



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

Universidad Nacional Autónoma de México

---

Facultad de Filosofía y Letras

Licenciatura en Estudios Latinoamericanos

# **El cine de Nuestra América en su dimensión utópica: análisis de los discursos estéticos del Nuevo Cine Latinoamericano**

## Tesis

que para obtener el título de licenciado  
en Estudios Latinoamericanos presenta:

José Axel García Ancira Astudillo

Asesor:

Dr. Miguel Ángel Esquivel Bustamante

Cd. Universitaria. Mayo de 2012.





*Agua*

*para la sed.*

*Pan para el hambre.*

*Fuego para el frío. Luz para  
el nuevo cine latinoamericano.*

Fernando Birri.





*A todos los realizadores de cine de Latinoamérica en  
búsqueda de una ruta auténtica.*

*A las mujeres y hombres explotados, a los migrantes, a  
los desplazados, a los campesinos, a los estudiantes que  
creen en otro mundo.*



*A Marian, porque caminamos juntos.*

*A mis padres Isabel y Ramsés, y mis hermanos Ian y Eder, porque ser familia no es cuestión de membretes, sino de profundo cariño.*

*Al Dr. Miguel Ángel Esquivel, quien creyó en mi proyecto.*

*A Coque y Fran, por adoptarme cuando más lo necesitaba.*

*A la profesora María del Rayo, por ser el mayor pilar en mi formación.*

*A mi amigo y hermano Raúl.*

*A Hilda, Delonis y Rubén, quienes me trajeron libros y revistas de Cuba que se convirtieron en material central para esta investigación. Sin ustedes, esta tesis no sería la misma.*

*A mis amigos de viaje Rocío, Katia, Covi y David, por nuestras aventuras.*

*A Chamul, Ana, Daniel, Elsa, Tania, Tobe, Mauro, Bruno, César, Lis, Johandy y todos los amigos que me inspiran con su talento y dedicación.*

*A Javier Mancilla y David Cilia, por su guía, solidaridad y ejemplo.*

*A Patricio Guzmán y al equipo de Achiote Cocina Audiovisual por su atención y apoyo en mi búsqueda de fuentes.*





# **El cine de Nuestra América en su dimensión utópica**

**Análisis de los discursos estéticos del**

**Nuevo Cine Latinoamericano**



# Índice

INTRODUCCIÓN.....	14
CAPÍTULO 1. DIMENSIÓN UTÓPICA EN LA ESTÉTICA .....	25
HABLAR DE UTOPIÍA EN EL SIGLO XXI .....	26
IMAGINACIÓN EN LA UTOPIÍA LITERARIA.....	28
FUNCIÓN UTÓPICA .....	32
LA IMAGINACIÓN SIN UTOPIÍA .....	33
SUEÑO, IMAGINACIÓN, FUNCIÓN Y TENSIÓN UTÓPICA EN ERNST BLOCH.....	37
FUNCIÓN-UTÓPICA PARA ERNST BLOCH.....	42
LA FUNCIÓN UTÓPICA EN ARTURO ANDRÉS ROIG .....	43
NIVELES DE LA FUNCIÓN UTÓPICA .....	44
IMAGINACIÓN EN LA OBRA ESTÉTICA COMO CONDICIÓN DE SU FUNCIÓN UTÓPICA.....	48
EXPRESIÓN ESTÉTICA Y SU FUNCIÓN UTÓPICA.....	53
CAPÍTULO 2. BREVE HISTORIA DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO.....	55
EL CINE COMO BÚSQUEDA DE LA REALIDAD .....	56
ANTECEDENTES DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO .....	59
EL NEORREALISMO ITALIANO .....	60
LA NUEVA OLA FRANCESA.....	62
LAS INDUSTRIAS NACIONALES DE CINE EN AMÉRICA LATINA .....	64
¿QUÉ ES EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO? .....	65
LAS COYUNTURAS DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO .....	67
DE LA REALIDAD EN EL CINE A LA DIMENSIÓN UTÓPICA DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO ..	71
DIMENSIÓN UTÓPICA VS REALISMO SOCIALISTA.....	75
CAPÍTULO 3. CUBA: CINE IMPERFECTO, CINE DIALÉCTICO .....	77
TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA. EL CINE, EL AUTOR Y SU PÚBLICO .....	78
LOS TIPOS DE ESPECTADOR.....	80
DIALÉCTICA DEL LOGOS Y PATHOS EN ALEA .....	83
LA DIMENSIÓN UTÓPICA DE <i>MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO</i> .....	86
ALFREDO GUEVARA. DISEÑO DEL CINE POR VENIR.....	93
JULIO GARCÍA ESPINOSA Y LA BÚSQUEDA ESTÉTICA POR LA IMPERFECCIÓN.....	96
<i>LUCÍA</i> . TRES MUJERES MIRANDO MÁS ALLÁ DE SU TIEMPO .....	101

CAPÍTULO 4. ARGENTINA: TERCER CINE Y EL ACTO DE LA LIBERACIÓN.....	117
OCTAVIO GETINO Y FERNANDO SOLANAS: <i>HACIA UN TERCER CINE</i> .....	118
CINE Y REVOLUCIÓN EN EL TERCER CINE. EL CINE ACTO EN SU DIMENSIÓN UTÓPICA .....	121
DEL SUBCINE AL CINE EN FERNANDO BIRRI .....	131
<i>TIRE DIE LAS VÍAS</i> , EL HORIZONTE Y LA NEGACIÓN DEL PUNTO DE FUGA.....	132
CAPÍTULO 5. BRASIL: ESTÉTICAS PARA EMANCIPAR LA IMAGINACIÓN.....	137
BREVE RESEÑA DEL <i>CINEMA NOVO</i> .....	138
EL PENSAMIENTO MÁGICO DE GLAUBER ROCHA .....	140
GLAUBER ROCHA EN SU DIMENSIÓN UTÓPICA .....	146
DEL HAMBRE AL SUEÑO: GLAUBER EN SU PROBLEMATIZACIÓN ESTÉTICA .....	148
<i>TIERRA EN TRANCE</i> . DIMENSIONES POÉTICAS ENTRE LA REALIDAD Y LA ALEGORÍA .....	153
CAPÍTULO 6. CHILE: EL FILME COMO TESTIGO DE NUESTROS SUEÑOS .....	163
PRAXIS DOCUMENTALISTA EN PATRICIO GUZMÁN .....	164
<i>LA BATALLA DE CHILE</i> . PRAXIS DE UN DOCUMENTALISMO CONTRA EL DESPOJO DE LA MEMORIA .....	166
TRIPLE VÍA PARA EL ENCUENTRO DE LA DIMENSIÓN UTÓPICA EN <i>LA BATALLA DE CHILE</i> .....	171
CAPÍTULO 7. BOLIVIA: DE LA ESTÉTICA ETNOGRÁFICA A LA ESTÉTICA INDIA EN SANJINÉS.....	178
POR UN CINE JUNTO AL PUEBLO EN JORGE SANJINÉS .....	181
DIMENSIÓN UTÓPICA EN LOS PLANTEAMIENTOS FORMALES DEL CINE JUNTO AL PUEBLO .....	184
LA DIMENSIÓN UTÓPICA EN <i>YAWAR MALLKU</i> . <i>LA SANGRE DEL CÓNDOR</i> .....	187
CONCLUSIONES .....	191
LA DIMENSIÓN UTÓPICA DEL NCL.....	195
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES .....	201

## Introducción

---



El cine es quizá la más representativa de las manifestaciones culturales de un pueblo y uno de los rasgos característicos más importantes de su identidad. Los Estudios Latinoamericanos buscan dar cuenta de nuestro pasado, explicar nuestra realidad, reconocer las tradiciones e ideas que nos son propias; sin embargo, pocas veces nos encontramos con programas que conjuguen plenamente el ideal bolivariano como en el caso del Nuevo Cine Latinoamericano. El NCL se planteó como un proyecto capaz de crear una novedosa forma de expresión y de comunicación que, pese a las diferencias que cada país o autor imprimía en su obra, posee un carácter continental.

Tenemos en el NCL la evidencia de un proyecto integracionista que pugnó por la necesidad de mantenerse unido como condición de su sobrevivencia. Es muestra tangible de la existencia de Nuestra América (como José Martí calificara al subcontinente) cuya historia es necesario conocer, máxime si se aspira al ideal de una asociación de los países de la región como la base de un nuevo orden social, económico y político para el renacimiento de nuestras híbridas culturas milenarias y el pleno desarrollo de nuestras aún jóvenes repúblicas americanas. Si bien antes se verificó el concepto de América Latina en un pasado colonial compartido, la raíz latina de nuestras lenguas francas, el paralelismo en las etapas de nuestra Historia, el subdesarrollo, el neocolonialismo, etcétera, no es posible negarle a los movimientos estéticos el reconocimiento como principio unificador, máxime en el caso del NCL que expresamente se asume como un movimiento continental y antiimperialista.

El Nuevo Cine Latinoamericano es reconocido como un movimiento aglutinador de una serie de cinematografías y de teorías, las cuales se han estudiado en cuanto a sí mismas, como un mosaico. Estas investigaciones tienen la pretensión de narrar los momentos claves en que se elaboraron ciertas películas, darnos a conocer las anécdotas de los realizadores o mostrarnos los



planteamientos de los principales teóricos. Materiales como *Hojas de Cine*, compilado por la UAM, *Cine y Cambio Social en América Latina*, de la norteamericana Julianne Burton y *Hacia un tercer cine* de Alberto Híjar, entre otros, son importantes fuentes que nos brindan las herramientas para profundizar en la reflexión y nos permiten descubrir qué es lo común del NCL. Esta tesis parte justamente de esa pregunta; no se pretende, por lo tanto, argumentar sobre toda obra que se inscriba en el NCL, ni tampoco delimitar márgenes rígidos a esta corriente estética; por el contrario, en la investigación se apuesta por construir una ruta que nos dé cuenta de las confluencias y similitudes que presentan entre sus teorías los neocineastas latinoamericanos. Esto nos lleva a la búsqueda del NCL no como un hecho comprobado, sino como una teoría que busquemos corroborar: ¿Podemos constatar la existencia de un NCL anclado en un sustento teórico para caracterizarlo más allá de otras corrientes, escuelas o vanguardias? Partimos de la necesidad de comprobar si existe un NCL, más allá de una sumatoria de cinematografías nacionales o de las pretensiones autorales que cada realizador impone a su obra.

En resumen, el propósito principal de esta investigación es proponer una línea de interpretación que ayude a una mejor y más profunda comprensión de qué es el NCL, desde los textos de sus realizadores en donde ellos mismos dan cuenta de su obra, refiriendo directa o indirectamente a una teoría estética.

**Partimos de la tesis: *El Nuevo Cine Latinoamericano tiene una dimensión utópica que se avista en sus postulados estéticos y se materializa en sus películas.***

La tesis se compone de siete capítulos que podrían ser englobados en tres secciones. La primera sección corresponde al primer capítulo, “Dimensión utópica en la estética”. Ahí se analiza brevemente la relación que existe entre la utopía y la imaginación (de la que se vale la crea-

ción estética). Analizaremos algunas de las características del utopismo en la literatura y veremos cómo la utopía se relaciona con ciertas formas de imaginar para configurar la creación de los objetos estéticos. Aunque está aparentemente distante del análisis cinematográfico, este primer capítulo nos permite complejizar y a la vez dotar de sentido al concepto utopía, transitar por los conceptos función utópica, subfunción utópica, imaginación proyectista y aproximarnos al concepto de dimensión utópica. Es precisamente este concepto de *dimensión utópica* parte central en la metodología de esta tesis.

La segunda sección de la investigación está comprendida por el capítulo dos. En él se hace un recorrido por algunos de los principales momentos de la construcción del lenguaje cinematográfico, desde el origen mismo del cine hasta la Nueva Ola francesa. El objetivo no es hacer un recuento exhaustivo, sino simplemente mostrar la relación entre las corrientes teóricas y cómo se relacionan con la *realidad* que buscan representar. Este recorrido tiene un doble propósito; por una parte, queremos presentar algunos momentos clave de la historia de la cinematografía que permitan entender de mejor manera las fuentes del NCL y, por otra parte, buscamos dibujar a grandes trazos un boceto de cómo la realidad había sido representada; de esta manera introduciremos el planteamiento de la dimensión utópica como una característica que distingue al NCL ante otras cinematografías. Cabe aclarar que la línea en esta cuestión no es tajante: no pretendemos decir que sólo el NCL tiene obras cuyo fundamento es la dimensión utópica pues reconocemos que muchas otras películas, pinturas, piezas musicales, etcétera, lo manifiestan; pero sí advertimos que es una característica verificable en este movimiento continental, lo cual es un rasgo distintivo en sus principales obras, como se demuestra en los capítulos del tres al siete.

El capítulo dos también contiene una breve descripción sobre la forma en que surgió el NCL en los festivales chilenos de Viña del Mar.

El capítulo termina con un análisis del concepto de dimensión utópica. Buscamos explicar las potencialidades discursivas de una obra que se conecta con el futuro y al poder libertador de una subjetividad rebelde.

Los capítulos tres a siete (tercera sección de la tesis) son la parte central de esta investigación. En ese lugar, se presentan brevemente las principales teorías estéticas de cine en el marco del NCL de los países: Cuba, Argentina, Brasil, Chile y Bolivia.

En estos capítulos se prescinde, hasta donde nos es posible, de la biografía sobre los autores, pues pretendemos que sea la misma obra la que hable de ellos. La metodología consiste en analizar y explicar los materiales en los que el realizador sustenta su visión estética. Se sintetiza su obra intentando reconocer los conceptos y tópicos claves que nos guían para entender cómo la obra se relaciona con la dimensión utópica. Esta parte merece una explicación más amplia, ya que en todos estos capítulos encontraremos que se parte de lo descriptivo, de la síntesis de la misma teoría presentada por el autor, sin embargo, la intención no es la de hacer una monografía; se intenta ir de lo general de la teoría a la particularidad del discurso, de la descripción al análisis estético. La pretensión al elegir este camino como metodología es explicar la producción de discursos respetando la especificidad regional y el papel histórico que cada uno representó. No obstante, al ser una tesis que contempla cinco países, y más de una decena de autores (aunque no todos llevados a un papel protagónico), es necesario dejar oportunamente cada subtema para avanzar en la dirección que hemos propuesto: la confluencia de las teorías en un punto común.

¿Es necesario encontrar las afinidades del NCL?, ¿no es verdad que cada autor y cada país construyeron cinematografías tan distintas unas de otras, producto de procesos diferentes y en contextos históricos distintos tanto en el marco histórico como en el mismo desarrollo de las fa-

cultades estéticas? Sin pretender negar estos argumentos, en esta investigación buscamos descifrar si es posible hablar de un NCL y para ello requerimos encontrar las características que nos conduzcan a una más certera conceptualización de este movimiento cultural.

Por otra parte, algunas voces podrían argumentar en sentido inverso: que la existencia del NCL es un hecho comprobado, ya sea en los festivales del 1967 y 1969 o a la preminencia del nombre en el festival que se realiza en La Habana año con año. Se podría decir también que el NCL se encuentra en las memorias de Aldo Francia, fundador del festival, en el planteamiento de Julio García Espinoza, quien con su *Cine Imperfecto* describe de manera brillante la necesidad de un cine propio a partir de nuestra realidad económica. De igual manera, podría pensarse que es el Tercer Cine de Octavio Getino y Fernando Solanas el que postula una definición para nuestras cinematografías, ya que su programa advierte de la importancia del papel político que tiene una película. Así podríamos continuar recorriendo todas las teorías y buscando cuál es la más perfecta, la más influyente, la más general, la más vigente; no obstante, no hemos querido perseguir esa ruta, y --por el contrario-- intentamos democratizar el discurso: dejar que los propios autores hablen de su obra para junto al lector entender qué es el NCL.

Por último, creemos que una tesis de cine no puede prescindir del análisis de las propias películas. Aunque para dar certeza a esta investigación hemos priorizado a los textos sobre las películas; en cada capítulo tenemos el análisis de al menos un filme. Éstos son los portadores de todo cuanto se argumenta líneas atrás en los apartados teóricos. Con el análisis de las películas pretendemos constatar la validez del proceso, pues aspiramos a aportar un pequeño elemento que pensamos deberá ser considerado en la crítica cinematográfica con Nuestra América como origen: el avistamiento de la dimensión utópica en el proceso semiótico de su interpretación.

Al realizar esta investigación, no se intenta sobre-interpretar o imponer una lectura ajena a la intencionalidad dada por los mismos autores. La idea de buscar los signos utópicos en la teoría y las películas de los neocineastas de América Latina surge ante el encuentro en muchos de los textos de distintas manifestaciones de lo utópico en sus fundamentos estéticos.

Esta tesis busca posicionarse teóricamente por una visión de la estética que trascienda las posturas herméticas, la pretendida despolitización del arte, el folclorismo y el elitismo. Buscamos un impulso que construya, articule y nos hable de los filmes, su relación entre ellos y su lugar en la producción de discursos estéticos de todas las manifestaciones de América Latina. Para terminar esta introducción, retomemos en extenso las palabras del cineasta chileno Miguel Littín:

La utopía mantiene su persistente llama y se forma nuestro ser en el silencio en siglos "en edades ciegas, siglos estelares" y desgarrado y violento surge desmesurado el latinoamericano y es Martí y es Bolívar y es Neruda englobando en un solo Canto General toda la historia "como una espada envuelta en meteoros hundiéndose la mano turbulenta y dulce en lo más genital de lo terrestre " y es Carpentier que recuenta el total de la memoria humana añadiendo realidad a nuestra antigua Maravilla y es el Che que exclama: "esta gran humanidad ha dicho basta " y es Fidel configurando una revolución en llamas distinta a todo lo conocido y es Allende enarbolando nuevamente la utopía y es García Márquez quien, "reescribe con nuevo acento las mil y una noches en Cien años de soledad y es Diego Rivera, Siqueiros y Orozco quienes en una visión cósmica narran toda la historia de América a un solo golpe de ojo, una sola y única mirada, mientras afirman soberbios: "Si me cierran la puerta entraré por la ventana y si me cierran la ventana entraré por el ojo de la cerradura." y es Marta y Wilfredo Lam los que rompiendo todas las formas conocidas nos revelan en trazos desmesurados nuestra herencia africana y es Gabriela Mistral quien bíblica reescribe nuevamente el Cantar de los cantares y es Violeta Parra, quien maldice desde lo más alto del cielo y rebrota en el nuevo idioma el lamento de Job, y es Darío quien transforma las reglas de la poesía y tiende el puente hacia lo universal y es Huidobro y el creacionismo que no es sino la creación dicha con mayúscula y Glauber Rocha

quien precipita Presentación, desarrollo y desenlace para formular en un solo plano de múltiples connotaciones un nuevo verbo cinematográfico desechando manidas imitaciones del lenguaje y es Alfredo Guevara y Julio García Espinosa convocando el uno a una única y múltiple cinematografía latinoamericana y afirmando el otro "hoy por hoy todo cine perfecto es reaccionario " y es Emilio Fernández y Gabriel Figueroa quienes agregan cielo, espacio y nubes a nuestro cine y es Rulfo quien en un solo libro profundiza hasta el fondo del insondable ser americano.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Miguel Littín, "Lo desmesurado, el espacio real del sueño americano", en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. (VV. AA.) Vol. I. México: UAM, 1988, pp. 369 y 370.







## Capítulo 1. Dimensión utópica en la estética

---

*Lo biografiamos todo. A veces, acertamos, pero el acierto es mucho mayor cuando inventamos. La invención no puede ser confrontada con la realidad, tiene más probabilidades de ser exacta. La realidad es lo intraducible porque es plástica, dinámica. Y dialéctica también.*

José Saramago

## **Hablar de utopía en el siglo XXI**

En *Utopología desde Nuestra América*, María del Rayo Ramírez pregunta: “¿Cuál es la naturaleza simbólica de la utopía y lo utópico y cómo forman parte de la reproducción cultural?”<sup>2</sup> Dejaremos esa duda como insinuación de una pregunta que condiciona y motiva esta investigación, porque para intentar dar respuesta es necesario primero articular una serie de relaciones a partir del concepto *utopía*, y más aún, distinguir entre las utopías ficticias y la ficcionalización de la realidad a partir de *horizontes-utópicos*, además de diferenciar conceptos clave como *función-utópica* y *tensión-utópica*.

En adelante tomaremos un sólo aspecto de esta cuestión: la relativa a los discursos sobre las formas utópicas, y buscaremos aproximarnos de a poco hasta establecer *de qué manera la teoría de la utopía puede ayudar a generar conceptos clave que den cuenta de los movimientos estéticos reunidos bajo el Nuevo Cine Latinoamericano*.<sup>3</sup>

Aclaremos que hablar de lo utópico en una tesis de Estudios Latinoamericanos podría suponer que se acotará a las reflexiones producidas por latinoamericanos; no obstante, considera-

---

<sup>2</sup> María del Rayo Ramírez Fierro, *Utopología desde Nuestra América*, Tesis de Maestría- México, UNAM, 2005, p. 10.

<sup>3</sup> El objetivo, no obstante, no es el de la compilación de toda obra, discurso, ensayo o reflexión con relación a lo utópico. En primer lugar, porque esa tarea es poco menos que imposible y también porque en la actualidad ya hay investigadores trabajando de manera muy exhaustiva estos tópicos. Es el interés particular de este trabajo el de aprovechar tales estudios para no caminar sobre lo andado, e intentar reconocerse como heredero de una tradición de análisis filosófico.

mos de mucha mayor validez el trascender esta barrera de lo latinoamericano para *pensar*<sup>4</sup> sin colonialismos. Buscar que las ideas dialoguen sin olvidar sus raíces, pero en la posibilidad de recuperar la riqueza del pensar tal como fue producido, en un diálogo supra-regional.<sup>5</sup>

Situados en el presente, podemos preguntarnos si “más que hablar de ‘posmoderno’, no debería hablarse de ‘posutópico’ ”.<sup>6</sup> Hoy, donde la lucha por ideales es tildada de trasnochada, y donde la pugna por la construcción de sociedades equitativas y libres se anuncia como anticuada, cabe proponer como revolucionario seguir hablando de *utopía* (así como sustantivo en este momento inicial de la investigación) como una alternativa latinoamericana ante la hegemonía del pensamiento neoconservador que postula, basada en el idealismo-hegeliano, el *fin de la historia*.<sup>7</sup> Anunciar al modelo neoliberal como único es una provocación a la capacidad de imaginar y reconfigurar el mundo: un ataque en sí a la esencia de la utopía.

Fernando Ainsa señala: “En la acelerada demolición de sueños y de esperanzas con que se identifica el posmodernismo, la función utópica que ha acompañado la historia del imaginario individual y colectivo desde que el hombre es *homo sapiens*, parece, de golpe, cancelada y arrojada al ‘baúl’ donde se ofrecen en ‘saldo’ ideologías e ideas empobrecidas”<sup>8</sup>. Ante la anulación de las alternativas, y oponiéndonos a la vindicación del individualismo, teorizar desde la utopía convida a pensar la historia, en este caso específico, la historia de la producción de discursos

---

<sup>4</sup> Se utiliza *pensar* aludiendo a la raíz latina *pensare*: poner pesos en la balanza. Valga como metáfora de una condición de igualdad entre los elementos en juicio.

<sup>5</sup> Decimos supra-regional y no mundial. No debemos olvidar que *mundo* es un concepto que parte de cierta abstracción de lo que en realidad existe, a partir de elementos determinados. “Historia mundial” y “mundialización son muestras de cómo el concepto se desdobra para referir a proyectos marcadamente imperialistas.

<sup>6</sup> Fernando Ainsa. *La Reconstrucción de la Utopía*, México, Ediciones Unesco, 1997.

<sup>7</sup> Josep. M. Esquirol, *La frivolidad política del final de la historia*, Madrid, Caparrós Editores, 1998.

<sup>8</sup> Fernando Ainsa, *op. cit.*, p. 13 y 14.

estéticos vistos desde la colectividad. De esta manera, queda abierto el esquema para referir no sólo al *autor* de las ideas u obras:

Se trata de dar vuelta el problema tradicional. Ya no plantear la pregunta: ¿Cómo puede la libertad de un sujeto insertarse en el espesor de las cosas, y darle sentido, cómo puede animar desde el interior de las reglas de un lenguaje y hacer así que funcione con objetivos que le son propios? Sino antes bien plantear estas preguntas: ¿Cómo, según qué condiciones y bajo qué formas, algo como un sujeto puede aparecer en el orden de los discursos? [...] En resumen, se trata de quitarle al sujeto (o sustituto) su rol de fundamento originario y analizarlo como una función variable y compleja del discurso.<sup>9</sup>

Considerando lo anterior, establecemos como indispensable marcar las bases epistemológicas desde las cuales definiremos qué entendemos por Nuevo Cine Latinoamericano. Esa es la pretensión principal de esta investigación.

En este primer capítulo pretendemos explicar cómo puede servirnos la utopología en relación con las teorías estéticas que se produjeron en el contexto del NCL, y qué papel juega la imaginación en los distintos conceptos que se aglutinan en torno a la utopía.

### **Imaginación en la utopía literaria**

Utopía es el término que Tomás Moro elige para bautizar a su obra: *Del estado ideal de una república en la nueva isla de Utopía* (1516). Claro que lo que hoy conocemos como utopismo (entendido en este punto como creación de un mundo idealizado) es una característica que puede estar en obras anteriores, como *La República* de Platón, pero es a partir de la obra de Moro que rastreamos el origen del término.

---

<sup>9</sup> Michel Foucault, “¿Qué es un autor?” en *Revista Litoral* No. 25/26, p 60, Córdoba, 1998.

En este momento, lo utópico y lo imaginario configuran una unidad indisoluble. Si tomamos como paradigma la obra de Moro, apreciamos aquello que es imaginado en tensión con lo que es real, y describiendo las características históricas de una sociedad que, por ser injusta, debe ser utopizada, es decir, recreada por la imaginación. En *Utopía*, Moro describe con precisión las calamidades sociales de la Inglaterra del siglo XVI:

Todos, los campesinos, los artesanos, los criados que sirven a los señores y a los nobles, hacen escandalosa ostentación de riqueza en sus ropas y en la mesa. Los alcahuetes, las mujeres de mala vida y las mancebías; las tabernas de vino y de cerveza; los juegos ilícitos, como los dados, los naipes, las damas, la pelota, los bolos, ¿no llevan al robo a los aficionados a ellos cuando se les acaba el dinero? [...]

Si no ponéis remedio a tales males, no alabéis esa justicia que tan severamente castiga el robo, pues es sólo hermosa apariencia y no es provechosa ni justa.<sup>10</sup>

Al mismo tiempo, constatamos la relación de América con lo utópico en la propia fecha de aparición de la obra de Moro, apenas tres décadas después del contacto de los europeos con islas caribeñas. Utopía y América nacen de manera concomitante, anunciando el inicio de la modernidad.<sup>11</sup>

Rafael Hithlodeo conoce tan bien la lengua latina como la griega. Es mejor helenista que latinista, pues se entregó al estudio de la Filosofía y sabe que los latinos no han escrito libros eminentes, salvo algunos pocos de Séneca y de Cicerón. Es portugués y dejó la hacienda que tenía en su tierra natal a sus hermanos. Luego se unió a Américo Vespucio, pues tenía el deseo de ver y conocer los países remotos del mundo. Acompañó a éste en los tres últimos viajes de los cuatro que hizo, cuya relación se lee ya por todas partes. No volvió con él de su último viaje.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Tomás Moro, *Utopía*, Buenos Aires, Tecnibook, 2011, p. 27.

<sup>11</sup> Este binomio (América-utopía) ha sido uno de los pilares del pensamiento nuestroamericano, como iremos describiéndolo más adelante; no obstante, el propio Moro ubica a Utopía en América.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 5 y 6.

Rafael Hithlodeo es el nombre del personaje que documenta el viaje a la isla de Utopía, y como vemos en la cita, es ubicado como uno de los acompañantes habituales de Vespuccio, con lo que queda establecida la influencia que en el pensamiento de Moro habrá tenido el “descubrimiento” del “Nuevo Mundo”.<sup>13</sup>

En 1623, el fraile dominico Tomás Campanella publica su utopía literaria *Ciudad del Sol*. Si en la obra de Moro tenemos una introducción (anterior a la descripción de las características del territorio y sociedad que describe) que pone de manifiesto su debate contemporáneo sobre distintos problemas sociales como el despojo de tierras, la vagancia, y hasta un juicio a la forma de la implementación de justicia, *Ciudad del Sol* pone el acento en la crítica de tipo teórico; incluso da algunos pasos adelante a la propuesta de Moro, al condenar la propiedad privada, incluyendo la de esclavos:

Ellos [los pobladores de Ciudad del Sol] dicen que la propiedad en cualquiera de sus formas nace y se fomenta por el hecho de que cada uno posee a título exclusivo casa, hijos y mujeres. De aquí surge el amor propio, pues cada cual aspira a enriquecer a sus hijos, encumbrarlos a los más altos puestos y convertirlos en herederos de cuantiosos bienes. Para conseguirlo, los poderosos y los descendientes de noble linaje defraudan al erario público; los débiles, los pobres y los de origen humilde se tornan avaros, intrigantes e hipócritas. Por el contrario, una vez que ha desaparecido el amor propio, subsiste solamente el amor a la colectividad.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Mención aparte merecerían las utopías que se formaron en América por influencia de esta obra, como la fundada en el estado actual de Morelia por el franciscano Vasco de Quiroga.

<sup>14</sup> Tommaso Campanella, “La imaginaria Ciudad del Sol. (Idea de una república filosófica)” en *Utopías del renacimiento*, Eugenio Ímaz, México, FCE, p.151.

En *Ciudad del Sol*, los valores de la sociedad se critican no sólo a partir de la voluntad o determinación, sino que se juzga el carácter determinista que juega la posición social en la aparición de conductas antisociales como el peculado y la avaricia.

Parte fundamental de la crítica de Campanella que comparte con la obra de Moro es la necesidad de reconceptualizar el papel del trabajo en la sociedad. Nuevamente vemos aquí la búsqueda del dominico por someter a escarnio a la ciudad real, frente a la propuesta en la ciudad utópica. No sólo se trata de una forma eficiente de política, sino que con estas utopías asistimos a la reconfiguración de los valores humanos. Las costumbres y las ideologías son cuestionadas en estas obras, que --a su vez-- proponen nuevos códigos de vida, basados en el reconocimiento de la colectividad y de la administración justa y equitativa. Por el contrario, censuran todo interés de éxito individual si éste tiende a desequilibrar el orden de la rígida estructura que se presenta.

Entre los habitantes de la Ciudad del Sol no hay la fea costumbre de tener siervos, pues se bastan y sobran a sí mismos. Por desgracia no ocurre lo mismo entre nosotros.

Nápoles tiene setenta mil habitantes, de los cuales trabajan solamente unos diez o quince mil, y éstos se debilitan y agotan rápidamente a consecuencia del continuo y permanente esfuerzo. Los restantes se corrompen en la ociosidad, la avaricia, las enfermedades corporales, la lascivia, la usura, etc. [...] como en la Ciudad del Sol las funciones y servicios se distribuyen a todos por igual, ninguno tiene que trabajar más que cuatro horas al día, pudiendo dedicar el resto del tiempo al estudio grato, a la discusión, a la lectura, a la narración, a la escritura, al paseo y a alegres ejercicios mentales y físicos [...] la comunidad hace a todos los hombres ricos y pobres a un tiempo: ricos, porque todo lo tienen; pobres, porque nada poseen y al mismo tiempo no sirven a las cosas, sino que las cosas les obedecen a ellos. Y en esto alaban profundamente a los religiosos cristianos, especialmente la vida de los Apóstoles.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 167.

Tanto la *Ciudad del Sol* de Campanella como la *Utopía* de Moro, y aún podríamos agregar la obra del filósofo inglés Francis Bacon, *Nueva Atlántida* (1638), aportan diferentes características a las utopías-literarias. Estas tres obras son claras denuncias contra los gobiernos despóticos, la irracionalidad en el uso de los recursos, la opulencia, y sobre todo la explotación laboral. La imaginación de los autores les llevó a utopizar su propia realidad para demostrar que nuevas formas de organización son posibles si se tiene a bien renunciar a la corrupción y la simulación que, como ellos indican, era característica de Europa. Sin embargo, estas obras utópicas poseen rasgos identitarios que las distinguen entre sí. Por una parte, *Utopía* propone una sociedad en donde la tolerancia religiosa permite una convivencia más plena, mientras que *Ciudad del Sol* pone el énfasis en el orden de cada aspecto de la vida, y sobre todo, en la argumentación de la probidad de esta ciudad. Finalmente, la utopía de Bacon pone un claro énfasis en la propuesta del método científico y el desarrollo de las tecnologías. La imaginación (que es el aspecto de la utopía que nos atañe en este momento) sirve a Bacon para referir toda clase de inventos, desde máquinas que destellan luces, hasta alimentos diseñados para el mejor aprovechamiento humano.

En las tres obras que someramente hemos mencionado, *la imaginación es la herramienta para trascender de lo real a lo ideal*, de la miseria a la abundancia, del desorden al orden estricto. Siguiendo a Ainsa, apuntamos que “el modo utópico [...] es la facultad de imaginar, de modificar lo real por la hipótesis y de crear un orden diferente al real, lo cual no significa renegar en lo real, sino profundizar en lo que podría ser”.<sup>16</sup>

### **Función Utópica**

Avancemos en el análisis de lo utópico-literario rumbo a la categoría *función-utópica*. Encontramos en Fernando Ainsa la idea de que América Latina puede ser leída en clave utópica, donde

---

<sup>16</sup> Fernando Ainsa, *op. cit.*, p. 30.



la esperanza sería la fuerza movilizadora de la historia que se ha visto representada tanto en proyectos políticos concretos como en movimientos y vanguardias artísticas. La función-utópica subvierte el marco interpretativo de las ideas y construye puentes de esperanza entre los distintos momentos históricos.<sup>17</sup>

Aínsa asume la postura de que es posible una relectura de nuestra historia de las ideas (y aquí caben los discursos estéticos) considerando su función-utópica, y rastreando de manera ontológica las posibilidades concretas y la praxis de nuestras tensiones históricas. Lo imaginario no es aquí únicamente la capacidad de crear un mundo irreal en el que se haga patente la dialéctica entre el *topos* y el *utopos*, como en la utopía literaria anteriormente revisada; se trata de la posibilidad de imaginar como soporte de distintos proyectos históricos que se forjan en un espacio concreto.

### **La imaginación sin utopía**

En este análisis alrededor de las tipificaciones de lo utópico nos es necesario ver qué papel juega la imaginación en el devenir histórico; en otras palabras, cómo lo creativo se inserta en la función-utópica. Pero vayamos hilando más fino en el tejido de los argumentos. No toda proyección humana conduce a la creación de una utopía o está precedida de una función utópica, así que no podemos decir que el acto de *imaginar* sea siempre utopista. Por ejemplo: imaginación y realidad parecen dimensiones muy distanciadas en nuestros actuales campos perceptuales, marcados por los principios de la eficiencia, y la sobrevivencia humana. Lo imaginario es también lo concreto deseado que no se posee: la mercancía. En ella se depositan las esperanzas de prosperidad, y su valoración se produce cargada de símbolos de tendencia iconoclasta que, con ayuda de la publi-

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 21.

cidad, articulan la transmutación de conceptos como gloria, libertad, poder, etcétera. En nuestra era, lo real y lo imaginario se funden para presentarnos una realidad sólo aparente. En el título clásico *El hombre unidimensional* se propone el siguiente ejemplo:

Voy al volante de un automóvil nuevo. Experimento su belleza, su brillo, su potencia, su comodidad... entonces me doy cuenta de que en un tiempo relativamente breve se deteriorará y necesitará reparación; que su belleza y su naturaleza son baratas, su potencia innecesaria, su tamaño absurdo; y que no encontraré donde estacionarlo. Paso a pensar en *mi* coche como un producto de una de las Tres Grandes empresas automovilísticas. Ellas determinan la apariencia de mi coche [...] La tensión entre apariencia y realidad se funde y ambas convergen en un sentimiento más bien amigable.<sup>18</sup>

Cómo apuntábamos, el deseo y la imaginación están condicionados en nuestro universo de significados por las palabras que contienen estructuras determinadas para facilitar la regulación y control del llamado *hombre unidimensional*. Asimismo, la capacidad de imaginar es delimitada por algunos canales de publicidad, a la vez que presentan como absolutos los valores idealistas que se supondrían producto de la libertad del deseo y –nuevamente– de la imaginación.

Es la conocida técnica de la industria de la publicidad, donde se le emplea metódicamente para «establecer una imagen» que se fija en la mente y en el producto, y sirve para vender los hombres y los bienes. El lenguaje escrito y hablado se agrupa alrededor de «líneas de impacto» y «provocadores del público» que comunica la imagen. Esta imagen puede ser la de la «libertad», «la paz», «el buen muchacho», «el comunista» o «Miss Rheingold<sup>19</sup>». Se espera que el lector o el oyente asocie (y lo hace) con ellos una estructura fija de instituciones, actitudes, aspiraciones, y se espera que reaccione de una manera fija y específica.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional*, Barcelona, Ariel, 1987, p. 254

<sup>19</sup> Modelo femenino que representaba la imagen de la Cerveza Rheingold, en EEUU, en los años 40.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 121.

Cuando Marcuse apunta: “Establecer una imagen” podemos entenderlo de dos distintas maneras. Imagen tiene su origen en el verbo latino *imitari*, es decir, imitar. La imagen es, por lo tanto, imitación de algo que no está en ella misma, sino en lo que imita. La imagen es lo que está fuera de lo que existe previamente en la realidad.

Pongamos un ejemplo clásico. La imagen de Cristo sería la representación icónica<sup>21</sup> de un cristo que es referido por su supuesta similitud con uno que se pretende como el original, y que se basa en los detalles de la representación. Ahí, *establecer una imagen* querría decir: asemejar una representación a algo determinado.

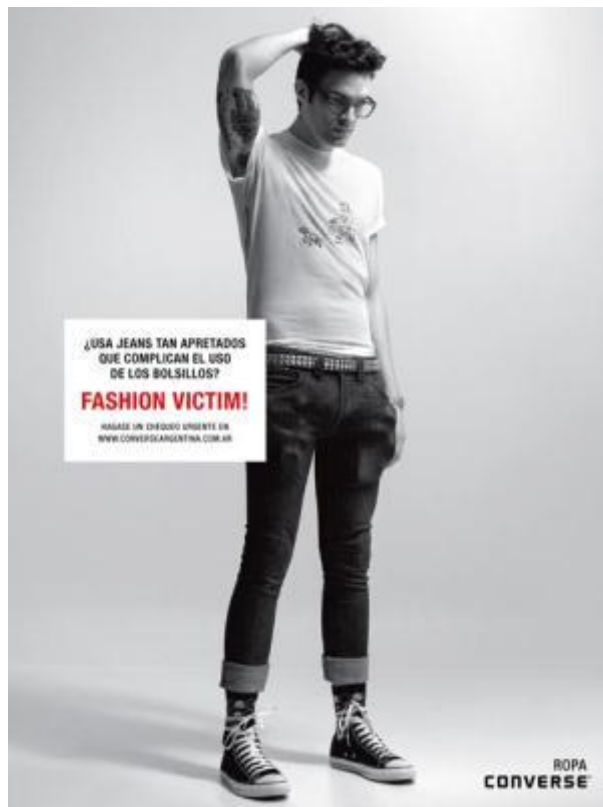
Pensemos ahora en una marca de calzado que presenta adolescentes usando tenis de la compañía. Podemos deducir que los publicistas postulan la necesidad de *ese* calzado para ser plenamente juvenil. Es fácil asimilar la idea dado que escuchamos cotidianamente sobre la imagen que venden las marcas. Pero este *establecer una imagen* puede referirnos de manera secundaria a la imaginación. Si *imagen* deriva de *imitar*, imaginación, al menos etimológicamente, es la capacidad mental de proyectar un ente modificado en algo de su existencia real (por ejemplo: imagino que viajo en barco por el espacio). Es por ello que cuando una marca crea una imagen, no sólo lo hace en el nivel de posicionamiento comercial; al mismo tiempo diseña las potencialidades de la misma imaginación, es decir, marca perceptualmente aquello que es posible

---

<sup>21</sup> Ícono, siguiendo la definición de Sanders Peirce, sería aquel signo que se establece por analogías. Rocco Mangieri, *Las fronteras del texto. Miradas semióticas y objetos significantes*, España, Universidad de Murcia, 2000.



22



23

recrear en nuestra mente (por ejemplo: me imagino portando un reproductor de música que me define como alternativo). De esta manera se posiciona una imagen, a medida que se imita una aspiración humana y se le trueca a nivel simbólico por un objeto. Este paso en la imaginación es, para nosotros, imaginación sin utopía: el advenimiento de un mundo de imágenes (imitación-imaginada) sin una proyección humana futura de características utópicas-libertarias.

---

<sup>22</sup> El Greco, *Crucifixión*, Entre 1557 y 1600, España, Museo Nacional del Prado.

<sup>23</sup> Patricio Luna, Nicolás Larrouquet y Santiago Fernández, productores. Polo Peluso, fotógrafo, *Fashion Victim*, SF. Tomado de: [http://www.taringa.net/posts/imagenes/2653668/Preestreno-de-Young-Eamp\\_-Rubicam-para-Converse.html](http://www.taringa.net/posts/imagenes/2653668/Preestreno-de-Young-Eamp_-Rubicam-para-Converse.html). Fecha de verificación 03 de febrero de 2011.

## Sueño, imaginación, función y tensión utópica en Ernst Bloch

Sin embargo, hay otra forma de imaginar. Para Ernst Bloch, el origen de la imaginación está en los sueños que tenemos al estar dormidos. En el sueño nocturno, la persona se encuentra a la deriva de deseos y angustias, pero aquellas imágenes no pueden ser su realización misma, dado que el *Yo* represivo las condena y reduce a pasiones desenfrenadas del *Ello*. No obstante, el sueño nocturno muestra un placer cuya realización depende de la imaginación, es decir, de las imágenes presentadas en el sueño y cuya finalidad son ellas en sí mismas. En este sentido el sueño es liberador.

Al contrario del sueño nocturno, el sueño diurno es producto de nuestra intelección consciente y es libre, ya que en él nosotros podemos proyectar aquello que anhelamos. Nuestros sueños nocturnos dependen de nuestra necesidad del descanso: un cerrar los ojos para relajarnos y olvidar las marcas del trabajo diario, los tormentos de deudas infinitas, o simplemente yacer sumergiéndonos en el reposo y la inmovilidad. Lo que ocurre en la ensoñación nocturna, al servaluado a la mañana siguiente, es su posibilitación, o no, según se haya definido nuestra moralidad a lo largo de nuestra vida. Ninguna de estas características está en el deseo diurno. Lo que soñamos despiertos no conoce la represión del sueño nocturno, pues es dado como producto de la imaginación liberada que busca entre infinitas posibilidades aquello que nos es deseable y querido.<sup>24</sup>

Bloch propone una categoría más a los sueños diurnos, a saber: su posibilidad de ser compartidos, colectivos y comunes. El sueño nocturno, además de no ser libre ni fraguado por el

---

<sup>24</sup> Para Bloch no es lo mismo querer que desear. El deseo apunta hacia aquella necesidad que se nos insinúa sólo como un bosquejo, que puede o no ser realizado, por ejemplo, desear un clima, desear ser joven de nuevo. El querer se distingue porque contiene el poder del trabajo que lo posibilita, ejemplo de ello sería querer terminar una obra, querer subir una montaña. Ernst Bloch, *El principio esperanza*, Madrid, Ed. Aguilar, 1977.

deseo consciente, es incuestionablemente individual. Parte de la experiencia y las posibilidades singulares mientras que “al sueño soñado despierto le es, además, de importancia comunicarse hacia el exterior. Es capaz de ello, mientras el sueño nocturno, en cambio, como todo acontecer esencialmente personal, es muy difícil de relatar, al menos, de tal manera que el oyente perciba el específico tono sensible del acontecer.”<sup>25</sup>

El sueño diurno no posee esa incomunicabilidad, y más aún, puede ser comprendido por medios distintos a la proyección esquemática del relato cronológico. Para clarificar, es preciso dar un ejemplo: *soñamos una fuente de donde emana el agua que reviste como un manto a la persona amada. Ésta aparece abstraída de sus tradicionales gestos y en cambio parece integrarse con una gracia mística al entorno que aparece también como infinito.* El que escucha o lee, puede de inmediato sentirse agobiado de sentir la *irrealidad* de lo que se refiere: el choque entre *la forma de ser* de los hechos, y esta forma particular en que es referida. Ahora pensemos en un sueño despierto. El deseo de visitar un pariente querido que, sin embargo, está lejos. Esta simple añoranza puede hacer que se cuestionen una serie de impedimentos que dificultan la concreción de lo que es soñado. La posible existencia de una frontera, las obligaciones laborales, el sentimiento de culpa de gastar recursos económicos en una añoranza singular... Al razonar de esta forma, la conexión con lo que *el-otro* desea se puede manifestar de maneras autónomas y a la vez compartidas, e incluso puede *presentirse* o *intuirse* antes de ser razonado, de ahí que puede *prescindir* del relato.

Pero la cultura humana ha desarrollado formas de expresión cuya materia prima son la imaginación y los sueños. Las artes, las artesanías, o en general, las disímbolas expresiones estéticas se inspiran en lo soñado, en aquello a lo que se desea. Todo cuadro antes de ser pintado es

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 81.

proyectado, todo escrito bocetado en la mente de su creador; no obstante “en su dimensión de comunidad el sueño diurno se extiende [...] en las dimensiones no sublimadas, sino concentradas en las dimensiones utópicas”.<sup>26</sup> La fantasía de la ficción no puede ser referida sólo como negación de la realidad, ya que para Bloch toda obra nace primariamente del sueño diurno, de este sueño que al mismo tiempo se potencializa como libre y colectivo; no opiáceo, sino cannabítico.<sup>27</sup>

Podría argumentarse que toda obra humana es antecedida por la imaginación, ya sea un mueble, un descubrimiento científico, el proyecto de un viaje, o la concertación de una cita placentera. Todas estas actividades suelen ser prefiguradas, es decir, imaginadas con antelación. Se adquieren expectativas, se dibujan formas, se formulan hipótesis, se tienen anhelos; y todo ello se imagina antes de que ocurra, de que la realidad pronuncie la última palabra. En las artes,<sup>28</sup> --o simplemente *arte* en Bloch-- no sólo se pre-configuran sus formas materiales, “[el arte] también, adelanta, en una *latencia de la faceta por venir*, es decir, en los contenidos de un futuro que no

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>27</sup> En *El principio Esperanza*, Bloch compara al sueño nocturno con el opio, y al sueño diurno con la cannabis. Con esto, los estados alterados de conciencia se consideran en su especificidad, y no de manera genérica.

<sup>28</sup> Artes en lugar de Arte. Se busca de esta manera retomar el término clásico que unifica a las expresiones estéticas, sin pretender una subordinación teórica o delimitar arbitrariamente cual es el inicio del arte y cuál es su límite. Artes nos permite hablar de expresiones estéticas regionales, individuales; de las bellas artes, y de las artes populares; de arte moderno, clásico y contemporáneo; etc. El concepto de arte está en constante transformación, pero por obvias razones no podemos decir propiamente evolución. Nuestro cine no es mejor que el de hace cincuenta años, salvo lo que pueda ser medido en términos tecnológicos. Desde nuestra perspectiva, al nombrar artes en lugar de arte dejamos el código abierto y sin el trauma fundacional de encontrar aquel elemento que hace común a todas las disciplinas. Más aún, abrimos el código al tiempo anticipando las formas estéticas por aparecer, sin escamotearles el término de artes y sin volver importante este concepto que muchas veces termina siendo un simple adjetivo. *Cfr.* Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Madrid: Ed. Tecnos, 2002.

habían aparecido aún en su época; en último término en los contenidos de un estadio final desconocido.”<sup>29</sup>

Bloch nos habla de la *latencia*, es decir, aquello que está presente pero aún no es visible en su totalidad. Es lo realizado mediante la sensibilidad anticipada con que se producen las artes. Manifiesta no sólo la capacidad imaginativa necesaria para llevar a cabo la obra (o el gesto, el performance, la *pinta*...) sino su capacidad anticipadora conforme a otros principios sensibles, a saber: un *horizonte-utópico*. En otras palabras, *encontramos pinturas, poemas, cuentos, que nos llevan a instancias que anticipan épocas futuras, ya no como ese paradigma utópico reglamentado (utopía literaria), sino como lo utópico que es anticipado por medio de los sentidos y las sensaciones*. Es la tensión en todo acto estético entre lo que existe y el *todavía no*, tal como lo apunta Bloch en *Principio Esperanza*.

Son comunes, en los textos de historias del arte, expresiones como: el autor es un adelantado a su tiempo, su obra es de una generación futura, etcétera. Para Bloch hay una razón de este fenómeno. La obra no tiene por qué estar sujeta a su tiempo histórico ya que el creador es aquel capaz de ver más allá de la finitud de un tiempo determinado. La verdadera obra (las llamadas obras maestras) serían aquellas que pudieran trastocar el sentido de lo posible en una época y en su lugar anticipar una nueva forma de la conciencia. Se trata de estas obras locales que con el tiempo y la difusión llegan a ser las obras de la humanidad, y cuyo renacer es *permanente*, ya que trascienden su historicidad *inmanente*. Obligan a la relectura de los hechos, no como historia caduca; sino como vino añejado para un goce presente. Metafóricamente hablando, el color de estas obras sería el azul, pues es

---

<sup>29</sup> Bloch, *op. cit.*, p. 86.



el color opuesto al orco, el nimbo oscuro y, sin embargo, transparente, de toda verdadera explicitación. Como color lejano ese azul *designa igualmente intuitiva y simbólicamente la gravidez de futuro, lo que todavía no ha llegado a ser en la realidad*, que es a lo que quedan referidas, en último término, como avanzadas todas las expresiones llenas de significación.<sup>30</sup>

El azul representa el horizonte, la mañana, el amanecer.

Pero no todo dentro del arte está determinado por la prefiguración de la utopía. Existen corrientes enteras, como el romanticismo, cuya *utopía*, si el término vale para ello, estaría en la recuperación de un pasado ideal. La utopía, tal como la entiende Bloch, no puede pertenecer al romanticismo-reaccionario pues aunque tenga sus propios anhelos, éstos quedan cercados en su tiempo pretérito. Es el futuro (aunque no aquel que llega mecánicamente) el que puede darnos la salida de esta existencia limitada. Y ese porvenir puede ser únicamente articulado desde la particularidad de nuestro presente; necesita del diagnóstico de personas cuya imaginación trascienda las injusticias y vacío de nuestra propia temporalidad. Algunas voces siempre clamarán por el restablecimiento de los cánones y principios perdidos en nuestra era y puede que posean cierta razón; no obstante, el pasado no puede volver, y aquello que es deseable de otros tiempos sólo puede hacerse real con la mira hacia el futuro en cuya conciencia utópica se integra dialécticamente el pasado, empero, con la claridad de la teoría que puede construir mirando al mañana. En conclusión, para Bloch, una teoría que no es capaz de alzar la mirada, una corriente estética que sólo se guía de la nostalgia pasada, está condenada a perderse entre lamentos amargos. Sería un juego de espejos que, al cancelar el futuro, no puede más que ser una trampa.

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 116. *Cursivas nuestras*.

## **Función-utópica para Ernst Bloch**

La fantasía puede ocupar el lugar de la consciencia anunciadora porque dentro de lo fantástico está el modelado de la persona que no sólo imagina; sino al mismo tiempo se libera de esa realidad que condiciona la existencia a las posibilidades dadas por el entorno. Lo imaginado brinca esa barrera al presentarse como una función-utópica. Trascendemos de esta manera lo real, y con ello su “realidad” que posee una doble dimensión, a saber: la realidad objetiva y la forma de la subjetivación de esa realidad. Es decir, no sólo tenemos los hechos concretos y medibles, sino que la imaginación también constituye parte de esa realidad y de la forma en que perciben los sujetos.<sup>31</sup>

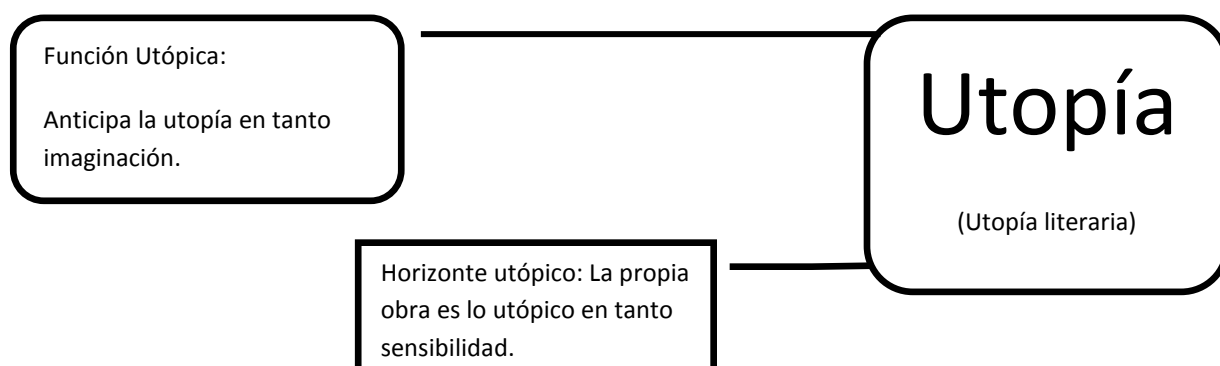
Abreviando, y a manera de esquema, podemos definir dos conceptos que se desprenden de la lectura de Bloch:

- 1.- La función-utópica es la capacidad de un fenómeno de trascender, mediante la imaginación, su propia temporalidad para eslabonarse con el futuro.
- 2.- El horizonte-utópico alude a un futuro conforme a otra realidad sensible. El horizonte utópico está formalmente en la obra, (a diferencia de la función utópica) y se intuye mediante la imaginación.

---

<sup>31</sup> Por ejemplo, un esclavista algodonero en los Estados Unidos podía convencer a su esclavo de que posee el mejor de los amos y tiene la suerte de no necesitar ocuparse de las actividades de los propietarios que “sufren” por las fluctuaciones de los precios. El factor subjetivo, como podemos ver, es tan importante como el objetivo, y por tanto, todo emisor de sentidos y significados debe ser estudiado en su propio código.

Diagrama:



### La función utópica en Arturo Andrés Roig

La historia y el presente no pueden ser estudiados sin las ideas reguladoras que tienden los puentes entre las praxis humanas y las idealizaciones del futuro, es decir, entre el *topos* y el *utopos*. Si así fuera, bastaría para explicar cualquier movimiento estético (llámese vanguardia, escuela, o tendencia) con la categoría de *moda* que posee rasgos similares en un nivel formal, y que está en posibilidad de aparecer o desaparecer en un lapso de tiempo determinado. Por ejemplo, podríamos decir: a principios de los sesenta la moda en el diseño era la repetición de líneas paralelas, y eso quitaría todo problema teórico del fenómeno.

Apostados en el pretendido fin de las utopías, donde se supone que el intentar la realización del cielo en la tierra conduce al infierno, podríamos argumentar que la incapacidad de caminar hacia horizontes utópicos es aquello que define nuestra sociedad actual. No obstante, ya la historia se ha encargado de desmentir esta postura.<sup>32</sup> Queda entonces pendiente la pregunta ¿cómo funciona esta red de imaginarios sociales?

---

<sup>32</sup> Hechos como el levantamiento armado del EZLN en México en 1994, el proyecto de socialismo de PSUV encabezado por Hugo Chávez, la crisis y el cambio de rumbo de la economía argentina, el cuestionamiento internacional

El filósofo mendocino Arturo Andrés Roig apunta al concepto de la función-utópica como forma en que la *sujetividad*<sup>33</sup> es puesta en juego para poder entender e historiar las ideas en las praxis sociales.

### **Niveles de la función utópica**

La función-utópica es entendida aquí como un sistema de niveles que parten del Universo Discursivo, es decir, de las posibilidades sónicas con que cada lenguaje dota de sentido a su realidad.<sup>34</sup> Contamos por ello con dos niveles dialécticos que se reflejan: la dialéctica real y la dialéctica discursiva. Hablamos de dialéctica real como la oposición de valores en pugna y que se discuten en la historia: el triunfo de una clase social o de determinado gremio, la oposición entre formas de fe *legítimas* e *ilegítimas*, la guerra entre dos naciones, etcétera. Estas praxis son evidentemente hechos acontecidos, pero su estudio puede hacerse sólo a través de los lenguajes. La dialéctica discursiva es, por el contrario, el mecanismo por medio del cual reflexionamos. Entre la dialéctica discursiva y la dialéctica real existiría, a su vez, una nueva dialéctica que provoca que éstas sean referidas e influenciadas recíprocamente; dicho en términos más sencillos: la realidad modifica la teoría y la teoría modifica a su vez la realidad. “Para Roig las *funciones* que

---

a la hegemonía sajona-occidental (EE UU y Gran Bretaña) por su invasión a Medio Oriente en la primera década de este siglo, la lucha contra la creación del nuevo aeropuerto internacional -en Texcoco, México- por el Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra, la primavera árabe, por poner sólo algunos ejemplos, nos dan la muestra de que el mundo no tiene la unipolaridad que los neoconservadores querrían. Aun así, el mismo deseo de la unipolaridad del mundo y el ideal de una limitada democracia-liberal-neoconservadora conforma una ideología que tiene sus propios derroteros.

<sup>33</sup> Sujetividad no quiere decir exactamente subjetividad. Lo subjetivo es aquello que podemos vivir de manera individual y personal en un marco de posibilidades de experiencia por el mismo sujeto. Por otro lado, la sujetividad es la forma en que los sujetos de épocas históricas determinadas construyen su propia proyección de Ser como sujetos. “Roig utiliza la categoría *sujetividad* como sujeto empírico cuya temporalidad no se forma en la interioridad de la consciencia sino en la historicidad como capacidad de todo hombre de gestar su propia vida”. Hugo E. Biagini y Arturo Andrés Roig, *Diccionario del pensamiento alternativo*, Buenos Aires, Biblos, 1998, p. 515.

<sup>34</sup> Cfr. Ramírez Fierro, *op. cit.*, p. 90.

se articulan desde la vida cotidiana o lenguaje cotidiano incluyen los procesos de ‘codificación’, ‘recodificación’ y decodificación’.”<sup>35</sup> Es importante apuntar que en Roig no existe un carácter unívoco de la *función* como exclusivo de lo utópico; por el contrario, asume una gran cantidad de funciones, a saber: función de simbolización, función de religación, función ideológica, entre otras. Todas estas funciones se tienden lazos comunicantes entre sí, con lo que complementan su discursividad. Es en el nivel cotidiano donde podemos encontrar estas funciones, y en el lenguaje, constatarlas; de ahí que la semiótica se presente como necesaria para descubrir la manera en que estas categorías --las funciones-- articulan los contenidos y las posibilidades del discurso para sujetos y grupos sociales concretos.

En el caso de la función utópica, Roig la dividirá para su estudio en tres subfunciones, a saber: función crítica reguladora, función liberadora del determinismo de carácter legal, y función anticipadora del futuro.

La subfunción crítica reguladora está en una dimensión discursiva que se encarga de negar el carácter absoluto de la realidad dada. En este sentido, funciona como un análisis concreto a un momento determinado históricamente. Las ideas pueden apuntar hacia un futuro, pero en este nivel particular funcionan más como negadoras de los arquetipos de una realidad que se presupone como absoluta.<sup>36</sup> La función-crítica reguladora está dada en los discursos (que tienen sus bases en las ideas) porque poseen una carga utópica que direcciona las acciones humanas. Señalar al nivel discursivo y la sub función crítica nos conduce a plantear mundos donde las personas

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 111.

apoyadas en su capacidad imaginativa generan juicios en cuyo mismo carácter discursivo se plantea una dialéctica de la misma realidad, es decir, de la realidad discursiva.<sup>37</sup>

Por otra parte la **subfunción liberadora del determinismo del carácter legal** contiene la fuerza de empuje con el que una realidad puede ser negada pero avistando el espacio desde el que se cambian los marcos referenciales. La dialéctica del *topos-utopos* se da como la ruptura del carácter inmóvil de lo presente que permite un nuevo campo ontológico, posibilitador de nuevas realidades. Se puede describir como la postulación de una nueva realidad que hace del futuro imaginado algo posible, pero esta vez partiendo de la acción del sujeto-histórico que con su praxis modifica las estructuras.<sup>38</sup>

No se trata de subfunciones excluyentes, es decir, que los fenómenos utopistas puedan ser catalogados en una subfunción en oposición a otra. Tampoco son sencillamente niveles de profundidad. La subfunción liberadora del determinismo es lo propio de discursos utópicos donde la contingencia del mundo es aceptada para posibilitar un cambio real. Esta subfunción niega las estructuras que los distintos sistemas aparentan como inamovibles. Se trata, pues, de encontrar el punto en el que reposa la inmutabilidad de todo sistema en el tiempo, para así poder trascenderlo.

Finalmente, la subfunción anticipadora de futuro está determinada por la capacidad de imaginar. Esto es “la proyección del discurso hacia la dimensión del porvenir, concebido como un posible-otro y no como mera repetición de lo acontecido”.<sup>39</sup> Como hemos visto previamente en el análisis de Bloch, es justamente la imaginación la clave que nos permite traspasar horizontes perceptuales. Pero así como apuntábamos que no toda imaginación puede conducir a la crea-

---

<sup>37</sup> Cfr. María del Rayo Ramírez, *Utopología desde Nuestra América*, p. 108-109.

<sup>38</sup> Hugo E. Biagini y Arturo Andrés Roig, *op. cit.*, p. 236.

<sup>39</sup> *Idem.*

ción de objetos estéticos, de igual manera podemos argumentar que la imaginación se conecta con el futuro de una manera específica de la función utópica. No se trata de un programa exhaustivo; por el contrario, tenemos elementos a nivel de *indicios* (o latencias en Bloch) donde juega un papel importante el deseo, la esperanza o el anhelo. Es decir, el futuro no es visto como algo hacia lo que se avanza de manera automática; inclusive, no puede anticiparse con exactitud, pero sí se le imagina a partir de ideales que vislumbran nuevos horizontes.

Para María del Rayo Ramírez, clarificar la relación entre utopía e imaginación es una clave indispensable para entender la función utópica.<sup>40</sup> Como podemos darnos cuenta, no se trata sólo de un diagnóstico anticipador de futuro que parta de programas utópicos perfectamente teorizados: “el impulso de trascendencia no es una reacción mecánica o inconsciente [...] Según nuestra perspectiva, este impulso o anhelo de trascendencia tiene que ver más con la relación entre la función utópica y la imaginación en tanto actividad también propia de la racionalidad humana.”<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Ramírez Fierro, *op. cit.*, p.118

<sup>41</sup> *Ibidem*, p.119.

## Esquema de las subfunciones utópicas

Nombre	Sub función crítico reguladora	Sub función liberadora del determinismo de carácter legal	Sub función anticipadora de futuro
Definición	Es la función que opera en el nivel discursivo en los niveles cotidianos, manifestando la posibilidad de que las “cosas” fueran de otro “modo”.	Es la función que, basada en el sujeto histórico, niega la realidad establecida como única forma posible de estructura.	Es la función que permite imaginar una realidad distinta a partir de indicios o latencias.
Herramientas	Lenguaje hablado, lenguaje escrito y formas de comunicación.	Ética y política.	Imaginación, deseo, voluntad.
Opuesto	Discursos reaccionarios o Discursos románticos de idealización del pasado.	Idealización del Estado de Derecho.	Principio Realidad.

### Imaginación en la obra estética como condición de su función utópica

Como hemos visto, la subfunción utópica anticipadora del futuro posibilita especialmente lo imaginario (sin que neguemos esta característica en las otras dos subfunciones) y apuntamos que es desde el espacio de lo cotidiano donde se fragua la posibilidad de la ruptura de los marcos epistémicos tradicionales. En otros términos, es en el espacio cotidiano desde donde se opera la posibilidad de cambios de referente que rompan los ciclos de la vida o la rutina establecida. Si pensamos en la imaginación como herramienta de cambio, podemos señalar que aquellos productos de la imaginación, es decir, los productos estéticos (como las canciones, las pinturas y las películas) son --en particular-- objetos de la subfunción anticipadora de futuro.

Sin embargo, y como ya hemos analizado con los ejemplos de la mercadotecnia, no podemos decir que la relación entre imaginación y objeto estético sea mecánica, pues si bien la



imaginación es la materia prima de la llamada *creación artística*, aún debe esclarecerse de qué forma se escinde la imaginación estética de otros imaginarios que operan dentro de marcos como el conocimiento científico, el juego, la simulación, la proyección cotidiana, la fantasía, etcétera. Es decir, queremos analizar **qué es lo propio de la imaginación que produce objetos estéticos poseedores de una función utópica**, no por su carácter discursivo o disruptivo (primera y segunda subfunciones utópicas), sino por su *capacidad anticipadora de futuro*, en tanto que aluden a otros principios sensibles.

Hablamos de sensibilidad y con ello es necesario considerar a Immanuel Kant quien preguntó en *Crítica del Juicio* por la forma en que *sentimos* y *juzgamos* los objetos, por su capacidad de generar en nosotros gusto, placer o apreciación de su belleza. Kant habla de obras de arte como aquellos objetos que son diseñados por sus creadores con el propósito de estimular a los receptores de dicha obra. La imaginación juega el doble propósito de ser parte del proceso creativo del productor de la obra, en tanto es producto de su visualización imaginativa, pero al mismo tiempo está en el espectador quien imagina apoyado en la obra para llevar a cabo el proceso de goce individual. Y es que para Kant, el proceso mediante el cual disfrutamos sensorialmente una obra de arte o un fenómeno de la naturaleza es mediante la experiencia empírica e individual del acontecimiento estético. Aunque esta relativización del juicio individual a los fenómenos ayuda a liberar los sentidos del encorsetamiento de la razón, se podría caer en el riesgo de pretender que si cada uno puede apreciar como quiera (sea una canción, una obra de teatro o una fotografía) no existe entonces posibilidad de crítica y análisis. Es por ello que Kant va más allá y busca principios *a priori* que fundamenten el interés de la estética, no digamos como materia válida de análisis para los especialistas en arte, sino como fuente real de conocimiento para nuestras sensaciones, es decir, como filosofía vívida. Kant utiliza la dialéctica para explicar la apari-

ción del gusto. Para Kant el gusto aparece en la relación entre arte y naturaleza. Lo natural es bello cuando asemeja al arte y al mismo tiempo el arte es bello sólo cuando nos seduce por su relación con lo natural. Bien, pues en esta tensionalidad entre percepción de belleza de lo natural y del arte, existe una facultad que posibilita el juicio estético: la imaginación. En este nivel lo imaginario remite al nivel etimológico: imaginar es imitar. Es claro que para Kant el proceso del goce estético es también de imaginar en tanto naturaleza y arte se contienen uno en otro, se refieren, se *imaginan*.

El filósofo prusiano está interesado en saber cómo nuestras sensaciones (aquella fuente primaria de conocimiento para los empiristas) pueden estar determinadas por mecanismos del imaginar. En otras palabras, la imaginación debía ser analizada como *principio* de otras categorías plenamente humanas como la moral, la historia o la política. La imaginación, ontológicamente hablando, podría ser la llave de acceso a una comprensión más profunda de nuestra humanidad.

Con ello, [el estudio de la estética] se proporciona una plasticidad a la razón moral, de manera que no sea concebible hablar de una actividad histórica y a la vez moral sin haber previamente establecido el funcionamiento de una lógica sensible de la razón, lógica que, como veremos, será proporcionada por la imaginación [...] En definitiva, la estética, más que preparar el advenimiento de la teleología, la fundamenta.<sup>42</sup>

Para Andrés Nebot (teórico especialista en Kant) la imaginación posee tres formas: reproductiva, productiva y fantástica. Siguiendo su razonamiento, la imaginación reproductiva es la que nos permite pensar en aquello que existe en la naturaleza y que hemos percibido por medio de los sentidos. La productiva sería aquella que, además de lo que existe en la naturaleza, proyecta

---

<sup>42</sup> Andrés Nebot Sánchez, *La imaginación en la Crítica del juicio estético de Immanuel Kant*, pp. 6-7, 1995. [http://www.latrama.org/temas/60\\_dimensionhumana/110115\\_tesis/INTRODUCCION.pdf](http://www.latrama.org/temas/60_dimensionhumana/110115_tesis/INTRODUCCION.pdf) . Revisado el 10 de marzo de 2011.