UN ¡OJO! TECNOLÓGICO: NOVELAS RARAS CONTRA MIRADAS
MAQUINALES DEL CINE MEXICANO

POR

EMILY HIND
Universidad de Wyoming

Este ensayo pretende examinar algunas películas y novelas mexicanas recientes que tratan los mismos temas de la tecnología y el sexo, aunque desde perspectivas diversas. Lo raro, dicho en el sentido de *queer*, se incorpora de maneras distintas en tres películas mexicanas actuales, las cuales terminan con propuestas conservadoras. La misma rareza aparece en dos novelas mexicanas contemporáneas que advierten la necesidad de rebelarse contra lo que se podría relacionar con los mismos efectos de las películas. Es decir, en las películas el pasado histórico en su sentido profundo no figura y los personajes disfrutan en formas frívolas de un ojo tecnológico raro. El ojo tecnológico mediado por la red o el video transgrede las costumbres normativas en las películas y –por lo menos en un principio– reta a la consagrada pareja heterosexual. Así, el ojo tecnológico constituido por una combinación de computadoras y cámaras en *Nicotina* (Hugo Rodríguez, 2003) se relaciona con el voyeurismo del protagonista hacia su vecina; en *En el país de no pasa nada* (María del Carmen de Lara, 2000) el ojo tecnológico de las “videorrealidades” posibilita el enamoramiento de la protagonista con su propia imagen virtual; y en *Fantasías* (Jorge Araujo, 2004) el ojo mediado por la red agiliza un intercambio de parejas. Si las películas entienden la visión del ojo tecnológico como borrosa, dos novelas mexicanas, *Cielos de la Tierra* de Carmen Boullosa y *Lejos del paraíso* de Sandro Cohen, ambas publicadas en 1997, proponen el vínculo entre vista y tecnología como ceguera. Las novelas explotan cierto miedo de las consecuencias del presente rumbo de la economía y política mexicanas al recurrir al género de la ciencia ficción. Boullosa y Cohen presagian un destino poco agradable para los ciudadanos posnacionales que ya no leen ni conocen el pasado histórico porque se ha prohibido la lectura. En ese contexto, el acto de leer se vuelve raro y rebelde. Así la literatura viene a dar la otra cara de la tecnología contemporánea y las novelas facilitan un ojo raro derivado de la lectura.

Tomo la definición de lo raro de David Halperin, quien incluye bajo la categoría de lo *queer* cualquier identidad resistente a basarse en alguna verdad positiva o realidad estable:

Queer is by definition *whatever* is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. *There is nothing in particular to which it necessarily refers*. It is an identity without essence. “Queer”, then, demarcates not a positivity but a positionality vis-à-vis the

normative—a positionality that is not restricted to lesbians and gay men but is in fact available to anyone who is or who feels marginalized because of her or his sexual practices. (62)

Halperin no es el único en argumentar que lo raro es una posicionalidad y no una positividad, lo cual dificulta la aplicación de lo raro para un movimiento político-institucional estable. Otros teóricos como Ed Cohen y Max Kirsch han señalado la dificultad de crear un movimiento social con fines pragmáticos sobre la base individualista e inestable de lo *queer*. Aunque un ojo raro puede rebelarse en privado y puede oponerse como identidad individual, al masificar esa rareza por tiempos sostenidos, se convertiría en algo más normativo. Dado ese riesgo de cancelarse, lo raro quizá resulta más útil para fines no utilitarios e individuales. Esa consideración tal vez condiciona el tono apático y conservador de las películas y el carácter fantasioso de las conclusiones de las novelas. Las novelas merecen atención ya que proveen un contrapeso a las películas.

Debido a la imaginada libertad sexual en las novelas de Boullosa y Cohen, lo raro se encuentra en otro plano que el sexual y los textos no dependen de retar el recurso estructural de la pareja heterosexual como hacen las películas. Puesto que en ambas novelas ya no hay nada raro respecto al acto sexual, el máximo grado de la rareza se halla en el acto de leer. En *Lejos del paraíso*, las relaciones homosexuales y virtuales son sancionadas por las corporaciones y en consecuencia no son raras. Cohen inventa un estado totalitario en la imagen exagerada del neoliberalismo. El Ariel de Cohen opera contra el gobierno de la ex nación, ahora “corporación”, que ilegaliza los libros. La consecuente falta de conocimiento histórico crea a unos ciudadanos fácilmente manipulados por los líderes de la corporación, quienes sí tienen acceso a los libros. El ojo raro lector observa y participa de forma más activa que algunas versiones del ojo tecnológico de las películas. Para Cohen, una vez que los ciudadanos pierden el acceso legal a los libros, pierden el contacto con la historia y la gente ni se sabe (pos)mexicana. Al final de *Lejos del paraíso*, Ariel se venga contra su padrastro al cortarles los brazos; uno de los brazos es una máquina capaz de activar una explosión masiva. Como anticipa el tema del cuerpo poshumano, Boullosa y Cohen rebasan el cuestionamiento del heterosexismo para cuestionar el cuerpo en sí.

En *Cielos de la Tierra*, Boullosa también desafía connotaciones nacionalistas por la comunidad anacional y poshumana L’Atlàntide que sucede a la muerte de la raza humana. Boullosa suscribe la identidad rara en todo aspecto de sus personajes y de este modo la rareza se torna más normativa. Para nombrar tan solo un ejemplo, la protagonista Lear también se llama “Cordelia” y “24”, y como su nombre masculino shakespeariano y su nombre neutro presagian, Lear no está del todo contenta con la noción del cuerpo femenino: expresa su disgusto con la menstruación y el amamantar, actividades que su cuerpo no ejerce (166). Excepto por Lear, la comunidad poshumana renuncia al esperanto y opta por una lobotomía que destruye las capacidades lingüísticas. Las consecuencias de la destrucción del lenguaje apuntan hacia otro apocalipsis. Según la novela de Boullosa, la pérdida del lenguaje provoca la pérdida de la historia, y a su vez esa pérdida interrumpe las relaciones entre causa y efecto, y altera la relación entre el tiempo y el espacio. Como Lear explica: “no imaginé que su pérdida total [de la memoria] tuviera esta repercusión:

ya nada tiene repercusión. Mis hermanos, los seres que habitan conmigo en L'Atlàntide, han escapado por completo del tiempo" (323). Asimismo, Lear se refiere al tiempo alterado: "Pero los atlántidos actúan más rápido que yo, apuran el tiempo más aceleradamente" (352). Esta actividad frenética recuerda las imágenes aceleradas en la película *Nicotina*. Contra esa aceleración, Lear mantiene su costumbre de leer y descubre la traducción hecha por Estela, una mexicana contemporánea, de un manuscrito redactado por Hernando, un indígena de la colonia mexicana. Por los dos narradores adicionales, el país de México vuelve a existir de manera nostálgica. Al final de la novela, Lear planea reunirse con los dos otros personajes para que los tres habiten un *kesto*, la palabra de esperanto que significa libro. Así, Boullosa ofrece una resolución abstracta y tal vez demuestra cómo establecer lo *queer* como solución social-política: suspendida, imposible y hasta elitista, ya que sólo tres personajes se salvarán por su residencia en un texto.

En ambas novelas el cuerpo humano se vuelve más diverso, más distante del original, más tecnológico, más teórico y más irónico, y así se sugiere un paralelo y hasta un vínculo entre el nacionalismo debilitado y el cuerpo cambiado. No hay clara relación de causa y efecto, pero de alguna manera los textos sugieren que cuando el cuerpo humano evoluciona, también el cuerpo político experimenta cambios. Las películas también debilitan el concepto de la nación al imaginar México como equivalente a lo demás del mundo o como el mundo en sí. No obstante la posible coincidencia con la política contemporánea más globalizada de México, el hecho de que estamos estudiando el arte y no la realidad se aclara en la misma temática de las obras, la cual parte de la premisa de un (pos)México hipertecnológico. Para aterrizar este discurso, vale la pena recordar que el gobierno federal bajo Vicente Fox proclama en una campaña publicitaria masiva que se está poniendo a México "al día y a la vanguardia". En otro alarde publicitario, a principios del siglo *xxi* Andrés Manuel López Obrador postuló como lema para el Distrito Federal: "la Ciudad de la Esperanza". Esa esperanza capitalina implica que el presente no es como debe ser, concordando así con la admisión implícita federal acerca del México que en el mejor de los casos está en proceso de ponerse al día. Las películas y los textos que imaginan una comunidad tecnológicamente enlazada, menos mexicana y más global operan dentro de una hipótesis algo quimérica y reducida a la élite.

De la misma forma que las novelas, sólo se proponen "soluciones" abstractas en el cine mexicano donde el ojo erótico no contempla fines utilitarios y ni siquiera ve con claridad. Por consiguiente, la tecnología empieza a emerger como rara: poco pragmática, operando contra lo normativo aunque inestable como base institucional. Como ya se sospecha por la definición de lo raro, en las obras mexicanas la rareza no imita el famoso ojo de vista panorámica de Foucault que bajo metas utilitarias intenta vigilar para castigar o para recoger información que serviría para regular y dominar. El gusto notablemente comercial de las películas también afecta la presentación de la tecnología al estimular la domesticación de la rareza del ojo tecnológico. Cuando comparten el ojo raro con el público, las películas provocan que éste empiece a verse más como un elemento mundano que lo raro en potencia destabilizador. Sin duda, la cualidad sobresaliente del cine analizado aquí es su intención comercial. El ciberpirateo de la privacidad, el sexo videorrealista y el sexo cibernético, por nombrar las tres actividades tecnológicamente raras de las películas, sí se rebelan contra la heteronormatividad, pero dentro de las obras

la máxima prioridad apunta hacia lo mercantil, o sea, su popularidad entre un amplio público. Por eso, las películas trazan personajes caricaturescos e insisten en numerosas coincidencias para enlazarlos; la resultante risa atenúa lo raro como herramienta de lucha política viable. Por otro lado, de este modo las películas se resisten a proponer el arte como solución pragmática a los problemas sociales.

Las películas mexicanas no permiten el aprendizaje benéfico para los personajes a través de la tecnología. Por ejemplo, en *Nicotina* el protagonista –también operador del ojo tecnológico– no conquista a su vecina a través de su equipo de observación sino que la aleja. En términos más generales, los personajes de *Nicotina* no disfrutan de ninguna lección porque terminan muertos. Las películas *Fantasías* y *En el país de no pasa nada* ofrecen moralejas equívocas. Allí, los protagonistas parecen estar dispuestos a disfrutar de sus costumbres raras igual que antes del clímax, aunque como demostraré, la rareza se vuelve menos rara y más normativa a lo largo de cada película. Dentro del proyecto banal y bastante comercial, el cine preserva dos elementos de identidad: el deseo sexual, un deseo raro pero no por eso políticamente rebelde, y el tema de la corrupción, tan mexicana que al parecer ni la disipación de la nación logrará extinguirla. La apatía de las películas respecto a esa corrupción se diferencia del espíritu más crítico sostenido en las novelas, las cuales tampoco emplean el ojo raro para castigar ni controlar; el propósito es más bien observar para oponerse. En los textos de Boullosa y Cohen emerge la dificultad de oponerse a los sistemas pragmáticos; la alternativa es la revolución de mero antagonismo, sin rumbo propio.

El vacío dejado por el acabamiento de la identidad nacionalista encuentra un relleno que es de carácter agresivo. En las novelas y las películas, el ojo tecnológico se asocia con la adicción, fenómeno que implica la dependencia y una dosis siempre en aumento. Aun el ojo raro proveniente de la lectura, lo cual sí resulta en una visión clara, parece tan adictivo como el ojo tecnológico cinematográfico de vista borrosa. Aquí surge otra suerte de rareza porque la adicción activa es inestable y siempre en proceso de profundizarse. Por ese carácter adictivo del ojo tecnológico, las películas y los textos amenazan con una visión que acabaría con los mismos personajes. Precisamente esa inestabilidad señalada por el tema de la adicción provee la clave para rescatar lo que de otro modo se podría percibir como obras de arte seriamente fallidas. La crítica también se puede volver rara, ya sea de forma adictiva en donde siempre está releándose y profundizándose hasta alejarse del mismo objeto de análisis, o de forma menos adicta aunque todavía perversa por leer lo prohibido, es decir lo de técnica extraña y hasta lo incompetente. En torno a tal perversidad crítica, hay que reconocer que ninguna de las tres películas del presente análisis compite en la liga de las obras que conmueven con facilidad y así reciben premios por el estilo del Oscar, a pesar del éxito de *Nicotina* en los Arieles mexicanos donde ganó seis premios, incluyendo el del mejor guión. Los Arieles por ser únicamente dirigidos al cine nacional estrechan las posibilidades de premiación y en ocasiones terminan celebrando lo que en otra escala sería menos festejado. El marco cómico de las tres películas analizadas en el presente ensayo brinda una suerte de resistencia en un mercado de ventas globales en donde las películas extranjeras serias viajan mejor. En los últimos años, las obras mexicanas nominadas al Oscar para mejor película extranjera son dramas: *Amores perros*

(nominada en 2000) y *El crimen del Padre Amaro* (nominada en 2002). Las últimas dos ganadoras de película extranjera tratan de un personaje paralítico y otro que muere de cáncer (*Mar adentro* [ganadora en 2004] y *The Barbarian Invasions* [ganadora en 2003]). Al contrario, la técnica de las tres películas estudiadas aquí *no* asombra por innovadora ni conmovedora. Claro, esa banalidad no preserva ninguna rareza *interna* en cada película.

Hay que admitir que tampoco las novelas de Boullosa y Cohen podrían competir exitosamente en algún equivalente del premio *Man Booker* o el *National Book Award*. La lectura trabajosa de ambas novelas conserva lo raro, a diferencia de las tres películas. *Cielos de la Tierra* reta el fácil consumo con un vocabulario rebuscado y la estructura fragmentada. El carácter abstracto del desenlace de *Cielos de la Tierra* corresponde a un cambio de tono hacia la conclusión de *Lejos del paraíso*, donde se desarrolla la trama en un registro aun más caricaturesco de héroes y villanos. Ese registro vuelve la acción más teórica porque resulta difícil creer en los personajes. Resulta inverosímil la nostalgia que Ariel guarda por la lectura que no había sabido extrañar. Esta nostalgia emana de modo más verosímil de la hipótesis sobre los beneficios de leer que el libro emplea para regir el argumento. Los personajes-títeres circunscritos a la hipótesis se intercalan con unas secciones demarcadas con letras, en lugar de números, en que Ariel diserta sobre la naturaleza de la lectura. Así, *Lejos del paraíso* incorpora su propia crítica literaria y obstaculiza la identificación con los personajes. Hasta el nombre Ariel complica la lectura del texto, ya que recuerda la obra de Rodó, tan anacrónica hoy día cuando no convence recurrir a la relación binaria entre el alma superior latina representada por Ariel contra el materialismo bruto de los gringos. Tanto el personaje de Cohen como los premios cinematográficos insisten en rescatar la binaria caduca y traerla hasta nuestros tiempos. Tal como la corrupción mexicana, entonces, la desigualdad material y consecuente preocupación por la inferioridad latina parecen capaces de existir aun si la nación de México se desvanece.

Por el momento, resulta algo raro estudiar las obras del presente ensayo, con las posibles excepciones de la premiada *Nicotina* y la internacionalmente admirada obra de Boullosa. Como lo raro siempre está en movimiento, hay que admitir que ni la crítica rara se preservaría si lograra que las obras fueran más vistas y aceptadas, o sea, normativas. Aunque de impacto breve, el intento de encontrar una postura crítica rara disfruta de un campo mayor de materia para analizar y de un elitismo inverso. La crítica rara podría evitar los conceptos altisonantes y bien conocidos como Paz y Reyes, para privilegiar inquietud y peones. El siguiente análisis examina las películas y después las novelas con más detenimiento para destacar los esfuerzos por domesticar el ojo raro tecnológico en el cine y por preservarlo en las novelas.

NICOTINA

Como el título anticipa, la película *Nicotina* utiliza el cigarrillo como *leitmotiv* y contempla a varias parejas en conflicto sobre dicha droga. Tanto los dueños de una peluquería como el matrimonio que opera una farmacia abarcan a esposas fumadoras y sus esposos desaprobadores. Además, la plática sostenida entre los amigos Tomson, el no-

fumador, y Nene, el adicto a la nicotina, repite el pleito de las parejas heterosexuales respecto al cigarrillo. La coincidencia entre relaciones heterosexuales y homosociales las sugiere como equiparables y de allí, habría que buscar lo raro fuera de las relaciones entre pareja. Lolo, el protagonista soltero y maestro del ojo tecnológico, se asocia con lo raro. Con su espionaje y por las consecuencias de sus actos, Lolo traspasa las parejas e indirectamente provoca su muerte o su ruina. Por ser fumador compulsivo y pirata cibernético, Lolo sintetiza los dos motivos de la película anticipados desde los créditos iniciales, el humo y el cursor. Al final de la película, Lolo ocasiona su propia muerte al querer encender un cigarrillo cuando su estufa emite una fuga de gas.

La relación entre el humo y el cursor simbolizada en Lolo sugiere que tal como el humo obstruye la visión, el ojo tecnológico percibe el mundo con cierta distorsión. Por ejemplo, la cadena de asesinatos que rellena la película arranca a causa del ojo tecnológico que Lolo dirige para espiar a su vecina Andrea; cuando Andrea se entera del espionaje, destruye los aparatos de Lolo y provoca una confusión entre discos. En consecuencia, Lolo entrega unas imágenes de Andrea en lugar de la información bancaria hurtada de la red y la gente empieza a matarse. Es significativo que los lentes de Lolo se le caigan cuando Andrea le expone como fisgón y que cerca del final de la película, Lolo pise sus lentes olvidados. Así, el descubrimiento y la destrucción de las cámaras de Lolo coinciden con la pérdida permanente de su visión técnicamente clara. Además de la visión borrosa, la correspondencia entre humo y cursor intima el paralelo entre el esfuerzo insostenible de dejar de fumar y la posible cualidad adictiva de la tecnología. Como anticipa su ruego pasivo y tal vez falso a Andrea, “Yo sólo quiero seguir siendo tu vecino”, Lolo no abandona su costumbre de espiar. Ciertamente, en el ínterin del conflicto inicial entre Andrea y Lolo y la muerte de éste, Lolo se escabulle por las calles y observa a los otros mientras se pelean a punto de balas.

Las numerosas muertes que perdonan a Lolo hasta la conclusión apoyan la idea de que la existencia es impredecible y que frente al destino los riesgos de fumar resultan insignificantes. La penúltima declaración del filme muestra a la farmacéutica filosofando sobre el cadáver balaceado de su esposo: “¿Ya ves? Hubieras seguido fumando”. El crítico Luis Tovar percibe la carencia de moraleja en *Nicotina* en términos de la ecuanimidad frente a la violencia en un mundo insensato: “[... se resalta] el sentido del absurdo impreso en los hechos presentados; absurdo disfrazado de consecuencia, de relación causa-efecto, útil para hacer pasar, como por debajo, un discurso –no a favor, tampoco en contra– acerca de la violencia” (11). La ausencia de lección y de consecuencias estables respecto a los peligros del tabaco y de las balas podría comentar sobre el peligro del ojo tecnológico. La idea voceada por la farmacéutica y repetida por Nene de que el cigarrillo es una de las pocas cosas que valen la pena sugiere que, por venenosa y perversa que sea, la tecnología también vale la pena.

En el debate entre apegarse a las estadísticas (dejar de fumar) o al destino (fumar con abandono), el mexicano Lolo recurre al último para explicar la confusión sobre el disco. Puesto que Lolo no crece a través de su ojo tecnológico, éste sirve para deleitar sin educar, contra el pragmatismo. A pesar de esa evasión del didacticismo, la técnica de *Nicotina* termina domando la rareza del ojo tecnológico y de esta forma debilita la rebeldía contra

lo pragmático. Varias veces el director Rodríguez emplea una caja digital para encerrar y destacar alguna parte de la pantalla y dejar más borroso el resto de la imagen. Esta caja de claridad limita la visión del público a la vez que la agudiza. En la mayoría de los casos, los detalles digitales ofrecen una iluminación redundante puesto que aun sin ellos muchas veces se ve bien la parte señalada de la imagen. Rodríguez también “ayuda” la visión del público al acelerar la imagen del fluir del tráfico o el andar de un personaje. Con esa aceleración, la acción acaba en lo mismo que en el tiempo real. La redundancia hace cuestionar la utilidad pragmática del ojo tecnológico de Lolo, y así imita los placeres antiutilitarios de la nicotina y el voyeurismo mediado por la computadora y la cámara. Si vivir con pareja heterosexual conlleva la miseria económica y sentimental, como demuestra *Nicotina*, la opción de fumar y fisgonear, es decir de tomar actitudes raras, parece una decisión legítima y sujeta al juicio individual, aunque sin consecuencias importantes por el peso del destino.

Como último punto sobre *Nicotina*, habría que mencionar que las diferencias de opinión respecto al placer libertino se expresan en un debate que involucra divergencias nacionales. Para defender su adicción al tabaco, el argentino Nene vocifera: “Estadísticas mis pelotas”, lo cual inspira la respuesta del mexicano Tomson: “Accidentes mis güevos”. Esa discrepancia de vocabulario también fundamenta la broma inicial de la película. Nene reporta su conversación con Lolo acerca de la entrega inmediata de la información robada, y Tomson pregunta a Nene si, después de todo su tiempo en México, todavía no sabe cuánto tiempo significa “ahorita”. No obstante esa precisión semántica, en lugar de tardar lo que su “ahorita” podría prometer, Lolo entra en línea y sustrae los códigos bancarios en cuestión de minutos. Es decir, las diferencias entre acento y vocabulario introducidas por los personajes de Rusia, España, Argentina y México subrayan una diferencia inútil.

Para ampliar las implicaciones de esta nacionalidad baldía, parece que el cigarrillo, el ojo tecnológico y la pareja en conflicto también podrían representar unos factores arbitrarios e inútiles, pues todo personaje llega a separarse de su pareja o morirse sin triunfar. Si en última instancia la diversidad describe una frivolidad, entonces la oposición a lo normativo que provee el ojo tecnológico difícilmente llega a una amenaza desestabilizadora seria. De esta suerte y como se adelantó en la introducción, *Nicotina* domestica lo raro. La tecnología y el tabaco, como el acento extranjero, se vuelven no exóticos sino irremediablemente equivalentes. Una vez que aniquila la diferencia entre parejas, el ojo tecnológico permanece como tan sólo teóricamente “raro” y continúa esa destrucción hasta borrarse a sí mismo. Si bien la película rechaza el utilitarismo, tampoco procura la rebeldía: la diferencia resulta fútil y tal vez imposible.

EN EL PAÍS DE NO PASA NADA

La interacción coincidental de parejas heterosexuales estructura *En el país de no pasa nada*, en donde una pareja de menos recursos secuestra al esposo de una pareja de clase alta. Una de las pocas referencias a la brecha tecnológica incorporadas en las tres películas aparece en esta obra cuando la pareja de bajos recursos no sabe operar un cajero automático y se ve forzada a dejar atrás unas tarjetas ajenas para que dos policías corruptos se

encarguen de ellas. Al manejar la brecha digital con un toque cómico, la directora De Lara en gran parte renuncia a efectuar una crítica social de peso. La película tiende a concentrarse sobre los personajes tecnológicamente sofisticados. El secuestrado Enrique de la Guardia es funcionario corrupto, y también en paralelo a la vida de Raúl Salinas de Gortari, hermano incómodo del ex presidente Carlos Salinas. Además de marido de la acaudalada Elena Lascuraín, Enrique es amante de la española, Rita. De la misma forma que *Nicotina*, *En el país de no pasa nada* suprime la importancia de las nacionalidades al hacer caso omiso de la procedencia de Rita. También como *Nicotina*, desde los créditos de *En el país de no pasa nada* se alude a la tecnología. Las redes transparentes de diseño gráfico comienzan la obra y principian el anuncio de Videorrealidad, la tecnología virtual que Elena consume. Ese anuncio, pregonado con voz masculina, promete auxiliar los “sueños inconfesables” y los “secretos condenados a mantenerse ocultos” de la persona “que se despierta todos los días preguntándose: ¿por qué mi vida es tan insípida y sin gracia?” Según el anuncio, los sueños prohibidos (leamos *raros*) pueden convertirse en realidad virtual: “Ya no se conforme con soñar. Videorealícese con *virtual reality*”. De nuevo, las diferencias nacionales se borran con la pronunciación de las palabras en inglés como equivalentes al español. Ese desvanecimiento de lo *hetero*- en los idiomas anticipa la relación mono-amorosa de Elena.

A pesar de la afirmación del anuncio de que “Videorealidades es el único en el que usted participa activamente”, lo patriarcal y lo normativo emergen en los videos en parte por la falta de interactividad. El ojo tecnológico raro de Elena resulta un medio más pasivo que el de Lolo en *Nicotina*, ya que Elena no puede dirigir el ojo ni manipular a las otras figuras sobre su pantalla como hace Lolo con sus interferencias en la vida de Andrea. La imitación forzosa de Elena obstaculiza la posible interpretación feminista de autosuperación exitosa llevada a cabo por una mujer oprimida. Es más, la tardanza de Elena para convencerse de la infidelidad de Enrique y su insistencia en que un video comprometedor al respecto es una Videorrealidad bromista demuestran su visión confusa vinculada al ojo tecnológico. Por otro lado, Elena desafía el patrón heterosexual de la Videorrealidad al emplear el ojo tecnológico para enamorarse de sí misma. Desde la primera toma de Elena, se indica la rareza del autoenamoramiento; la protagonista observa una aventura videorrealista vestida con la misma ropa que porta su imagen de la pantalla chica. En algo se evoca la indumentaria del sadomasoquismo con la peluca negra, los guantes rojos de cuero sin dedos y la ropa pegada de color negro y rojo. El fetiche sugerido en la ropa vaticina la rareza del autovoyeurismo y para complementar lo raro, se alude al tema de la adicción.

En medio de ese proceso de identificación creciente con su imagen virtual, Elena ingiere sin pensarlo unos estupefacientes. Mientras está “volada”, pateo a un hombre para quitarle su cámara. Esa autonomía y superación del ojo tecnológico ajeno no ofrecen lecciones del todo pragmáticas, puesto que Elena requiere la ayuda de drogas para poner en práctica la Videorrealidad. Por consiguiente, la película sugiere el ojo tecnológico raro como adictivo más que pragmático. También bajo la influencia de las drogas, Elena se ve a sí misma en el espejo de una mesa que refleja el techo de vitral en el *lobby* del Gran Hotel de la ciudad de México. Por la superposición del techo y la cara de Elena, ésta aparenta

insertarse en un “lienzo” y tal vez repite la experiencia voyeurista de los videos al desearse a sí misma como si fuera obra de arte. Ese autodeseo podría reaparecer en la última escena, cuando Elena produce un video musical y besa al hombre de la Videorrealidad que ahora parece ser su pareja en la vida real. El haber elegido al mismo actor como reemplazo de Enrique inspira la duda respecto a la superación y la autonomía de Elena. Parece que sigue deseándose a sí misma al estilo de las Videorrealidades o de la mirada drogada, y que al elegir al actor como novio, Elena se acerca a su doble videorrealista. Se puede suponer que para continuar viéndose por medio del ojo tecnológico raro, Elena intenta convertir su vida en una realidad permanentemente virtual. Según esa hipótesis, el producir los videos musicales no marca la independencia ni el mejoramiento de Elena, sino su inmersión más completa en la fantasía rara.

Esa rareza no preserva su rebeldía, por lo menos en la superficie, a lo largo de *En el país de no pasa nada*. Después de todo, “no pasa nada”. Elena permanece dentro de la clase alta y, por ejemplo, se muestra reacia a mudar su relación infantil con sus empleadas domésticas. Otro ejemplo del triunfo de lo normativo surge con el personaje secundario Gerardo, quien disfrazado de mujer se mueve con torpeza y así evidencia su normatividad, hasta que por la provocación de un perro se comprueba capaz de manejar tacones y minifalda con tanta destreza que desde su posición en el techo de su coche, entra al vehículo por una ventana. Lo no-normativo que emerge con esa repentina maestría se apaga cuando la película insinúa que Gerardo tiene novia. Como ese ejemplo prevé, *En el país de no pasa nada* tiende a domar la rareza del ojo tecnológico al presentar lo raro como cómico. De Lara se aprovecha de la risa para dar permiso al público de contener lo raro dentro de lo normativo. Esa misma risa surte la manera de tolerar varias formas de corrupción señaladas en la película.

Como observa Jorge Ayala Blanco respecto a la política de la obra: “se trata de probar que en el país todo mundo se entrega alegremente a la corrupción cotidiana, grande o pequeña, pero siempre evidente y reconocida, aunque tolerada y soplada por los demás” (39). Esa corrupción tolerada y generalizada desdienta el análisis político elaborado por la película, y en la opinión del crítico, De Lara arma “una crítica social tímida y pudorosa *light* que [...] ya finge atacar *de frente* la corrupción también para elogiarla pero *directamente*”. La realidad virtual que alaba el estilo de vida repleto de dinero y aventura tolera la corrupción que señala Ayala Blanco. Así, el detalle de la leche contaminada que el gobierno mexicano regala a los pobres, lo cual representa un caso históricamente comprobado, se intercala con la infidelidad de Enrique que Elena se resiste a ver. Además, los *shows* del mago en que participa Rita y el funeral falso de Enrique aluden a esa decepción de la vista como metáfora de la realidad mexicana. Con los paralelos entre la historia y el espectáculo, *En el país de no pasa nada* viene a asimilar la corrupción y el ojo tecnológico raro a lo normativo. No hay lección en la obra por la ausencia de cambio verdadero. La adopción de una vida de fantasía dentro del país por naturaleza fantasioso no representa una solución pragmática pero sí preserva la diferencia, cosa que *Nicotina* tal vez no logra. *En el país de no pasa nada* plantea que hay dos niveles de realidad en México: la verdad ignorada por pacto común y la mentira pública. Este arreglo se apoya en los múltiples niveles de escape virtual poco rebeldes.

FANTASÍAS

La última película incluida en mi análisis también emplea el recurso estructural de las parejas heterosexuales, aunque con un resultado artísticamente inferior. Como lo explica Luis Tovar, “[*Fantasías*] fue concebida y realizada precisamente como si se tratara de un *home-video*: una historia elemental, una anécdota mínima, un perfil de personajes plano y basto” (13). Como la Videorrealidad de *En el país de no pasa nada* o la explotación visual de Lolo hacia Andrea en *Nicotina*, la tecnología voyeurista en *Fantasías* no produce grandes obras de arte sino que provee imágenes de fácil consumo que articulan unos sueños supuestamente raros. El gusto anodino de *Fantasías* se resume en los paisajes poco notables de colores simbólicos que pinta la protagonista Brenda. Los cuadros poco raros complementan la sentencia climática del mismo personaje: “Para amar todos los seres humanos necesitamos un don muy especial”. Sobra decir que ni la máxima de Brenda ni sus cuadros reflejan un don especial. No sorprenderá que el esposo de Brenda, Antonio, dirija campañas publicitarias, a veces para productos defectuosos. Las habilidades profesionales de Antonio y Brenda parecen aludir a la obra poco arriesgada del director y guionista Araujo. El ojo tecnológico raro que se domesticará en la película consiste en el cibersexo. Miguel, pareja de Claudia, logra excitar a Antonio en un salón de chateo al enviar electrónicamente una foto de Claudia desnuda. En ese intercambio, Miguel escribe como “Mujer Caliente”, el sobrenombre cibernético de Claudia. De esta suerte, se entiende que la visión del ojo tecnológico raro distorsiona la identidad verdadera de Miguel. En breve, Antonio y Brenda se enteran de que Miguel intercambia parejas para extorsionarlas. En el desenlace, Claudia rescata a Antonio y Brenda de su experiencia rara cuando no aguanta una infidelidad de Miguel y lo asesina.

Como contrapeso a Claudia y Miguel, Antonio y Brenda entran en contacto con otra pareja, Carlos y Ester, tan castamente católicos que sólo el sexo para fines reproductivos le parece legítimo a Carlos. Como es previsible, el cibersexo ofende a Carlos, quien se indigna sin entender bien la perspectiva de su público. Aunque Antonio y la audiencia de *Fantasías* consumen las “páginas enteras dedicadas al sexo de una manera desvirtuada” que Carlos critica, éste declara con toda seguridad: “Al parecer todo esto [la Internet] es verdaderamente una puerta al pecado. Son las tentaciones que Dios nos pone en el camino para saber cuánto le amamos”. La película no resuelve contundentemente si la red es una puerta al pecado, fuera del pecado de la extorsión. A causa de la hipocresía de Carlos, quien prefiere cuidar sus intereses financieros en lugar de ayudar a Antonio, *Fantasías* carece de una voz de verdadera autoridad moral, o por lo menos de ética consistente.

Extrañamente, Carlos vocifera unas ideas en potencia serias, incluyendo la escena de apática homogeneidad en que Carlos responde en español a dos hombres que hablan el portugués o el portuñol, según el personaje, sin reconocer el cambio de idiomas. Una vez más, el cine mexicano comprueba que si no hay diferencia, lo raro no amenaza y sólo a duras penas logra aliviar la monotonía. También, Carlos exhibe un momento feminista cuando se queja de que en la publicidad “ya se ha usado demasiado a los cuerpos femeninos como carnada sexual”. Dada la hipocresía de Carlos, su crítica no hiere la estética de la película que en gran parte depende de las mujeres desnudas para su contenido erótico. La

naturaleza falsamente atrevida, es decir auténticamente normativa, de la película también emerge en el hecho de que Brenda y Antonio se doblegan ante la extorsión, a pesar de haber cumplido, desde una contingencia clintoniana, sólo a medias con el intercambio; por celoso, Antonio interrumpe el sexo oral que Brenda da a Miguel y allí concluye el experimento.

Otro aspecto conservador se relaciona con las consecuencias estabilizadoras del ojo tecnológico raro: rescata el matrimonio de Antonio y Brenda y abre otro capítulo en la vida de la pareja, ya que Antonio recupera su interés en el sexo, no se divorcia por la cooperación derivada de la extorsión y arranca su propio negocio publicitario. A pesar de que del ojo tecnológico resulta la salvación del matrimonio, una corriente de rareza subyace a la trama. En la última escena Antonio y Brenda se sonríen con la llegada de una mujer que solicita el puesto de empleada doméstica dejado vacante cuando Brenda despidió a la “muchacha” anterior por celos de un trío que Brenda armó para su esposo. La última sonrisa intercambiada sugiere que los juegos eróticos continuarán como empezaron. La película parece concluir que en la sociedad mexicana no es inaceptablemente raro formar un trío si los tres son “de la casa” y –quizás incidentalmente– de desigual acceso a la tecnología. Sólo cuando esa intimidad se cambia por la visión mediada de la red el juego cobra repercusiones serias. En fin, *Fantasías* aburre, y por su realización leída representa el punto culminante del fenómeno que contemplan las dos novelas que enseguida analizaré. Es decir, *Fantasías* exagera lo que las otras dos películas practican en menor grado: el olvido de la historia extensa de México a favor de un presente perpetuo, la debilitación de la relación entre causa y efecto por la inverosimilitud de varias escenas, la transformación de las nacionalidades en identidades más homogéneas y la obstaculización del desafío de lo normativo. Para tomar la perspectiva opuesta, pasaré a examinar las dos novelas.

*CIELOS DE LA TIERRA Y LEJOS DEL PARAÍSO*¹

En contraste con la tendencia evidente en el cine mexicano de sugerir la equivalencia de toda visión, rara o no, y así borrar la rareza a lo largo de la obra, dos novelas mexicanas parecen referirse al concepto del ojo raro para mantener algunas diferencias. *Cielos de la Tierra* de Boullosa y *Lejos del paraíso* de Cohen detallan el ojo raro y supuestamente antitecnológico obtenido de la lectura prohibida. La oposición entre lectura y tecnología parece una simplificación exagerada en las novelas porque en última instancia los libros requieren de la tecnología. Ya que, en general, las tecnologías no operan como simples intermediarios sino como “mensajeros que alteran sutilmente sus mensajes” (Michael 24), los libros en las sociedades noveladas no sólo piden un ojo tecnológico raro sino que también parecen aportar elementos que afectan su mensaje. Para Boullosa y Cohen, ese algo literario, según ellos ausente en otras formas de tecnología, facilita el fetichismo. Por

¹ Agradezco a Danny Anderson por haber hecho de mi conocimiento la existencia de *Lejos del paraíso* con su ponencia en LASA 2004. Asimismo, agradezco a Andrew Brown por haberme estimulado a pensar sobre la tecnología y a John Waldron por su lectura cuidadosa e incisiva de un borrador fallido.

fetichismo, se quiere aludir a la atribución de poderes supernaturales a un objeto o una práctica. Al reverenciar la lectura, las novelas trasladan la brecha digital a la brecha entre los que leen y los que no leen. Los novelistas imaginan a los no-lectores como la base de comunidades excesivamente racionales y pragmáticas que profesan una fe ciega en la tecnología. Puesto que estas comunidades coquetean con el totalitarismo y/o la autodestrucción, las novelas parecen argumentar que la literatura forma una parte necesaria del conocimiento humano y que, si se llegara a extirpar en una operación supuestamente a favor de las ciencias, se reduciría la inteligencia colectiva y posiblemente se amenazaría la estabilidad de la realidad misma.

La visión fetichista de la lectura empieza a plantearse en *Lejos del paraíso* cuando Ariel enfatiza la imagen creada al leer: “Y esto *se ve* en los libros mismos” (30). Aunque Ariel no logra dominar el “lenguaje virtual en tres dimensiones” de las computadoras (16), la rareza literaria emerge cuando el personaje descubre que la literatura es una suerte de vida: “Así la literatura se vuelve una parte viva de la realidad, de *esta* realidad” (102). De hecho, Ariel arguye que los personajes en los textos escritos “son *tú*” (47). El fetichismo de encontrarse en los textos literarios y de atribuir características vivas a la literatura se repite en *Cielos de la Tierra*. Allí hasta la sexualidad se vuelve una experiencia mediada por la literatura. Es decir, Estela y Lear se enamoran de Hernando a través del texto de éste. Estela llama a Hernando “galán” (49) y el manuscrito de Hernando funciona como “*fiancé*” porque según Estela, “me comprometí con él” (64). Es más, Estela llega a hablar en términos eróticos sobre la carne de Hernando: “Soy carne de tu carne, esclava de la misteriosa unión de dos que consume en un fuego común a dos cuerpos” (145).

El miedo a la tecnología aplicada en favor del neoliberalismo en *Lejos del paraíso* o en favor de la guerra mundial apocalíptica en *Cielos de la Tierra* podría parecer estrafalario al público que se considera tecnológicamente sofisticado. Con todo, ese temor no es insólito. Como nota Nancy Kaplan, los cambios tecnológicos suelen traer ansiedades y sentimientos vagos de pérdida, especialmente respecto a las costumbres de lectura (208). De hecho, a lo largo del siglo XIX y del siglo XX, cierta resistencia a asimilar la tecnología sin incorporar las creencias antecedentes también tiende a aparecer. En *Haunted Media*, Jeffrey Sconce estudia cómo los cambios tecnológicos pueden sustraer preceptos espirituales. Semejante a las anécdotas de Sconce en que la gente que ve y oye a los espíritus en varios medios electrónicos, desde el telégrafo hasta la televisión, Boullosa y Cohen descubren una herramienta espiritual en el acto de leer, sólo que el “retorno” a la lectura niega los desarrollos tecnológicos intermediarios de los siglos XIX y XX.

Por el vínculo implícito entre libro y tecnología, en el momento de reconocer el temor de los novelistas mexicanos se reconoce una anomalía en el planteamiento novelístico. Los novelistas no temen tanto a las máquinas en sí, sino a la manera en que éstas condicionan la vista, o más apropiadamente, la ceguera. La literatura confronta esa ceguera y así cobra una utilidad pragmática. Boullosa y Cohen revierten la tendencia a privilegiar las ciencias sobre las artes, por pragmáticas unas e inútiles las otras. En los textos, las sociedades casi analfabetas o de plano no-lingüísticas sufren la tecnología porque ésta propaga lo no-pragmático y lo superfluo. Por ejemplo, en *Cielos de la Tierra* se desarrolla el experimento de la ingeniería biogenética que transpone un lunar a una planta y en *Lejos del paraíso*, Ariel diseña juegos de computadora. Puesto que en estas novelas se venera la literatura

como solución vital y la tecnología se convierte en frívola, Boullosa y Cohen podrían actuar como proponentes de una suerte de utilitarismo inverso que ordena la sociedad al despreciar las ciencias por inútiles y antisociales. Sin embargo, las novelas no se alinean cómodamente con el utilitarismo, en parte por la celebración de la rareza inherente al ojo lector.

El mecanismo de la rareza en los libros se relaciona con la recepción dispareja entre el público lector y la voz narrativa. A pesar de que los protagonistas muchas veces describen lo que leen y citan textos ajenos, el público nunca puede asegurarse que su percepción repita exactamente lo que el personaje lee, pues en el momento de transcribir la cita el protagonista puede cambiar las palabras o distorsionar su lectura de las mismas. Por el contrario, la recepción simultánea del cine entre la pantalla grande y la pantalla chica sobre la grande hace coincidir con más exactitud la visión del público del personaje; el espectador supuestamente ve los monitores y los televisores junto con los actores. Para los novelistas la discrepancia en recepción inherente a la lectura advierte sobre las consecuencias del ojo tecnológico sin que el ¡ojo! lector sea placentero ni fácil. Cada lectura es intrasferible. De este modo, el ojo raro de la lectura permanece como exótico en lugar de asimilarse a lo normativo como se tiende a hacer en las películas.

Al contrario de las novelas, la mirada maquinal del cine se relaciona con los actos ejecutados sin deliberación, fáciles de consumir y asimilar, tal vez contra la diversidad y la particularidad raras. Boullosa y Cohen diseñan el ojo raro antitecnológico no para transferirlo sino para teorizar de forma desafiante a la mirada maquinal del cine y hasta la publicidad gubernamental que sueña con un México “al día” e implícitamente parecido a los otros países de la “vanguardia”. Por lo menos si México ya se absorbió entre otras naciones, esa desaparición sucede en el futuro de la ciencia ficción, dando al público tiempo para rectificar los problemas nacionales. La extinción de México concierne a las obras, como evidencian los títulos y su preocupación por la geografía. *En el país de no pasa nada*, *Cielos de la Tierra* y *Lejos del paraíso* se refieren a un espacio imposible, el que nunca existió o a donde es ya imposible retornar. La solución a esa tranquilidad irónica o imposible es la adicción que consume, ya sea adicción al refugio de la *Nicotina* o a las *Fantasías* comerciales y conservadoras. En conjunto, las novelas y las películas sugieren que siempre hay que echar ojo al ojo tecnológico.

BIBLIOGRAFÍA

- Araujo, Jorge, dir. *Fantasías*. Guión de Jorge Araujo y Liliana Álvarez Vértiz. Act. Luis Felipe Tovar, Alexis Ayala, Mónica Dione, Paty Muñoz y Cecilia Romo. Producciones la Palma, 2004.
- Ayala Blanco, Jorge. “De Lara y la sangronería insurrecta”. *El Financiero* (26 jun. 2000): Cultura 39.
- Boullosa, Carmen. *Cielos de la Tierra*. México: Alfaguara, 1997.
- Cohen, Ed. “Who Are ‘We’?: Gay ‘Identity’ as Political (E)motion (A Theoretical Rumination)”. *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. Diana Fuss, ed. Nueva York: Routledge, 1991. 71-92.
- Cohen, Sandro. *Lejos del paraíso* [1997]. México: Colibrí, 2002.

- Foucault, Michel. "Panopticism". *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. 2nd ed. Trad. Alan Sheridan. New York: Vintage, 1995. 195-228.
- Halperin, David M. *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. Nueva York: Oxford UP, 1995.
- Kaplan, Nancy. "Literacy Beyond Books: Reading When All the World's a Web". *The World Wide Web and Contemporary Cultural Theory*. Andrew Herman y Thomas Swiss, eds. Nueva York: Routledge, 2000. 207-234.
- Kirsch, Max H. *Queer Theory and Social Change*. Londres: Routledge, 2000.
- Lara, María del Carmen de, dir. *En el país de no pasa nada*. Guión de María del Carmen de Lara y Laura Sosa. Act. Julieta Eguirrola, Fernando Luján, Carmen Delgado, Álvaro Guerrero, Arturo Ríos y María Isasi. Filmania Producciones, FOPROCINE, Calacas y Palomas, Altavista Films, IMCINE, Cartel, 2000.
- Michael, Mike. *Reconnecting Culture, Technology and Nature: From Society to Heterogeneity*. Londres: Routledge, 2000.
- Rodríguez, Hugo, dir. *Nicotina*. Guión de Martín Salinas. Act. Diego Luna, Lucas Crespi, Jesús Ochoa, Daniel Giménez Cacho, Carmen Madrid, Rosa María Binachi y Rafael Inclán. Cacerola Films, Altavista Films, Videocine, FIDECINE, Arca Difusión, Oberon Films, Cinemagotika, Cinecolor, 2003.
- Sconce, Jeffrey. *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham: Duke UP, 2000.
- Tovar, Luis. Reseña de *Fantasías*. *Jornada Semanal* (20 jun. 2004): 13.
- _____. Reseña de *Nicotina*. *Jornada Semanal* (5 oct. 2003): 11.