

Identidades políticas y retratos cinematográficos en América Latina

Political Identities and Latin American Film Portraits

Juan Bautista Lucca

Universidad Nacional de Rosario y Conicet, Ciudad de Rosario, Argentina.

juanlucca@hotmail.com

ARTÍCULO DE REVISIÓN DE TEMA

Fecha de recepción: 2 de octubre de 2013 · **Fecha de aprobación:** 31 de octubre de 2015

Cómo citar este artículo:

APA: Bautista, J. (2015). Identidades políticas y retratos cinematográficos en América Latina. *Ciencia Política*, 10(20), 203-217.

MLA: Bautista, J. "Identidades políticas y retratos cinematográficos en América Latina". *Ciencia Política* 10.20 (2015): 203-217.



Este artículo está publicado en acceso abierto bajo los términos de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 Colombia.

Resumen

Este ensayo busca apelar al cine como expresión de la cultura que retrata diversas vías de construcción de identidades, pues logra en una imagen amalgamar una pluralidad de relatos. Por ejemplo, en el filme *Machuca*, se da cuenta del momento en que las identidades políticas se fracturan; o a través de *Memoria del saqueo* se observa cuando la identidad es un rastro que da cuenta de nuestro presente; en *Fresa y chocolate*, *Santera*, *La estrategia del caracol* y *La ley de Herodes* es posible reconocer cómo el choque con el “otro” da forma y tensiona el “nosotros”; el cine también se convierte en una vía para pensar la identidad como resultado de la “construcción” de un relato que trasciende situaciones y abre nuevos horizontes, como ocurre en *Diarios de motocicleta*, o bien para dar cuenta del eterno retorno al regazo cálido de nuestras antiguas certezas (*El hijo de la novia*).

Palabras claves: cine, cultura, identidad, Latinoamérica, nosotros.

Abstract

This essay uses the cinema as an expression of culture that has the ability to portray different ways to build identities, to condense on an image different identities path. For example, in the film *Machuca*, we can see how political identities experience a social split; in *Memoria del saqueo* we can observe how social and political construction of an identity could be understood as a sign of the past that came back to the present; in *Fresa y chocolate* and also the films *Santera*, *La estrategia del caracol* and *La ley de Herodes*, we can observe the identity clash with the “other”, that shapes and stressed that thing “we” are; finally, a film is also becomes a field to think about identity construction process that open a new future like in *Diario de motocicleta*, or open the possibility to return to our old certainties like in *El hijo de la novia*.

Keywords: cinema, culture, identity, Latin America, us.

Introducción

¿Qué debo hacer? No veo por todas partes más que oscuridad. ¿Creeré que no soy nada? ¿Creeré que soy Dios?

Blaise Pascal

El presente ensayo busca apelar al cine como expresión de la cultura, de forma tal que nos veamos posibilitados a advertir en él los resortes de un mundo contemporáneo, enrevesado en su complejidad, fluido en el desmantelamiento de sus firmes pasos previos, incierto en el devenir del presente, tortuoso en su vuelta al pasado y aterrorizado en el acrecentar del futuro. Estos aspectos, en más de una oportunidad, ponen en tensión al sujeto, a aquel que grita a los vientos la duda acerca de su identidad y que recibe del eco una y otra vez la voz de su propia incógnita (Toplin, 1988; White, 1988).

Es decir, nos interesa poder –como dice el epígrafe de Pascal– adentrarnos en la oscuridad de la interrogación por el ser, especialmente en el marco latinoamericano, en sus contornos y sus múltiples máscaras; todo ello a la luz de las imágenes que, bajo la lupa de una mirada en primera persona, nos permiten desentrañar los nudos gordianos que pesan sobre la ontología identitaria en los países latinoamericanos.

Ahora bien, ¿por qué es importante introducir la noción de *identidad* a la hora de pensar Latinoamérica a través del cine? Nos abocamos a esta cuestión porque consideramos que en un mundo en el que parece –al decir de Karl Marx– que lo sólido se desvanece en el aire; en el que –como apuntara Hamlet– “*the time is out of joint*”; en el que el país donde nacimos ha perdido su contorno, esta pregunta resulta vital para pensar nuestro devenir y porvenir. Justamente, la pregunta por nuestra identidad adviene generalmente del vacío (incluso de una respuesta), de la angustia de estar frente a un mundo dislocado, desarraigado y desanclado, predestinado al “triste y solitario final” en el cual aquello que fuimos dejará de ser justamente por no seguir siéndolo; sin tiempo, sin espacio, sin relatos y parados en el borde del abismo, dudar sobre si –parafraseando a Jorge Luis Borges– será el amor o el espanto lo que pueda unirnos se convierte en un interrogante trascendental (Lucca, 2012).

En este desierto de pobres corazones–en el que la búsqueda de nuestra identidad se vuelve un registro perdido pero necesario–, el cine es un recurso discursivo de gran riqueza, pues logra en una imagen amalgamar una pluralidad de relatos. Consigue, por ejemplo, dar cuenta del momen-

to en el que nuestra identidad se fractura en una escisión radical (como ocurre en *Machuca*¹); permite observar cuándo nuestra identidad se pierde “en la blanda arena que lame el mar”, confinándonos a recordar el rastro perdido para dar cuenta de nuestro presente (tal como ilustraremos a través de *Memoria del saqueo*²); ayuda a reconocer el choque entre el “otro” y el “nosotros” en un punto tangencial, que convulsiona y (re)configura a ambos sujetos llevándolos por diversos senderos que se bifurcan (como observaremos en las películas *Fresa y chocolate*,³ *Santera*,⁴ *La estrategia del caracol*⁵ y *La ley de Herodes*⁶); por último, el cine, como veremos en este ensayo, se convierte en una vía para pensar la identidad como resultado de la construcción de un relato que trasciende situaciones y abre nuevos horizontes (*Diarios de motocicleta*⁷) o bien como el eterno retorno al regazo cálido de nuestras antiguas certezas (*El hijo de la novia*⁸).

-
- 1 *Machuca* es un film del realizador chileno Andrés Wood, que se estrenó en 2004. Cuenta los encuentros y desencuentros de la sociedad chilena previa al golpe de 1973 a la luz de la historia de dos niños de clases sociales opuestas (Gonzalo Infante y Pedro Machuca) que se conocen en un colegio religioso privado.
 - 2 *Memoria del saqueo* es documental del realizador argentino Fernando “Pino” Solanas, estrenado en el año 2003, que retrata las desavenencias de Argentina en los momentos de su crisis (2001-2002).
 - 3 *Fresa y chocolate* es un film de los directores Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, estrenado en 1994, que retrata el encuentro de dos personajes (David, un estudiante de ciencias sociales y Diego, un artista homosexual) en el marco de la Cuba de los años noventa.
 - 4 *Santera* es un film venezolano de la directora Solveig Hoogesteijn estrenado en 1996, que cuenta el encuentro entre Paula, una médica española de Amnistía Internacional, y Soledad, una negra del Caribe venezolano que se dedica a la “brujería”.
 - 5 *La estrategia del caracol* es un film colombiano del realizador Sergio Cabrera, estrenado en 1993, que cuenta la historia de un grupo de vecinos en la ciudad de Bogotá que deben luchar contra el desalojo a través de un ingenioso plan ideado por un antiguo anarquista español.
 - 6 *La ley de Herodes*, película mexicana del director Luis Estrada estrenada en el año 1999, retrata el México del Partido Revolucionario Institucional (PRI) durante la presidencia de Miguel Alemán, en 1949, a través de la irónica historia de Juan Vargas, el alcalde de San Pedro de los Saguaros, un pueblo perdido del interior del país.
 - 7 *Diarios de motocicleta* es una película del director brasileño Walter Salles estrenada en 2004, que está basada en *Notas de viaje, diarios de motocicleta*, de Ernesto “Che” Guevara, y *Con el Che por América Latina*, de Alberto Granado, y que cuenta el periplo de dos jóvenes argentinos por Sudamérica.
 - 8 *El hijo de la novia* es una película del director argentino Juan José Campanella, estrenada en el año 2001, que retrata la inconformidad de un hombre con su destino, sus logros y derrotas (emocionales y laborales) que debe enfrentar el alzhéimer de

1. La identidad como experiencia de la memoria

Que siempre ha habido chorros, /maquiavelos y estafaos, /contentos y amargaos, /barones y dublés. /Pero que el siglo veinte / es un desplieque / de maldá insolente, / ya no hay quien lo niegue. /Vivimos revolcaos en un merengue / y en el mismo lodo / todos manoseados.

Enrique Santos Discepolo, *Cambalache* (tango)

A la hora de llevar adelante nuestras cavilaciones sobre el vínculo entre un film y los ribetes que pueden adquirir las preocupaciones sobre la identidad, se puede empezar el análisis a partir del documental *Memoria del saqueo* del realizador argentino “Pino” Solanas, que tiene la virtud de partir de un “yo” que se confiesa, que relata el dolor de vivir en el páramo tras ver arrasado el pasado por una crisis. Sin embargo, esto nos enfrenta a reconocer el hecho de que la suya no es más que es una mirada en singular, tal como queda plasmado en el propio nombre del film, una interpretación entre tantas posibles de una crisis orgánica con múltiples lecturas, miradas e interpretaciones

La preocupación del documental por la identidad es primordial, ya que deja en claro que es justamente en los momentos de crisis en los que la vuelta al “nosotros” (a la representación que nos hacemos de él, en este caso a través del cine) es una fórmula protectora que nos dota de seguridad ontológica para revertir el pudor de nuestra desnudez.

Para dar cuenta de ello, el documental ofrece al espectador un doble camino: por un lado, lo expone sin tapujos a la sensación crítica de ver como se despedaza su identidad en el mar de los Sargazos que fue la crisis argentina de 2001; y, por el otro, le ofrece un cúmulo de “lugares comunes” que le sirven como “historias mínimas” que le permiten reconstruir una nueva “historia oficial” para calmar las ansias de certidumbre.

El primer camino –la exposición del espectador frente a la crisis– Solanas lo desanda a partir de la convergencia de tres elementos explicativos que dan cuerpo a la crisis y su percepción. En primer lugar, al invocar imágenes que relatan los impactos de la política neoliberal de los noventa como causal de todos los males; en segundo lugar, al hilvanar el devenir natural de la Argentina hacia la crisis insistiendo, por ejemplo, en la idea de que los argentinos han sido siempre corruptos y desde su

su madre, el desmoronamiento de su empresa familiar y el camino tortuoso de su corazón.

independencia sufren el endeudamiento externo, razón por la cual una crisis de este talante no debería causar sorpresa; y por último, Solanas le ofrece al espectador los actores de su film y por ende los de la crisis del país (y de nuestras identidades). Así aparecen constantemente en escena los villanos como Carlos Menem, Domingo Cavallo, Julio Alzogaray, entre otros, que imprimieron su gráfía en la desazón que el espectador advierte (y que, de ser argentino, experimenta en carne propia).

El segundo camino, en contrapartida, nos propone la (re)configuración de la historia argentina y con ello de los elementos que configurarían según el realizador el ADN identitario argentino, al hacer volver al espectador, como en el tango, con la frente marchita al primer amor. En este sentido, es posible reconocer cómo surcan el documental los trazos de aquellos elementos míticos que han dotado históricamente a la “argentinidad” de contenido.

Es posible reconocer en el documental –aunque por la negativa de su crisis– la apelación al “mito del granero del mundo”, aquel que convierte a la Argentina en un paraíso para la gula, un país en el cual a nadie debería faltarle comida ya que el humus pampeano ofrece una respuesta telúrica a todos los males. En este sentido, se suceden las imágenes de niños con problemas de desnutrición en Tucumán (que Solanas se encarga de sitiar –más que situar– a 1200 km de la Capital Federal) u otros problemas similares que acontecen en otros rincones recónditos del país.

Asimismo, es posible reconocer en el documental el “mito del orgullo nacional”, propio de la (bien sabida) soberbia de los argentinos, a través de seres capaces de creer que el mundo los observa –y hasta me animaría a decir que los contempla como al sol– llevándolos a creer que “que somos un crisol de razas” y por ende que “somos la Europa de América Latina”, que “venían de Europa a copiar los adelantos de YPF”, entre otros tantos ejemplos que nos ofrece la película.

Ahora bien, frente a la contradicción de estar al mismo tiempo “condenados al éxito” (como solía decir el presidente Carlos Menem) o condenados a la crisis, la salida que encontramos en el film lejos está de escapar de la inventiva fantástica de los anteriores mitos, ya que Solanas anida en la acción perversa de un agente externo la explicación final de nuestras dolencias o perplejidades. Aquí la película “tira la pelota hacia fuera”, haciendo clara referencia al Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial, la *Baring Brothers* en el siglo XIX o a los propios Estados Unidos como actores estelares para entender qué pasó en la Argentina.

En definitiva, el documental de “Pino” Solanas tiene el acierto de pensar la identidad argentina desde una tabula que a priori parece rasa, más no siempre lo es, en la cual se superponen relatos, elementos e imágenes que configuran nuestro presente y nuestra identidad, más allá de la forma acertada o no con que él realice el engarce entre los fragmentos rotos de lo que otrora fue la tabula en la que habíamos estampado los mandamientos del ser argentino.

Es decir, *Memoria del saqueo* nos permite advertir que no es posible abordar nuestra preocupación por la identidad de forma estática, unilineal, unidimensional y autobiográfica, sino más bien como un proceso de construcción y reconstrucción constante, una tarea continua de bricolaje entre las situaciones, nuestras prácticas, las interrelaciones con los otros (de los cuales nos diferenciamos) y el nosotros (al cual queremos aferrarnos). En síntesis, se trata de un proceso en el que hay marchas y contramarchas, múltiples puntos de partida, pero no necesariamente algún punto de llegada.

2. El “otro” y la identidad

Si el ojo percibe un color, se pone al momento en actividad y queda obligado por naturaleza a producir enseguida otro color que, junto con el ya dado, incluya la totalidad de la gama cromática.

J. W. Goethe

Ahora bien, si concebimos que la construcción de identidades es un proceso multidimensional y complejo, existe un elemento que resulta la mayor de las veces constitutivo y nodal: la figura del *otro* como parte esencial en la definición del *nosotros*, ya que es justamente en el momento del encuentro con alguien diferente a nuestra persona que la pregunta por nuestra singularidad acaece. Es decir, en toda identidad existe una dimensión relacional, porque el reconocimiento propio, la afirmación, entra intrínsecamente en tensión con el reconocimiento y diferenciación externa. Es por ello que, por ejemplo, para Ernesto Laclau es necesario asociar identidad y diferencia, ya que aquello con lo que me identifico no es solamente el propio contenido particular, “es también uno de los nombres de mi completitud ausente, el reverso de mi carencia original”, lo que habilitaría pensar en el “otro” no necesariamente de

forma material, sino más bien como una construcción discursiva que da la posibilidad de configurar una identidad (Laclau, 1997, p. 76; Laclau, 2000, pp. 32-33).

En esta senda, tanto la película chilena *Machuca* (como ejemplo de un antagonismo radical) como la cubana *Fresa y chocolate* (en cuanto expresión de una relación agonial) habrán de servirnos de cara y contracara de la misma moneda, como dos vías contrarias de relatar nuestro encuentro con este otro. Si partimos de concebir que las identidades son un producto de las relaciones sociales y que en ellas la barra que diferencia al nosotros de los otros es una construcción, es posible pensar que la definición de las identidades es un acto político *per se* en el cual se dirime el sentido de uno u otro término, así como también del límite que los separa. Ahora bien, pensar qué es la política –y por ende qué cosas se ponen en juego en la construcción de identidades– nos llevará tan lejos como la reflexión política misma. Sin embargo, y de manera esquemática, es posible pensar la política en dos claves: la primera la concibe como la continuación de la guerra por otros medios y la segunda la imagina como la solución pacificadora del conflicto.

En este panorama, parafraseando una vez más a Borges, la posibilidad de trazar una identidad es fruto de la unión (en un nosotros) a partir del amor o del espanto, como dos imágenes condensadas de la ontopolítica, la construcción política de la identidad según Charles Taylor (1993). La primera imagen ontopolítica es la de la similitud, aquella que apela a un universalismo original moderno, que pone el énfasis en la igualdad entre todos los hombres, en aquello que nos trasciende más allá de nuestras singularidades. En este punto, la referencia a la película *Fresa y chocolate* es clarificadora ya que, en una situación en la cual el corporativismo le ha ganado al pluralismo (y con ello a la vida diaria misma), el reconocimiento agonial entre pares bajo una lógica política que busque apaciguar el conflicto permite poner en escena el punto de encuentro entre el otro y el nosotros, entre un militante comunista y un gay; que en este caso sirve para desmontar una escisión radical entre ambos a partir de la apelación a un sustrato común, la vuelta a una similitud original, cual es la de ser humano.

El camino inverso a esta ontopolítica de la similitud es la que hace de la diferencia el elemento articulador y constitutivo de las identidades. Es decir, muchas veces la diferenciación del “otro” es exagerada en pos de fortalecer el contraste, lo que configura a nuestro alter como nuestro opuesto, en el antagonista prefigurado desde una posición radical

(Larraín Ibáñez, 2001, p. 11; Laclau, 2000, p. 35; Schmitt, 2003, p. 181). En esta versión de la construcción de la identidad, el otro es ese que ocupa el lugar tras la frontera, tras una barrera insoslayable, que puede advertirse en la película chilena *Machuca* especialmente representado en el encuentro de subculturas políticas a través de los titulares de los diarios al inicio del film o en las inscripciones sobre las paredes con grafitis y consignas políticas que dicen “no a la guerra civil” contra la misma pared pintada de blanco. Esta tensión se retraduce y manifiesta en la dinámica áulica y en el enfrentamiento entre aquellos que representan el arquetipo de los niños “blancos” que viven en Vitacura frente a los “rotos” o de “polera negra”. En esta película, el director deja entrever cómo, incluso entre seres con escasa socialización como son los niños, los intentos de hacer primar las similitudes tambalean frente a la aplicación de una lógica identitaria de escisión absoluta, que no oficia ya en clave agonal entre el otro y el nosotros, sino más bien en una lógica antagónica que antepone al amigo sobre el enemigo, que condensa la distancia y la diferencia al lanzar una piedra o al golpear con el puño.

Entonces, se puede decir que estas dos películas nos sugieren dos cuestionamientos a la hora de pensar cómo se construyen las identidades: ¿cómo logra la unidad en (¿a pesar de?) la diferencia?, y ¿cómo preservar la diferencia en (¿a pesar de?) la unidad? (Bauman, 2005).

3. La identidad y sus múltiples retratos

Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta el infinito. (En el instante en que yo dejo de creer en él, “Averroes” desaparece).

Jorge Luis Borges

La clausura del anterior apartado nos pone frente a una problemática nodal de las identidades: la transformación que implica el relacionamiento con “otro”, ya que sin otra identidad que entra en disputa con la nuestra o sin cambios en nuestras condiciones de existencia, difícilmente estaríamos preguntando quiénes somos, puesto que no viviríamos esa sensación de estar pisando sin el suelo. Es por ello que autores como Renato Ortiz (1996) apuntan con razón que “[...] no tiene mucho sentido

la búsqueda de la existencia de “una” identidad; sería más correcto pensarla a partir de su intersección con otras identidades, construidas según otros puntos de vista” (p. 78).

Ahora bien, una reflexión sobre la construcción de identidades a partir de un componente relacional nos pone frente a un nuevo interrogante: ¿seguimos siendo lo mismo que éramos en el momento en el que nos encontramos con nuestro alter? Podemos encontrar una respuesta en películas como *Santera*, *La estrategia del caracol* o *La Ley de Herodes*, en las cuales, tal como apunta nuestro epígrafe, la hibridación entre los partícipes de la relación lleva a que uno y otro reconozcan las marcas del otro en el uno (y viceversa).

En la película *Santera*, de la realizadora Solveig Hoogsteijn, la transformación de las protagonistas (Soledad, una mujer afro venezolana de posición marginal y creencias esotéricas, y Paula, una mujer blanca, europea y de profesión liberal) por la influencia recíproca es un elemento evidente, por ejemplo, en la inversión de los roles activos y pasivos durante el film (al inicio Soledad recibe las preguntas de Paula, y al final Paula se deja llevar por los designios de Soledad), y especialmente en la pérdida parcial de la fe iluminista en la razón que sufre Paula ante la influencia de elementos propios de la santería que Soledad le lleva a experimentar.

En la película colombiana *La estrategia del caracol*, la trasmutación de los personajes que viven en el conventillo no solo es producto de la convivencia diaria con sus vecinos, sino que también se da de cara a la orden de desalojo, como un elemento desencadenante. Así, puede visualizarse cómo en un primer momento las relaciones entre los personajes eran cordiales más no así del todo fraternales, y una vez planteada la estrategia misma del caracol la transformación de unos y otros lleva a la aceptación tácita o explícita de la influencia recíproca, como puede verse en la escena en la que todos rezan (incluso aquellos que por su credo político son anticatólicos) frente a la virgen de humedad; o inclusive en la transformación que vive el/la joven transformista ante los sucesos que se suceden en los momentos álgidos de la película.

Un último ejemplo de esta transformación identitaria de los partícipes de una relación social que reconfigura justamente la identidad puede verse claramente en la figura de Juan Vargas, en el film mexicano *La ley de Herodes*. Allí, la manera en la que el personaje se “chinga” (amolda) so pena de “joderse” es un claro ejemplo de cómo el encuentro con el

otro o la modificación de una situación (en este caso geográfica) compele al personaje a una reconfiguración identitaria. Una frase de la película es representativa de la metamorfosis que sufre este joven político del PRI mexicano: “el que no transa no avanza”. Con esta queda claro cómo las identidades se transforman, cómo se enfrentan a las experiencias del (des)arraigo dinámico de nuestras identidades, de la oscilación de nuestra pertenencia a algo dado, en definitiva, de la volatilidad de nuestras identidades.

4. La identidad como biografías del “yo”

Millares de años debieron pasar antes que tú entraras en la vida y otros millares esperan para saber lo que harás de tu vida.

Thomas Carlyle

En el apartado anterior vimos cómo interviene en la construcción de las identidades un elemento relacional, y también cómo estas están influidas por la situación en la que se pone en juego dicha relación. Por eso, para definir un nosotros no se puede considerar una esencia estática, sino más bien un condicionante dinámico. A partir de esta sentencia, podríamos aventurarnos más allá y añadir que, en el proceso de construcción de identidades, los agentes de esta relación social abierta no solo están influidos por el medio, sino que pueden tener la potencialidad de influir también sobre el mismo, aspecto que nos abocaremos a retratar a través del film *Diarios de motocicleta*.

Aparte de que la película del realizador brasileño Walter Salles cuenta el viaje o devenir a través de Sudamérica del cordobés Alberto Granados y del rosarino Ernesto Guevara, muestra claramente el papel del individuo, en esta caso del “Che”, en la historia, tal como tituló su obra el marxista ruso Georgi Plejanov contradiciendo los dogmas de la ortodoxia marxista.

Ahora bien, nuestro lector podrá preguntarse si todos los seres humanos inciden o son capaces de hacerlo de la misma manera sobre su medio. Justamente, con esta pregunta el director juega ya que, por un lado, esta es la historia del viaje de dos jóvenes por América Latina pero, por el otro, el espectador sabe que es el relato de la transformación de uno de ellos en un líder político de relevancia mundial.

Es decir, la película muestra el juego entre el ser y su medio, que en este caso se encarna en la transformación de la figura de Ernesto en la del “Che”. Se puede decir que, en un primer momento (que es sobre el que versa la película), el medio modifica al individuo, como puede quedar ejemplificado en las palabras que el personaje de Ernesto propalara en su agradecimiento por la fiesta de cumpleaños que los habitantes de la colonia de la Amazona prepararon; sin embargo, en un segundo momento, es posible avistar la proposición personal de modificar el medio (lo que la película no muestra, pero que es por todos conocido).

Es posible afirmar entonces que en este relato biográfico se narra la formación de la configuración de una identidad de tipo individual en el que interviene un elemento de vital importancia que, aunque oculto, cumple una función discursiva de tipo pragmática que es necesario develar: la construcción discursiva de un relato histórico que, como en el caso de *Memoria del saqueo*, que se remonta al pasado con el interés de reinterpretarlo desde un presente que se piensa como un momento de inflexión hacia el futuro. En este caso, el film del realizador brasileño busca mostrar el costado humano de un personaje que en América Latina adquiere las veces de líder, es decir, una figura que según la óptica con la que observemos el mundo fue capaz de imprimirle a su presente un “sentido” de cambio, en definitiva, un cambio político a las identidades que entonces estaban en juego.

Así, cabría pensar que una vez que se reconoce quiénes son los otros y en quiénes nos configuramos, así como cuándo y dónde lo hacemos, como un nosotros, es decir, una vez que nuestra identidad como grupo o bien como individuo (en este caso como “Che”) se encuentra configurada, el principal problema anida en trasladar la potencialidad en acto; es decir, en pasar de ser una construcción basada en la negatividad de la diferencia (con otro) o bien en la similitud (entre nosotros) al momento en el que la disputa es política, por la construcción del sentido del orden. En definitiva, se trata de una disputa hegemónica en la cual nuestra acción identitariamente prefigurada se enfrenta en un arduo *casting* para obtener uno de los papeles protagónicos de la historia.

5. Palabras sin fin

Destruimos solo lo que sustituimos
Auguste Comte

Para terminar este comentario, *El hijo de la novia* tiene mucho para decirnos, especialmente si lo pensamos a la luz del epígrafe que abre esta sección: las identidades, más allá de su condición de construcciones históricamente situadas y políticamente configuradas, no surgen del vacío, por lo que en muchas oportunidades ello supone volver a empezar. En definitiva, se trata de un mezclar nuevamente las barajas para ver si la suerte ha cambiado. En el caso del personaje de Rafael Belvedere, interpretado por Ricardo Darín, se manifiestan claramente en carne propia cuales son las implicaciones de llevar adelante un restaurante familiar, incluso acercándolo a la muerte. Sin embargo, a la hora de empezar de nuevo, sus pasos siguen su huella reciente, la estela que había dejado su pasado y que lo llevan a fundar de nuevo un comedor de tipo familiar.

Inclusive, es posible pensar que nosotros, en este mismo ensayo, hemos llevado adelante esta estrategia de recurrir a los pasos firmes de lo (malo) conocido para encontrar lo bueno por conocer (el cine argentino, para un argentino), así sea al abarcar la generación del vacío identitario (*Memoria del Saqueo*) o el llenado de aquel vacío recurriendo a nuestro pasado (*El hijo de la novia*). De ahí que escribir la ontobiografía sea el principal desafío para comenzar a nombrar el “presente” en primera persona, que es en definitiva lo que las películas que hemos abordado aquí han llevado a cabo.



Reconocimientos

Agradezco los comentarios de Francisco Javier Frutos (Universidad de Salamanca), Pablo De Marinis y mis compañeros de Doctorado en ciencias sociales de Flacso Argentina.



Juan Bautista

Licenciado en Ciencia Política por la Universidad Nacional de Rosario (Argentina); Máster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Salamanca (España) y Doctor en Ciencias Sociales por Flacso (Argentina). Se desempeña como profesor de Sistemas Políticos Comparados en la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario. En la actualidad es Investigador del Conicet sobre política latinoamericana comparada. Es coordinador desde 2013 del Grupo de Trabajo “Democratización en América Latina y el Caribe en Pers-

pectiva comparada” de la Asociación Latinoamericana de Ciencia Política (Alacip). Ha sido becario de instituciones como el Conicet, Profor, AUGM, UNR, Instituto Iberoamericano de Berlín, DAAD, la Universidad de Cádiz, Fundación Carolina, CAPES/MINCYT, LASA, Clacso, entre otras. Profesor visitante en el Instituto Iberoamericano de Berlín (2009), Universidad Autónoma Metropolitana (México 2010), Universidad de Minas Gerais (Brasil 2010), Universidad Federal do Rio Grande do Sul (Brasil 2012), Universidad de Würzburg (Alemania 2013), Universidad Estatal Paulista Júlio de Mesquita Filho (Brasil 2014) y UNAM (México 2015).

Referencias

- Bauman, Z. (2005). *Identidad*. Buenos Aires: Losada.
- Hall, S. (1990). Cultural Identity and Diaspora. En J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, Culture, Difference* (pp. 222-237). London: Lawrence y Wishart.
- Kraay, H. (2007). Introduction: Negotiating identities in modern Latin America. En H. Kraay (Ed.), *Negotiating identities in modern Latin America* (pp. 1-24). Calgary: University of Calgary Press.
- Laclau, E. (1997). Deconstrucción, pragmatismo y hegemonía. En *Ágora, cuaderno de estudios políticos*, (6) 63-89.
- Laclau, E. (2000). *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Larraín Ibáñez, J. (2001). The concept of identity. En F. Durán-Cogan, F y A. Gómez-Moriana (Eds.), *National Identities and Sociopolitical Changes in Latin America* (pp. 1-29). New York: Routledge.
- Lucca, J. (2012). Identidad: aristas de análisis para la moderna ciencia política. *Revista SAAP*, 2(6), 293-618.
- Ortíz, R. (1996). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.
- Roniger, L. y Herzog, T. (2000). Introduction: Creating, negotiating and evading identity in Latin America. En L. Roniger y T. Herzog (Eds.), *The Collective and the Public in Latin America: Cultural Identities and Political Order* (pp. 1-10). Brighton: Sussex Academic Press.
- Schmitt, C. (2003). *La dictadura. Desde los comienzos del pensamiento moderno de la soberanía hasta la lucha de clases proletaria*. Madrid: Alianza.
- Taylot, C. (1993). *El multiculturalismo y la “política del reconocimiento”*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Tilly, C. (2002). *Stories, Identities and Political Change*. Oxford: Rowman and Littlefield Publishers.

- Toplin, R. B. (1988). The filmmaker as historian. *The American Historical Review*, (93) 1210-1227.
- Vergara, G. (2004). La identidad: construcción y huella en la narrativa oral. En R. Mier, J. I. Flores Dávila, G. Vergara, I. Contreras, A. D. García Collino y J. de Vos (Eds.), *Identidades en movimiento* (pp. 59-79). México D.F.: Editorial Praxis.
- White, H. (1988). Historiography and Historiophoty. *The American historical review*, (93) 1193-1199.

Filmografía

- Cabrera, S. (Dir.). (1993). *La estrategia del caracol*. Bogotá D.C.: Focine; Crear Tv; Fotograma; CPA; EMME SRL; Caracol Televisión.
- Campanella, J. J. (Dir.). (2001). *El hijo de la novia*. Buenos Aires: PolKa Producciones; Jemsa; Patagonik film Group; Tomasol Films.
- Estrada, L. (Dir.). (1999). *La ley de Herodes*. México D.F.: Bandidos Films; Videomax.
- Gutiérrez Alea, T. y Tabío, J. C. (Dir.), *Fresa y chocolate*. (1994). La Habana: Miramax.
- Hoogsteijn, S. (Dir.). (1996). *Santera*. Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.
- Salles, W. (2004). *Diarios de Motocicleta*. Buenos Aires: Buena Vista International.
- Solanas, F. (Dir.). (2003) *Memoria del saqueo*. Buenos Aires: Cinesur; ADR Productions; Thelma Film AG.
- Wood, A. (Dir.). (2004). *Machuca*. Santiago de Chile: Andrés Wood Producciones; Tornasol Films.