

Identidades narrativas, cronotopos y pasiones

María Teresa Dalmasso

Centro de Estudios Avanzados

Universidad Nacional de Córdoba

Nuestra sociedad, volcada sobre sí misma, se caracteriza por una profusa producción metadiscursiva y metacrítica. Somos parte de una civilización que, ante su propio malestar, desarrolla una inusitada capacidad autorreferencial. En todos los niveles de la producción significativa pululan interrogantes autocentrados que se retroalimentan sin cesar y que expresan esa inquietud. Así es que desde los ensayos de teoría y crítica de la cultura hasta las revistas semanales de difusión masiva dedican espacio, dialogan con especialistas, discuten, ensayan respuestas y propuestas en torno a las características de los hombres y mujeres que modelan y al mismo tiempo son modelados por la cultura de nuestro tiempo. Todos esos discursos, en un mismo gesto, analizan y construyen las narrativas identitarias que nos identifican.

El mundo vertiginoso en que vivimos se ha tornado imprevisible y el devenir del hombre, una aventura perturbadora. Una suerte de desasosiego, generado en gran parte por la incertidumbre, se manifiesta en todos nuestros actos y cobra una dimensión particular en nuestras palabras. El poder metalingüístico del lenguaje habilita doblemente su potencia significativa: no sólo es un lugar donde razones y pasiones se hacen 'visibles', sino que posee, además, una privilegiada capacidad de objetivación. Sin embargo, los seres humanos se construyen a sí mismos y construyen al otro en y mediante los múltiples lenguajes con que se vinculan con el mundo. Al hacerlo, se identifican con las imágenes proyectadas o las rechazan y así, insoslayable, la negatividad se filtra en la figura del otro. Los hombres y mujeres se enuncian y se visibilizan al modelar significativamente materias que devienen sustancia. Las palabras, los gestos, los comportamientos sociales, la totalidad de las prácticas, en un juego dialéctico, configuran y reflejan las identidades. La discursividad atañe, entonces, a esa producción significativa plural y heteróclita, concebida como un conjunto desclausurado, interactivo y dinámico (Angenot 1989; Fossaert 1983). En ese tejido diverso se plasman los complejos procesos histórico-sociales mediante los cuales el hombre conoce y se relaciona con el mundo.

La amplitud y complejidad de la significancia social obliga al analista, sin embargo, a recortar el espectro e introducirse en zonas acotadas a partir de interrogantes puntuales. Es así que, nos restringimos, en esta instancia, a recorrer la problemática de la construcción narrativa de identidades y sus determinaciones pasionales y cronotópicas con la mirada puesta en dos filmes argentinos de la primera década de nuestro siglo: *Bar El Chino* (Daniel Burak, 2003) *Lugares comunes* (Adolfo Aristarain, 2002).

El discurso filmico

En el marco de una investigación que tiene por objeto explorar ciertos aspectos concernientes a los 'seres ideológicos' (Angenot, 1989) que pueblan el discurso social argentino de las últimas décadas, el campo discursivo cinematográfico nos ha parecido fuertemente ilustrativo de lo que acontece en nuestra sociedad. Su relevancia en la construcción del discurso social se debe, en gran parte, a la productividad de su compleja materia significativa. El relato filmico, al integrar imagen y lenguaje, no sólo incrementa la capacidad de objetivación de cada uno de ellos, sino que desencadena la multiplicación de los efectos icónicos e indiciales. Por añadidura, en virtud de su carácter narrativo, conjuga imitación icónica e imitación diegética, al hacerlo duplica la

mímesis. Esta riqueza del lenguaje cinematográfico logra que la construcción de identidades se beneficie con los consiguientes efectos de naturalización. Es así que, la verosimilitud de estos relatos, enriquecida por su capacidad de suscitar asociaciones relativas a todos los sentidos, favorece el deslizamiento del efecto de realidad al efecto de real y acentúa su carácter instituyente.

Esta potencialidad significativa se ve reforzada por el hecho de que la espectación cinematográfica requiere olvidar las condiciones de producción para sumergirse en ese universo virtual forjado por las imágenes, los sonidos y las palabras. Así el espectador, abandonado a las imágenes audiovisuales, se deja subyugar por su carácter icónico, siente su indicialidad como inmediata y directa, hasta el punto de confundir el signo con el objeto y sentirse participando con él o aun en él. El borramiento de la distancia signo-referente conlleva el de la distancia espectador-personajes que echa por tierra, al menos durante la proyección, la conciencia de simbolicidad.

Todas estas características hacen del discurso fílmico un productor/reproductor de mundos potenciado. No obstante, cabe destacar que el universo generado en la pantalla sólo es comprensible en la red interdiscursiva que incluye todas las formas de semiosis.

Identidades narrativas

El entramado naturalizante del discurso social modela las subjetividades. Es en esa abierta red discursiva donde se generan y circulan las construcciones identitarias. La experiencia del mundo, en el mundo y con el mundo constituye una sucesión de estados y transformaciones que pueden ser entendidas en términos narrativos (Greimas y Courtés 1979). La dinámica es asegurada por la articulación de acciones y pasiones: pasiones que empujan a la acción, pero también pasiones resultantes de esas mismas acciones. Las pasiones y acciones, a su vez, se enlazan con los valores que se proyectan anclando sentidos, siempre provisorios. Esta labilidad da lugar a que esos procesos ‘universales’ se encarnen en variadas figurativizaciones, según los espacios (geográficos y sociales) y según los tiempos (cósmicos y existenciales). Cada sociedad guarda una particular relación con el mundo, genera sus propias narrativas y su propio universo pasional. El tejido de cada discurso social está impregnado con un *pathos* que lo caracteriza. Esos estados de ánimo que intervienen en las operaciones narrativas y en sus modulaciones afectivas se vinculan invariablemente con la experiencia del tiempo.

En ese sentido y en lo que respecta a la construcción de la imagen de los sujetos emergente de los discursos, rescatamos el carácter cronotópico que le atribuye Bajtín (1989). Este autor concibe al tiempo y al espacio como formas de conocimiento y, en cuanto tales, las sitúa sociohistóricamente. Este conocimiento, podríamos agregar, asume la forma de la doxa y es modalizado por el *pathos* imperante.

Abordar el análisis de relatos cinematográficos con el fin de desentrañar los procesos de producción de identidades y su articulación pasional con el espacio/tiempo, nos introduce de lleno en el dominio de la narratividad. No hay relato sin tiempo, ni tiempo que no presuponga alguna forma de relato. Según Arfuch (2002:88), hablar de relato remite fundamentalmente “(..) a la forma por excelencia de estructuración de la vida”. En ese sentido, se podría hablar de un carácter ‘transcultural’ de lo narrativo. Sin embargo, esta transculturalidad no impide que en los relatos se encarnen ‘la historia y la pulsión’.

Los relatos narran un mundo verosímil y, al hacerlo, lo consagran. La doxa encuentra en los filmes una fuente de retroalimentación potenciada por la multiplicación sinestésica del sentido. Es ese marco narrativo el que se nos presenta como especialmente rico para explorar los itinerarios subjetivos que dominan nuestra época.

El concepto de identidad narrativa (Ricoeur 1996) y la discriminación entre las nociones de ipseidad y mismidad arroja luz sobre la articulación entre identidad narrativa y temporalidad. Permite comprender, entonces, la identidad en cuanto construcción que, guardando cierta coherencia, se forja a través de las peripecias de la vida: 'yo mismo como otro'.

El anhelo de identidad –que, de acuerdo con Bauman (2005:68), se vuelve ambiguo y escurridizo en nuestro mundo 'líquido'–, adquiere singulares figurativizaciones, acordes a los estados pasionales que afectan a la sociedad. El *pathos* dominante interviene, aunque no sin vacilaciones y contradicciones. Los vínculos de los sujetos con el tiempo y el espacio moldean de distinto modo los hilos del ánimo conque enhebran la relación consigo mismos y con el mundo que los contiene.

Tiempo, espacio y pasiones: un juego de (inter)determinaciones

El estrecho vínculo entre cultura y experiencia cronotópica aparece con claridad a la hora de abordar las construcciones identitarias propias de distintos períodos en la historia de los pueblos. En todos los casos, las configuraciones subjetivas dominantes se definen por las modalidades particulares que adquiere esta relación, por las pasiones que abrigan y por las acciones que movilizan.

A este respecto y dentro del campo que abordamos, baste contrastar, a modo de ejemplo, lo que sucede en discursos cinematográficos nacionales inmediatos al advenimiento de la democracia (fundamentalmente década del 80 y primeros años de la del 90) y lo que acontece con los que vieron la luz durante los tramos finales del siglo XX y los primeros de nuestro siglo. Al hacerlo, se constatan continuidades y divergencias que no son ajenas a las encrucijadas sociales, políticas y económicas en las que fueron incubados. Las producciones más recientes dan cuenta de un sujeto atravesado por los dilemas propios de lo que los expertos denominan diversamente posmodernidad, hipermodernidad, modernidad tardía u otras.

Los estudios de la cultura, realizados en el mundo occidental y referidos a él, abundan en observaciones en torno a las configuraciones subjetivas propias de la posmodernidad y se detienen extensamente en la gravitación ejercida por las transformaciones en la relación espacio/tiempo. Sin embargo, más allá del carácter global de ciertos fenómenos que marcan la subjetividad de nuestra época, consideramos la pertinencia de rastrear, en las manifestaciones discursivas locales, las huellas impresas por nuestro propio acontecer histórico.

La presentes disquisiciones, si bien se basan en un conjunto más amplio de filmes, con el objeto de reducir la entropía que una intertextualidad no compartida necesariamente por los interlocutores podría generar, se servirán de ejemplos tomados de dos de ellos, los ya citados *Bar el Chino* y *Lugares comunes*. Ambos filmes argentinos fueron producidos al despuntar el nuevo siglo y en medio de grandes convulsiones sociales. En ellos, hemos podido observar la recurrencia de una relación conflictiva entre pasado, presente y futuro. Situación que se localiza, a través de representaciones metonímicas (el lugar de trabajo, las relaciones laborales, los lazos afectivos, la ciudad, entre otros) y que se trasunta en emociones mayoritariamente disfóricas respecto del medio en que discurre la propia temporalidad. Esta contrariada vivencia del tiempo en que transcurren determina un estado de ánimo que orienta e impregna las acciones de los protagonistas. Acciones en tensión entre la malograda experiencia de un tiempo y un espacio hostiles y la resistencia que, dentro de las mismas fronteras espacio-temporales, asume la forma de una empeñada búsqueda con matices de quimera. Jorge (*Bar el Chino*) y Fernando (*Lugares comunes*) ansían un espacio de contención

donde sus ideales encuentren una razón de ser; un reducto nutricional, activado por pasiones eufóricas y regido por un tiempo si no propicio, al menos más benévolo.

Ambos personajes, nacidos al promediar el siglo XX, han sufrido los avatares de un tiempo infausto que, empeñado en reiterarse, renueva angustias y temores, ensombrece el espacio y clausura el futuro. La renovación de las opresivas vivencias imprimen dolor e impotencia en sus miradas, sus voces, sus gestos, sus cuerpos todos. La cámara no ahorra pesadumbre al espectador, así, en *Bar el Chino* focalización, ocularización y auriculización se conjugan y refuerzan haciéndolo testigo de la oprobiosa escena en la que el representante de una empresa española le niega a Jorge el pago de su trabajo publicitario, realizado bajo convenio, con el argumento de que “(...) si vamos a hablar de contrato, su gobierno y nuestra compañía firmaron uno cuyo incumplimiento podría ocasionarnos pérdidas de miles de millones de la moneda que usted elija”. Acto seguido, dentro del ascensor, una cámara objetiva irreal proyecta su imagen en contrapicado e intensifica la sensación de sombría opresión. Efecto en nada atenuado por el efecto multiplicador del espejo que, en este caso, contribuye a resaltar la sórdida repetición.

En *Lugares comunes*, el espectador presencia el golpe moral asestado a Fernando al recibir la inesperada notificación jubilatoria. El estado de ánimo que lo anima al enfrentarse al Rector se trasunta en las palabras de impotente desprecio con las que replica las justificaciones de la autoridad: “No pensamos distinto, usted no puede pensar distinto. La función de pensar es algo que su cerebro desconoce totalmente”. La cámara intensifica el tenso clima creado por la virulencia de las palabras y los gestos destemplados (irrumpe violentamente en la oficina rectoral, sin anunciarse). El espectador, identificado con el ojo de la cámara, observa la escena desde la incómoda posición de una mirada objetiva irreal que aplasta en picado la imagen denostada del Rector, pero que, a mitad de camino entre su mirada y la de Fernando, es sometido a un fuego cruzado que lo convierte en testigo y lo implica en el conflicto. En ambos ejemplos, palabras e imágenes se refuerzan y consolidan un clima pasional. Correlativamente, construyen un enunciatario que, por su propia historia, no puede sustraerse al impacto emocional y a la identificación con los damnificados.

Los dos filmes asumen la modalidad del reproche, de la demanda, pero también de la resistencia a esa Argentina incontinente, figurativizada en su descontrolada vocación expulsiva: ya durante la ominosa década del 70, había condenado al destierro tanto a Fernando como a Jorge. Los relatos escenifican un espacio enturbiado por la historia que, con ensañamiento filicida, amenaza con expatriarlos una vez más. A las motivaciones políticas se suceden, o más bien se yuxtaponen, las económicas. No obstante, los resabios de una modernidad que forjó los espíritus de nuestros personajes acicatean el deseo de recuperar ese espacio vivido y sentido como propio: lugar de los afectos, de los ideales, de la propia historia personal. El retorno del exilio y la negativa a renovarlo, representan no sólo un modo de rehusar la orfandad, sino de expresar la resistencia (impregnada de nostalgia). Desmoronadas las grandes utopías, en un tiempo nuevamente aciago, se aferran a algunas de sus manifestaciones más modestas. Su alcance apenas supera los límites del universo privado. El ideal se encarna en un espacio tangible, que se erige promisorio como ámbito capaz de desafiar al tiempo indomeñable de los acontecimientos sociales, políticos y económicos. Espacio, entonces, cuyas virtudes harían posible la inversión del aserto de Bajtín respecto de la primacía del tiempo sobre el espacio. Lugares donde trascender el tiempo de los acontecimientos (en general infaustos) para proyectar al futuro un tiempo ideal que rescata lo mejor del pasado y se afianza inexpugnable.

En ese sentido, descubrimos que el bar El Chino se ofrece como un ambiente cálido donde las letras que acompañan la música de tango, las palabras de los personajes que lo frecuentan, pero también las paredes cubiertas de fotos, abigarradas, desprolijas, amontonadas, nostálgicas y felices, hablan de la amistad y la contención. Todo en él parece conjurar el desarraigo. Mientras que en Lugares comunes, la chacra se muestra como un espacio de luz. La luminosidad del paisaje contrasta fuertemente con las imágenes sombrías que dominan en la representación de Buenos Aires. Sin embargo, la contemplación de la luz desencadena en la angustiada mente del protagonista, una serie de asociaciones. Su propia voz en off desgrana las reflexiones sobre la lucidez y su relación etimológica con el bien y con el mal que aparecerán vertidas, como un legado, en su cuaderno de notas. El estado de ánimo del protagonista encuentra obstáculos para resolverse por la esperanza. Estos lugares refugio (el Bar el Chino, la chacra cordobesa), situados dentro del espacio del propio país están destinados a alejar el fantasma del exilio. Se pretenden ajenos a los riesgos de un país que, a la manera de un ‘no lugar’ (Augé 1995), niega contención y condena al desarraigo. Estos ámbitos devenidos fetiches, en sintonía con el pensamiento de Deleuze, demuestran que “el espacio no es nada en sí mismo, no existe ningún espacio absoluto. Sólo existe a través de los cuerpos y de las energías contenidos en él [...], tampoco el tiempo es nada en sí. Sólo existe como consecuencia de los acontecimientos que tienen lugar en el mismo” Deleuze (1999).

Así se nos revela por qué, en el filme *Bar el Chino*, cobra centralidad la existencia de ámbitos como el lugar de encuentro que le da su nombre. Ese espacio de vida condensa el mundo de los afectos que retiene a Jorge en la Argentina. El film se abre y se cierra con imágenes del local acompañadas por palabras que en música de tango exaltan la amistad. En abismo, la película y el documental que Jorge, el protagonista, realiza sobre el lugar, se superponen y se confunden. El documental, a la manera de una cita, se cierra con la voz de José Sacristán refiriéndose a ese lugar que había sentido como propio. La voz y la mirada del reconocido actor hispano interpelan al espectador, lo incitan a volcar su atención sobre esos espacios y esa gente, descubrir lo que ahí pasa y comprender que ‘hubo unos seres humanos que entendieron lo de la amistad, la solidaridad y el afecto [...]’. Lo inducen, en suma, a compartir la emoción. La vida y los valores que animan ese bar donde se celebra ‘la comunión entre la gente’ se confunde con la propia vida de Jorge. Los personajes (prototípicos) que allí circulan hacen estallar la contradicción entre una Argentina de emigrados, desamorada e impiadosa que expulsa y desampara y una Argentina de inmigrantes, sus hijos, sus nietos, que contiene y que hace decir ‘mientras haya amigos dan ganas de cantar’. El documental es una metáfora de este país casi mítico, incluyente y amistoso que Jorge se empeña en creer aún posible. El emblemático bar se configura como un espacio en el que el presente se enraiza en el pasado y se prolonga como cobijo hacia el futuro. Pero, la crisis, encarnizada e inclemente, amenaza también la subsistencia de este singular refugio. La sombra de la orfandad se cierne sobre los parroquianos.

El título de la película *Lugares comunes*, ancla su polisemia en las diversas acciones del protagonista. En un sentido y en una suerte de triste goce, Fernando se empeña en resaltar acusadoramente aquellos topoi que descubre subyacentes en el desarrollo de una charla. Simultáneamente, reclama con desesperación un lugar, su lugar: un lugar, en realidad, no tan común. Su país se lo niega una y otra vez. La contradicción lo desgarrar: mientras la impotencia lo hace exclamar ‘Sé que hay desorden, decepción, desconcierto, que hay un país que nos destruye y un mundo que nos expulsa [...]’, una extraña (y hasta incomprensible lealtad, para quien no haya nacido y vivido en este país) lo lleva a recriminar a quienes como su hijo y según sus palabras ‘reniega del

país'. A pesar de que ese espacio del que demanda amparo se le escatima, y una y otra vez lo maltrata, lo rechaza y lo despoja, no se amilana. Sostiene con obstinación los ideales de libertad, igualdad y fraternidad, que siente invariablemente defraudados por su país. Aferrado a la utopía, su búsqueda no decae. A pesar del golpe asestado a su identidad: ya no es el Profesor de Letras, intenta un presente proyectado al futuro. Ensayo aventurado un porvenir de empresario agrícola, puesto 'que hay que inventarse una meta' y una identidad que no traicione su historia. Emprende, entonces, la creación de su propio mundo: con los pocos recursos con los que lo ha dejado su retiro forzado, adquiere un chacra cordobesa tras las sierras, '1789' la bautiza. Ese nombre-fecha-hito indicializa el portón de ingreso. Una vez más activa con vigor sus ideales y a ellos se propone ajustar su conducta. La creación de ese espacio propio, encarnación de afectos e ideales, alimenta la nunca abandonada ilusión de doblegar al tiempo de la historia. Pero el fracaso, recidivo, (el Banco le niega el crédito para la adquisición de maquinarias) vuelve a golpearlo y reafirma su dolorosa convicción: 'el futuro es una ilusión'. Si bien su espíritu fluctúa entre la esperanza y la desesperanza, la inagotable adversidad no lo hará desistir de su propósito de hacer realidad sus utópicos sueños: hacer la vida más justa. Sin embargo, será esta vez la muerte la que impedirá el logro de su anhelo: hacer de ese espacio su mundo, enraizar así el presente con lo mejor del pasado y renovar la esperanza de proyectarlo al futuro. Queda el final abierto.

Hemos podido observar que, en ambos filmes, la fuerza del pasado sojuzga el presente e inhibe el futuro. No obstante, en ese lugar de fuerte valor simbólico que es el bar El Chino, se articulan pasado y presente proyectando lo que el protagonista siente como el único futuro posible o, más bien, deseable. En él cohabitan las vivencias de pérdida y de recuperación. Se constituye en lugar de refugio donde el presente reitera lo máspreciado del pasado, alternando la melancólica resignación con el nostálgico entusiasmo. Es precisamente ese aspecto del pasado, el de cierta forma de pertenencia y el de la amistad, el que infunde fuerzas a Jorge para repensar el tiempo por venir. En *Lugares comunes* el protagonista, Fernando, no puede sustraerse a la amargura devenida pesimismo, al constatar que los cambios de espacio no logran conjurar esa inagotable reproducción de acontecimientos desafortunados y frustrantes. El presente, mera prolongación del pasado impide el futuro. Sin embargo, se aferra a conquistas humanas pretéritas que tienen vocación universal (la Revolución Francesa), pero cuyo ideario, en el país, nunca se pudo concretar. El pasado vuelto presente es el de esa reiterada frustración argentina. La historia nacional le dificulta imaginar otro horizonte futuro, a pesar de ello, lo intenta.

Algunas conclusiones

La respuesta a un espacio que desampara y a un tiempo devastador se figurativiza en los recorridos vitales y pasionales de los personajes. Se trata de conjurar un desarraigo difuso que metonimiza los espacios cargados de historia personal y de afectos. En ambos filmes, desarraigo es una palabra que vuelve una y otra vez tejiendo los recuerdos de los personajes que, por una u otra razón, han abandonado su tierra. No obstante, ese sentimiento, o su amenaza, parece atravesar la experiencia no sólo de los que llegaron y de los que se fueron, sino también de los que permanecen. Tal vez sea 'una enfermedad', sugiere ese viejo inmigrado italiano enamorado del tango.

Los programas narrativos desplegados por Jorge y Fernando se subsumen en uno más amplio, destinado a trastocar la relación espacio/tiempo. Impotentes ante un tiempo signado por la sucesión de acontecimientos ingratos, intentan recuperar el tiempo vivido (o al menos lo mejor de él). Tiempo, éste, indisolublemente ligado a un espacio con el que pretenden desafiar a ese cronotopo indomeñable que los excede y los anula.

Hay un repliegue forzado hacia lo privado y a lo íntimo, para desde allí sostener los ideales sociales que dieron sentido a sus acciones pasadas. Gestan, así, lugares de resistencia donde la omnipotencia pretende ganarle a la impotencia.

Estas construcciones narrativas que han inspirado nuestras reflexiones forman parte de un discurso que trasunta el ánimo imperante en el país durante los primeros años del siglo. Una suerte de desasosiego generalizado modela las figuras identitarias, enfrentadas con su tiempo y con su historia y dominadas por una ambigua relación con su tierra. Configura sujetos que, sin embargo, se debaten obstinadamente en el intento de recuperar girones de un espacio/tiempo arrebatado, pródigo en ideales y en afectos, y que roza, por momentos, el orden del mito.

Narrar una historia y contar el mundo, el propio mundo en que se vive y en el momento en que se lo hace, es de algún modo contarse a sí mismo y, a la vez, proyectar un enunciario que no puede sustraerse al testimonio y la identificación. Los relatos que han dado curso a nuestras consideraciones se ubican en esa zona donde se disuelve la frontera entre ficción y realidad. La objetivación de experiencias de vida en ese límite incierto, desplegada en ambos relatos filmicos, constituye una forma de hacer historia. La verosimilitud está asegurada por su inserción en la red discursiva global.

Referencias bibliográficas

- Angenot, M. (1989) *1889. Un état du discours social*, Ed. Le Préambule, Québec.
- Arfuch, L. (2002) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Augé, M. (1995) *Los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bajtin, M. (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus.
- Bauman, Z. (2005) *Identidad*. Buenos Aires: Losada.
- Deleuze, G. (1999) “¿Qué el tiempo?”. Madrid: Trotta (extraído de www.dialogica.com.ar)
- Fossaert, R. (1983) *La Société*. Tome 6 *Les structures idéologique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Greimas, A. y Courtés, J. (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette Université.
- Ricoeur, P. (1996) *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Filmes

- Lugares comunes* (2002), Adolfo Aristarain.
- Bar El Chino* (2003), Daniel Burak.