

Del norte al sur: la mirada propia es ajena. El caso de *Saturday night fever* (1977) de John Badham y *Tony Manero* (2008) de Pablo Larraín.

MAURICIO DÍAZ CALDERÓN (UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA, MÉXICO)

ALICIA VARGAS AMÉSQUITA (UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA, MÉXICO)

Resumen

*Por medio de un análisis detallado de lo que Barthes identifica como el íncipit textual, son abordados los filmes *Saturday Night Fever* (1977) de John Badham y *Tony Manero* (2008) de Pablo Larraín desde una perspectiva intertextual y de contra-apropiación, para localizar los puntos de contacto y ruptura entre estas. El acercamiento pretende explorar los mecanismos cinematográficos que intervienen en lo que proponemos como un viaje cultural del personaje de Tony Manero desde su contexto neoyorquino hasta su asimilación en el convulso Santiago de Chile de los años 70, pero imaginado en el siglo XXI. De esta manera, estos dos contextos sociales e históricos, aparentemente ajenos, son puestos en interlocución a través de una compleja intermediación donde la mirada puesta sobre “el otro”, que aparece deseable y digno de ser imitado, repetido, es, en última instancia, la denuncia y el reconocimiento de la propia realidad pauperizada y pauperizante.*

Palabras clave: perspectiva intertextual, contra-apropiación, mecanismos cinematográficos, *Saturday Night Fever* (1977), *Tony Manero* (2008)

El presente trabajo se basa en la concepción general que plantea Julia Kristeva sobre la intertextualidad: “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es la absorción y transformación de otro texto” (Kristeva 85, trad. nuestra). Definimos la intertextualidad a partir de los estudios literarios, para reformularlos y aplicarlos a los estudios cinematográficos, tratando de respetar las particularidades y exigencias con las que se desarrolla el fenómeno semiótico de las imágenes en movimiento. En este sentido, convenimos con Cristóbal González en que

la intertextualidad se ocupa de identificar la presencia de discursos ajenos en un texto dado (...) de estudiar las transformaciones entre texto e intertexto y la forma en que se asimilan los enunciados preexistentes, determinar las implicaciones de la irrupción de otros textos en el proceso generador de una obra, examinar el texto en relación con la serie de convenciones lingüísticas y

literarias en las que se basan su escritura y su lectura, y por fin, destacar la pluralidad del texto y la multiplicidad de sistemas y estructuras en él contenidas. (120)

Es decir, que el análisis intertextual debe ir más allá de la sola localización de fuentes. Por el contrario, busca identificar “la presencia de discursos ajenos, las transformaciones que sufren, las formas de asimilación y negación de autores, la presencia implícita de otros textos, las relaciones entre formas lingüísticas y literarias y los diversos sistemas y estructuras que contiene” (Higuera Aguirre et al. 192).

Por eso, nuestro trabajo reflexiona sobre los nexos y diferenciaciones entre los filmes *Saturday Night Fever* (1977) de John Badham y *Tony Manero* (2008) de Pablo Larraín. El programa narrativo de *Saturday Night Fever* se centra en la figura del joven y atractivo Tony Manero (John Travolta), quien atraviesa una serie de dificultades personales, económicas y sociales en el pauperizado barrio de Brooklyn de

los años 70. Por su parte, la película del chileno Pablo Larraín narra la historia de un maduro Raúl Peralta (Alfredo Castro), en el convulso Santiago de Chile de 1978. Larraín pone en abismo la película de Badham para mostrar a un Raúl Peralta obsesionado con la figura del Tony Manero de *Saturday Night Fever*: dedica largas horas a imitar sus pasos de baile, su vestuario, su porte y actitudes; y, en su búsqueda por alcanzar notoriedad imitando a su joven ídolo, reconoceremos las circunstancias difíciles en las que su vida se desarrolla.

El análisis detallado que proponemos toma como punto central el inicio de ambas películas, el incipit, como lo llama Roland Barthes:

no es posible comenzar el análisis de un texto (...) sin adoptar una primera visión semántica (de contenido), sea temática, sea simbólica, sea ideológica. El trabajo que entonces queda por hacer (inmenso) consiste en seguir los primeros códigos, señalar sus términos, esbozar las secuencias, pero igualmente proponer otros códigos, que vienen a perfilarse en la perspectiva de los primeros. En resumen, si nos concedemos el derecho a partir de una determinada condensación del sentido (como hemos hecho aquí), se debe a que el movimiento del análisis, en su hilado infinito, reside precisamente en hacer estallar el texto, el primer nubarrón de los sentidos, la primera imagen de los contenidos. (Barthes 70)

Desde esta perspectiva teórico-metodológica, proponemos que es en este espacio particular desde donde se presentan los primeros puntos de contacto y divergencia entre un filme y el otro, acercando y alejando los contextos históricos, sociales, económicos y culturales que los definen. Entonces, comenzamos con el análisis de la película de John Badham para, enseguida, desmenuzar el inicio del filme de Larraín, sumando algunos resultados encontrados en *Saturday Night Fever* y confrontándolos con la segunda película. Asimismo, retomamos momentos particularmente significativos de los programas narrativos de ambas películas, poniendo especial énfasis en la descripción e interpretación fina de los diferentes niveles

del texto fílmico y sus potenciales relaciones intertextuales: los planos, los movimientos de cámara, el montaje, la música, la construcción de los personajes y de la historia, los elementos simbólicos, etc., con el fin de hacer una reflexión crítica que parta de lo textual a lo contextual. Se trata de observar cómo se ponen en diálogo dos momentos históricos, cómo se recontextualizan y se resemantizan problemáticas sociales particulares —en este caso, las dinámicas de violencia social y política— y cómo el texto más contemporáneo, el de Larraín, usa de pretexto al primero para ofrecer una crítica política, social y cultural (Bhabha 2002) en dos sentidos: primero, evidencia la imposibilidad del mimetismo cultural del colonizado con su colonizador; y, segundo, denuncia las dinámicas de violencia social y política subyacentes en contextos pauperizados.

Los dos primeros planos de *Saturday Night Fever* dan cuenta del ámbito neoyorkino: ciudad de edificios, puentes e infraestructura lanzada a la modernidad, símbolo definitivo de lo urbano contemporáneo. Predomina una óptica aérea que se muestra desde el segundo encuadre. Esta mirada es el privilegio del que mira desde afuera, desde la distancia lejana. Su beneficio es el de admirar la magnificencia del espacio hecho significado cultural y aprovechar el movimiento sin restricciones. Tras su recorrido, la cámara vuela para encontrar una especificidad predeterminada. Se trata de la zona vivencial del joven Tony Manero: Brooklyn.

En el nivel de lo auditivo, la banda sonora contrasta marcando una inconsistencia ante la vista admirable de las Torres Gemelas o del Puente de Brooklyn: el sonido creciente y estruendoso anticipa el paso del metro. En el siguiente corte, el transporte pasa por la pantalla vertiginoso, indiferente, rompiendo con las bondades contemplativas del plano aéreo previo. Una interferencia sonora más rompe con la imagen y el ruido estridente: son los primeros acordes de la canción interpretada por los Bee Gees, *Staying Alive* (1977).

La siguiente secuencia del filme de Badham inicia con un plano mostrando un escaparate de zapatos de moda. Para dimensionar la potencialidad simbólica que ofrecen los aparadores como forma de lo urbano y de los vínculos que se despliegan al localizar

personajes delante de ellos, baste recordar dos ejemplos icónicos. El primero lo encontramos en el inicio de la película *Breakfast at Tiffany's* (1961) de Blake Edwards. El personaje de Holly Golightly (Audrey Hepburn), después de una noche de diversión, y en las primeras horas de la mañana, llega delante de la vitrina de la famosa casa neoyorkina de relojería y joyas de lujo, Tiffany & Co. Es una especie de ritual para ella. La música es melancólica y se asocia con las limitaciones que Holly padece. Sabemos que ella sueña con ese mundo de lujo que le es negado por su origen. Antes de iniciar la contemplación de la lujosa mercancía, la cámara, posicionada delante de la joyería, realiza un contrapicado que permite alinear la figura mitológica de Atlas cargando un reloj, símbolo de la compañía: Holly no está del todo sola, ambos, personaje y estatua, aparecen en la pantalla, correspondiéndose, para participar en la ceremonia de la exaltación de los deseos de consumo. El encuadre da cuenta de la posición inferior, subalterna, de la protagonista. Cuando, por fin, se acerca al escaparate, el reflejo de su cuerpo en la vidriera completa la ensoñación que la atrae: ella, fantasmalmente, está en el interior; pertenece al mundo que se encuentra sellado contra el exterior. Entonces, la realidad propia y ajena se trastocan y el orden social se revierte, aunque solo en la fantasía de los reflejos y en el poder de seducción de los objetos.

El siguiente ejemplo es aún más radical. Se trata de la escena que se desarrolla en el minuto 45:38 del filme *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel. En ella, el adolescente Pedro (Alfonso Mejía) deja el ambiente de miseria en el que vive para deambular por la ciudad llena de luces y automóviles. Su mirada es atraída por un escaparate donde se representa, al parecer, una escena navideña. La cámara no se posiciona desde el exterior, como regularmente se hace: el plano se presenta desde el interior de la vitrina. El resultado es que el objeto de atracción, la vitrina, mira a quien le mira, asimilándose a la mirada propia de los espectadores. De esta manera, la importancia no radica en lo que la vidriera despliega, sus mercancías, sino en el exterior que atrae. Así, la cámara fija es testigo de una situación sorprendente y poco común

para el cine mexicano de la época. Pedro contempla los objetos de la vitrina y un hombre se le acerca. La cámara realiza un acercamiento a los dos personajes, dejando de lado los objetos expuestos. Es la transparencia del vidrio lo que permite la aparente disolución de la frontera entre el adentro y el afuera. Entonces, la realidad externa es captada desde la atracción que ejerce la exposición de los objetos, en una especie de escena teatral: un hombre intenta seducir al niño. No obstante, el espectador es incapaz de escuchar el diálogo por la presencia traslúcida de la vitrina y por esta especie de discreción o censura del cine de la época; lo único audible es una música vivaz. Este contraste entre la música casi festiva y los diálogos acallados de los personajes, de alguna manera, nos remite a una especie de actualización del cine mudo. Si las palabras están ausentes, los deseos, por el contrario, están expuestos frente al escaparate. Solo que ahora no son las mercancías las que atraen: es el personaje del niño pobre el que se convierte en el objeto del deseo.

En los escaparates citados, el deseo se simboliza a través de la contemplación de los objetos que, a la vez, propician un acceso ilusorio, fugaz, al mundo al que los personajes anhelan pertenecer: las vitrinas, vistas de esta manera, son el síntoma de un sistema plagado de promesas sociales, materiales o simbólicas, las cuales apaciguan las angustias de los sujetos deseantes. Resultan una especie de mandato incontestable, el cual asegura al sujeto como cautivo en una dinámica de frustración y exaltación.

En el caso específico de *Saturday Night Fever*, lo traslúcido de la vitrina da cuenta de la mercancía: muy cercana y, simultáneamente, guardada en el interior. Sin embargo, el mecanismo de la exposición, en el filme, no es tan evidente. Si bien se trata de la dialéctica de incitación de los deseos y la negación que implica lo que no se encuentra al alcance de la mano, la aparición, en la parte posterior de la vitrina, de un personaje sin rostro, se convierte en el signo desequilibrante. Alguien desconocido parece comparar sus propios zapatos con los que ahí se exponen, redimensionando el binomio adentro y afuera de la dinámica del consumo. Lo interno y externo parecen coexistir sin mayores rupturas.

La mercancía de moda ya circula en la calle, el acto no hace sino corroborar la actualidad y pertenencia del que calza el objeto seductor. Y, al mismo tiempo, pareciera convertirse en una ceremonia diseñada para solicitar y agradecer los beneficios del acto adormecedor del consumo.

El siguiente corte presenta las piernas del actor al desplazarse, la canción evoluciona y se muestra en pantalla el título escrito en color rojo, asemejando un letrero de luz parpadeante. La palabra “Fever”, literalmente, aparece y desaparece al ritmo de la música. La cámara subjetiva remonta el cuerpo caminante hasta llegar a su rostro. Es el personaje de Tony Manero y su enorme capacidad motriz, de adaptación y vida ante su entorno.

Joven habitante de Brooklyn, su identidad se muestra por su caminar, la música que acompaña su recorrido por el vecindario, sus zapatos y ropa a la moda, el peinado tan cuidado y su mirada intensa. En el primer plano al rostro del protagonista, él no mira a la cámara, su atención está puesta hacia su derecha. La imagen está diseñada para que el espectador lo admire, disuelva paulatinamente su propia realidad y mire el mundo como Tony Manero lo hace. Al mismo tiempo, este pasaje puede establecer paralelismos con la imagen anterior de la vitrina: el objeto es ahora el propio personaje, interpretado por John Travolta.

Esta secuencia no solo nos narra una historia, en ella es posible inferir una definición del hacer cinematográfico. El cine aparece aquí modelando los deseos, convirtiendo al público en voyeur anhelante: no se trata de una mirada propia la que se ejerce tan solo, es la mirada del objeto-cine que regresa la mirada al espectador, interpellándolo, haciéndole saber que es él el observado. Roland Barthes afirma que el cine:

El cine es un arte que corta la mirada en dos: uno de nosotros mira a otro, no hace más que eso: tiene el derecho y el deber de mirar; el otro no mira nunca; lo mira todo, salvo a nosotros. Una sola mirada llegada de la pantalla y posada sobre mí echaría a perder toda la película. Pero esto no es más que lo evidente. Es posible que, a otro nivel invisible (...) la pantalla

no cese de mirarme. (310)

La estilización de la ropa, el cuidado personal, la juventud y la inmensa energía que Manero irradia tiene, necesariamente, un efecto: eclipsa su entorno. Esta estilización del protagonista, como dice José Ramón Fabelo Corzo en su revisión al trabajo de Guy Debord, funge como una “permanente invasión del mundo simbólico de la gente”: “Se le vende (...) una imagen idealizada de su propia realidad o se le acostumbra a ver los más profundos dramas humanos como un simple juego estético, manipulado, cual si fuera espectáculo artístico” (Fabelo 260).

Mientras Tony Manero, indiferente, se pasea por el problemático y marginado espacio social de esta zona de NY, simultáneamente, su mirada busca otras miradas. La búsqueda de reconocimiento, en un ambiente pauperizado, establece, precisamente, la contradicción de obviar el entorno para desplazar su atención en los otros que le regresen la mirada. Tony Manero se presenta en los términos del *flâneur*, cuyos “sentidos están involucrados en acto de ir a la deriva por las calles, pero la visión y más concretamente el acto de mirar, es un punto nodal en (su) quehacer”, como apunta Katherin Pavon-Cuellar retomando las reflexiones de Walter Benjamín al respecto. Y continúa:

Desde una perspectiva psicoanalítica se pone en juego la pulsión escópica y el modo en el que el sujeto queda atrapado en ella. Para el psicoanálisis, la cuestión de la mirada no solo se refiere a un simple proceso de codificación de los estímulos visuales, se trata de un acto vinculado al placer, a lo sexual (Freud 1905). Este placer estaría dado en dos vías: la de mirar y ser mirado. (Pavon-Cuellar 2)

De esta manera, Tony Manero, en su andar por la ciudad, actualiza al *flâneur* y actualiza los vínculos que guarda esta particular forma de desplazamiento ciudadano con la mirada. Sin embargo, en el hacer de Tony Manero no sólo circulan los mandatos del placer: en su particularidad resulta innegable una estrategia para remediar la angustia del desplazado

social. Tony Manero mira desesperadamente a su alrededor, simplemente, para no ver, para eclipsar el entorno. Y lo que mira son proyectos de redención: sensual o, simplemente, de compañía para trascender la soledad, la cual sigilosamente lo define. Las miradas que él piensa que recibe son provocadas: él sabe que cumple las demandas mercantiles del entorno y, por lo mismo, se atribuye el derecho de ser observado. Al contrastar sus zapatos con los del aparador, no hace sino cerciorarse de su pertinencia o viabilidad. Su andar exagerado no sólo entra en sintonía con la música, sino que es signo de quien ha cumplido el ritual del consumo. Tony Manero puede ser consumido:

Y es que el *flâneur* es un abandonado en la multitud, compartiendo por tanto la situación de la mercancía. Esta particularidad no es consciente, mas no por ello influirá menos en él. Le penetra venturosamente al igual que un estupefaciente que sin duda le puede resarcir de humillaciones abundantes. Y esa ebriedad a la que el *flâneur* se entrega es la misma de la mercancía que arrastra el curso de los compradores. (Benjamin 91)

No podemos pasar por alto la letra de la canción que acompaña a nuestro paseante. Esta se formaliza con un ritmo vibrante, alegre, pensado para ser festivo. Sin embargo, lo enunciado en ella señala un origen complejo, de lucha constante (“Well, now I get low and I get high, / And when I can’t get either, I really try”) y de búsqueda por trascender esta situación (“Feel the city breakin’ and everybody shakin’, / And we’re stayin’ alive, stayin’ alive”). La letra de la canción permite una cierta correspondencia con las imágenes del desplazamiento aparentemente gozoso y con el acto de la mirada: “And you may look the other way”. Si, como Amélie Nothomb señala, “la mirada es una elección. El que mira decide fijarse en algo concreto y, por consiguiente, a la fuerza elige excluir su atención del resto de su campo visual” (Nothomb 17), entonces la mirada de Tony Manero, en consonancia con su enunciación en la letra de la canción, indica esa elección: “la mirada, que constituye la esencia de la vida, es,

en primera instancia, un rechazo. Vivir significa rechazar” (Nothomb 18).

El rechazo de Tony Manero es radical, pues opta por cumplir las exigencias del entorno social para dejar de lado, para eclipsar, las circunstancias que lo constriñen. Pero este rechazo también atraviesa a la instancia narrativa que lo sigue y le otorga dimensiones visuales múltiples al enfocarlo desde diversos ángulos, los cuales rápidamente se agotan y sólo logran repetirse unos a otros (minuto 2:23). Tony Manero resulta, entonces, limitado y efímero. La repetición de los planos y la repetición de la letra de la canción se convierte en la monotonía de lo banal, pero exaltado como si se tratara de algo novedoso. Imitar al otro que es percibido como mejor, como superior; replicarlo, buscar mimetizarse con él, es uno de los aspectos que, en términos simbólicos y semióticos, serán retomados por Larraín a través del personaje de Raúl Peralta.

Según Edwin Alcarás, Walter Benjamin, al realizar sus estudios sobre Baudelaire, “analiza precisamente la configuración alegórica de la mercancía como aquello que transfigura al artículo de masas en lo ‘siempre de nuevo igual’; es decir, en la fantasmagoría que presenta como novedad aquello que manufactura como una más entre miles de copias” (Alcarás 42–43). Alcarás no deja de observar que la producción industrial capitalista oculta “la fragmentación del sujeto y la invasión de la mercancía en el mundo de la vida de los individuos. Sin embargo, el núcleo narrativo de la alegoría tiene la capacidad de poner en evidencia los desgarramientos, las contradicciones y las ‘disrupciones’ encubiertas por la apariencia de estabilidad capitalista” (Alcarás 43). En este sentido, la apropiación de las formas del otro, su repetición deformada, más que remitir a la posibilidad de la movilidad social y la superación de las barreras de clase social, evidencia su oclusión en tanto fantasía y aspiración; de allí su futilidad.

Esta discusión bien puede ser vista a la luz de las discusiones sobre el mimetismo cultural de Homi K. Bhabha (2002). Bhabha observa cómo el colonizado imita de manera “ambivalente” al colonizador: “el sujeto colonial” es un imitador parcial que replica versiones “autorizadas de la otredad” (Bhabha 114), “la diferencia de lo

mismo” (Bhabha 42): “son también (...) las figuras de una duplicación, los objetos parciales (...) de una metonimia del deseo colonial que aliena la modalidad y normalidad de aquellos discursos dominantes en los que emergen como sujetos coloniales ‘inapropiados’” (Bhabha 115).

Un Tony Manero a la chilena

Treinta y un años después, *Tony Manero*, en la película homónima, reaparece como emergente personaje bajo la dirección de Pablo Larraín. El protagonista no concuerda con la edad de aquel que participó en el filme de 1977. Esta elección de dar vida nuevamente al mítico personaje salido de Brooklyn, pero ahora encarnado en un maduro bailarín, convierte a este Tony Manero en una versión desmitificada del original. Sin embargo, los juegos temporales se profundizan, pues la historia que narra Larraín acontece un año después del estreno de la película *Saturday Night Fever*, en 1978. En el póster diseñado para su presentación en el Festival de Cannes se anunciaba: “Chile 1978 – Dictatorship – Disco – Obsession”. Entonces, la correspondencia con el filme de John Badham tiene una doble lectura desde la perspectiva temporal: toma distancia en el tiempo de la realidad (treinta y un años), pero en el tiempo de la ficción tan sólo las separa un año. Podemos asegurar que estos juegos temporales deberán prolongarse en el texto de Larraín para proponer lecturas sobre el tortuoso pasado inmediato chileno y sobre el presente complejo de esta nación.

Tony Manero funciona como una primera idealización, y el filme que lleva su nombre aparece expresamente como una especie de duplicado imperfecto y, por demás, ligado a un nuevo contexto. Este hecho pareciera ser el producto de una redefinición del signo lanzado en un devenir y un espacio contextual aparentemente ajeno. La repetición está ahí, pero el tiempo y las circunstancias que lo rodean se convierten en un factor que Larraín considera para su filme. Tan sólo la idea de ofrecer una versión similar, mas no del todo semejante, reescribe a los dos personajes, otorgándoles una visión doblemente renovada, aun siendo el mismo y el otro. Las preguntas aparecen necesarias: ¿existe un verdadero Tony Manero?

¿Es posible considerar al personaje interpretado por Alfredo Castro como el antecedente perverso de la mitificación que es John Travolta? ¿Emular es sinónimo de rivalizar? Y, en esta rivalidad, ¿no nos encontramos ante el reclamo de verdad y singularidad que la réplica hace al original? ¿La monstruosidad del personaje de Raúl Peralta es la atrocidad latente del Tony Manero de Brooklyn?

La apertura del filme de Pablo Larraín se realiza en un espacio pleno de interrupciones, anticlimático y extremadamente cotidiano y banal si lo comparamos con las producciones hollywoodenses. Es el lugar que puede ser cualquier lugar: de mero tránsito, estrecho y sin una función precisa, porque en él caben todas las funciones. La toma se hace con una cámara subjetiva que sigue a un par de personajes masculinos. Oscuridad, acumulaciones un tanto caóticas, ruidos de trabajos en curso, ausencia de música diegética o extradiegética, ecos, movimiento constante de personajes anónimos: estos son los elementos que convoca el desplazamiento del par de hombres. Mientras van adentrándose en lo que más adelante sabremos que se trata de un estudio de televisión, podemos apreciar, por los continuos movimientos de cabeza del protagonista, Raúl Peralta (Alfredo Castro), que ese lugar le representa una novedad que lo deslumbra y que le exige observar detenidamente todo lo que ocurre y a los que concurren. No obstante, no entra solo y su trayectoria está marcada por el guardia que lo guía por los bastidores del estudio.

Unas bailarinas se preparan y, conforme se acerca Peralta al set, las voces de la transmisión en vivo se amplifican. El final del recorrido lo marca el guardia, indicándole el lugar en el que debe esperar. Afuera del set, Peralta aguarda mientras desde dentro surge un grupo de músicos. La cámara deja de seguir al personaje para hacer un plano a su rostro y consignar su interés por lo que sucede frente a él. Junto a Raúl, un par de hombres aguardan sin comunicarse entre ellos: sólo esperan recibir instrucciones. El logo de TV Chile, en la entrada, posiciona al espectador, mientras desde dentro —y amplificadas para que los presentes puedan escuchar— se emiten las indicaciones para

reanudar el espectáculo que se transmite.

Si hasta el momento Raúl Peralta era guiado y seguía instrucciones, la primera ruptura ocurre al adentrarse por voluntad propia al lugar que le ha sido prohibido. La cámara, ya en el interior, toma su rostro directamente. Este hecho resulta por demás contrastante: él mantiene una cara completamente inexpresiva, pero la cámara, gracias a su cercanía con el rostro de Raúl, pareciera intentar escudriñar en su interior, en esa frontera de su adusta faz.

Hay en esta secuencia de apertura una clara intención de replicar el voyeurismo que se aprecia en la apertura de *Saturday Night Fever*. No obstante, si bien esta escena inicial hace eco de esa semiótica del mirón de la película de Badham, la remediación que hace Larraín del personaje va a ir construyendo en Raúl Peralta a un Tony Manero caricaturizado y ridículo, como iremos viendo.

El plano que registra la mirada del personaje también resulta interesante: el plató de televisión es borroso, casi onírico. Al percatarse de esa presencia ajena, alguien de la producción lo guía hacia la salida. Ahí afuera se nombra a quienes serán los próximos en participar en el programa de concursos. Raúl no está en la lista y se presenta, directamente, con el nombre del personaje que encarna: “Tony Manero”, dice de sí mismo. Estas acciones, aparentemente inocuas, sumadas al espacio de difusión masiva, ya anticipan el entramado desde donde se comenzará a construir la historia. Es posible afirmar que la fuerza simbólica del lugar — el estudio televisivo — asume la relevancia suficiente como para eclipsar a los personajes que en él circulan. Este hecho puede ser extendido y comparado con las significaciones de los escaparates que hemos abordado líneas arriba. El estudio se convierte en el difusor de imágenes; es un nuevo incitador de deseos. Su vocación es la de ser visto y, por lo tanto, escudriñar o interpelar a los observadores. Así, no resulta extraño que este espacio esté atiborrado de instrucciones, tiempos anticipados, espacios acotados o resignificación de las identidades que por él circulan. La ilusión que de allí emana desborda en órdenes puntuales. La ensoñación, la cual va construyéndose desde la parte trasera del set —desde su parte no visible para el gran

público—, no permite una libre proliferación de las fantasías, aunque, paradójicamente, se quiera a sí misma como la generadora de ellas. Estamos ante una ensoñación controlada, limitada.

Esta misma restricción atraviesa a Raúl: la imperfección de su vestimenta replicada, la discordancia con la edad del personaje y su confusión en la fecha en que ha sido citado para presentarse al programa de concursos. Estamos ante un Tony Manero también limitado. Por otra parte, Juana (Antonia Zegers), la productora del espectáculo, enuncia a los próximos concursantes las reglas de la emisión (minuto 3:54): guardar silencio, seguir un camino predeterminado y, literalmente, “no se puede hacer chistes cochinos, no se puede hablar del gobierno, ni decir groserías, tres cosas básicas, elementales”. Lo dicho evoca registros discursivos que van de una moral conservadora hasta la expresa prohibición de cuestionar a las autoridades: aquí se pasa desde los dominios de lo religioso al ejercicio político que reclama la sumisión, la falta de libertad y la negación a disentir. Este par de marcas discursivas podrían figurarse como los efectos de un ejercicio para establecer un concepto homogéneo de lo nacional, sumando la referencia a la empresa televisiva: TV Chile. El cierre de la frase —“tres cosas básicas, elementales”— no sólo confirma las restricciones, sino que envía el mensaje hasta los dominios de lo profundamente normalizado. Instruir y normalizar aparece como la dialéctica que da sentido al *incipit* del filme.

Los requisitos para cumplir el acceso al espacio de difusión televisivo ya dan cuenta de la atmósfera asfixiante con que inicia el filme. El cuidado por hacer cumplir las reglas del lugar aparece como una práctica omnipresente de control. Esta fijación y su intensidad se extienden no sólo en el contexto descrito, sino que recorren al propio Raúl Peralta en su interés desbordado por la figura de Tony Manero. Sin embargo, bien podríamos extender el análisis hasta la revelación de actos que responden, de manera directa, a la reglamentación recurrente de la diégesis. Raúl Peralta transgrede esas normas, como se ha consignado líneas arriba. Los desbordamientos que vehicula el texto pudieran ser enmarcados en una dialéctica

donde la función última de reprimir, restringir, guiar o establecer límites de cualquier índole puede ser entendida desde la práctica de un sistema autoritario: “el poder genera su propio exceso, que debe aniquilar en una operación que ha de imitar aquello contra lo que lucha”, dice Slavoj Žižek (2007). El concepto de generar “su propio exceso” permite una afirmación de aquel que prohíbe: su performatividad inicia desde el momento en que señala los límites entre lo permitido y lo vedado. Simultáneamente, la interdicción se resuelve positivamente sólo para aquel que vigila la norma, para el que está facultado para reprimir. Es, en última instancia, la emergencia de la representación de las dinámicas perversas del poder que en ambos filmes parecen encontrar cabida.

En el filme de Pablo Larraín, la emisión de programas de concursos para buscar entre los ciudadanos réplicas de modelos extranjeros, en sí misma, ya resulta una negación de lo propio: emular a Chuck Norris o a Tony Manero, ¿no son acaso formas de contradecir lo nacional chileno, pensando, particularmente, en impulsar figuras que tienen su referencia inmediata en los EE. UU.? ¿Qué tipo de reacciones se generan con el choque y la cohabitación de modelos, aparentemente, discordantes y/o antagónicos? ¿Estas contradicciones que operan en el filme son sólo producto de la misma ficción que abordan, o estamos ante un síntoma u orden social extradiegético que incita los enfrentamientos para responder de manera violenta y contundente? Edmond Cros señala que el rol que juega el texto, su relevancia, es:

por lo que transcribe, es decir, por sus modalidades de incorporación de la historia, además no al nivel de los contenidos, sino al nivel de las formas (...) esta pluralidad y estas contradicciones son producto del proceso dinámico y dialéctico de la Historia. Porque incorpora la Historia de un modo que le es específico es por lo que el texto se presenta como un aparato translingüístico (en este caso, que va más allá de la imagen en movimiento). (Cros 98)

Las contradicciones que se nos presentan en el filme son la forma de materializar las diversas

corrientes ideológicas que operan en un contexto social determinado. En el caso concreto del análisis de la búsqueda de Raúl por replicar al personaje interpretado por John Travolta, aquel no sólo se centra en los contradictorios sentidos identitarios del personaje, sino que debe observar cómo se resuelve la necesidad de no ser lo que le ofrece, explícitamente, como mandato, su cultura. Desde esta perspectiva, lo propio nacional aparece como conflictivo, penetrado por las imposiciones descritas y, simultáneamente, por sus transgresiones. Además, a todo esto, tendríamos que sumar el rol del Estado en estas configuraciones identitarias:

Si el estado es lo que vincula, también es claramente lo que puede desvincular. Y si el estado vincula en nombre de la nación, conjurando forzosa si es que no poderosamente cierta versión de la nación entonces también desvincula, suelta, expulsa, destierra. Y esto no siempre ocurre por medios emancipatorios, es decir, ‘dejando ir’ o ‘liberando’; el estado expulsa, precisamente, a través de un ejercicio del poder que depende de barreras y prisiones, y de este modo, supone cierta forma de reclusión. (Butler y Spivak 45)

En este sentido, Larraín presenta a un Raúl que actúa en los márgenes de lo social y culturalmente aceptado en el espacio-tiempo de la diégesis. Pretende rechazar su anclaje y pertenencia a lo propio chileno; pero, en el fondo, es una reacción ante su inadecuación al *locus* simbólico de lo nacional. En otras palabras, no hay emancipación, sino huida y búsqueda vana de un nuevo asidero identitario. Podemos ir apuntando que esta construcción problemática del personaje protagonista de Larraín, al establecer como su contrapunto al Tony Manero de Badham, logra magnificar el sentido de extrañeza, de inadecuación y de conflicto con su contexto sociopolítico, ofreciendo así una crítica no sólo a la historia chilena reciente, sino al contexto propio del realizador.

Esta reflexión bien puede extenderse a la proliferación de discursos contradictorios, los cuales introducen, en su aparente

incongruencia, prácticas diseñadas para orientar la percepción de la realidad que gestionan. En las contradicciones simbólicas, se mantiene, por ejemplo, el predominio de fórmulas que no admiten cuestionamiento y cuya valoración se presenta como inocente, proteccionista, natural o neutra; es decir, como normalizada: “tres cosas básicas, elementales”, consigna Juana.

En la siguiente secuencia (4:07), la acción se desarrolla precisamente en la oficina de Juana, quien, sentada en su escritorio, pregunta y consigna los datos generales del aspirante a Tony Manero: nombre, fecha de nacimiento, domicilio, “profesión... ocupación”. Raúl Peralta Paredes, extrañamente, no se rehúsa a proporcionar su nombre; no obstante, los otros datos son dados con reticencia, o a medias, o negados. Sus respuestas no aparecen nunca del todo claras. La cámara oscila entre los planos de busto de la entrevistadora y los del rostro adusto de Raúl. El movimiento pretende reproducir la idea del diálogo. Sin embargo, este no se da del todo: Peralta es esquivo, se diría que cauteloso. No existe ninguna conversación abierta y completa; se trata más de un interrogatorio que genera desconfianza en el protagonista. Así, la forma cinematográfica refuerza la idea del solapamiento, del disimulo y el fingimiento. La identidad Raúl aparece siempre escondida, fraccionada, o, en el mejor de los casos, exhibe tan sólo lo que precisa en el momento: ser espectáculo, uno que se ofrece caricaturesco, escaso, lamentable.

La siguiente secuencia incrementa el enigma sobre Peralta: su verdadera identidad se agazapa otra vez tras los actos que la instancia narrativa nos va mostrando. El protagonista es presentado en un espacio abierto urbano convencional, semi-desierto; corre a toda velocidad, como quien huye de algo. Raúl detiene completamente su carrera porque se escucha la sirena de un auto de policía que no vemos. Aguarda unos instantes. La cámara muestra, en plano medio, a un Raúl que intenta serenarse, mientras a la derecha de la pantalla una especie de sombra lo acecha. Un nuevo paseante pasa frente a él y lo observa explícitamente con atención.

En estas primeras escenas, los juegos de miradas se suceden uno tras otro: Raúl, en la

espera del estudio, observa detenidamente a los que pasan, registra lo que ocurre, es mirado, intenta reconocer y ser reconocido. Y, si como afirma Lacan, “la mirada no se sitúa simplemente a nivel de los ojos (...) La mirada no es forzosamente la cara de nuestro semejante, sino también la ventana tras la cual suponemos que nos están acechando. Es una x, el objeto ante el cual el sujeto deviene objeto” (Lacan 321), entonces Raúl se sabe espiado, de allí sus reservas, su cautela extrema.

Vigilado, el rostro de Raúl permanece indescifrable hasta que lentamente vuelve a caminar. Definitivamente, este personaje chileno no es un *flâneur*. El estilo o el gozo, la música o la juventud se han trastocado por el miedo, la huida, la desacralización y la inexpresividad. El peligro está al acecho. La cámara ahora no busca diversidad de ángulos del protagonista, para no desvelar las limitaciones del Tony Manero original, pero tampoco las del apócrifo. Lo que es indiscutible es que este nuevo Tony Manero no lleva música ni dentro ni fuera; mientras se desplaza, está atento a cualquier sonido sospechoso: la ambulancia ralentiza su carrera y, al final de esta secuencia, un silbido lo detiene, lo inmoviliza. Se evidencia así la imposibilidad de ser el otro, de emularlo con éxito, del fracaso del mimetismo cultural que aspira a acercarlo simbólicamente al otro idealizado en la pantalla.

Si comparamos estas secuencias con las del filme *Saturday Night Fever*, las diferencias podrían parecer inmensas. Sin embargo, lo importante en este momento de la narración fílmica es señalar las referencias evidentes del primer texto en el segundo. En el minuto 5:54, Raúl Peralta ingresa a la sala de cine donde se exhibe *Saturday Night Fever*. La cámara subjetiva muestra cómo mira el póster de la película. El encabezado del afiche señala: “¿A dónde vas cuando se acaba la música?”. Tanto en el caso de la película norteamericana (“Where do you go when the record is over...”) como en el caso de la chilena, la respuesta a la pregunta parece contundente: sólo en la música se disfruta. Por oposición, en ambos filmes, lo externo a este espacio de gozo intenso es el de la cotidianidad en la pobreza, los problemas habituales y la exclusión.

Raúl, con el mismo rostro inescrutable, llega tarde a la función. En su recorrido a la sala encuentra una dulcería vacía y aprovecha para hurtar algunas golosinas. Este hecho mínimo ya señala la personalidad y hábitos del personaje. Su manejo del tiempo pareciera beneficiarlo: él aprovecha los espacios que están vacíos de utilidad para, literalmente, colarse, para intentar pertenecer.

Justo después de atravesar las pesadas cortinas rojas de acceso a la sala, Raúl presencia el fragmento donde John Travolta se apropia de la pista de baile. Raúl no se sienta; inmediatamente inicia su labor de repetición de lo que admira en la pantalla. Ejecuta algunos pasos para acompañar a su ídolo mientras se desplaza hacia su asiento. Por un instante, y por efecto del ángulo de la cámara, parece formar parte de aquella pista, tan alejada de su realidad y, a la vez, tan integrada en su cotidianeidad.

La capacidad cinematográfica y sus repeticiones, en diversas partes del mundo —ya sean simultáneas o diferidas—, difieren en la manera de construir y difundir un hacer artístico o comercial. Y, particularmente, los filmes comerciales pueden, y quizás deben, ser asimilados como si el contexto de origen fuera el propio. Aguirre Rojas señala que

en el cine se rompe ese vínculo que la obra de arte mantiene con el contexto específico de su creación, y con las circunstancias en que fue creada, e incluso con la tradición de sus sucesivas exposiciones a lo largo del tiempo y en los diferentes espacios de las mismas. (156)

Entonces, ¿qué procesos se vehiculan en el filme de Pablo Larraín? Pensamos que, específicamente, el filme *Tony Manero* da cuenta precisa de esta evolución de transferencia, ruptura y mimetismo cultural. [1] Sólo mediante este desarrollo es que el texto entra en contacto con un imaginario tan disímil como lo es el chileno. Es diferente no sólo por los juegos temporales —dar la impresión de que el filme de origen se estrena un año después en la diégesis del filme chileno y la temporalidad “real”, donde la distancia entre una y otra película media treinta y un años—, sino por la asimetría de los

contextos, si se les compara.

Debemos regresar e insistir en la reflexión sobre el efímero instante, dentro de la sala cinematográfica, donde Raúl baila y encuentra su asiento. La cámara vuelve las acciones probables, a pesar de las disimilitudes: Raúl está en la pista de *Saturday Night Fever*. El siguiente encuadre, cuando él ya está sentado, alinea la pantalla con la parte posterior de su cabeza: la imagen hace explotar las barreras del interior de la mente de Raúl. Admirativo, como lo supone el espectador, a su vez alineado en la serialidad de las butacas que se disponen ordenadamente a ambos costados, el personaje consume las imágenes. Aunque el término *consumir* no es del todo apropiado: Raúl no agota las imágenes; las recrea, las asimila y se apropia de ellas.

Una dimensión más podemos añadir: la cámara mira al que mira —el espectador—, observa al que anhelante escrudiña, lo convierte en objeto cuestionado por la doble pantalla; lo confronta y lo obliga a reflexionar(se). Al final, el espectador “real”, el espectador ficticio (Raúl) y el propio Tony Manero, en este plano preciso del filme, están expuestos. Su mirada aparece siempre plegada sobre sí mismos y, ambiciosos, persiguen la mirada en otros, comprometida hacia lo propio. Se trata de un desafío tanto de lo propio como de lo ajeno.

Por todo lo anterior, el filme de Larraín no es simplemente una repetición, un mimetismo cultural: se trata de una contraapropiación, una reapropiación estratégica. En esa repetición se abre un margen para subvertirlo, para usarlo como crítica a lo propio y a lo ajeno. Así, en esa mimesis reglamentada de lo otro, se denuncia el contexto de represión del Chile de los años setenta y se trazan líneas hasta el presente de la emisión fílmica.

Esta reflexión nos obliga a cuestionarnos sobre las fantasías generadas desde el Norte idealizado que se despliegan y difunden hacia el Sur diezmado por medio del fenómeno cinematográfico. ¿No es el efecto de vivir la fantasía última lo que logra el cine, aunque sea por unos minutos? ¿Y no es esta irrupción momentánea de las fantasías la que determina nuestro hacer diario? Como dice Žižek en el documental *The Pervert's Guide to Cinema*: “No hay nada de espontáneo, de natural en el deseo

humano. Nuestros deseos son artificiales. Se nos debe ‘enseñar’ a desear. El cine es el arte perverso por excelencia: no te da aquello que deseas, te dice cómo desear” (Fiennes, 2006).

Los diversos cines nacionales o, en particular, el cine norteamericano —con su difusión monopolizadora— funcionan como objetos estructuradores de los deseos, profundizan y difunden valores que son prioridad para el Estado. La atención profunda de Raúl por replicar al detalle el baile de John Travolta se convierte en un acto político de resistencia al régimen que lo envuelve, para trasladar, en un segundo momento, su atención al régimen de los valores norteamericanos de superación y triunfo. Sin embargo, en una suerte de pliegue más profundo, en la dicotomía entre el *allá* luminoso de Travolta y el *acá* de las salas semivacías chilenas, la disyuntiva no parece tan insalvable. Pensemos en lo que propone Alcarás:

Se podría pensar que hay al menos dos órdenes de ideas que identifican al *flâneur* con el mestizo latinoamericano. Primero está el hecho de que ambas figuras se vinculan con visiones catastróficas de la vida producidas por una ‘amenaza’ de proporciones inmensas y que tocan un núcleo íntimo de una subjetividad moderna. En segundo término, tanto el *flâneur* como el mestizo responden a tal ‘situación de peligro’ con una ‘alegorización’ de sí mismos y de su entorno histórico (...) La alegoría representa la respuesta de un sujeto social cuya humanidad está amenazada por una experiencia trágica de la historia (46).

Desde esta perspectiva, tanto el Tony Manero de *SNF* como Raúl, en su impostura decadente de aquel, se superponen y trazan líneas intertextuales en su configuración actancial, en tanto representan el propio fracaso y el de su clase social y su identidad nacional.

El siguiente plano de la secuencia que nos ocupa rompe con el alineamiento visual anterior al desplazar la posición de la cámara hacia la derecha de la pantalla del espectador real. En el fondo del encuadre, la figura recortada del personaje de Stephanie Mangano señala no

sólo el desplazamiento del punto de vista, sino que enfatiza las dislocaciones emocionales de los personajes y, sobre todo, profundiza la problemática que tanto Tony Manero como Raúl guardan con respecto al mundo femenino. Lo que observamos es un cuerpo femenino cortado, sin cabeza, sin una precisión individual en su realidad de mujer. Ella aparece como una especie de estatua griega, fragmentada por el paso del tiempo, otorgándole la característica de lo perdurable, atractivo y enigmático.

El siguiente corte hacia el rostro de Raúl da cuenta de su involucramiento emocional: su expresión ya no es la del signo indescifrable. Él observa con un profundo sentimiento de emoción. Y no sólo eso: va más allá al replicar los diálogos de Tony Manero. Raúl no sólo aprende los bailes, la vestimenta y la gracia de Travolta; también reproduce sus palabras para liberar sus propias emociones. La escena resulta de una riqueza deslumbrante. Si en la pantalla del filme estadounidense los espejos se presentan en el diálogo del hombre y la mujer, en la otra pantalla —la que viene desde Chile— un nuevo espejo se ofrece por la repetición de los diálogos, como en una suerte de plegaria, de solicitud para aprender el mundo desde la ficción hollywoodense hasta la intimidad solitaria del chileno Raúl. A esta doble exposición de los espejos debe sumarse la pantalla que presencia el espectador, desde cualquier parte del mundo y en cualquier tiempo a partir de su estreno: se tiene acceso al universo de *Tony Manero*, la película. Los tiempos ficticios y reales están constantemente superponiéndose; los espacios narrativos o concretos se potencian por las posibilidades de las reproducciones sin lugar físico concreto. De esta manera, el espectador es sometido a aceptar la posibilidad del otro, ya sea como reflejo especular o como imitación defectuosa y caricaturizada.

Violencia real, violencia imaginada

La siguiente y última secuencia que analizaremos (minuto 7:41) inicia con un plano muy sugerente, tanto por sus potenciales significados como por la búsqueda estética que hay en su composición. En ella apreciamos a Raúl, semidesnudo, sentado en un sofá

observando una nueva pantalla: la ventana abierta de su pequeño apartamento cuya luz lo baña e ilumina la oscura habitación. El exterior de Raúl es otra posibilidad de no estar en su presente, de imaginar, como ya habíamos consignado anteriormente. Él fuma, contempla, su actitud reinventa el ritmo de Tony Manero. Su cuerpo parece lánguido, delgado, débil. No es atlético ni exuberante. El espacio es minimalista y decadente. La escena es solitaria. Hace calor pues él se seca el sudor. La cámara es subjetiva, los movimientos lentos y el ruido externo deconstruyen la posible referencia pictórica o fotográfica para otorgarle su calidad cinematográfica. El bullicio del exterior aumenta hasta identificar gritos de mujer angustiada. La realidad externa llama a Raúl. Se levanta, saca el cuerpo por el quicio de la ventana, y mira contemplativo, mientras fuma, la escena de violencia que sucede allá en lo bajo de su edificio. Por un instante, la cámara muestra el vidrio de la ventana, el cual ofrece el reflejo parcial del torso del personaje: doble Raúl no idéntico a sí mismo. Entonces, la cámara viaja para posicionarse junto al personaje y revela la acción: dos hombres intentan asaltar a una mujer de edad avanzada. Raúl se interna en la oscuridad de la habitación para vestirse. Regresa a la ventana para comprobar que la señora está tirada en el suelo.

El siguiente corte muestra al personaje corriendo hacia la puerta de entrada que ahora es su salida. Raúl se cerciora de la ausencia de testigos y sale. La cámara lo sigue, y los sonidos ambientales contrastan con la música de la escena previa. Raúl intenta ayudar a la señora a levantarse; y ella, en principio, se siente atemorizada, hasta que se da cuenta de que intenta auxiliarla. Sin más, ella comienza a hablar enumerando los daños físicos que le han causado. Raúl permanece en silencio y le ofrece su brazo para que se apoye. Ella menciona: “Qué cosa, oiga. ¿Es que sabe qué le digo? Es la raza, la mala”. La cámara los sigue en un plano medio hasta que se hace un corte y la cámara regresa a un primer plano al perfil, impávido y silencioso de Raúl. La mujer ahonda en las explicaciones de lo que acaba de ocurrir: “Menos mal que hay gente decente como usted, señor”. Mientras él la guía hacia su casa, su

cabeza no deja de comprobar la presencia de alguien más detrás de ellos.

Todo esto sucede en el afuera, hasta que arriban al departamento de la anciana. El exterior representado se caracteriza por esta violencia cotidiana de asaltos y calles desiertas. Es claro que los más vulnerables son víctimas inermes. Sin embargo, en el diálogo de la mujer se perfilan las profundas divisiones que definen a la sociedad chilena: racismo sistémico y utilización de un discurso donde se exalta la decencia (recuérdense las reglas de Juana, la productora de TV: “no se puede hacer chistes cochinos, no se puede hablar del gobierno, ni decir groserías, tres cosas básicas, elementales”). Así, la violencia física se replica y acompaña de violencia simbólica, y esta situación aparece como una constante en el filme.

Ya en el interior de la casa, Raúl permanece en silencio, como es su costumbre. La mujer se afana por agradecerle y enciende su TV a color donde se transmiten noticias del gobierno. Ahí se menciona la distinción que recibe “La cueca”, un baile típico enraizado en el proyecto de lo criollo como baile nacional chileno. La pregunta de la señora es por demás significativa: “¿Usted sabía que el General Pinochet tiene ojos azules?”. Raúl responde: “No, no lo sabía”; y ella completa: “Raro. Con tanto mapuche que hay. Raro.” Mientras en el televisor, un militar habla de la situación chilena contextual: “... momentos difíciles. Como en un comienzo, con la gracia de Dios, en la sangre generosamente derramada de sus hijos”. En ese momento, Raúl comienza a golpear a la racista mujer con una intensidad equiparable a su vocación de imitar a John Travolta. La intrusión inesperada (aunque ahora cobran sentido las miradas vigilantes) de esta práctica violenta revela la contraparte de su personalidad: por un lado, anhela la mirada pública, desarrollando su habilidad de réplica; y, por otro, sus actos violentos son realizados de manera privada. Esta oscilación entre lo público y lo privado resulta muy productiva simbólicamente en el filme, pues mientras golpea a la mujer, en la otra pantalla, se baila lo que define el orgullo nacional. Baile y violencia aparecen con una cercanía sorprendente.

Igualmente sorprendente es la tranquilidad de Raúl después de golpear a la mujer: fuma, come,

alimenta al gato, descansa mirando el televisor y toma posesión de la casa. Al deambular por el espacio cerrado, se nos muestra el exceso de estatuas religiosas que lo decoran. ¿Cuántas veces ha golpeado o asesinado antes el personaje? ¿Fue su primera vez? No lo parece, pero tampoco lo sabremos. ¿Esta especie de trasgresión es una evolución, una diferencia con su ídolo Tony Manero? ¿*Saturday Night Fever* enmascara la violencia a través de la idealización de su personaje principal y lo perfecciona con su habilidad para el baile, obstruyendo, negando, una latente monstruosidad? ¿Por qué pareciera que el filme norteamericano miente, idealiza y/o mitifica sus acciones, mientras que *Tony Manero* pretende apegarse a una realidad cruda, siendo ambos productos ficciones dialogando entre sí? ¿Cuáles son los puntos de contacto que guardan ambos filmes y sus personajes protagónicos? Para responder a esta última pregunta quizá deberíamos regresar a la reflexión de Edwin Alcarás: “tanto el *flâneur* como el mestizo responden a tal ‘situación de peligro’ con una ‘alegorización’ de sí mismos y de su entorno histórico” (Alcarás 46). Así, la clave está en la situación compartida, más allá de tiempos y contextos, de esa “situación de peligro”.

Unos momentos después ubicamos a Raúl cargando la televisión por la calle. En su larga ruta se adivinan otro tipo de *posters*: los que anuncian a los desaparecidos. Apenas se adivinan, porque se nota que los han tratado de borrar. Desde el fondo de la calle aparece un convoy militar. Raúl se esconde para no ser detectado por las fuerzas militares que patrullan: aquí la violencia se cuela a lo público y la vigilancia se ejerce en los exteriores comunes.

Pero, entonces, ¿dónde está la “situación de peligro” en *Saturday Night Fever*? Entre las distintas posibilidades, nos parece que una de las más complejas es la ceguera de Tony Manero. Ese “no ver” la realidad se puede interpretar en dos sentidos: uno directamente diegético, al no reconocer sus propios actos de complicidad criminal, como cuando cerca del final guarda silencio ante la violación de Annette; y otro más simbólico, al no reconocer su propia realidad disminuida. Esta ceguera no es más que una metáfora de la ceguera ideológica, como señala Zygmunt Bauman:

Nosotros, seres humanos, preferiríamos habitar un mundo ordenado, limpio y transparente donde el bien y el mal, la belleza y la fealdad, la verdad y la mentira estén nitidamente separadas entre sí y donde jamás se entremezclen, para poder estar seguros de cómo son las cosas, hacia dónde ir y cómo proceder. Soñamos con un mundo donde las valoraciones puedan hacerse y las decisiones puedan tomarse sin la ardua tarea de intentar comprender. De este sueño nuestro nacen las ideologías, esos densos velos que hacen que miremos sin llegar a ver. Es a esta inclinación incapacitadora nuestra a la que Étienne de La Boétie denominó “servidumbre voluntaria.” (53)

Concretamente, es posible convocar una lectura de lo que se esconde en la pérdida parcial de la realidad y que circula silente en el filme de John Badham, tal y como la “propaganda fascista tuvo la genialidad de dar a las masas”: tanto el observador como “la masa inerte es moldeada y configurada”. Y gracias a un desplazamiento del lugar del dolor, según la filósofa norteamericana Susan Buck-Morss, “la masa-como-público no es perturbada por el espectáculo de su propia manipulación” (citado en Staroselsky).

El Tony Manero original es el producto de un sistema de mercancías donde él mismo no sólo las consume, sino que se convierte en una más: ahí es donde localizamos la manipulación que padece y es, también ahí, donde radica el peligro que lo define. Raúl, al imitarlo, busca su propia forma de estar en el mundo, se apropia de las maneras del otro original: el intento de repetición es la clave para entender la inmensa inviabilidad de lo mismo. Si esta idea la ampliamos hacia la construcción de los Estados nacionales en Latinoamérica, podríamos constatar la complejidad que representa una búsqueda de emulación:

Los estados-nacionales de Hispanoamérica nacimos no sólo de un estado nacional común, el imperio español, sino de una nacionalidad o nación-cultura común, la hispana. (...) Hispanoamérica es una nación fragmentada. (...) Podríamos decir que hoy los estados hispanoamericanos

(por extensión latinoamericanos), en su mayoría (no todos), son ‘estados-nación’, cuya identidad central es hispana (la de la clase dominante y de la mayoría de la población ‘mestiza’, genética y culturalmente) pero que contienen dentro de sí otras identidades nacionales o naciones (etnias, dirían los antropólogos). (Beluche 4)

Al mismo tiempo, una emergente paradoja se presenta para ahondar la problemática de las reiteraciones imposibles. Eduardo Grüner afirma que

[e]n nombre de una difusa (e imaginaria, en buena medida) identidad previa, arcaica, ‘tribal’ o como quiera llamársela, esas naciones salen de su estado colonial con el impulso de construir(se) un estado-nación independiente y ‘moderno’. ¿Hay en ese impulso, entonces, una verdadera ‘independencia’, cuando en nombre de ella se está adoptando el modelo del opresor contra el cual se ha levantado el movimiento emancipador? (...) ¿no estamos también aquí en el ámbito de unas bifurcaciones, de unas des-conexiones / re-conexiones que ponen en cuestión la pretendida ‘naturalidad’ del estado-nación moderno? (37)

A pesar de las inmensas diferencias que se plantean entre ambas películas, es necesario reconocer que en ellas opera, de forma definitiva, una búsqueda por salir de la decadente o asfixiante situación económica o social en la que viven los personajes, ya sea explícita o no dicha situación. En los dos filmes que nos ocupan se evidencian los valores de un sistema económico y político que deja constantemente sus huellas, y en ellos se confirma no sólo su presencia sino la preeminencia, al unísono, del sistema de consumo y la represión real o simbólica. Los dos filmes entran en diálogo para complementarse y otorgar una visión no sólo fraccionada, sino articulada en la dimensión de los efectos que el sistema capitalista genera. Al respecto, Eduardo Grüner advierte que

la hegemonía del Capital financiero ha

desmaterializado por completo tanto la producción como la Palabra. En esta situación (...) no es ya posible (ni deseable) retroceder al refugio seguro pero falso de las monolíticas identidades modernas. Pero hay que mantener un momento ‘estratégico’ de vigilancia sobre las (ideo)lógicas del Poder, para el cual solo hay ganancia en la disolución plena de nuestras identidades ‘resistenciales’, mientras que los dueños del Poder conservan las suyas incólumes.” (26)

Las fantasías exacerbadas con final idealizado o, por el contrario, la realidad representada de manera cruda, violenta, visible o invisible, son síntomas del ejercicio dictatorial que el Estado imparte, aun en sociedades que se quieren democráticas y abiertas. Así, los efectos siempre recaen en los personajes y su entorno. Mirar o decir, desde las representaciones culturales y desde la realidad misma, remite a actos acotados, restringidos. Nuestros actos, desde esta perspectiva, siempre son reactivos y tardíos, sin lograr establecer una lógica propositiva o de diálogo. Quizá el rostro indescifrable de Raúl al final de la película, una vez ratificado su fracaso como un Tony Manero actualizado a la chilena, sea la coraza que esconde una reflexión más productiva y menos alienada. O, en otro sentido, puede ser el signo de la gestación de una violencia a punto de hacer eclosión y que es generada por la imposibilidad de alcanzar la fantasía. Ese malestar, más que individual, bien puede ser leído en términos colectivos.

Notas

[1] Preferimos aquí usar el concepto de mimetismo cultural (Bhabha, 2002) al de apropiación, porque no se trata de una cultura dominante que usa o reutiliza los elementos de una cultura minoritaria o históricamente subordinada; sino que se trata del colonizado imitando al colonizador: lenguaje, su vestimenta, sus gestos. Para Bhabha esta imitación genera copia defectuosa, limitada, que revela la artificialidad del poder colonial.

Obras citadas

- Aguirre Rojas, Carlos A. "Walter Benjamin, el cine y el futuro del arte." *Revista Izquierdas*, no. 12, abr. 2012, pp. 143–163. Web. Accesado 1 jun. 2025.
- Alcarás, Edwin. "El flâneur y el mestizo latinoamericano como paradigmas de subjetividad barroca." *Revista de Filosofía Diánoia*, vol. 65, no. 85 (nov. 2020–abr. 2021), pp. 29–53. Web. Accesado 1 jun. 2025.
- Amoretti, María. "Comenzar por el comienzo o la teoría de los íncipit." *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, no. 1, 1983. Web. Accesado 1 jul. 2015.
- Barthes, Roland. *¿Por dónde empezar?* Tusquets, 1974. Print.
- . *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós, 1986. Print.
- Bauman, Zygmunt. *Esto no es un diario*. Paidós, 2012. Print.
- Beluche, Olmedo. "Estado, nación e identidad en América Latina." *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, no. 22, vol. 85, 2016. Web. Accesado 1 jun. 2025.
- Benjamin, Walter. *Baudelaire*. Abada, 2014. Print.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Ediciones Manantial, 2002. Print.
- Butler, Judith, and Gayatri Spivak. *¿Quién le canta al estado-nación?: lenguaje, política, pertenencia*. Paidós, 2009. Print.
- Cros, Edmond. *La sociocrítica*. Arco/Libros, 2009. Print.
- Fabelo Corzo, José Ramón. "La sociedad del espectáculo de Guy Debord: 50 años después." *Coordenadas epistemológicas para una estética en construcción*, coordinado por Mayra Sánchez Medina y José Ramón Fabelo Corzo, BUAP / Colección La Fuente, pp. 259–274. Print.
- González, Cristóbal. "La intertextualidad literaria como didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas." *Lenguaje y Textos*, no. 21, 2003, pp. 115–127. Web. Accesado 3 jun. 2025.
- Grüner, Eduardo. "Prólogo" para *¿Quién le canta al estado-nación?: lenguaje, política, pertenencia*, por Judith Butler y Gayatri Spivak, Paidós, pp. 13–41. Print.
- Higuerra Aguirre, Edison Francisco, et al. "La

intertextualidad como método de análisis filosófico." *Sophia. Colección de Filosofía de la Educación*, no. 15, 2015, pp. 187–207. Web. Accesado 1 jun. 2025.

- Kristeva, Julia. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Éditions du Seuil, 1969. Print.
- Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud 1953–1954*. Paidós, 2009. Print.
- Nothomb, Amélie. *Metafísica de los tubos*. Anagrama, 2001. Print.
- Pavon-Cuellar, Katherin. "Pasear con el paseante: Walter Benjamin, la pregunta por el flâneur y el sujeto del capitalismo." *Tesis Psicológica*, vol. 15, no. 2, 2001, pp. 1–22. Web. Accesado 1 jun. 2025.
- Staroselsky, Tatiana. "El problema de la estetización en la filosofía de Walter Benjamin." *Diánoia*, vol. 63, no. 81 (nov. 2018–abr. 2019), pp. 61–84. Web. Accesado 1 jun. 2025.
- Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Paidós, 2006. Print.
- Badham, John, dir. *Saturday Night Fever*. Robert Stigwood Organization, 1977. Film.
- Buñuel, Luis, dir. *Los olvidados*. Ultramar Films, 1950. Film.
- Edwards, Blake, dir. *Breakfast at Tiffany's*. Jurow-Shepherd / Spinel Entertainment, 1961. Film.
- Fiennes, Sophie, dir. *The Pervert's Guide to Cinema*. Amoeba Film / Kasander Film Company / Lone Star Productions, 2006. Film.
- Larraín, Pablo, dir. *Tony Manero*. Fábula / Prodigital, 2008. Film.

Biografías

Mauricio Díaz Calderón realizó estudios de Doctorado en Lenguas Romances en la Université Paul Valéry de Montpellier, Francia. Es Profesor-Investigador Titular C del Departamento de Historia del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (CUCSH) de la Universidad de Guadalajara, y, actualmente es Coordinador de la Maestría de doble titulación (UdeG-U. de Bielefeld) en Literaturas Interamericanas. Su campo de investigación es el de las representaciones de la marginalidad, así como la creación de discursos enfocados a la construcción del concepto de identidad nacional, en medios audiovisuales y literarios. Sus herramientas metodológicas se basan en los estudios realizados por Tzvetan Todorov, Slavoj Žizek y Edmond Cros.

Alicia Vargas Amésquita es Profesora-Investigadora Titular C del Departamento de Historia en Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (CUCSH), de la Universidad de Guadalajara (UdeG). Tiene una Maestría en Lengua y Literatura Mexicana por la UdeG, y un Doctorado en “Lingüística General y Teoría Literaria” por la Universidad Autónoma de Madrid, con especialización en Análisis Crítico del Discurso. Su trabajo se centra en el estudio de textos cinematográficos, literarios, pictográficos y de los medios de comunicación, usando el análisis crítico del discurso con una perspectiva multimodal. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores e Investigadoras (SNII) Nivel I y Representante del Cuerpo Académico “Discursos, Imaginarios y Representaciones Sociales en Textos Culturales” de la UdeG. Actualmente se desempeña, además, como Coordinadora de Investigación del CUCSH.