IMAGINARIOS INTERCULTURALES EN LOS LÍMITES DE LA INTEGRACIÓN LATINOAMERICANA

POR

ESTEBAN E. LOUSTAUNAU
Augustana College

¿Cómo se articula la producción artística y el compromiso social cuando la videocultura abre una brecha cada vez mayor entre lo real y lo simbólico? Esta pregunta asume que hoy son pocos los lugares donde la gente puede exhibir públicamente sus interpretaciones de la realidad cotidiana. No obstante, existen muchos ejemplos de cómo diversos actores sociales, tanto individuales como colectivos, logran formular sus propios métodos de mediación entre lo propio y lo ajeno. Frecuentemente, dichas mediaciones se desarrollan en espacios intersticiales donde coexiste una multiplicidad de discursos y símbolos culturales. Estos espacios suelen surgir a partir de los contactos entre el ir y venir de diversos sujetos sociales, los medios de comunicación y las industrias culturales.

Beatriz Sarlo observa que cuando el quehacer político pasa de la esfera pública a la virtualidad de la televisión, la Internet y los video juegos, se tiende a pensar menos en las posiciones políticas o los compromisos sociales y más en las condiciones de destreza, velocidad y distancia (321). Sin embargo, al hacer un análisis de los procesos de producción cultural nos damos cuenta que los simulacros virtuales no son lo único que se filtra por las redes de las industrias culturales (García Canclini, *Consumidores* 183). Junto, sobre y por debajo de la cultura virtual persisten ciertos contactos interpersonales y mensajes interculturales que logran articular imaginarios críticos. Tales imaginarios conectan a diversos individuos y grupos en contextos y lugares distantes. De esta forma, las articulaciones entre la producción artística y los mensajes de solidaridad social se dan en espacios polifónicos donde se mezclan y confunden imágenes dominantes con sensibilidades subalternas.

Es importante investigar la capacidad performativa que surge a partir del contacto entre la creatividad artística y el conocimiento social en textos culturales. Considero de sumo interés analizar el papel de las producciones artísticas en la revalorización de los desplazamientos interculturales en mercados transnacionales. Sugiero que el estudio de las articulaciones entre arte y vida social contribuye a un mejor entendimiento del poder de la imaginación para negociar la integración de la heterogeneidad en la cultura global. Pensar en la relación entre lo artístico y lo real ayuda también a lograr un mejor entendimiento de la reconversión de la diversidad intercultural en espacios globales de

producción y distribución.¹ Esto lleva a pensar en la necesidad de un análisis sobre participación social en mercados culturales que vaya más allá de las categorizaciones binarias que dividen los centros de las periferias y los espacios globales de los locales. En especial, se trata de mostrar que la problemática llamada globalización no es tanto una cuestión binaria –estar a favor o en contra de ella– sino de multiplicidad –cómo participar, ejercer agencia e introducir múltiples mapas cognitivos y colectivos dentro de ella.

Como ya he señalado, un enfoque en el papel que juega la imaginación representada en producciones culturales permite visualizar nuevas formas de comprender hasta donde pueden llegar los procesos de interculturalidad dentro del mercado. Con esto no pretendo celebrar las infinitas posibilidades que pudieran ofrecer los mercados culturales sino argumentar que la presencia de imaginarios colectivos ayuda a no olvidar que aún en los procesos de uniformidad y estandarización de los mercados subsisten las diferencias y las desigualdades. Es importante observar la posibilidad de hacer crítica cultural dentro de las industrias culturales. Dichas industrias son un fenómeno del mercado pero no están limitadas únicamente a la ideología neoliberal.² La imaginación colectiva permite negociar algunas de estas diferencias y prejuicios que se dan entre discursos contradictorios.

Los ejemplos que presentaré para mostrar la ambigüedad que surge cuando distintas concepciones de la globalización se mezclan entre sí, pertenecen a diferentes géneros artísticos. La novela *La señora Rodríguez y otros mundos* (1990) escrita por Martha Cerda, la película *Central do Brasil* (1998) dirigida por Walter Salles, y el CD *Clandestino* (1998) compuesto por Manu Chao, representan múltiples diálogos entre la imaginación crítica y la realidad social dentro de complejas redes transnacionales de producción cultural. A pesar de sus particularidades, estos tres textos proyectan espacios de interculturalidad donde las vidas de sujetos desplazados no se reducen al olvido sino que se valoran como experiencias humanas, capaces de dar forma a mundos alternativos.³ Cerda aborda la crisis de identidad de mujeres que viven subyugadas a las normas tradicionales de clase y de género. Por su parte, Salles busca nuevas alternativas para imaginar la identidad brasileña a través de personajes cuyas vidas se desarrollan entre la violencia y la esperanza. Finalmente, Chao recoge imágenes y sonidos de migrantes en zonas fronterizas –campos de deportación en Calamocarro (Ceuta), campamentos zapatistas en Chiapas, o prisiones en Santiago de Chile– con el fin de mostrar el lado oscuro de las migraciones globales. Estos tres textos se complementan ya que cada uno

¹ Al hablar de diversidad intercultural, me refiero a los encuentros y desencuentros de sujetos individuales y colectivos –con sus múltiples códigos culturales– en un lugar común, y a los enfrentamientos entre distintas culturas en el interior de un mismo sujeto (García Canclini, *La globalización* 17).

² En su libro *No Apocalypse, No Integration*, Martín Hopenhayn señala la crisis del modelo de desarrollo económico y del Estado de planeación como el momento en el que se abrió un espacio por el cual la ideología del neoliberalismo promovió la economía de mercados transnacionales como modelo hegemónico. Sin embargo, Hopenhayn observa que dicho espacio no sólo dio entrada a las ideas neoliberales sino que también abrió el camino a otras propuestas alternativas en las que se incluyen la revalorización de la democracia y el respeto por la diversidad cultural (Hopenhayn xv).

³ Para un análisis sobre la revalidación de las subjetividades marginadas de exiliados y extranjeros y sus experiencias humanas, ver Sennet, “El extranjero.”

de ellos confronta las instituciones y los espacios que establecen la normatividad en el sistema moderno: la familia, la ciudad, y las fronteras territoriales.

En primer lugar, *La señora Rodríguez y otros mundos*, un *best seller* en los años 1990, es un ejemplo de la gran diversidad literaria en la provincia mexicana, pero que muchas veces pasa desapercibida por la crítica literaria en la capital. A pesar de no atraer el interés de la crítica especializada en México, esta obra ha sido premiada en varios países y traducida al francés y al inglés pocos años después de su primera edición.⁴ En segundo lugar, *Central do Brasil*, coproducida con capital brasileño y francés, es una película que logró trascender el mercado brasileño y latinoamericano. Su estreno mundial fue en el Festival de Cine Sundance (1998) y obtuvo premios en Alemania, Brasil, Cuba, España, Estados Unidos, Francia y Polonia (“Imparable marcha...” 1). Finalmente, *Clandestino*, el álbum de mayor venta en Francia en 1998, contiene diversos ritmos y experiencias que han llegado a contagiar a públicos en lugares tan distantes y dispares como lo son París, Nueva York, Barcelona, Lima, o São Paulo.

Otro motivo por el que estos textos culturales han tenido éxito entre diversos públicos a nivel internacional es que cada uno produce lo que Arjun Appadurai llama “mundos imaginados”. Es decir, estas obras muestran las múltiples realidades que distintos individuos o grupos alrededor del mundo generan con la imaginación (Appadurai 33). El uso de la imaginación no busca crear fantasías o contrariar la realidad. Más bien es un intento por problematizar la construcción social de la realidad y proyectar distintos modos de vivirla. Los imaginarios incluidos en estas obras aluden a posibles mundos donde actores comunes entrelazan la colectividad, el deseo y la memoria junto a historias de miseria, lucha y utopía (Flores 198).

MUNDOS IMAGINADOS ENTRE AQUÍ Y ALLÁ

Por medio de las intervenciones de la imaginación, los sujetos migrantes y desplazados, los cuales juegan un papel imprescindible para comprender la heterogeneidad en la globalización, encuentran la manera de fabricar sus propios proyectos de vida social. En *Modernity at Large* (1996), Appadurai desarrolla una teoría de rupturas en donde la imaginación se vuelve un instrumento necesario para construir subjetividades modernas en espacios culturales que trascienden los límites de las identidades y culturas nacionales. Dichas rupturas no sólo tienen que ver con la presente crisis del orden mundial sino también con la relevancia que los medios de comunicación y las migraciones tienen en la creación de imaginarios mundiales que intersectan experiencias locales y globales. Un acercamiento a los entrecruces y las contradicciones de los distintos espacios de disyunción que presenta Appadurai –las imágenes mediáticas, las particularidades étnicas, las finanzas, las ideologías y las tecnologías– ofrece nuevos modos de entender la construcción

⁴ La traducción de esta novela al inglés y su producción y distribución por la editorial de la Universidad de Duke la convirtieron en un producto de consumo para cursos académicos en universidades norteamericanas dedicados a analizar textos catalogados como *world literature*. Es necesario considerar que en los procesos de traslación (traducción) y redistribución, la diversidad se descodifica y se selecciona para luego ser recodificada de acuerdo a los intereses y gustos de nuevos consumidores.

de contextos locales en sus diálogos con los flujos de la cultura global (33-37). En los espacios de interculturalidad, la imaginación se vuelve cada vez más un elemento clave en el quehacer cotidiano entre diversos individuos y grupos sociales.

El análisis sobre la interculturalidad, donde se entrecruzan los discursos de poder y subalternidad, ofrece nuevas formas de articular los conocimientos que han quedado descartados por las agendas uniformadoras en el mercado. Estos usos de la imaginación colectiva para generar procesos de hibridez dentro del mercado pueden realizarse a través de lo que Walter Mignolo llama un pensamiento fronterizo (*Local Histories*, 13). Es decir, la capacidad de incorporar los rincones ocultos que tienden a ser desvalorizados por la normatividad de los imaginarios dominantes en la globalización. Como mostraré más adelante, esta noción fronteriza es fundamental para analizar los textos de Cerda, Salles y Chao en sus diálogos interculturales.

GLOBALIZACIÓN, UN SIGNIFICADO FLOTANTE

En el debate sobre los efectos de la globalización, es necesario tomar en cuenta las dimensiones culturales de aquellos sujetos cuyas vidas son afectadas por el reordenamiento económico mundial pero en el cual no logran participar directamente como agentes de cambio. Por lo general, existe la impresión que los debates transcendentales sobre la globalización los desempeña un número reducido de actores políticos y económicos que cuentan con el poder de agencia para proponer y realizar cambios. Una razón de por qué los discursos de la interculturalidad se mantienen ausentes de estos procesos globales es que sus diferencias y contrastes no se conforman a las estrechas metodologías del mercado. La estrategia hegemónica de la globalización, dice García Canclini, “suele atender sólo a lo que en estos procesos es reductible al mercado, o sea, lo que cabe en sus políticas clientelares. Cuando se considera lo diferente, se le pide que se desidentifique o se descaracterice, no necesariamente que se extinga” (*La globalización* 50). No obstante, esta perspectiva normatizadora no es la única que se puede aplicar al funcionamiento de los mercados. A través de un pensamiento fronterizo, es posible reconocer y revalorizar aquello que transita por, pero se mantiene oculto en los mercados culturales.

Recientemente, han surgido distintos movimientos masivos que exponen los límites de los discursos dominantes sobre globalización. Un ejemplo de dichos movimientos son las manifestaciones de protesta en torno a las reuniones de directivos de la WTO. Estos grupos de manifestantes tienden a ser representados como “globafóbicos” por diferentes medios de comunicación y organismos oficiales como la WTO y el Grupo de los Siete (G-7), entre otros. Sin embargo, no todos ellos se oponen necesariamente a la globalización. Más bien, ellos rechazan las posiciones anti-democráticas que adoptan las instituciones y organismos hegemónicos para decidir las políticas de mercado, trabajo y medio ambiente. La mayoría de los manifestantes lucha por una globalización abierta y democrática atenta a la multiplicidad de imaginarios que los procesos de interculturalidad y migración generan. Como señalan Michael Hardt y Antonio Negri, los manifestantes se reúnen porque reconocen la compatibilidad de intereses particulares en su multitud (A21).

Como he venido mostrando, el significado de la globalización no se comprende sólo con seguir el ritmo de las fluctuaciones económicas transnacionales.⁵ El caso de los manifestantes invita a tratar el tema de la globalización escuchando los dramas de la interculturalidad y la heterogeneidad. Como señala García Canclini, la globalización sin la interculturalidad es un “OCNI, un objeto cultural no identificado” (*La globalización* 50). Esta metáfora del OCNI muestra que el concepto que llamamos globalización es, sobre todo, un significado flotante y para nombrarlo es necesario recurrir al uso de la imaginación. Una forma de evitar las malinterpretaciones esencialistas que relacionan lo heterogéneo con la globafobia es aceptando las ambivalencias y contradicciones que surgen en las interdependencias y los deslices entre fuerzas globales y locales (51). En este sentido, la globalización se puede interpretar como un proceso en el que participan diferentes agencias formales e informales, reales y virtuales, en espacios de entrecruce local y global (51).

En las siguientes secciones presentaré ejemplos de cómo la imaginación, que funciona como mediación entre arte y vida social, ayuda a trascender el sentido limítrofe de lo fronterizo para convertirlo en un espacio ambiguo de interlocución y conflicto. Las voces e imágenes incluidas en *La señora Rodríguez*, *Central do Brasil* y *Clandestino* se desplazan por los conductos de las industrias culturales en busca de interpretaciones múltiples y fragmentadas en la interculturalidad urbana.

DESENCUENTROS DE LO FAMILAR

La señora Rodríguez y otros mundos es un texto que invita a ser leído en distintas direcciones puesto que su escritura toma en cuenta múltiples perspectivas que confunden la realidad con la fantasía, lo doméstico con lo público. Esta novela motiva la interacción entre lectores y personajes ya que no impone un orden único de lectura ni exige ser interpretada como una totalidad. El texto se compone de 30 capítulos numerados que describen breves momentos en la vida de la señora Rodríguez. Estos capítulos están intercalados por relatos independientes que a simple vista no tienen nada en común, ni entre sí ni con la vida de la protagonista. A pesar de ser publicado dentro del género de novela, el texto se asemeja más a una colección de cuentos que mezclan lo fantástico con la vida cotidiana en México.

El personaje principal, la señora Rodríguez, es una mujer de clase media sin identidad propia, desligada de cualquier responsabilidad dentro y fuera del hogar. Educada desde

⁵ Al mismo tiempo, se vuelve pertinente cuestionar el papel que juega la producción teórica desde la academia en el presente orden mundial. Por ejemplo, Nelly Richard se basa en la vida académica en Chile para insistir en la necesidad de mantener una posición crítica frente al conocimiento académico puesto que éste mantiene fuertes lazos con el proyecto modernizante neoliberal. Para Richard, “la maquinaria universitaria” es uno de los principales actores que marcan el límite entre legitimidad e ilegitimidad del conocimiento (Richard 127). En el contexto académico norteamericano, John Beverley presenta como uno de los principales propósitos de los estudios subalternos latinoamericanos el fomento de nuevas formas de pedagogía y representación dentro de la academia. Estos procesos intentan desplazar los prejuicios de legitimidad del conocimiento y generar diálogos de solidaridad entre académicos y actores sociales cuyo conocimiento permanece oculto (Beverley 28).

niña a comportarse como una reina, la señora Rodríguez vive una crisis existencial en busca de su propia identidad. Al no reconocerse en sí misma, todos los personajes que la rodean –su criada, suegra, marido e hijos– rechazan tomarla en serio. A pesar de ello, la señora Rodríguez sobrevive gracias a la bolsa que carga bajo el brazo, un regalo de su suegra al cumplir treinta años. Dicha bolsa es el recurso con el cual la protagonista logra anidar fragmentos de fantasía y realidad y así crea su propia identidad. Mientras la bolsa es un símbolo que marca el papel tradicional de domesticidad para la mujer, la protagonista en la novela reapropia su significado y la convierte en un instrumento de escape. Empleando un término de Nelly Richard, la bolsa funciona como un recurso tránsfugo con el que la protagonista despista la linealidad de sentido que gobierna la vida de los demás personajes (239).

La bolsa no es sólo el medio por el cual la señora Rodríguez logra enfrentar su desplazamiento de la realidad, también es un recurso literario que emplea Martha Cerda para imaginar una colectividad femenina inspirada en los cruces ambiguos entre lo doméstico y lo público. A medida que avanza la novela, la señora Rodríguez transgrede todo tipo de obstáculos entre lo público y lo privado, entre el primer y el tercer mundos, al confundirlos y mezclarlos con los objetos de uso diario que guarda en su bolsa. Es necesario recordar que como accesorios, las bolsas no tienen un uso práctico dentro de la casa; su utilidad adquiere sentido cuando se portan en público. Dicho de otra manera, como instrumentos de mediación entre lo privado y lo público, las bolsas guardan pequeños objetos de uso personal y de identificación individual que hacen “presentables” a las mujeres en público.

Sin embargo, la bolsa de la señora Rodríguez no se limita a negociar las diferencias de lo privado frente a lo público. Además de servir como mediación entre esferas culturales separadas, la bolsa genera situaciones de interlocución en las que distintos personajes pertenecientes a diversos tiempos, lugares y culturas, negocian sus diferencias. Por ejemplo, cuando la protagonista saca de su bolsa un espejo de cuerpo entero y le pregunta quién es la mujer más bella de la república, el espejo le responde: “la esposa del presidente.” Al no quedar satisfecha, la señora Rodríguez pregunta por la mujer mas bella del Reino Unido, de Estados Unidos y de Rusia, mientras el espejo contesta mencionando los nombres de la reina, la señora Bush y Raisa Gorbachev, respectivamente. La señora Rodríguez adquiere conciencia política y se une al partido de oposición una vez que descubre que la voz del espejo había sido pregrabada en un casete escondido entre el azogue y el cristal (59). En otro episodio, un día la señora Rodríguez decide limpiar su bolsa. Mientras los objetos de la bolsa caen al suelo, ella comienza a olvidarse de las cosas y personas que controlaban su antigua vida. Antes que nada, se olvida para siempre de su suegra, razón principal de su fracaso matrimonial. Al deshacerse del chupón de Carlitos y los zapatos de charol de Susanita, ella borra todo recuerdo de sus hijos. Cuando la señora Rodríguez se desprende de su argolla matrimonial, olvida quién es su esposo. No obstante, el señor Rodríguez se da cuenta de lo que pasa y vuelve a meter todo en la bolsa en un intento por reordenar el mundo que controla a su esposa. Este enfrentamiento entre el deseo de escapar y las fuerzas de control ocurre en el interior de la bolsa. Como

consecuencia, el caos que surge dentro de la bolsa provoca el terremoto del 9 de septiembre de 1985 en la ciudad de México (75-6).

En la novela, los procesos de interculturalidad también tienen lugar en el cruce de la producción y el producto literarios. Es decir, en la bolsa, Martha Cerda y la señora Rodríguez se mezclan entre sí sin que sus diferencias individuales desaparezcan por completo (al tiempo de la primera edición de la novela en 1990, Cerda y la señora Rodríguez tienen la misma edad, 55 años):

La señora Rodríguez, en plena crisis existencial a partir del descubrimiento en su bolsa del manuscrito de *La señora Rodríguez*, comenzó a preguntarse: ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿A dónde voy?, y llegó a la siguiente conclusión: La autora y yo somos la misma persona. Por lo tanto soy la autora de la autora, sin mí ella no existiría. (Cerda 165)

Esta cita establece una reciprocidad de sentidos que se puede aplicar a otras escalas de la realidad, dentro y fuera del texto. Al cuestionar el origen de su propia identidad, la señora Rodríguez reconoce que la respuesta no se halla en una posición fija y estéril sino en un constante proceso móvil y transformativo. Ella construye su identidad como un rompecabezas infinito cuyas piezas se localizan dentro y fuera del texto; unas reales y otras ficticias. Su identidad no intenta separar lo propio de lo ajeno, sino que se construye precisamente en sus interconexiones. Así es como la protagonista se refleja en la autora y también incorpora a una colectividad de mujeres de distintas edades y clases sociales: todas las madres, amas de casa, y nueras del mundo reflejadas en una sola (Stavans 77).

Al crear a un sujeto colectivo, Cerda ejemplifica ese saber escuchar a las voces de la pequeña historia que Ranajit Guha asocia con las posiciones de lo subalterno. Escuchar, además de formar alianzas, promueve la construcción de discursos de resistencia. Para Guha, el saber oír significa “estar abierto a y existencialmente dispuesto hacia: uno se inclina un poco hacia un lado para escuchar a los que están en junto” (9). Martha Cerda mezcla escenarios abstractos con situaciones cotidianas en los que figuran personajes que hablan y se escuchan entre sí para formar esa condición de solidaridad que sirve, a su vez, como base para criticar.⁶

No obstante, esta técnica literaria de trasladar el estudio de las diferencias de categorías separadas a espacios de mutua seducción cultural cumple una función análoga a los encuentros entre individuos y grupos diferentes en la época contemporánea. Es decir, esta novela proyecta la imaginación de las diferencias más allá de los enfrentamientos entre fuerzas dominantes y voces de resistencia subalterna. Los relatos que conforman la novela representan espacios donde tienen lugar los contagios y las malinterpretaciones entre sujetos y culturas diferentes. Cerda descubre tensiones en los encuentros cotidianos que suelen quedar al margen de los debates hegemónicos en la globalización. Sus relatos registran distintos encuentros efímeros en supermercados, hospitales, escuelas, playas, cocinas y habitaciones de niños. Sus personajes, hombres y mujeres de todas edades, se convierten en sujetos desplazados de un espacio familiar que les brinde confianza y estabilidad.

⁶ Me baso en el comentario de Ileana Rodríguez sobre el significado de la solidaridad en el texto de Guha antes citado (Rodríguez 108).

El relato titulado “La ciudad de los niños”, es un ejemplo de cómo la solidaridad entre lo marginal sirve de base para criticar la normatividad contemporánea del consumo. La voz narrativa descubre que los niños paqueteros en el supermercado nacen para el trabajo y no para vivir una vida normal junto a sus familias. Al charlar con un niño paquetero, la narradora recuerda cuando solía ambular por hospitales recogiendo la desesperanza y el dolor de la gente (Cerde 40). Ella recuerda cómo en un hospital una voz anunciaba a los padres de los recién nacidos que, al cumplir los diez años de edad, todos los niños tenían que ser entregados a los supermercados. Una característica similar de todos los niños es que ninguno tiene nombre propio. En vez de darles una identidad individual, el organismo que controla la producción de paqueteros identifica a cada niño con un número. No obstante, el relato muestra un acto de solidaridad: la narradora y uno de los paqueteros encuentran una manera de escucharse a pesar del odio que éste siente por las personas con nombre propio. La narradora describe el encuentro:

Abrí la cajuela del coche, seismilquinientos acomodó las bolsas en el interior y antes de cerrar me preguntó, fingiendo desinterés, cómo me llamaba, Cuatrocientosveinte, le contesté y agregué: Pero no se lo digas a nadie. Lo vi sonreír un instante. En el hospital general el número ochocientoscincuentamil estaba naciendo en esos momentos. (41)

Esta complicidad entre los dos personajes acorta la distancia que el supermercado interpone entre consumidores y paqueteros. El diálogo entre la mujer y el niño muestra el mutuo deseo de escucharse. A pesar de sus diferencias, ambos sujetos articulan su complicidad frente al orden establecido.

En *La señora Rodríguez y otros mundos*, Cerda propone nuevas formas de imaginar los acontecimientos cotidianos. Al recurrir a situaciones comunes, la autora desplaza las diferencias de clase y extiende el diálogo a un número extenso de mujeres. Por ejemplo, la crisis existencial de una mujer sin nombre, cuya infancia estuvo marcada por la ausencia del padre y la autoridad de la madre que le obligaba a mantener las apariencias, se enlaza con la frustración de una niña que aprende sobre el racismo en la intimidad de su habitación. Ambos personajes recurren al uso de productos de consumo para ocultar aquello que la sociedad les niega: el derecho de construir identidades propias.

En “Sin saber que eres tú”, una mujer se pierde en sí misma bajo la máscara de su maquillaje y el tinte rubio para cabello. Si bien el maquillaje puede relacionarse con la buena apariencia de una persona, también puede servir como instrumento de disimulo y autonegación. Esta segunda posibilidad suele quedar fuera de las campañas publicitarias que comercializan la autoestima de la gente. No obstante, la conciencia de esta mujer le dice: “[n]o, no estás ahí, no puedes ser esa rubia a fuerza de pintura que usa lentes oscuros y, dando un portazo, sales a buscarte en un vuelo de melena a tus espaldas” (85). A medida que avanza el relato, el maquillaje impide que esta mujer se reconozca a sí misma.

El relato “Muñecas alemanas” muestra los conflictos interculturales que ocurren cuando públicos latinoamericanos procesan imágenes audiovisuales y consumen productos destinados para otras audiencias. Aquí, una niña que juega a las muñecas en su habitación es sumamente influenciada por imágenes de la Segunda Guerra Mundial que ve por televisión, por el racismo que experimenta en la escuela, y por la moralidad religiosa

inculcada por la iglesia. La protagonista es una niña morena que juega con muñecas rubias, castañas, pelirrojas y de ojos azules que un tío le envía desde Estados Unidos. En la negociación de razas, la niña invierte la historia del holocausto cuando adopta la identidad judía y quema a las muñecas alemanas como si se tratara de un campo de concentración. Sin embargo, antes de “chamuscar” a sus muñecas, ella las bautiza con los nombres de Helga, Gretel y Marlene evitando así que perezcan en el Limbo. Este relato muestra cómo los imaginarios cotidianos se forman en un constante proceso de absorción y transformación entre imágenes locales y globales. En estos dos relatos que tratan los entrecruces de símbolos de violencia, identidades fragmentadas y productos de consumo, Cerda expone los mecanismos de discriminación y racismo que muchas veces se cuelean desapercibidamente, tanto en las relaciones entre mercados y consumidores como en las relaciones personales en el espacio doméstico. Esta colección de relatos, de nuevos mundos que nacen de los residuos olvidados en el fondo de una bolsa, está directamente relacionada a lo que Nelly Richard llama las estéticas de lo menor:

[Las que miran] por debajo y entremedio de las codificaciones principales, [recorren] lateralidades y sinuosidades de sentido, [hacen] que lo dejado de lado por los relatos de autoridad y sus narraciones hegemónicas (lo rebajado, lo devaluado, lo subrepresentado por ellas) tenga la oportunidad de sacar a relucir fragmentos sueltos y dispares de experiencias de tránsito: fragmentos que carecen de una traducción formal en la lengua comunicativa que domina la sociología del presente, y que permancerían a la deriva si ciertas operaciones de lectura no se decidieran a incorporar lo difuso y lo precario a sus trayectos de pensamiento. (Richard 12-3)

En el siguiente ejemplo, al igual que Cerda, Walter Salles construye un mundo imaginario a través de historias devaluadas de mujeres olvidadas y niños huérfanos en un país perdido.

IDENTIDADES DESURBANIZADAS

El texto de Martha Cerda muestra cómo la imaginación, generada en los diálogos entre la literatura y los eventos cotidianos, sirve para articular experiencias y miradas culturales en la sociedad latinoamericana contemporánea. Otro elemento que muchas veces se torna incodificable para los imaginarios hegemónicos es el que expresa las experiencias y tensiones de la gente que habita las periferias de las megaciudades latinoamericanas. En la película *Central do Brasil*, los personajes interactúan en una sociedad desilusionada por las falsas promesas de prosperidad promovidas por el estado nacional. Esta película representa la desolación y angustia sociales de una población perjudicada por las fallidas políticas de planeación urbana de los años 1970 y la despreocupación neoliberal frente a la crisis de lo urbano. *Central do Brasil*, filmada en Río de Janeiro y en los llanos áridos del *sertão* en el noreste brasileño, tiene como principal objetivo la búsqueda de imaginarios alternativos a la cultura de cinismo, violencia y opresión en la que nadie puede controlar su destino.

Es necesario preguntarnos cómo una película tan tierna y conmovedora, con un enorme éxito taquillero dentro y fuera de Brasil, puede al mismo tiempo representar una

sociedad al borde del caos y la indiferencia. Existen varias formas de responder a esta pregunta, entre ellas, la película se puede interpretar desde las perspectivas de los entrecruces entre distintos imaginarios urbanos. En diversas escenas, se aprecian los encuentros y desencuentros entre agencias de la economía formal e informal; entre la seducción de la televisión y las historias orales narradas por analfabetas; entre el cinismo que marca la sobrevivencia urbana y el deseo esperanzador de un renacimiento de solidaridad en el interior de cada personaje. *Central do Brasil* confronta distintos modos de entender la realidad urbana y nacional en un país que ha sido afectado por los desgastes modernizadores del estado nacional pero que al mismo tiempo parece estar convencido que la reconstrucción de las identidades individuales y colectivas se encuentra en los diálogos multiculturales que las componen.

Walter Salles pertenece a una generación de cineastas que vivió la fuerte crisis económica de los años 1990, durante el gobierno del Presidente Fernando Collor de Mello. A principios de esa década, mientras Salles dirigía un documental sobre la ciudad de Río, Collor paralizó la economía nacional y con ello eliminó la empresa paraestatal Embrafilme encargada de subvencionar la industria del cine en Brasil (Kaufman 19). Tras la experiencia de la crisis económica y social, Salles se ha dedicado a crear historias que reflejan la confusión y desilusión en las urbes contemporáneas. Sin embargo, este creador de documentales y películas rechaza imitar el cinismo y la violencia que caracteriza a las producciones transmitidas por las cadenas de televisión y el cine convencional. A diferencia de estos medios que reproducen una versión de la realidad donde la violencia es el común denominador entre ciudadanos, *Central do Brasil* apuesta por repensar las relaciones intersociales a través del afecto y la comunicación entre personajes que a simple vista son incompatibles entre sí.

Central do Brasil emplea algunas técnicas que el neorrealismo italiano desarrolló y más tarde los artistas del *cinema novo* adaptaron al contexto brasileño en los años 1960 y 1970. Dos de estas técnicas son el reparto de personajes entre actores profesionales y gente común, y la incorporación de lugares y personas reales que radican en los lugares de filmación. Años antes, Salles ya había experimentado con ambas técnicas. Un ejemplo de esto es *Socorro nobre* (1995), producción que documenta la correspondencia epistolar entre una presidiaria y el escultor Franz Kracjberg (Davis 692).

Los protagonistas de *Central do Brasil* son Dora, una maestra jubilada que transcribe cartas para analfabetas en la estación central de tren en Río, y Josué, un niño que se queda solo cuando Ana, su madre, muere atropellada por un camión después de dictarle a Dora una carta para su esposo, Jesús. En esta película, la ficción y la realidad se complementan: Fernanda Montenegro, la gran diva del teatro brasileño, interpreta el papel de Dora, mientras que el niño Vinicius de Oliveira, un lustrador de calzado que Salles conoció en el aeropuerto de Río, desempeña el papel de Josué. A través de estos dos personajes, *Central do Brasil* explora las relaciones sociales y culturales en donde, a pesar de la devaluación moral, aún es posible imaginar mundos formados por geografías físicas y humanas que habían quedado olvidadas entre los esplendores de la modernidad ilustrada (Forns-Broggi 173).

El mundo de abandono que Dora y Josué comparten en la ciudad es un reflejo del fracaso de las políticas de planeación urbana. Los gobiernos militares entre 1964 y 1985

implementaron varios proyectos de urbanidad en base a la inmigración del campo a las ciudades. La lógica detrás de estas políticas de integración urbana era asegurar el control absoluto sobre la población nacional. En este sentido, la concentración de la mayoría de la población en zonas urbanas facilitaría la vigilancia de las fuerzas armadas sobre la ciudadanía. En base a una estrategia de acumulación máxima de capital, el estado nacional fomentó la inmigración a territorios cercanos a las urbes en el sur del país. Sin embargo, dichos territorios no contaban con servicios básicos.⁷ Los nuevos pobladores tenían la responsabilidad de construir viviendas con sus propios recursos, reduciendo a un mínimo el gasto público y la inversión privada (Dimenstein 7).

En la película, esta misma falta de apoyo al desarrollo de la educación y de oportunidades necesarias para disfrutar de una vida decente hace que Dora y Josué se sientan desplazados por la impunidad que rige su entorno. Ambos personajes tratan de sobrevivir en un espacio de alienación, confusión e ingobernabilidad. Por un lado, Dora enfrenta su desplazamiento social en un conflicto ambivalente entre su antigua vida como educadora y su presente condición de jubilada en los suburbios empobrecidos de la ciudad. Su identidad fragmentada surge en el momento que ella decide transcribir cartas a las viajeras analfabetas en la estación como un servicio público, pero a la vez los estafa puesto que rara vez envía por correo las cartas que escribe diariamente. Por otro lado, Josué es un niño de 9 años que ha perdido la inocencia y la confianza en los demás. Tras la muerte de su madre, el niño no tiene más remedio que pasar las noches en la estación escondiéndose de la policía. A pesar de su mutua falta de confianza, Dora y Josué buscan la forma de escaparse de la realidad en la ciudad.

Los dos personajes invierten el sentido característico del progreso moderno cuando deciden salir de la ciudad hacia el campo. Esta inversión marca la necesidad de repensar la identidad fuera de los límites del proyecto de desarrollo moderno. Ambos personajes viajan hacia el pueblo de Bom Jesus do Norte sin saber que sus vidas cambiarán en el trayecto. Josué sale en busca de un padre que jamás ha conocido; Dora abandona la ciudad para poder reencontrarse consigo misma. Esta búsqueda del padre *-pai* en portugués— es análoga a la necesidad de imaginar un *país* diferente.⁸ Al final de la película, ambos personajes logran una transformación: Josué comienza el reencuentro con su familia y adquiere madurez, Dora redescubre su humanidad y cambia la avaricia por la generosidad (Caplan 39).

⁷ Durante los años 1970, millones de migrantes en el interior de Brasil abandonaron el campo motivados por el milagro económico y con ello la ilusión de un mejor futuro para sus familias. Sin embargo, el fracaso económico de dicho proyecto trajo como resultado un incremento en las tasas de desempleo y con ello, un índice elevado de violencia y sobrepoblación en las ciudades del sur del país (Dimenstein 7-8).

⁸ Esta doble búsqueda del padre y del país crea un diálogo entre el director y los públicos de cine en Brasil. Para Walter Salles, la urgencia por redescubrir un país olvidado forma parte del renacimiento del cine brasileño en la era neoliberal. La película trata de reconstruir una tradición interrumpida por las crisis políticas y los cortes presupuestales del estado. Al mismo tiempo, la película intenta volver a las raíces culturales reflejadas en el viaje hacia el *sertão* y las historias orales de los migrantes analfabetas en la estación central (Depoimentos).

A pesar que el futuro de Dora y Josué es ambiguo y no representa el destino de todas las personas que transitan por la estación, el proceso que les lleva a confiar en sí mismos exhibe una serie de imaginarios populares que no suelen ser reconocidos por los imaginarios sistematizados de las películas convencionales. En *Bom Jesus do Norte*, Dora deja a Josué con sus dos hermanos mayores, Moisés e Isaías. Los tres hermanos se quedan esperando el regreso de Jesús, el padre alcohólico y ausente que quizá nunca volverá. En esta escena, Salles dialoga con el contexto sociocultural propio del *sertão* incorporando un elemento religioso y popular que muestra la fe de la gente en situaciones extremas. La unidad habitacional donde viven los hermanos ejemplifica las desigualdades en la modernidad. Sin escuelas ni fuentes de trabajo disponibles, la realidad en el *sertão* se vuelve tan inestable y difusa como en la ciudad. Sin embargo, la fe de los hermanos en el posible regreso del padre añade un imaginario de certeza y confianza que compite con otras imágenes de desesperanza a su alrededor (Kaufman 19). Por su parte, Dora es capaz de reencontrarse con su lado humano y reconstruir su vida al regresar a la ciudad. No obstante, su reincorporación a la ciudad permanece incierta. Dora deberá enfrentarse a un mundo habitado por individuos como Pedrão, el comerciante que dirige un escuadrón de la muerte y trafica ilegalmente con niños de la calle.

Lo que me interesa resaltar de esta película es la forma en que la unidad habitacional en Bom Jesus y la estación en Río son algo más que los intentos fallidos de la modernización oficial o puntos de encuentro entre campo y ciudad. Estos espacios son lugares donde la gente negocia sus vidas imaginadas.⁹ En la estación, Dora reconstruye su identidad como maestra al sentarse detrás de una mesita para transcribir (y corregir) las cartas de analfabetas; Pedrão pretende ser un comerciante honrado al mismo tiempo que asesina a los que roban en los comercios de la estación y contrabandea a niños de la calle en el mercado informal de adopción de menores. Las personas que se detienen a rezar en la capilla de la estación escenifican las oraciones aprendidas en las iglesias de sus pueblos. Ellas acuden a Dora para confiarle sus historias privadas con la misma pasión y exageración melodramática de las telenovelas. Es preciso señalar que en los días en que Montenegro grabó estas escenas en la estación, muchas personas, sin tener conocimiento previo de que se trataba de una filmación, hicieron cola para que ella les transcribiera sus cartas. Según Salles, este ejemplo muestra el deseo de la gente a ser escuchada y de expresar sus sentimientos (Kaufman 19).

Las interacciones de estos imaginarios introducen otro elemento en los procesos de interculturalidad: el repertorio individual de memorias e imágenes que cada actor —profesional o no— guarda consigo. Los cientos de pasajeros que participan en la producción de esta película como actores extras aportan sus propias perspectivas en la relación entre ficción y vida urbana. Sus miradas culturales son necesarias para negociar los entrecruces entre el cine, que intenta reflejar la realidad cotidiana en la estación de una megaciudad, y la manera en que la realidad de la estación central de Río puede llamar la atención de públicos en salas cinematográficas alrededor del mundo.¹⁰ Por ejemplo, los

⁹ Vuelvo a referirme al trabajo de Appadurai para interpretar las escenas de la película en el campo y en la estación como producciones interactivas de nuevas identidades y mundos imaginados (Appadurai 62).

hombres y mujeres que entran y salen de los vagones del tren filtran –por medio de la tecnología del cine– su resistencia a una vida de insatisfacciones y, quizá también, a la ambigua sensación de sentirse por un lado, actores de cine y, por el otro, seres humanos desechables. Mientras unos entran al vagón por las puertas, otros se cuelan por las ventanillas. De esta forma, ellos muestran su destreza irreverente ante las cámaras y se aseguran de ocupar los mejores lugares en el viaje.

A medida que se desarrolla la relación entre los protagonistas, *Central do Brasil* muestra los territorios fronterizos donde se cruzan distintas narrativas de individualidad y colectividad. En estos entrecruces, un discurso crítico interfiere el ritmo normativo del sistema que establece la degradación humana como límite de justificación legal. Me refiero a la forma en que una historia de solidaridad entre dos inciertos personajes se entreteje con imágenes de deshumanización y explotación de cientos de niños y niñas que sufren confusión y abandono en las megaciudades. La película interpreta la estación como un espacio en el que coexisten las historias orales de los inmigrantes junto a la violencia silenciosa contra los niños de las *favelas*. Por ejemplo, a plena luz del día, Pedrão mata a sangre fría a un adolescente que roba un *walkman* de uno de los comercios en la estación. Además, este mismo personaje negocia con Dora la venta de Josué a una agencia de adopción internacional que mantiene nexos con el tráfico ilegal de órganos humanos. Estas acciones se toleran en una realidad urbana en que policías, comerciantes, ministros de justicia, y distintos sectores de la ciudadanía interpretan la pobreza como crimen; justifican el exterminio como solución a los conflictos de interculturalidad (Dimenstein 20).

Inicialmente, cuando Dora vende a Josué a una traficante de niños y compra un televisor nuevo con el dinero de su venta, ella justifica la explotación del ser humano y su devaluación en mercancía. No obstante, la determinación de Josué y el reclamo de Irene –vecina de Dora y mediadora en la relación entre ésta y el niño– hacen posible lo irrealizable en una ciudad donde impera la ley del más fuerte. Tras recuperar a Josué del apartamento de Yolanda, la traficante de niños, Dora se ve obligada a abandonar la ciudad. La travesía de Río de Janeiro a Bom Jesus do Norte simboliza una transferencia de perspectivas para ambos protagonistas. Su contacto con Cezar, el conductor evangélico en el *sertão*, les permite cambiar su relación de rivalidad por una de reciprocidad. Por un momento, estos tres personajes desterritorializados se dejan llevar por el deseo de sentirse amados. Dora le pide a Cezar que enseñe a Josué a conducir el camión. El acepta gustoso y, por un instante, los tres sujetos solitarios aprenden a mirar por debajo y entremedio de sus vidas desplazadas para sentirse miembros de una misma comunidad. Juntos multiplican sus fragmentos y construyen un espacio en base a lo familiar y lo equivalente. A pesar que este momento dura muy poco tiempo, los tres personajes emplean la imaginación para negociar sus diferencias interculturales, escucharse, y unirse en un acto de solidaridad. En esta escena, los personajes optan por trascender los límites que los mantienen aislados de la sociedad.

¹⁰ De esta manera, *Central do Brasil* es un “etnodrama” –término que Appadurai introduce en su análisis de la película *India Cabaret*– en cuanto que los actores se inventan a sí mismos como personajes empleando los recursos cinematográficos y sociales que tienen a su alcance (Appadurai 62-3).

Al encontrar la manera de negociar sus diferencias, Dora y Josué logran tener acceso a nuevas formas de experimentar la fragilidad humana frente a lo desconocido. En la última escena de la película, una fotografía ayuda a ambos personajes a mantener vivo el recuerdo de su amistad como consuelo de su separación. La foto, una parodia de la familia nuclear, la base de la sociedad moderna, es la misma que Dora y Josué se toman juntos en la feria de Bom Jesus do Norte. Este retrato de una comunidad efímera, representa la fuerza de la imaginación para crear intimidad en un mundo fragmentado. De un modo similar pero en un contexto más abstracto, el cantante Manu Chao ofrece otro ejemplo de cómo crear alianzas de solidaridad con extraños a través del afecto.

CARTOGRAFÍAS CLANDESTINAS

En *Clandestino*, Manu Chao mezcla una gran variedad de ritmos residuales, imágenes fragmentadas y mensajes instantáneos como si intentara descodificar las señales de una cultura de conformismo y amnesia que se emplea como un antídoto contra los conflictos socio-económicos. Sin embargo, este producto es más bien un laberinto donde se pierden los sentidos lineales y se confunden los mensajes de lucha y olvido. Este artista gallego-vasco-francés lleva varios años cruzando fronteras territoriales y musicales. Como líder de la banda multinacional Mano Negra (1987-1994), Chao comenzó mezclando ritmos tradicionales latinoamericanos con hip hop, hard core, techno y reggae hasta conseguir un estilo propio, llamado patchanka. Este músico combina y recontextualiza una infinidad de ritmos y estilos que, una vez disueltos en las redes de la industria musical, se suelen agrupar bajo la etiqueta comercial de *world music* (Fabretti 2).

Clandestino es el resultado de un recorrido por Latinoamérica y el norte de África en el que Chao viajó por barco, tren y autobús recogiendo historias y experiencias de inmigrantes indocumentados, indígenas desnacionalizados y vagabundos desamparados. Este disco es el medio por el cual el artista adopta una perspectiva fronteriza abierta a los encuentros y desencuentros entre sujetos interculturales. En el proceso de producción, Chao desea unirse a la gente declarándose “perdido en el mundo, perdido en el siglo, pero [viviendo] en el presente, que es lo que cuenta” (Sonidos 1). Sin embargo, trasladar estos encuentros interculturales a un producto cultural masivo genera una serie de encuentros y desencuentros entre Chao, la gente que encuentra en sus viajes, sus seguidores, su compañía discográfica y los consumidores de sus discos.

Las dieciséis canciones incluidas sin interrupción en *Clandestino* proponen un viaje auditivo que recoge los ritmos y dialectos populares de aquellos que habitan espacios fronterizos desde Ceuta y Gibraltar hasta Chiapas y Tijuana. Las canciones trazan un nuevo mapa mundial a través del cual ofrecen una serie de perspectivas contrarias a las expectativas de homogeneidad de la cultura global dominante. Este disco mezcla un sinnúmero de tendencias culturales en las que sobresalen los simulacros de los medios masivos, los ritmos y dichos populares, las voces disonantes de los melodramas y los comunicados del subcomandante Marcos. Todos ellos aportan múltiples imaginarios mundiales que intentan abrir espacios de interculturalidad en la industria musical. Dentro de estos imaginarios se entrecruzan los discursos dominantes con las experiencias de inmigrantes que van de Sur a Norte, de Este a Oeste, los que navegan entre el mar

Mediterráneo y el océano Atlántico, y los que pasan los días esperando el mejor momento para cruzar de Tijuana a San Diego, de Ceuta a Algeciras.

Con humor e ironía, el disco mezcla los temas de ilegalidad, aislamiento y desolación con interludios de ocio y entretenimiento. Esta estrategia de asumir lo fronterizo hace que cada canción se vuelva una zona de contacto donde los significados se empalman unos con otros generando confusión, en algunos casos, y desilusión en otros. Así, Chao recrea el nomadismo de los que viven corriendo de una frontera a otra sin un rumbo fijo. Chao inicia el disco contando la experiencia colectiva de los indocumentados:

Pa' una ciudad del Norte / yo me fui a trabajar / mi vida la dejé entre Ceuta y Gibraltar
/ Soy una raya en el mar / fantasma en la ciudad / mi vida va prohibida / dice la autoridad.
Solo voy con mi pena / sola va mi condena / correr es mi destino / por no llevar papel /
perdido en el corazón de la grande Babylon / me dicen el Clandestino / yo soy el quiebra
ley. Mano Negra clandestina / peruano clandestino / africano clandestino / marijuana
(sic) ilegal.

La línea “soy una raya en el mar” es una referencia a la inmensidad de los traslados y las historias de los migrantes frente a la fijeza territorial del estado nacional. Esta frase muestra que tan efímeras pueden ser las identidades de los migrantes cuyas vidas no cuentan con un espacio propio de auto-representación dentro del marco del estado nacional.¹¹ Además, la frase ilustra la imposibilidad de localizar la representación subalterna cuando los límites de las identidades nacionales separan a sujetos entre ciudadanos legales y migrantes ilegales. Al proponer una manera diferente de pensar los flujos migratorios, *Clandestino* niega las categorías estáticas de la modernidad ilustrada. Poreso, para los llamados clandestinos la diferencia entre documentados e indocumentados se registra como una mentira puesto que las agencias del estado nacional confunden la legalidad como figura absoluta en lugar de tratarla como operación generada por intereses particulares (Richard 267). La confusión entre legalidad e ilegalidad es un reflejo de la crisis del estado. Dicha crisis surge cuando las demandas laborales de las economías transnacionales son mayores a los recursos del estado nacional para proteger sus fronteras.

Como proyecto político, *Clandestino* intenta formar un acto de solidaridad entre el cantante y la gente que transita por lugares fronterizos. Por ejemplo, cuando Chao viaja entre distintas ciudades en un país o una región opta por trasladarse en autobús en vez de avión para así recorrer los pueblos y “estar con la gente en la cantinita a la hora del aguardiente” (Fabregat 1). Al contrario de las giras de conciertos en los que muchas bandas de rock aterrizan en una ciudad, ofrecen un concierto y se marchan a otra plaza horas más tarde, Chao tiene la costumbre de interactuar con distintas personas en cada lugar. En sus giras, el ritmo de vida de Chao consta de viajar solo y montar su banda, Radio Bemba, con amigos y músicos que conoce en el camino. En una ocasión estando de gira por Chile, Chao decidió irse a cantar con los reclusos de una cárcel en Santiago horas después de ofrecer un concierto (Chao, “Yo no elegí” 1).

¹¹ Sobre la construcción del subalterno en los discursos del estado nacional, ver Beverley 27.

Dentro del contexto de la representación del subalterno, el ejemplo anterior del artista que busca formar una comunión con desconocidos funciona como un intento por articular nuevos lenguajes e imaginarios para hablar sobre los marginados. Esta costumbre de Chao se aproxima a lo que John Beverley describe como el “deseo de solidaridad” con los subalternos.¹² El resultado es la creación de un lenguaje múltiple y fragmentado que transmite la formación de relaciones de equivalencia y reciprocidad entre sujetos diferentes. Cabe aclarar que dichas realaciones no están libres de contradicciones ni malentendidos ya que no logran eliminar el límite que separa al intelectual, en este caso Chao, del subalterno (Beverley 39).

Sin embargo, como producto industrial, las relaciones humanas en *Clandestino* sufren alteraciones en el traslado del encuentro espontáneo entre amigos a la producción y distribución discográfica. Es decir, la canción “Desaparecido” muestra implícitamente la diferencia entre Manu Chao y sus informantes anónimos cuyas voces e imaginarios fragmentados se someten al proceso de selección y edición en el disco. Esta canción recoge el residuo de las voces en una sola voz colectiva, la de Chao, que cuenta la vida de un viajero fugitivo que existe pero que no se ve, que no se encuentra en ninguna parte:

Me llaman el desaparecido / que cuando llega ya se ha ido
volando vengo, volando voy / deprisa, deprisa a rumbo perdido.
Cuando me buscan nunca estoy / cuando me encuentran ya no soy / el que está enfrente
por que ya / me fui corriendo más allá.

En esta canción, Chao intenta introducir la representación del subalterno en el mercado transnacional de la música. Dicha acción subvierte el formato de la desmemoria dominante al comparar los melodramas simulados en películas y telenovelas, los estereotipos etnocéntricos sobre africanos y latinos, frente a las “lágrimas de oro” y la “malegría,” dos metáforas para hablar de “la tristeza inexplicable que únicamente se combate con la risa” (Sonidos 1). Chao busca trascender los límites de desvalorización e inequivalencia que marcan una diferencia entre los imaginarios hegemónicos de los subalternos.¹³ No

¹² A través del “deseo de solidaridad,” un concepto de Richard Rorty, Beverley crea una posición discursiva que, desde el interior de la academia, sea capaz de generar alianzas de solidaridad con los subalternos a través del afecto. No obstante, dicho acercamiento afectivo no pretende borrar las diferencias entre posiciones discursivas diferentes sino, por el contrario, reconocer que dichas diferencias imponen límites para el conocimiento académico, el cual no puede sustituir a la auto-representación subalterna (Beverley 38-40).

¹³ Manu Chao sigue un concepto temático en cada disco. Por ejemplo, “ser de ningún lugar y estar en todos” marca la temática de *Clandestino*. Este cantante hace sus propias mezclas y recoge las voces, lenguajes y modismos que escucha en sus travesías por los pueblos de Latinoamérica y África. Chao prefiere el método temático en vez de producir discos con 13 o 15 canciones —de las cuales sólo 3 o 4 podrían ser buenas o corresponder entre sí— sólo para satisfacer las exigencias y estructuras mercadotécnicas. Como política frente a su compañía de discos, Ark21 (la cual hasta 1997 estuvo afiliada a Virgin Records, un nodo en las redes de distribución de la transnacional EMI), este artista mantiene la idea de la huelga general: “Si hay un problema en la compañía, le decimos ‘no hacemos nada.’ ¿Y el disco? No sale, y qué me importa. Lo copio en casa y se lo paso a mis amigos y me voy a la playa con mi novia” (“Manu Chao”).

¹⁴ Por ejemplo, en las canciones “Luna y sol” y “Welcome to Tijuana” se escucha la voz del subcomandante Marcos leyendo fragmentos de la Cuarta Declaración de la Selva Lacandona.

obstante, como producto de consumo masivo, la música del CD logra introducirse en múltiples contextos –por ejemplo, llena el tiempo muerto en películas tan distintas como *Todo el poder* o *The Best Next Thing*. Al hacerlo, adquiere nuevos significados dentro de cada contexto diferente; pierde su relación concreta con los lugares y las voces que informan su contenido.

Manu Chao emplea la técnica del sampleo para entrelazar las letras de sus canciones con otros discursos de protesta.¹⁴ En *Clandestino*, los diálogos disueltos entre Chao y los comunicados del EZLN, por ejemplo, muestran los límites del proyecto político del estado nacional.¹⁵ Los discursos del subcomandante Marcos proponen resemantizar las nociones de democracia, justicia y legalidad a partir de historias locales, particulares a las comunidades indígenas en territorio mexicano. Es decir, a través del tiempo los discursos dominantes del nacionalismo de estado han mantenido ocultas las versiones indígenas de la historia. A pesar de ello, es importante mencionar las formas en las que el actual gobierno mexicano representa a las comunidades indígenas en su imaginario nacional a propósito del levantamiento zapatista. En los primeros días del mes de marzo de 2001, las agencias del poder político y comunicacional en México –entre ellas, el gobierno de Vicente Fox, el Congreso de la Unión y las cadenas de televisión Televisa y TV Azteca– interpretaron de distintos modos la popularidad de la Caravana Zapatista de Chiapas a la Ciudad de México. Por ejemplo, Televisa y TV Azteca hicieron a un lado su rivalidad para compartir juntas el *rating* del espectáculo del momento. Al no lograr subordinar la marcha zapatista a la lógica del mercado, ambas empresas televisoras co-patrocinaron el concierto de rock “Unidos por la Paz” en el Estadio Azteca.¹⁶ Televisa y TV Azteca unieron sus fuerzas para despolitizar las demandas de los zapatistas a través del concierto –en el cual estuvo prohibido introducir mantas con mensajes a favor del EZLN o camisetas con la imagen del subcomandante Marcos– y mediante la transformación del discurso político en una marca publicitaria: *ChiaPaz*.¹⁷

¹⁵ Los discursos del EZLN en las canciones de Manu Chao proponen otras formas de imaginar el mundo globalizado. Esta propuesta es parte de un enfrentamiento epistemológico en el que, siguiendo a Walter Mignolo, las voces históricamente silenciadas por el colonialismo moderno critican los diseños globales que se imponen a través del modelo del estado nacional (Mignolo, “The Many Faces,” 721).

¹⁶ Este megaevento en el que alternaron las bandas de rock Jaguares y Maná (cuya participación fue interpretada por algunos críticos como una coartación por parte de las televisoras y el estado), formó parte de una campaña masiva para impedir que los zapatistas lograran su objetivo: convencer al Congreso de la Unión que aprobara, sin enmiendas, los Acuerdos de San Andrés en favor de los derechos ciudadanos y culturales de los indígenas. Dicha aprobación fracasó en la mesa de negociación entre fuerzas del estado nacional y los simpatizantes del EZLN. Ni el estado ni los zapatistas fueron capaces de crear un espacio de participación heterogénea en las redes del poder.

¹⁷ Según Jesús Martín-Barbero, los actuales medios de comunicación participan en la creación de un presente autista en el que la historia se descontextualiza y se vacía de memoria para transmitirse como un ingrediente más del gran pastiche audiovisual. Al descontextualizar la historia, los medios hacen que cualquier acontecimiento sea igualmente instantáneo y equivalente: “¡tanto dura una masacre de campesinos como un suceso de farándula, pues en la economía del tiempo de la televisión *valen lo mismo!*” (Martín-Barbero 3).

Al exponer el enfrentamiento entre distintos modos de comprender y emplear los medios y mercados, *Clandestino* invita a pensar la realidad de otras maneras. Entre las mentiras de las verdades modernas (en la canción “Mentira,” una reportera de Radio Francia Internacional anuncia la decisión del G-7 en Kioto de luchar contra el calentamiento progresivo del planeta, un acuerdo que actualmente Estados Unidos rehúsa cumplir) y las ilusiones de los que esperan “la última ola, la última rola,” Chao se declara perdido, buscando un ideal entre las voces esperanzadoras de los sujetos fronterizos.

No obstante, al mezclar imágenes fragmentadas de justicia social pero también de opresión y violencia, Chao pierde el control de acceso a lo fugitivo. La canción “Welcome to Tijuana” es un claro ejemplo de lo peligroso que pueden resultar los tráficos interculturales. Esta canción reproduce los imaginarios estereotipados de Tijuana como ciudad-prostíbulo, al mismo tiempo que se escuchan diálogos de violencia doméstica obtenidos de melodramas populares. Chao pierde de vista su compromiso social al reproducir los mensajes dominantes y, en el proceso, aniquila la esperanza que tanto anhela. La línea “Welcome to Tijuana, tequila, sexo, marihuana,” desentona con el pensamiento progresista de otras canciones enfatizando un estereotipo negativo de Tijuana que recuerda los mitos esencialistas del nacionalismo en ambos lados de la frontera.¹⁸

CONCLUSIÓN

Los ejemplos aquí presentados tratan de mostrar variantes en la producción de panoramas alternativos a los que ofrecen los imaginarios dominantes con sus metáforas de instantaneidad, triunfalismo y homogeneidad global. Martha Cerda emplea la imaginación para crear mundos fantásticos e irreales que reinventan y renombran los espacios de la cotidianidad familiar. Sus relatos desplazan las diferencias sociales y encuentran en lo pequeño e inestable algunos motivos para cuestionar y criticar las maneras en que se construye la realidad. Walter Salles logra mostrar la afinidad y generosidad que aún permanecen en ciertas instancias a pesar del ruido y la confusión en las ciudades. A través de la combinación de ritmos y miradas culturales fronterizas, Manu Chao reescribe los procesos de migración desde las perspectivas de los ilegales. Estos tres ejemplos ofrecen aproximaciones fronterizas a los intercambios culturales urbanos. Es así como podemos empezar a escuchar y revalorizar las identidades y vidas imaginadas que se afirman por debajo y entre medio de los límites de la integración a la modernidad globalizada.

Las producciones culturales analizadas generan imaginarios críticos que articulan lo simbólico con lo real y proyectan los contactos entre individuos y comunidades transnacionales. Dichos contactos se materializan en contextos específicos como son las

¹⁸ Por ejemplo, en su análisis sobre la novela *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes, Debra A. Castillo critica el esencialismo nostálgico con el que este autor reitera la visión centralista de la frontera norte como una zona “moderna, amaricanizada, [y] atravesada por metáforas de feminización y violación” (Castillo 262).

relaciones familiares, la vida urbana y los desplazamientos territoriales. Al trascender los imaginarios dominantes sobre la globalización, los imaginarios críticos descubren la transfiguración del mercado como un espacio abierto a múltiples interpretaciones y a la creatividad polifónica. Sin embargo, también representan una crisis en el interior de los discursos dominantes sobre lo global. Esto puede servir para habilitar nuevas formas de participación democrática a escalas nacionales y supranacionales. Ante la crisis de representación de lo global, es necesario cuestionar los imaginarios dominantes sobre el mercado y promover lecturas críticas que muestren su diversidad. Imaginar la globalización en situaciones de interculturalidad implica el compromiso de trascender los tradicionales valores democráticos y los límites de integración a la modernidad y repensarlos frente a los nuevos tiempos.

BIBLIOGRAFÍA

- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Beverly, John. *Subalternity and Representation. Arguments in Cultural Theory*. Durham: Duke University Press, 1999.
- Caplan, Nina. Reseña de *Central Station (Central do Brasil)*. *Sight and Sound* 9 (1999): 38-9.
- Castillo, Debra A. "Fuentes fronterizo". *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales. Lo trans-femenino/masculino/queer*. Ileana Rodríguez, ed. Barcelona: Anthropos, 2001. 259-81.
- Central do Brasil [Central Station]*. Dir. Walter Salles. Prod. Arthur Cohen. Video Filmes Produções Artísticas, 1998. Videocassette. Sony Pictures, 1999.
- Cerda, Martha. *La señora Rodríguez y otros mundos*. [1990]. Guadalajara: La Luciérnaga, 1994.
- Chao, Manu. *Clandestino*. Ark21; Virgin Records, 1998.
- _____. "Yo no elegí esta vida... me cayó encima". Entrevista por Walter Domínguez. *Clarín* 6 mayo 2000. <http://www.geocities.com/manuchaoweb/clarin.htm>. 9 abril 2001.
- Davis, Darién J. Reseña de *Central Station (Central do Brasil)*. *American Historical Review* 104/2 (1999): 692-3.
- Depoimentos. http://www.centraldobrasil.com.br/fr_dep_p.htm. 29 oct. 2002.
- Dimenstein, Gilberto. *Brazil. War on Children*. Introducción. Jan Rocha. Londres: Latin American Bureau, 1991.
- Fabregat, Eduardo. "Manu Chao explica 'Clandestino' su primer CD solista tras Mano Negra". <http://www.geocities.com/manuchaoweb/Pagina12.htm>. 9 abril 2001.
- Fabretti, Claudio. "Manu Chao, il ritorno del clandestino". <http://www.ondarock.it/Chao.html>. 9 abril 2001.
- Flores, Juan. *From Bomba to Hip-Hop. Puerto Rican Culture and Latino Identity*. New York: Columbia University Press, 2000.
- Forns-Broggi, Roberto. Reseña de *Central do Brasil*. *Chasqui* 27/2 (Nov. 1998): 172-3.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.

- _____. *La globalización imaginada*. México: Paidós, 1999.
- Grijalba, Silvia. "Manu Chao mantiene su espíritu de paria en Clandestino". *El Mundo* 23 abril 1998. Sección de Cultura: 23. <http://www.elmundo.es/1998/04/23/cultura/23NO102.html>. 13 agosto 2001.
- Guha, Ranajit. "The Small Voice of History". *Subaltern Studies IX. Writing on South Asian History and Society*. Delhi: Oxford University Press, 1996. 1-12.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. "What the Protesters in Genoa Want". *New York Times* 20 julio, 2001: A21.
- Hopkyns, Martín. *No Apocalypse, No Integration. Modernism and Postmodernism in Latin America*. Trans. Cynthia Margarita Tompkins y Elizabeth Rosa Horan. Durham: Duke University Press, 2001.
- "Imparable marcha de la cinta *Estación Brasil*, de Walter Salles." *La Jornada* 19 de dic. 1998. <http://www.jornada.unam.mx/1998/dic98/981219/culcine.html>. 9 abril 2001.
- Kaufman, Anthony. "Sentimental Journey as National Allegory: An Interview with Walter Salles". *Cineaste* 24/1 (1998): 19.
- "Manu Chao: Hombre de ningún lugar, hombre nuevo". *Kolectivo La Haine Antimúsica*. http://www.lahaine.f2s.com/Musica/manu_nuevo.htm. 12 mayo 2001.
- Martín-Barbero, Jesús. "Medios: Olvidos y desmemorias". *Etcétera* abril 2001. <http://www.etcetera.com.mx/pag54ne6.asp>. 16 oct. 2001.
- Mignolo, Walter D. *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- _____. "The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism". *Public Culture* 12/3 (2000): 721-48.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile en Transición*. Santiago: Cuarto Oscuro, 1998.
- Rodríguez, Ileana. "Hegemonía y dominio: Subalternidad, un significado flotante". *Teoría sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, eds. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. 101-120.
- Sarlo, Beatriz. "Estética y pospolítica. Un recorrido de Fujimori a la guerra del Golfo". *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*. Néstor García Canclini, comp. México: CNCA, 1995.
- Sennet, Richard. "El extranjero". *Revista de crítica cultural* 19 (1999): 54-62.
- "Sonidos." <http://www.geocities.com/manuchaoweb/Sonidos.htm>. 9 abril 2001.
- Stavans, Ilan. "Señora Rodríguez's Purse". *The Riddle of Cantinflas. Essays on Hispanic Culture*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998. 76-80.