios de mediación en los que se “configuran la materialidad social y la expresividad cultural” (Barbero, 1993:233)⁴. En otras

cada uno es autor y actor de su vida (actitud *new age*), y que tenemos siempre una cámara disponible para convertirnos en celebridades (política *reality*)” (2006: 39).

² Es sugerente pensar que la efectividad del melodrama en nuestro continente tenga que ver con su profunda relación con los rituales del cristianismo. En este aspecto resulta más que interesante el trabajo de Michaela Ott: *El discurso de lo melodramático. Entre cristianismo, psicoanálisis y cine* (2002).

³ Constanza Burucúa dice: “Es precisamente en el cine y en particular en el argentino y en el mexicano, donde a partir de la década del treinta comienzan a articularse y representarse visual y sonoramente las nuevas identidades nacionales” (2007:38).

⁴ Citado en Burucúa (2007:38).

palabras: la voz y la imagen se encargarán en buena parte de definir y redefinir las identidades colectivas e individuales, convirtiéndose en una especie de “identificadores continentales” (Protzel; 2007: 108). En este sentido es correcto lo que sostiene Carlos Monsiváis cuando dice que: “[E]n América Latina el melodrama es el idioma de la política y es también el molde sentimental mediante el cual se producen los sujetos nacionales” (citado en Vich; 2007: 213).

Son los intelectuales, entonces, los que por medio de sus obras reafirman y legitiman las memorias⁵ y los mitos existentes, a partir de los cuales la población desarrolla los procesos de identificación masiva. Está claro que en esta operación ideológica se impone una lógica de selección de aquello que se considera fundamental; se privilegian determinados elementos y se postergan otros (por medio de la invisibilización, la negación o el rechazo). En otros términos: los intelectuales proponen como generales significados particulares, dejando de lado una serie de contenidos, símbolos y prácticas por considerarlos prescindibles en la narrativa que da forma a su idea de nación.⁶

Es en estos términos en los que el cine debe entenderse como un espacio simbólico, en el que los sentidos de la nación y la subjetividad de los individuos que la componen están continuamente definiéndose, rehaciéndose, performando.⁷ El cine permite crear esa ilusión de simultaneidad de todos aquellos que se ven así mismos como parte integrante de una comunidad imaginada. Es en la imagen proyectada y reconocida como propia, exclusiva, donde estos individuos se sienten un colectivo distinto del resto. Situación que será reforzada por la liturgia de asistir a la sala de cine, donde se establece una identificación momentánea en la relación precaria con los otros, pero su fuerza radica sobretudo en la comprensión de sí mismo mediante esa imagen de “nosotros” que va a mirarse en la pantalla.⁸

⁵ María Eugenia Uffe, siguiendo a Elizabeth Jelin, dice respecto a la memoria: “Y, en realidad, la memoria es lo más parecido a un campo minado porque es un terreno de constante disputa y negociación de identidades, ya que la relación entre el recuerdo y el olvido se presta para muchos usos (y abusos –políticos– como diría Todorov)” (2006: 36). La memoria es un campo de batalla en el que los diversos grupos sociales entrarán en conflicto por el *derecho de recordar*; sin embargo, el *discurso letrado*, amo y señor de la esfera pública, se irrogará, una vez más, el derecho de hablar por todos. En este caso, de *recordar por todos*.

⁶ Jorge Larraín explica: “Una concepción adecuada de la identidad nacional no solo mira al pasado como la reserva privilegiada donde están guardados los elementos principales de la identidad; también mira hacia el futuro y concibe la identidad como un proyecto. La pregunta por la identidad no solo es entonces ¿qué somos?, sino también ¿qué queremos ser?” (2007:46).

⁷ María Eugenia Uffe explica: “El problema de la memoria en el Perú es que muchas veces es pensada en términos de monumentos, ruinas arqueológicas, medios escritos; vale decir, poderosas miradas que norman, clasifican, organizan” (2007: 37). Esta misma situación se hace extensible a toda Latinoamérica. Se impone como necesidad el prestar atención a otros productos culturales en los que la memoria performativiza y que se encuentra más cerca de los grandes públicos; el cine es uno de ellos.

⁸ Interesante el comentario que Jesús Martín-Barbero respecto al cine mexicano y su recepción en los años treinta y cincuenta: “Al cine, la gente irá a verse en unas imágenes que –más allá de lo reaccionario de los contenidos y los esquematismos de forma– le proponen al público modos de hablar y de moverse, de reconocerse mexicanos. Con todas las mistificaciones y los chauvinismos que ahí se alientan pero también con lo vital que resultaría esa identidad para unas masas urbanas

3. Chile, hegemónico y mestizo o la emergencia del Roto como sujeto nacional.

Chile, como el resto de países latinoamericanos, empieza a imaginar su nación en las primeras décadas del siglo XIX. Ante la necesidad de diferenciarse de los españoles, sus élites recurren al pasado autóctono para crear la imagen de una nación republicana y liberal, pero que se identificaba con su pasado precolombino, su pasado mapuche. Este era el modelo que los aristócratas chilenos habían elaborado para lograr su hegemonía sobre el resto de la población.⁹ Es entonces que se va implementando como narrativa de lo nacional la idea de un Chile homogéneo, liberal, republicano y moderno.

Sin embargo, esta idea no cala eficientemente en los diversos sectores que componían la sociedad chilena. Es desde la burguesía que se arma un discurso que abogaba por un rescate e incorporación de los grupos subalternos en el imaginario nacional, por considerarlos la base real de la nación. Este discurso se empezó a gestar a mediados del siglo XIX y cobró un auge poderoso con la Guerra del Pacífico (para muchos el momento de cristalización de la nación chilena). Es interesante notar que dicho relato de la *chilenidad* no apeló a los recursos propios de la cultura letrada, sino que utilizó astutamente los medios que podían asegurarle una mejor recepción en los sectores populares: el folletín y la crónica moralizante. Carmen Mc Evoy explica: “El encuentro entre ambos, en las páginas de los periódicos de circulación masiva, dio lugar a un discurso nacionalista de características populares aunque ambivalentes” (2000: 209)¹⁰.

La burguesía chilena, en su combate con la aristocracia, creó la imagen de que Chile era un país mestizo, en el que lo popular era la base incuestionable de la nacionalidad; todo esto para lograr, evidentemente, la hegemonía y el respaldo de las clases populares en su proyecto de nación y modernidad.¹¹ Aparece la figura del Roto chileno, un personaje popular, pobre valiente y guerrero que se convertirá en la figura representativa de mestizaje de la nación.¹² Es entonces que se

que, a través de ella, amenguan el impacto de los choques culturales y por primera vez conciben el país a su imagen” (1999: 14).

⁹ Las élites latinoamericanas necesitaban *secuestrar* esas experiencias aborígenes y ancestrales para poder legitimarse como grupo distinto a lo español y, a la vez, probar que se sentían orgullosos de ese pasado común que los acercaba a la población subalterna que pretendía dirigir. Un ejemplo interesante de esta necesidad de vinculación entre lo criollo y lo autóctono lo encontramos en *Oda a la victoria de Junín* de José Joaquín Olmedo. En este texto, el poeta postula una genealogía directa entre lo incaico (Huayna Cápac) y la gesta libertadora dirigida por Simón Bolívar.

¹⁰ Este punto es desarrollado por Carmen Mc Evoy en su ensayo: “*Bella Lima ya tiemblos llorosa del triunfante chileno en poder*”: una aproximación a los elementos de género en el discurso nacionalista chileno (2000).

¹¹ La novela que grafica perfectamente lo dicho anteriormente es *Martín Rivas* (1862) de Alberto Blest Gana. En este texto se postula la idea del mestizaje como la solución a los conflictos sociales en Chile. Cfr. Sommer (2004).

¹² Operación ideológica practicada en toda América con mayor o menor fortuna. Un caso excepcionalmente sugerente es el argentino. El gaucho, el mestizo argentino, fue rechazado en un

construirá una narrativa de la nación chilena que privilegiará, en su construcción, los repertorios culturales de lo popular; los cuales serán definidos en términos de lo propio y lo auténtico chileno.¹³

4. El cine chileno: ¿calidad o mirada obscena sobre lo marginal?

En las últimas décadas el mundo entero está presenciado el *boom* del cine chileno¹⁴. Cada vez son más las cintas que salen del país vecino del sur y se convierten en éxitos internacionales, logrando no solo premios importantes, sino taquillas nada despreciables, pero lo que me llama la atención es que muchas de estas creaciones se ocupan, precisamente, de ese sector popular, del bajo pueblo chileno. No se retrata la alta burguesía y los logros del *milagro económico*, sino que, por el contrario, hay una predilección por mostrar ese otro lado de la moneda; la pobreza, el desamparo, el pueblo. *El Chile profundo*, si se me permite la expresión.¹⁵ Solo basta citar algunos ejemplos: *El Chacotero Sentimental* (Galaz, 1999), *Taxi para Tres* (Lübert, 2001), *Mala Leche* (Errázuriz, 2004), *Azul y Blanco* (Araya, 2004) o *Machuca* (Wood, 2004).¹⁶

En este tipo de cine se hace presente una serie de miradas sobre lo popular. Tenemos una mirada en el que a pesar de que se privilegia lo popular entendido como lo cotidiano, no se deja de lado el sesgo etnográfico, antropológico; lo popular aquí está representado desde la curiosidad o el asombro¹⁷. Una segunda mirada es la exotista que se posiciona sobre lo marginal, que juega en este tablero como lo

inicio por Echeverría, luego pasará a ser visto con ojos utilitarios por Sarmiento y, finalmente, será aceptado por Hernández en su *Martín Fierro*.

¹³ Libro más que interesante que trabaja el tema es el de Jorge Larraín: *La identidad chilena* (2007). Desde la perspectiva literaria un ensayo que aborda el tema de la nacionalidad chilena es *Literatura, nación y nacionalismo* (2007) de Bernardo Subercaseux.

¹⁴ Esta es la razón por la que me interesa el cine chileno. En los últimos años ha demostrado un crecimiento asombroso y, como consecuencia de esto, los premios han ido llegando. Esto ha hecho que los chilenos se interesen por su cine y acudan a consumirlo. Cosa que no sucede con el cine nacional en el que, a duras penas, se estrenan un par de películas al año y, además, prácticamente pasan desapercibidas por nuestros coetáneos. Un interesante ensayo que analiza este problema es el de Javier Protzel: *Remando contra la corriente: la inconclusa construcción del cine peruano*. (2007).

¹⁵ Situación que nosotros los peruanos empezamos a experimentar con las miniserias televisivas como *Chacalón, el ángel del pueblo* (2004), *Dina Paucar, la lucha por un sueño* (2005) o *Sally, la muñequita del pueblo* (2007). Miniserias que, aparentemente, intentan rescatar lo marginal, lo subalterno y, de una u otra forma, evidenciarían que el Perú y su sociedad son democráticos, inclusivos, tolerantes. Sin embargo, la verdad es otra; todo esto obedece como bien dice Víctor Vich a que: “[L]a televisión ha comenzado a reconocer a estos personajes migrantes, a esta cultura, solo como respuesta a una demanda que antes tenía su propio circuito, pero que ahora ha conseguido un nuevo posicionamiento simbólico en el escenario nacional” (2007: 214).

¹⁶ Curiosamente las películas más galardonadas a nivel internacional.

¹⁷ ¿No esta la actitud del locutor de radio en *Chacotero sentimental*? Actitud que puede extenderse no solo a sus radioescuchas, sino a todos los espectadores que nos regodeamos presenciando los líos fascinantes y terribles en los que se embrollan los chilenos del sector popular.

delincuencial o violento¹⁸. Si bien es cierto que ambas miradas pueden encontrarse varias películas, también es cierto que hay cierta predilección por la segunda mirada que no solo enuncia, sino denuncia, evalúa, critica.¹⁹

Desde las dos perspectivas, los personajes aluden al tradicional “roto chileno”, con su fuerza, su empuje, su violencia y agresividad. Pero también se refieren a la percepción más contemporánea que se tiene de este personaje como transgresor, pícaro, astuto, mal educado, sucio²⁰; “lo suficientemente hábil y cínico como para burlar las reglas del ordenamiento social o manejarlas de acuerdo a sus intereses” (Peirano, 2005).²¹

En este punto del trabajo se hace necesario plantear una serie de interrogantes: ¿por qué esta predilección de los realizadores chilenos en mostrar el lado popular, marginal de la vida cotidiana chilena? ¿Hay detrás de esta opción un interés antropológico, paternalista, reivindicatorio? ¿Se debe a una demanda del mercado? ¿Es un interés de clase social? ¿Es solo la vocación realista de todas las artes latinoamericanas?

En lo que resta de este ensayo nos proponemos responder algunas de las preguntas formuladas anteriormente. Para esto realizaremos la lectura de una de estas películas “culturalistas”. Leeremos *Machuca* (2004) de Andrés Wood, a partir de dos ideas fundamentales: la manera cómo se representa al subalterno y la idea de armonía social que se establece en el relato. Sostenemos que *Machuca* puede ser leída como una alegoría que postula la imposibilidad de la armonía social y denuncia el discurso perverso de la fantasía ideológica que sustenta que en la sociedad chilena no hay distinciones ni jerarquías.

5. Anatomía de un melodrama

Machuca es una cinta que intenta hablar sobre el golpe militar de 1973 en Chile, pero sin aludir directamente a los acontecimientos históricos. No es una crónica ni un documental, y se nota la clara intención de no querer tomar partido por ninguno de los dos bandos en conflicto (la derecha o los seguidores de Allende). La película nos instala en esa realidad a partir de la historia personal de dos niños que asisten al mismo colegio: Gonzalo Infante y Pedro Machuca. El gobierno de Allende, socialista, intenta promover la integración social, y los sacerdotes a cargo del colegio exclusivo Saint Patrick, al que asiste Gonzalo, comparten los mismos

¹⁸ En *Taxi para tres* (2001) se presenta una Santiago marginal, violenta y delincuencial; nada cercana a la imagen que se tenía del Chile moderno.

¹⁹ Un interesante ensayo que aborda el cine chileno contemporáneo es *Imágenes de la nación en el cine chileno actual: la representación de “lo chileno” como cultura popular* (2005) de María Paz Peirano Olate.

²⁰ Trabajo aparte sería reflexionar por qué la representación de este personaje sufrió semejante mutación moral; pasó de ser un ejemplo a seguir a un antimodelo social.

²¹ Es tierno pensar en la ingenua idea de muchos peruanos que consideran *la criollada* como patrimonio nacional. Debe decirse que el roto chileno no tiene nada que envidiarle al pendejo peruano (Ubilluz; 2006). La similitud entre ambos personajes me hace pensar que la categoría cultural del pendejo puede ser de naturaleza continental.

ideales. Por eso, permiten que niños pobres puedan compartir las aulas con los hijos de la burguesía. Es en este contexto que Pedro Machuca llega al colegio y sufre, como el resto de muchachos marginales, una serie de abusos y humillaciones. Es así que Gonzalo, al que también subordinan sus compañeros, se identifica rápidamente con Machuca y lo hace su amigo. Las barreras sociales, las diferencias de clase o de raza, no son un obstáculo para que florezca entre ellos una especie de complicidad y compañerismo muy fuertes. Machuca entra en el mundo acomodado y burgués de Gonzalo, y Gonzalo se introduce en la vida marginal de Machuca. Es en este mundo marginal que Gonzalo conoce a Silvana y al padre de ésta, quienes se ganan la vida vendiendo banderitas, cigarrillos, pancartas, en las diferentes movilizaciones que se dan en pro o en contra de Salvador Allende. Es entonces que Gonzalo se ve inmerso en estas aventuras y, sin darse cuenta, empieza a fijarse sentimentalmente en Silvana, la que también le corresponderá.

Mientras tanto en el colegio Saint Patrick hay problemas: los padres de los alumnos burgueses reclaman que sus hijos compartan carpeta con los pobres. Llamam comunista al padre McEnroe, lo instan a desistir de ese sueño loco de la integración.²² Casi a la par de estos acontecimientos, Chile se ve sacudida por el golpe militar de Pinochet. Los militares se apoderan de todas las instituciones importantes y el colegio Saint Patrick no es la excepción. Los militares incursionan en el asentamiento marginal donde viven Machuca y sus amigos. En medio de la requisita, Silvana muere intentando defender a su padre. Son testigos Machuca y Gonzalo, quien al final para librarse de un soldado que lo quiere golpear niega ser como toda esa gente del asentamiento marginal; grita una y otra vez que él no es un *roto* como ellos.

6. La propuesta de lectura: Machuca: lealtades y traiciones de los sujetos sociales

6.1. El mundo de Machuca

Desde el título de la película nos damos cuenta del interés del realizador por el mundo subalterno. Hay una intención de entrar en este mundo y conocerlo. El realizador utiliza como instrumento los ojos de Gonzalo. Es a partir de la mirada de este niño burgués que se construye la imagen de esa marginalidad: casas de madera e improvisadas sobre un campo de fútbol, todas ellas embanderadas, gente

²² El sacerdote McEnroe puede ser leído como una metáfora de Salvador Allende y el colegio como un micromundo que representa al país. En ambos fracasó el dialogo, el entendimiento, la comunicación; en ambos son los militares los que echan abajo el sueño, la utopía de una sociedad sin distingos.

sudorosa y trabajando en zanjas, niños sucios, perros por doquier. Cuando Gonzalo ya está en el interior de la casa de Machuca descubre en una de las paredes precarias una serie de fotografías familiares, rotas y desvencijadas; también un poster de Allende con el lema *Venceremos*; más allá, una imagen de Víctor Jara. Gonzalo está fascinado y horrorizado: no quiere probar el lonche que la madre de Machuca le ofrece; se horroriza ante la suciedad y las moscas del silo que luego, manteniendo la respiración, ocupa. Es interesante cuando en esa escena se encuentra con Silvana; ella le recomienda que guarde su bicicleta porque allí, según ella: “todos somos manilargas”.

Gonzalo, montado en una bicicleta, entra y sale de ese mundo: ordena, clasifica, juzga mentalmente todo aquello que mira. Lo que su mirada recoge es un mundo pobre, sucio, maloliente, descuidado, peligroso, alcoholizado, pero también es un mundo solidario, de trabajo, político. Un mundo ambivalente en el que él es un forastero, igual que nosotros los espectadores.

Cuando la cámara focaliza a partir de Gonzalo todo se vuelve inédito, extraordinario, pero cuando la cámara mapea el mundo sucede algo especial. Aparece un personaje que prácticamente pasa desapercibido por todos los personajes de la historia, inclusive Gonzalo. Es uno de los muchachos pobres que llegó al colegio con Machuca: es alto, tiene el cabello ensortijado y en varias escenas no se le escucha decir nada. Lo curioso es que muchas de sus acciones van a ser gravitantes en la trama del relato. Por ejemplo, él es quien hace justicia y golpea a Willy, el muchachito rubio que atormenta a Machuca y Gonzalo. Este muchacho de cabellos ensortijados solo habla casi al final del film, cuando los militares han entrado al colegio Saint Patrick. Este muchacho sale al patio del colegio y voz en cuello empieza a gritar: “Váyanse de aquí, milicos culeados”. Solo cuando grita esto, el resto de personajes, entre los que se cuenta el propio Gonzalo, lo notan. En el mundo posible que enuncia *Machuca*, los pobres son un *otro* sin importancia; un sujeto subalterno²³ y, como tal, lo dijo bien Gayatri Spivak (1999), está imposibilitado de hablar.²⁴ Cosa curiosa, cuando *habla*, cuando se escucha su voz, su reclamo, el subalterno es visibilizado y, luego, maniatado, destruido, desaparecido.²⁵

²³ Para Víctor Vich y Virginia Zavala es: “un sujeto relacional construido por la jerarquía y con una real asimetría en el ejercicio del poder [...] No es entonces un sujeto trascendental ni unitario sino más bien uno desplazado que se involucra con cuestiones de raza, género, nacionalidad, etc.” (2004: 101).

²⁴ No es que, estrictamente, no pueda hablar, sino que su palabra no alcanza el nivel dialógico ni accede a un lugar enunciativo. Rocío Silva Santisteban explica: “No es que el subalterno no hable [...], sino que su voz no tiene representación política alguna. Sus gestos y su forma de expresarse no tienen interlocutor. Su discurso no tiene poder” (2006:135).

²⁵ Algo así como lo que le pasa a Garabombo, el invisible (personaje de Scorza). Nadie lo ve, a nadie le interesa, es un cuerpo que no importa mientras es un subalterno más; pero todo cambia cuando se hace dirigente, cuando representa a su grupo y tiene voz; sus palabras son peligrosas, incómodas, subversivas y, por tanto, Garabombo debe ser desaparecido, muerto. El ejemplo se lo debo a Rocío Silva Santisteban.

En la película es interesante notar que desde el inicio el padre McEnroe intenta quebrar esta situación. La escena en la que se muestra la llegada de los niños pobres al Saint Patrick es reveladora. El padre McEnroe distribuye a los niños nuevos entre los alumnos antiguos, pero al hacerlo les pide que digan su nombre. Cuando es el turno de Machuca casi no se escucha nada. El padre McEnroe le dice al niño que hable más alto y Machuca le grita su nombre. El sacerdote, complacido, le dice: “Bien Machuca, hay que hacerse escuchar.” En este enunciado está implícito el hecho, la enseñanza, del sacerdote de que los pobres, no deben dejarse humillar ni avasallar. Esta enseñanza es constante y vemos que Machuca aprende. Cuando los militares se apoderan del Saint Patrick, los sacerdotes son echados. La escena en la que el padre McEnroe ingresa en plena misa del colegio organizada por los militares es reveladora. McEnroe va hasta el atrio mayor y saca las ostias para comérselas. Después, mirando a los alumnos, a los profesores y militares, dice, entristecido: “El señor no está más en este lugar”. Es así que empieza a retirarse de la iglesia y, cuando está a punto de salir, Machuca se levanta y se despide de él. Acto seguido, el resto de alumnos, pobres y ricos, hacen lo mismo, ante los ojos asombrados e indignados del Capitán Sotomayor, el nuevo encargado del Saint Patrick. Esto desembocará en la expulsión de Machuca del colegio.

6.2. Impugnando la fantasía ideológica

Slavoj Zizek en *El acoso de las fantasías* (2007) dice: “La noción estándar con respecto al funcionamiento de la fantasía en el contexto de la ideología es la de un escenario fantástico que opaca el verdadero horror de la situación: en lugar de una verdadera descripción de los antagonismos que recorren nuestra sociedad, nos permitimos una percepción de la sociedad como un todo orgánico, que se mantiene unido gracias a las fuerzas de la solidaridad y la cooperación” (15).

Es esto, precisamente, lo que sucede en *Machuca*. La cinta propone como verdad que la armonía es posible entre los grupos que conforman la sociedad; niega la lucha de clases, el conflicto. Esta situación se figurativiza en la amistad de Gonzalo Infante y Pedro Machuca. A pesar de las diferencias de clase, de raza, ellos se convierten en grandes amigos. Esta fantasía ideológica se refrenda en el cómic que circula entre ellos: *El llanero solitario*. En esta historieta, contextualizada en el oeste americano de mediados del siglo XIX, el llanero solitario es un hombre blanco que lucha por la justicia y que tiene como mejor amigo a Toro, un indio.

A lo largo del relato, otros de los personajes de *Machuca* intentan echarse abajo dicha fantasía ideológica. Primero tenemos a Silvana, quien en una escena de la película, le dice a Machuca que la historieta es una mentira porque: “Cuándo se ha visto que un blanco sea amigo de un indio”. Más adelante, quien se encarga de denunciar la fantasía ideológica es el propio padre de Machuca. Este hombre ha llegado ebrio hasta su casa en el barrio marginal, entra para robarse el dinero de su esposa, pero es repelido a golpes por ella. Cuando sale a la calle, nota que su hijo está acompañado por Gonzalo Infante. Se da el siguiente dialogo:

Padre de Machuca: (mirando a Gonzalo) ¿Y él quién es?

Machuca: un amigo.

Padre de Machuca: (Burlándose) Un amigo. Amiguitos que tenías.

Padre de Machuca ¿Sabís donde va a estar tu amigo en cinco años más? Entrando en la Universidad. Y ¿tú? Vais a estar limpiando baños. En veinte años tu amigo va a estar trabajando en la empresa del papito. Y ¿tú? Vai a seguir limpiando baños. En quince años más tu amigo va a ser el dueño de la empresa del papito. Y ¿tú? Adivina. Vai a seguir limpiando baños. Tu amigo..

Machuca: ¿Por qué no se va? (refiriéndose su papá).

Padre de Machuca: (Burlándose) tu amigo. Para ese tiempo ni siquiera se va a acordar de tu nombre... Tu amigo.

La fantasía ha sido puesta en evidencia, pero los partícipes de ella no quieren darse cuenta. La realidad misma se encargará de abrirles los ojos y mostrarles que la armonía es una utopía y que la sociedad está jerarquizada, estratificada.

Se acaba de producir el golpe de Estado y los militares se apoderan del país. Incursionan en universidades, minas, sindicatos, asentamientos humanos, buscando a los seguidores de Allende. Incluso ya se han metido al Saint Patrick. A poco de suceder esto, Gonzalo y Machuca han peleado. Al otro día Machuca no aparece por el colegio y Gonzalo, con su bicicleta, va a buscar al amigo. Gonzalo llega en el preciso momento en el que los militares han entrado al barrio marginal e improvisado donde vive Machuca. Atónito, contempla como sus viejos amigos: la madre de Machuca, Silvana y su padre, son sacados a empellones de sus casas. Los militares golpean y dan de puntapiés al padre de Silvana. Ella lo defiende y en medio de esta confusa situación, un soldado le dispara a la muchacha. Silvana se desploma y muere. Todo queda en silencio. De pronto, un soldado agarra del cuello a Gonzalo y lo confunde con uno de los pobladores del asentamiento humano. Gonzalo, desesperado, intenta huir, pero cuando el militar lo va a subir al camión de los prisioneros, Gonzalo le dice al militar que no es de allí, que él vive en la otra orilla del río (en los lugares acomodados); el soldado no le cree y cuando parece que todo está perdido Gonzalo le grita que lo mire, que él no es un "roto", que no es de allí. Efectivamente, el militar lo mira de pies a cabeza y observa su pelo enrojecido, su rostro claro; su ropa fina, sus zapatillas de marca *Adidas*. Y lo suelta. Machuca, observa todo esto. Su mirada está cargada de odio, de rencor, como aceptando como cierto aquello que su padre le dijo: él no puede ser su amigo. La fantasía ideológica ha caído; la armonía entre clases sociales es imposible; *el llanero solitario* no es más que una simple y tonta historieta.

Pero aún hay más. Zizek, también dice: "Pero la noción psicoanalítica de la fantasía no puede ser reducida a un escenario fantástico que opaca el horror real de la situación; desde luego, lo primero, y casi obvio, que se debe agregar es que

la relación y la fantasía y el horror de lo Real que oculta es mucha más ambigua de lo que pudiera parecer: *la fantasía oculta este horror, pero al mismo tiempo crea aquello que pretende ocultar, el punto de referencia "reprimido"*²⁶ (2007: 15).

Y en *Machuca*, cuál es ese punto de referencia "reprimido". Creo que este consiste en esa vieja actitud de la élite en repudiar, rechazar, a los sectores subalternos como parte integrante de la sociedad. Las naciones latinoamericanas fueron pensadas como comunidades blancas, heterosexuales, adineradas y todos aquellos que no reunían estas características fueron arrojados al infierno de lo abyecto. Ellos, los *otros*, no son dignos de formar parte de la familia (utilizo la metáfora de Doris Sommer) pensada, imaginada para nuestras naciones. Ese punto reprimido es el clasismo, el racismo; todo aquello que hace injusta nuestras sociedades.²⁷

Esta idea se refuerza con el romance frustrado entre Gonzalo y Silvana; ¿por qué no se llega a realizar esta unión? ¿Por qué termina ella muerta? Porque ellos figurativizarían el deseo inconsciente de la élite (¿tal vez del realizador del film?) en no querer adscribir, incluir, a los sectores subalternos en su idea de nación, de sociedad. La historia no hace concesiones y su colofón es claro: la prohibición del cruce de razas ni de clases; se niega la movilidad social.

6.3. El reverso superyoico y la interpelación ideológica

Slavoj Zizek, en *La metástasis del goce*, se ocupa del superyó por defecto. Nos explica que este superyó es la obscena ley nocturna que duplica y acompaña, como una sombra, la ley "pública". Zizek dice: "Lo que "mantiene unida" una comunidad profundamente no es tanto la identificación con la Ley que regula el circuito cotidiano "normal" de esa comunidad, sino la identificación con una forma específica de trasgresión de la Ley, de suspensión de la Ley (en términos psicoanalíticos con una forma específica de goce)" (2003: 89). La ley pública establece que una sociedad democrática todos los individuos somos iguales, pero la ley nocturna establece que los subalternos no tienen los mismos derechos que los de la élite.

Este reverso superyoico se aprecia en varias escenas de la película. Luisa, la madre de Gonzalo, pese a las infidelidades que comete, pese a utilizar a su hijo

²⁶ El subrayado es mío.

²⁷ Butler explica: Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas "invivibles", "inhabitables" de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir, pero bajo el signo de lo "invivable" es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos (2002: 19-20).

como pretexto de sus salidas furtivas, a lo largo de la película se muestra como una mujer progresista, igualitaria, interesada en los pobres. Sin embargo, al menor conflicto muestra su verdadero rostro. En una escena del film Luisa es obligada a unirse en una protesta en contra de gobierno comunista, ella se encuentra con Silvana, la amiga. En plena manifestación Silvana ha tenido un altercado con una amiga de Luisa; ambas mujeres empiezan a forcejear y Luisa, pese a no conocer a Silvana, la intenta defender, pero ella no entiende y también la agrede, insultándola, escupiéndole. De pronto Luisa cambia de actitud y, furiosa, dice: “No ves que te estoy defendiendo”. Pero Silvana la vuelve a atacar y Luisa estalla, diciendo: “¿Qué te has creído, rata asquerosa... Ándate a tu población, ándate a tu población... Asquerosa...Rota de mierda”. Es este el reverso superyoico, la ley nocturna que emerge y nos muestra la verdadera naturaleza de la sociedad chilena: racista, clasista. El subalterno ya no es más un ser humano; ha sido degradado a un animal (a una rata); ha sido expulsado, arrojado de la ciudad (los subalternos son forasteros, extraños). Se dice que cuando los argumentos fallan, se apela al insulto (es ese el inconsciente) y Luisa los llama: rotos (pobres, no blancos); los categoriza socialmente, los reubica para que no crean lo que no son (ciudadanos).

Una actitud similar la notamos al inicio de la película cuando Machuca recién acaba de llegar al colegio y sale, por primera vez al recreo. Machuca es llamado por un grupo de niños burgueses. Entre estos está Willy, el niño rubio y abusivo; le pide que le deje su lugar en el salón para que pueda sentarse junto a Gonzalo.

Machuca: ¿por qué?

Willy: No tengo por qué darte explicaciones. Yo quiero sentarme a lado de mi amigo.

Machuca: Dile que se mueva a tu amigo.

Willy: Mira, nosotros les hacemos un favor aquí. Ustedes no pagan el colegio; nuestros papás pagan el colegio. Y ahora ustedes quieren poner las reglas.

¿Acaso esto no se puede leer en analogía con el contexto político que experimenta Chile en ese momento? Son los adinerados los que supuestamente han creado esa nación. Y ahora, ellos, los pobres, los subalternos, con el gobierno de Allende creen que pueden dictar las reglas, cambiar el mundo.

Una constante en la película es que la ideología interpela a Gonzalo. Constantemente lo está llamando a asumirse como un burgués, sin embargo él no se da cuenta del lugar que juega en la sociedad. Es conmovedora la escena en la que Gonzalo, junto con Machuca y la muchacha, saltan en medio de la protesta pro Allende. Todos gritan al unísono: “el que no salta es un momio, el que no salta es

un momio”.²⁸ Gonzalo, de un momento a otro, pregunta qué es eso, y la muchacha le responde que es alguien como él, rico e ignorante.

El padre de Machuca intenta ubicarlo, pero Gonzalo no lo entiende. Cuando hacen el asomo de robarle la bicicleta la muchacha y Machuca, Gonzalo les grita: *rotos* (pobres). Solo al final, nos damos cuenta que la *estructura de sentimiento* ha sido asumida por completo cuando Gonzalo, para salvarse del arresto, niega ser como ellos, los rotos. Es la mirada de Machuca quien termina de definir a Gonzalo. Es un burgués y debe asumirse como tal.

La película puede ser leída como la pérdida de la inocencia, no solo amorosa, sino social. Gonzalo se da cuenta cómo son las cosas en la sociedad chilena y se percata cuál es su verdadero lugar. Es interesante lo que le dice su compañero de clases cuando han rodeado a Machuca y lo están golpeando. “golpéalo, golpea por una vez en tu vida alguien”. En ese instante Gonzalo sale en defensa de Machuca, pero después Gonzalo golpeará a Machuca; no de manera directa, sino indirecta, simbólica; negándolo, aceptando las diferencias de clase y de raza.

6.4. Alegoría e inconsciente político

Juan Carlos Galdo explica: la alegoría es una forma de leer la realidad, de procesarla en su naturaleza contingente [...] [N]o le es extraña la materia que informa la realidad ni le son ajenos los procesos que la atraviesan, la alegoría atiende al entramado de la historia, pero no como reflejo mimético sino como proyección que da cabida a diversas y contradictorias pulsiones, en el sentido de incluir aquello que Jameson dio en llamar “el inconsciente político” que recogen los textos literarios” (2008; 39-40).

Fredric Jameson enseña que no hay nada más allá de la ideología (de la ideología del capitalismo tardío, se entiende). En una visión pesimista de las cosas asegura que no hay producto cultural alguno que pueda escapar de esta lógica perversa. Sin embargo, también afirma que todo texto cultural es un documento de civilización y, a la vez, es un documento e barbarie; qué significa esto. Pues el crítico norteamericano piensa que toda obra puede ser leída, recepcionada, apelando a dos tipos de hermenéutica. Por un lado, tenemos la hermenéutica negativa, interpretación que encuentra en los textos la influencia maquiavélica del capitalismo tardío y los valora como productos que están diseñados para producir y reproducir la subordinación de las clases no hegemónicas. Pero, por otro lado, tenemos una segunda lectura que denomina hermenéutica positiva, en la que se practica una lectura disidente, capaz de proveer una salida, una esperanza al laberinto del poder.

²⁸ Burgués, acomodado, snob.

Creo que lo dicho anteriormente calza perfectamente en lo referido a *Machuca*. Esta cinta es un *documento de civilización y de barbarie*; por un lado, notamos que la verdad que enuncia el texto es terrible: todo acto de rebelión en contra del sistema está condenado a terminar en fracaso; la revolución, el cambio social la igualdad no es posible en el mundo real; lo mismo se puede decir de la convivencia de distintos tipos de grupos sociales, raciales; podría leerse como una alegoría del fracaso, de la incomunicación, de la derrota del género humano. Pero, a la vez, podemos notar que hay una esperanza en la actitud del padre McEnroe, y en aquellos que son como él, por el hecho de querer superar las diferencias sociales; de vivir en la utopía, como diría el gran Ernesto Sabato.

Esta película es importante porque escapa a cualquier maniqueísmo (todos los ricos no son malos ni reprobables, y no todos los pobres son buenos o éticos). Si bien es cierto que la película pareciera ser el recuerdo de un niño, puede decirse que ese recuerdo alegoriza perfectamente las circunstancias en las que se debate la sociedad chilena contemporánea (incluso se podría ampliar a buena parte de Latinoamérica). Es una proyección del inconsciente político; en el que el discurso es opresor y pesimista, pero como vimos líneas atrás también se presenta alentador y promisorio. No todo está perdido; al final hay una puerta y esa es la solidaridad y la fe en el ser humano.

7. La colonialidad del saber

Por qué narrar una historia como la de *Machuca*. ¿Es simplemente el gesto nostálgico de un cineasta ansioso por recobrar una parte de su infancia? ¿Es el producto de la exigencia del mercado ávido por realizaciones que privilegien lo subalterno convertido en un objeto de consumo? ¿Es acaso el intento por reconciliar a los diversos grupos sociales chilenos en conflicto?

Es un hecho incontrastable que el cine es un artefacto cultural que sigue estando en manos de la élite o, de aquellos que quieren formar parte de ella.²⁹ Es un hecho también que es una herramienta de la colonialidad del poder y del saber (Quijano) y que permite no solo la legitimación del grupo de poder, sino su perpetuación hegemónica. El hecho de que en las historias que se narran, los

²⁹ En la película *Machuca*, su director Andrés Wood, por ejemplo no pertenece a los sectores subalternos. Rasgo constante en los realizadores chilenos que retratan este mundo popular o marginal. En nuestros países, cuántas personas que pertenecen a los sectores dominados pueden darse el lujo de hacer cine. El apoyo del Estado es nulo (Vich; 2006) y la única alternativa son las coproducciones internacionales en las que se exigen que los filmes estén acordes a los horizontes de expectativas de Occidente. En otras palabras, solo es digno de financiarse lo exótico, lo folklórico (en el mal sentido del término). Un ejemplo de esto es la tan celebrada *Madeinusa* de Claudia Llosa. Solo este tipo de "orientalismo" vende. Ver en este sentido: Rocío Silva *Profanar a la virgen no es pecado: Madeinusa y el campesino peruano como protagonista cinematográfico* (2009).

personajes pertenezcan al mundo subalterno, no asegura que haya en esta actitud una intención de cuestionar o subvertir el orden establecido. Si se presta la atención debida uno podrá darse cuenta que en el mundo subalterno representado, estos personajes lindan con el estereotipo o la caricatura; son bandidos, rebeldes, rencorosos, desadaptados, ebrios, etc. Bhabha enseña que la estrategia del poder, del discurso colonial es fijar el sentido a través del estereotipo. El poder, utilizando sus recursos, aliena, pervierte, fija al subalterno; imagina y redirecciona las inquietudes y las expectativas de su mundo. Por eso se hace necesario estar alertas, mantener una actitud de constante sospecha (Beverley) para poner en evidencia la estafa, la mentira política oculta tras los buenos deseos. El psicoanálisis enseña que, a veces, yo diría siempre, mucho más importante que lo dicho es aquello que no se dice. Es ese horror, lo reprimido, la distinción y la jerarquía, que saltan a la luz después de haber caído el velo de la fantasía ideológica que sustenta, falsea, la naturaleza misma de la convivencia humana.

BIBLIOGRAFIA

Anderson, Benedict.

2006 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Barbero, Jesús Martín.

1999 “Recepción de medios y consumo cultural: travesías”. En: *El consumo cultural en América Latina*. Guillermo Sunkel (coordinador). Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Burucúa, Constanza.

2007 *El melodrama en América Latina: persistencia de un sentimiento*. Cuadernos hispanoamericanos 679: 37-44.

Butler, Judith.

2002 *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.

Galdo, Juan Carlos.

2008 *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX*. Vallejo, Alegría, Arguedas, Vargas Llosa, Scorza, Gutiérrez. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Larraín, Jorge.

2001 *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM.

Ott, Michaela.

2000 “*El discurso de lo melodramático. Entre cristianismo, psicoanálisis y cine*” En: *Narraciones anacrónicas de la modernidad: Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago e Chile: Ed. Cuarto Propio.

Protzel, Javier.

2006 *Procesos interculturales. Texturas y complejidad de lo simbólico*. Lima: Universidad de Lima.

2007 “Remando contra la corriente: la inconclusa construcción del cine peruano”, en: *Industrias Culturales. Máquina de deseos en el mundo contemporáneo*. López Maguiña, Santiago et Al (editores). Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú.

2009 *Espacio privado y espacio público en su deriva tecnológica: Notas sobre la construcción histórica de la subjetividad*. Contratexto digital 7:1-25.

Mc Evoy, Carmen.

2000 ““Bella Lima ya tiembles llorosa del triúnfate chileno en poder”: una aproximación a los elementos de género en el discurso nacionalista chileno”. En. *El hechizo de las imágenes. Estatus social, género y etnicidad en la historia peruana*. Narda Henríquez (editora). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Peirano, María Paz.

2005 *Imágenes de la nación en el cine chileno actual: la representación de “lo chileno” como cultura popular*.
<http://www.antropologiavisual.cl/imagenes/imprimir/peirano.pdf>.

Rincón, Carlos.

2006 *Narrativas mediáticas. O como se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa Editorial

Silva Santisteban, Rocío

2009 “Profanar a la virgen no es pecado: *Madeirusay* el campesino peruano como protagonista cinematográfico” En: *Efímero y trascendente: lo sagrado y los medios de comunicación*. (Rocío Silva Santisteban et Al. editores). Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya.

Sommer, Doris.

2004 *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Subercaseaux, Bernardo.

2007 *Literatura, nación y nacionalismo*. Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura, 724:277-293.

Ubilluz, Juan Carlos

2006 *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Ulfe, María Eugenia.

2006 “La memoria, la esfera pública y “la nación en tiempo heterogéneo””. En: *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Gisela Cánepa y María Eugenia Ulfe (editoras). Lima: CONCYTEC.

Unzueta, Fernando.

1996 *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*. Lima-Berkeley: latinoamericana editores..

Vich, Víctor Vich y Zavala, Virginia.

2004 *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Bogotá: Editorial Norma.

Vich, Víctor.

2006 “Gestionar riesgos: agencia y maniobra en la política cultural”. En: *Políticas culturales. Ensayos críticos*. Guillermo Cortés y Víctor Vich (editores). Lima: IEP-INC.

2007 “Dina y Chacalón del Perú: el secuestro de la experiencia”. En: *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Luis e. Cárcamo et Al (compiladores). Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora.

Zizek, Slavoj.

2003 *La metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad.* Buenos Aires: Paidós.

2007 *El acoso de las fantasías.* México: Fondo de Cultura Económica.