

| Ricardo López Pérez¹

Profesor/Universidad Diego Portales
Facultad de Psicología
Santiago/Chile

Editor Revista Praxis

| Jorge Vergara Estévez²

Profesor/Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales
Santiago/Chile

LA METÁFORA DEL LABERINTO EN EL CINE LATINOAMERICANO ACTUAL

[THE LABYRINTH METAPHOR IN TODAY'S LATIN AMERICAN CINEMA]

resumen_ Este ensayo es una reflexión sobre un conjunto de películas representativas de una de las principales tendencias del cine latinoamericano actual, la que contiene una metáfora del laberinto como una situación sin salida. Esta figura parece provenir de la literatura y el ensayo latinoamericanos del siglo pasado. El conjunto de estas obras constituye, una saga filmica, una suerte de Comédie Humaine. Las características principales de este cine son su opción por el realismo, basado en testimonios y un conocimiento profundo de las situaciones mostradas, así como un estilo cinematográfico que se aproxima al lenguaje del documental, del neorealismo y del Nuevo Cine Latinoamericano. Asimismo, expresa una cultura de la violencia presente en la diversidad de las interacciones y relaciones sociales. Estos directores muestran una visión de mundo de carácter trágico: los latinoamericanos estaríamos viviendo en un mundo complejo, donde se confunden la ilusión y la realidad; un mundo violento y frustrante.

palabras claves_ laberinto | cine latinoamericano actual realismo | literatura latinoamericana | visión de mundo

El cine destruye la imagen reflejada que cada institución, cada individuo, se había formado de la sociedad. La cámara revela su funcionamiento real, dice más sobre esas instituciones y personas que lo que ellas querrían mostrar; devela sus secretos, muestra la cara oculta de una sociedad, sus fallos, ataca, en suma, sus mismas estructuras.

"Cinema destroys society's image of every institution and individual. The camera reveals its real function, and tells us more about people and institutions than what they show themselves: it unveils their secrets and shows the hidden face of a society and its failures. It attacks, in other words, its very own structures".

—Marc Ferro³

Este artículo presenta una dimensión significativa de la identidad del cine latinoamericano actual. Un análisis realizado sobre un conjunto de obras significativas -de diversos temas y estilos- muestra que en ellas está presente, frecuentemente, un referente imaginario compartido, una metáfora que orienta y da sentido a la narración cinematográfica, y ésta es la metáfora del laberinto. En varios de los más importantes directores actuales como Fonz, Gaviria, González Iñárritu y otros, la referida metáfora expresa una ‘visión de mundo trágica’, como diría Goldmann⁴. Al parecer, dicha metáfora proviene de la literatura y el ensayo latinoamericano del siglo XX. Este sería un caso de interdiscursividad⁵, de una relación semiológica entre narraciones literarias y ensayísticas, y filmicas.

La primera mitad del siglo pasado significó un cambio de época en la cultura latinoamericana, que se expresó en una transformación profunda de la concepción que los latinoamericanos tenían de su identidad. El período está signado por la decadencia de la república oligárquica, la presencia de ‘la cuestión social’, la emergencia de los gobiernos populistas y desarrollistas, la frustración frente a los procesos regionales de modernización, así como la influencia del pensamiento europeo antipositivista y pesimista de fin de siglo, de Nietzsche, Freud y Spengler. Desde la tercera década del siglo pasado, el ensayo latinoamericano y, posteriormente, la novela y el cuento rompen con el positivismo predominante en el siglo XIX y su ‘visión de mundo’ optimista y proyectiva, basada en la idea de progreso, que contenía la propuesta de modernizar América Latina para convertirla en un nuevo Estados Unidos. Los ensayistas más representativos de esta nueva sensibilidad son el argentino Martínez Estrada con su Radiografía de la pampa (1932), y el mexicano Octavio Paz, cuya

obra más importante es *El laberinto de la soledad* (1950). Podría decirse que estas obras crearon el espacio imaginario y simbólico desde donde se desarrolló la literatura de Borges, Vargas Llosa, Rulfo, Onetti, y, en alguna medida, de García Márquez, una de cuyas obras se llama *El general en su laberinto*. Podría decirse que las obras de estos escritores son reinterpretaciones y nuevas versiones de *El laberinto de la soledad*.

El notable ensayo de Paz nos ofrece una imagen dramática, se diría más bien pesimista, de la identidad de los mexicanos: ellos no se sienten indios, españoles, estadounidenses ni mestizos. Experimentan su desnudez, su incapacidad de expresarse, su insuperable soledad y un anhelo de modernidad incumplido e irrealizable. Huérfanos de la ‘Forma’ espiritual de la sociedad colonial que, de modo estamentalizado, integraba a todos los habitantes, han intentado acceder a la modernidad, la anhelan -no pueden dejar de desearla-, pero su pasado colonial y azteca pesa sobre ellos y les impide alcanzarla. Su conciencia es desgraciada, pues sufre el anhelo siempre insatisfecho de un deseo irrealizable, el único que daría sentido a su existencia individual y social. Sólo queda desear o imaginar una epifanía imprecisa, de acceso misterioso e impredecible⁶.

Borges profundiza y radicaliza la metáfora del laberinto de Martínez Estrada y Paz, creando una imagen metafórica sobre el destino humano. Somos como un conjunto de torpes bibliotecarios que deambulamos en una biblioteca infinita, apresados en la Biblioteca de Babel de los innumerables libros, que contienen todas las interpretaciones; todo lo que se puede pensar, todo lo que las realidades pueden ser, ya está escrito. Pero, justamente, esta proliferación infinita de sentidos destruye todo sentido. Con Borges desaparecen los límites entre el laberinto y lo que no lo es. Toda la realidad humana es pensada como un laberinto. Ya no hay salida, ni puede haberla, porque no hay un afuera. Todos los senderos se bifurcan y no conducen a ninguna parte distinta que a otros senderos en su incesante proliferación. El mapa del emperador tratando de ser cada vez más exacto, crece tanto que coincide completamente con el territorio que busca representar. El signifiante se hace uno con el significado, y ambos desaparecen en la imposibilidad de comprender el mundo. Por su parte, Donoso y Vargas Llosa describen sus sociedades sumidas en proce-

abstract_ This essay is a reflexion on a selection of movies that represent one of the main trends in today's Latin American cinema: the metaphor of the labyrinth as a situation with no escape; a notion present in Latin American literature and essays of the past century. The collection of these works of art makes up a cinematographic saga, a sort of Comédie Humaine. This cinema's main characteristics are: its preference for realism, based on testimonies and a profound knowledge of the situations shown, as well as a style that is close to that of the documentary, the Neorealism, and the Nuevo Cine Latinoamericano. It also shows the culture of violence, present in the interactions and relations between people. These directors show a tragic worldview: one in which Latin Americans are confused by illusion and reality, and is violent and frustrating.

keywords_ labyrinth | today's latin american cinema | realism |latin american literature | worldview

tos de decadencia sin término ni destino. El novelista peruano se pregunta sin poder encontrar la respuesta: “¿Cuándo se jodió el Perú?”

La literatura latinoamericana del siglo XX, con Martínez Estrada, Paz, Borges, Vargas Llosa y otros, han resignificado -se diría que ellos han subvertido-, el significado originario del mito griego. El relato mítico cuenta que el rey Minos de Creta encargó a Dédalo, arquitecto e inventor, que construyera en Creta un edificio de corredores tan intrincado, un laberinto, del que fuera imposible salir sin ayuda. Allí fue encerrado el Minotauro, un monstruo, mitad hombre, mitad toro, que cada nueve años era alimentado por nueve doncellas y nueve muchachos traídos de Atenas. El príncipe ateniense Teseo entró al laberinto, dio muerte al Minotauro, y logró salir de éste, pues Ariadna le había dado un hilo que señaló su camino, y que lo guió de vuelta hasta la salida.

Para los autores mencionados, el laberinto latinoamericano es un mito desesperado. Estamos viviendo en los interminables corredores del dolor, la frustración y la muerte, pero este intricado conjunto de pasadizos, de muros infranqueables, es toda la realidad; como diría Borges, no hay un espacio exterior al laberinto. Estamos atrapados sin salida, o bien, estamos en la incertidumbre, quizás seguimos creyendo que hay un hilo conductor, pero aún no lo hemos encontrado y dudamos de su existencia.

Hay otras películas latinoamericanas en las cuales el laberinto tiene una salida, por ejemplo, en *Machuca* de Wood, o *Martin (hache)* y *Lugares comunes* de Aristarain. Ambas versiones siguen presentes en el arte y el pensamiento latinoamericano, aunque no en todos sus principales creadores. Roa Bastos, Scorza, Cortázar, Neruda, así como en el cine de Sanjinés, Rocha, Gutiérrez Alea y “Pino” Solanas, perciben la existencia latinoamericana, su historia y vida cotidiana, con carácter dramático, tensionado, pero creen que hay un sentido posible que se va construyendo en la reafirmación de nuestra condición de sujetos autónomos, de la acción solidaria, en la lucha individual y colectiva contra los condicionamientos sociales negativos y la injusticia.

El laberinto es un lugar del cual resulta imposible encontrar la salida. Tiene una salida, pero hay tantos caminos que se cruzan y que van en curvas insospechadas, que prácticamente la salida es imposible. Por eso es un lugar desesperante, si no hay orien-

tación hacia la salida. Ciertamente la hay. Si no la hubiera no sería un laberinto, sino un infierno. Hay que buscar ese hilo de Ariadna.
Franz Hinkelammert⁷.

En este artículo, se analizarán algunas destacadas películas latinoamericanas inspiradas en la primera versión, la de la metáfora del laberinto sin salida. Se hará un breve viaje a esta dimensión de ‘la cultura de la desesperanza’, como la llama Hinkelammert. Al parecer, la búsqueda de este hilo conductor requiere, como en *La Odisea*, ser capaz de atravesar la peligrosa zona del canto de las sirenas de la desesperación, sin ser seducidos por ella, para continuar la búsqueda.

Es indudable que esta ‘cinematografía periférica’, como ha sido llamada, está experimentando un período de crecimiento, diversificación y maduración. Podría decirse que el cine latinoamericano vive su época de mayor desarrollo, puesto que cuenta con una veintena de directores cuya calidad se ha reconocido en nuestra región e internacionalmente. Así lo muestran los premios obtenidos en importantes festivales internacionales, la opinión de la crítica y la respuesta favorable de los espectadores.

Directores consolidados como Alejandro González Iñárritu aplauden a sus colegas y se dan cuenta de que algo está cambiando: “...estoy orgulloso de que haya tantos latinos en Cannes. Hay grandes directores, grandes historias que contar y me siento muy afortunado de formar parte de esta generación”⁸.

En nuestra región, las cinematografías más importantes -por calidad, volumen de producción y afluencia de público- son la brasileña, la mexicana y la argentina. En segundo término, destacan la cubana, la colombiana y la chilena. En este análisis se incluyeron algunas de las más relevantes películas de los últimos años: (a) brasileñas: *Carandirú* (2003), de Héctor Babenco y *Tropa de elite* (2007), de José Padilha; (b) mexicanas: *El callejón de los milagros* (1995), de Jorge Fons y *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu; (c) argentinas: *El bonaerense* (2002), de Pablo Trapero y *El custodio* (2006), de Rodrigo Moreno; (d) colombianas: *Perro come perro* (2007), de Carlos Moreno y *Sumas y restas* (2005), de Víctor Gaviria; y e) chilenas: *Tony Manero* (2008), de Pablo Larraín y *La buena vida* (2008), de Andrés Wood.

Los éxitos de público han sido excepcionales en sus países. Se calcula que alrededor de 16 millones de brasileños vieron el filme *Tropa de elite*, tanto en DVD y en salas, la cual ganó el Oso de Oro a la Mejor Película, en la penúltima edición de la Berlinale; y *Carandiru* atrajo millones de espectadores. Amores perros tuvo una amplia distribución internacional que incluyó algunos países europeos, y permitió a su director realizar películas internacionales como *Babel*. En Argentina, el impacto en el público y la crítica de *El bonaerense* fue considerable. *Tony Manero* obtuvo, recientemente, el premio principal del Festival de la Habana. Ha sido una de las películas más discutidas del cine chileno y recibió muy buena crítica en Francia y Estados Unidos. Más aún, telenovelas brasileñas, realizadas por equipos de productores y actores de cine, han encontrado una gran teleaudiencia en Italia y China. La repercusión social de este cine se asemeja al que tuvieron en su época las películas neorrealistas italianas, que eran comentadas y ampliamente discutidas por el público, los medios de comunicación, e incluso en el parlamento. Sin embargo, como ha señalado Getino, la resonancia de las películas latinoamericanas más exitosas ha sido casi siempre sólo nacional, en pocos casos regional, y su penetración en los mercados internacionales es aún limitada⁹.

La hipótesis interpretativa que ha guiado este análisis es que cada uno de estos filmes es análogo a un mitema, es decir un elemento que tiene su propia unidad, pero “siempre aparece intercambiado y reensamblado –‘atado’ era la imagen de Lévi-Straus– con otros mitemas relacionados de diversas formas, o unido en relaciones más complicadas, como una molécula en un compuesto”¹⁰. Es decir, cada obra tiene su propio sentido, pero en el análisis conjunto de ellas, se constituye o manifiesta un sentido más amplio, una visión de la actual condición humana latinoamericana, basada en la metáfora del laberinto. Cada una, aparece como un fragmento, una parte de un todo-de-partes, una expresión de un gran saga, de un gran relato fílmico sobre las sociedades latinoamericanas, una suerte de comédie humaine actual en nuestras sociedades. Una de sus principales características es el enraizamiento en la situación que viven sus sociedades, su reconocimiento de los aspectos más oscuros de la existencia humana en ellas, en una narrativa que, frecuentemente, asume carácter naturalista. Esta forma de cine muestra socie-

dades con generalizados y profundos procesos de desestructuración, incertidumbre, pérdida de referentes y sentidos; sociedades sumidas en hondas crisis sociales y morales. Si hay algo que caracteriza a estos cineastas es el hecho de que se inspiran en las crisis que viven en sus respectivos países. Como reconoce el argentino Carlos Sorin:

Viviendo en este país es imposible ser impermeable a las tragedias que suceden a tu alrededor. Nuestro contexto es muy distinto del europeo, nosotros nos encontramos las crisis en la puerta de casa".

Su temática es urbana y muestra personajes inmersos en mega ciudades caóticas e inhóspitas. *La prisión de Carandiru*, la Ciudad de México en *Amores Perros*, las favelas de Río en *Tropa de elite*, las ciudades colombianas de *Perro como perro* o el Buenos Aires de *El bonaerense* son presentados como paisajes urbanos hostiles, peligrosos, de corredores estrechos y oscuros laberintos, donde la metáfora del infierno es recurrente.

Tropa de elite –escribe un crítico–, se convierte en el reverso tenebroso de aquella Ciudad de Dios que ya resultaba oscura, violenta y tremendamente desesperanzadaBC.

Esta película se inicia con una referencia a las tesis del psicólogo social estadounidense Stanley Milgram, cuyas investigaciones y experimentos mostraron que la mayoría de las personas normales pueden ser convertidas en torturadores, si están en una institución prestigiosa y en situación de obediencia a una autoridad considerada legítima¹³. Padilha cita una frase de Milgram que sostiene que no es el carácter individual el que explica la conducta, sino la situación en que se encuentran los sujetos. Quizá podría extenderse esta tesis a los otros directores. Los latinoamericanos no serían en sí mismos seres negativos, sino que las situaciones sociales que viven los transforman en seres miserables.

Esta interpretación concuerda con la narración de *El custodio*. Rubén, un militar retirado, se ha convertido en guardaespaldas de un ministro. Ha sido preparado para actuar eficazmente en situaciones de emergencia, pero éstas nunca llegan; nadie busca atentar contra el ministro. Rubén se convierte en una sombra silenciosa y atenta de un funcionario que vive una vida activa, cómoda y vulgar. La completa dedicación de su existencia a ese trabajo absurdo la vacía de todo sentido y no deja espacio alguno para una vida propia. El inesperado final, que no puede ser leído en términos de verosimilitud psicológica, muestra, justamente, la alienación y la violencia que generan situaciones degradantes.

Este cine tiene un carácter testimonial –incluso en el uso de cámaras pequeñas en *Tony Manero* y especialmente *El bonaerense*–, que lo aproxima al cine documental. El director chileno Sebastián Campos hace suya la tesis de que la distinción entre cine de ficción y documental es analítica y no real: “Los documentales son ficción y una buena película es también un documental” ¹⁴. Por su parte, *Tropa de elite* y *Carandiru* se basan en libros autobiográficos. Este último, en las memorias del destacado médico Drauzio Varella, que estuvo catorce años atendiendo a los reos de dicha cárcel. Fue filmada en una sección desocupada de la prisión, cuando ésta aún estaba en funcionamiento.

Para entrar al edificio, el personal de la película usaba la misma puerta que los empleados, los visitantes y los abogados. Sólo los interiores de las celdas y los pasillos fueron recreados en un estudio¹⁵

La búsqueda del realismo de *El bonaerense* la aproxima al estilo de filmación de Dogma 95¹⁶. Fue filmada con cámaras en mano o llevadas en el hombro; sus tomas son imperfectas, fragmentarias, a veces desenfocadas; grabadas en sonido directo y sin musicalización especial. Sobre su director, Pablo Trapero, se ha dicho que su cine es desnudo, conciso, sin acciones que sirvan de coartada. Lo único que importa es la historia de unos personajes, su intento de vivir en un mundo que les es hostil y que termina por ahogarles17.

En estas películas la violencia muestra sus múltiples rostros. En algunos casos, se denuncia la desmesurada coerción estatal: la acción homicida de la policía militar contra los presos en la rebelión de *Carandiru* en 1992, sobre los delincuentes en *Tropa de elite* y sobre los disidentes políticos en *Tony Manero*. En *Perro come perro* y en *Sumas y restas* se muestra la crueldad -también homicida- de grupos delictivos. Pero, también, aparece la violencia opaca e impersonal de las condiciones sociales distorsionadas en *Amores perros*, *El custodio* y *La buena vida*. Este cine expresa una compasión profunda hacia las víctimas. Estamos muy lejos del mito conservador del cine estadounidense tradicional, que es una celebración de la violencia que reproduce el orden social, mediante el aprisionamiento o destrucción de los ‘enemigos’, sean internos (antes eran indios y bandidos del western; hoy, gánster o delincuentes), o extranjeros (japoneses, alemanes, rusos y vietnamitas, etc.).

En el actual cine crítico estadounidense, la violencia es presentada mediante acontecimientos, en alguna medida asombrosos, que suceden en algunos ambientes, por ejemplo, en una escuela, en *Columbine*; entre los soldados, en *El valle de las sombras*, o en barrios donde no era esperable. En cambio, el cine latinoamericano pone en escena múltiples espacios de sociedades permeadas por la violencia, siempre presente en el conjunto de sus interacciones y relaciones sociales, como un recurso recurrente, una forma de adaptación social. Estos directores consideran que exhibirla, aún en sus formas más crueles, no es una opción, sino una necesidad impuesta por la realidad que buscan recrear filmicamente. Por ejemplo, Pablo Larraín, director de *Tony Manero*, dice que "la manera más idónea de acercarse a ese período era a través de la violencia. No se puede hablar de otra forma". Sergio Wolf -director del renombrado Festival de Buenos Aires-, destacó la "visceralidad y brutalidad" de esa película. A un periodista de The Guardian le impresionó la intensidad de su violencia: "es realmente horrorosa. Aunque sea fuera de cámara, es muy dura" ¹⁸.

El director de *Tropa de elite* afirma la verosimilitud de los violentos acontecimientos narrados en su película:

Este trabajo representa la realidad. Hemos investigado durante dos años; he entrevistado a muchos policías en Brasil, a muchos psiquiatras que trabajan con ellos, y la mayor parte de lo que habéis visto en esta película sigue sucediendo¹⁹.

El director de *Amores perros*, González Iñárritu, señala:

Soy sólo uno de los veintiún millones que vivimos en la ciudad más grande y poblada del mundo. Ningún hombre en el pasado vivió (más bien sobrevivió) antes a una ciudad con semejantes niveles de contaminación, violencia y corrupción, y sin embargo ella es increíble y paradójicamente hermosa y fascinante, y eso es Amores perros: el fruto de esa contradicción.

Este cine presenta un doble carácter: Por una parte es ‘demitificador’, pues muestra las sombras y mi-

sería de las principales instituciones y representaciones sociales; y por otra, una visión de mundo dramática, donde los personajes están situados en un laberinto de conflictos sin solución o con trágicos desenlaces. En este sentido, la identidad de este cine se ha construido en contraste con la del cine tradicional de Hollywood, y en general, con un cine de ficción, sin mayor relación a las condiciones e historias reales. Los guiones de casi todas las películas analizadas son presentados como interpretaciones fidedignas de sucesos reales, y el estilo de filmación es claramente realista.

La película *La buena vida*, de Wood, es un buen ejemplo de una estructura y concepción laberíntica del relato cinematográfico, que se expresa en la imagen que se ofrece de la ciudad. Muchas de las escenas se desarrollan en exteriores, están situadas en el paisaje urbano de Santiago, que es presentada como una ciudad triste o nostálgica. Las escenas se realizan en sus avenidas, antiguas calles del centro, en redes de galerías interconectadas y, sobre todo, se reitera la imagen de corredores interiores estrechos, de oficinas y departamentos, espacios compartidos, donde los personajes se deslizan, casi tocando los muros.

El título de esta película es una ironía o la expresión de un deseo irrealizable.

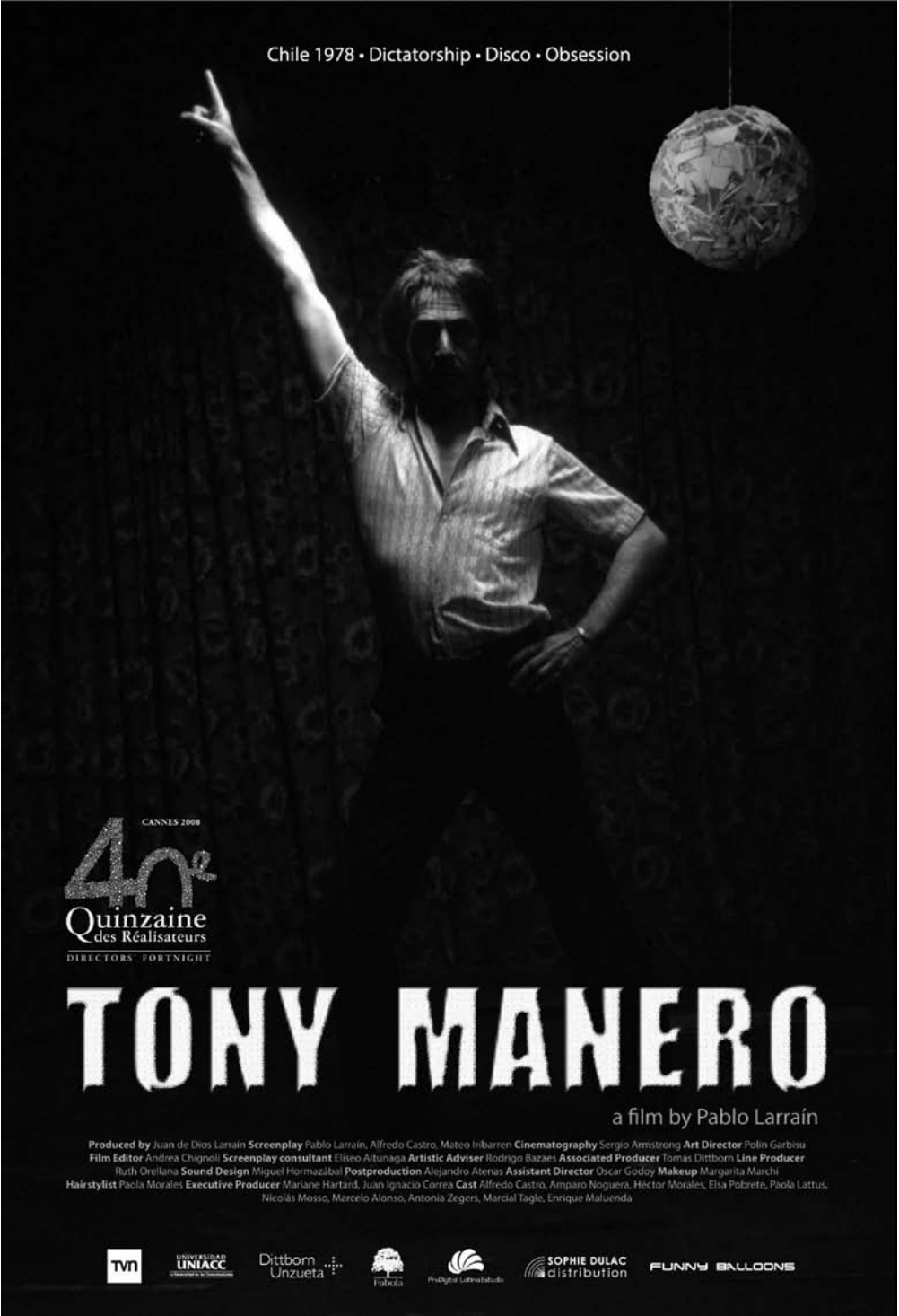
En los tres personajes hay una suerte de conflicto entre dos aspectos que se oponen, en Edmundo hay una lucha entre comprar un auto o lograr que los restos de su padre no sean removidos de su parcela en el cementerio. En Mario, el deseo, luego frustrado, de entrar en la Filarmónica lo obligó a abandonar un amor en Alemania, y en Teresa, su aleccionamiento a prostitutas acerca del uso de preservativos no logra evitar que su hija quede embarazada. Cada uno de ellos anhela algo que parece inalcanzable. Ninguno lo logra, pero sí que obtendrán un resultado inesperado²⁰.

Finalmente, podríamos sugerir que la visión de estos directores –que ven a los seres humanos atrapados en condicionamientos sociales, que los destruyen o degradan-, muestra una visión trágica de la condición humana latinoamericana del presente, que a veces se aproxima o es directamente nihilista, como sucede en la novela *La virgen de los sicarios*, de Vallejos y en su versión cinematográfica²¹.

En términos sociales, se podría hablar de una visión antiutópica radical: podemos pensar en otras situaciones, menos negativas o mejores que ésta, pero no son posibles. En lenguaje religioso, se podría decir que se trata de la imagen de una caída sin redención. El tiempo es presentado como un presente perpetuo, de repetición del dolor y la frustración, en que no hay mejor futuro posible. Este pesimismo trágico es radicalmente opuesto al moderado optimismo estadounidense, que aun está presente en su cine crítico actual, con el mito del triunfo de David contra Goliat²². El título de un documental de Pablo Gaviria es significativo en este sentido: *Rodrigo D. – No futuro* (1990).

► REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ACLARACIONES DE LOS AUTORES

- ricardo.lopez@udp.cl
- vergaraestvez@gmail.com
- Ferro, Marc (1993), *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 2000, p. 38.
- Goldmann, Lucien (1955): *El hombre y la absoluta*, Primera parte, Península, Barcelona, 1968. Por supuesto, la referida visión de mundo de los pensadores y artistas latinoamericanos difiere, en aspectos centrales, de la analizada por Goldmann, como ‘visión de mundo trágico’, representada por el jansenismo, Pascal y Racine.
- "El estudio de la interdiscursividad es uno de los modos de explicar el discurso y la comunicación, teniendo en cuenta el examen de la diferencia y la semejanza como medio para el conocimiento exhaustivo de la compleja realidad de la comunicación discursiva. La Retórica tiene una experiencia muy amplia en el tratamiento de la interdiscursividad, de tal modo que puede proporcionar un excelente instrumento para estudiarla en colaboración con otras ciencias que estudian el discurso, el lenguaje y la comunicación", señala Albaladejo, Tomás en *Retórica, comunicación, interdiscursividad* en http://biblioteca.universia.net/ficha.do?id=34365623. (Consultado 19.7.2009).
- Vergara, Jorge (2000):"El laberinto de la soledad en Octavio Paz", en *Concordia* Nº 37, International Journey of Philosophy, Aachen, Alemania.
- Hinkelammert, Franz (2007): *Hacia una crítica de la razón mítica. El laberinto de la modernidad*, Ed. Arlequin, San José de Costa Rica, pp. 11-12.
- Pérez, Diana: *Tropa de elite*, 12/07/2008, http://lacomunidad.elpais.com/movida-brasileña/2008/7/12/tropa-elite-estrena-dia-18-julio-espana (Consultado 31.3.09).
- Octavio Getino en *El cine: entre lo ‘universal’ o lo ‘universal situado’* (http://www.oei.es/pensariberoamerica/ricogao04.htm, 2006).
- "En el estudio de la mitología, un mitema es una porción irreducible de un mito, un elemento constante" en *Mitema* de Wikipedia, http://es.wikipedia.org/wiki/Mitema (Consulta 25.1.2009).
- Pérez, Diana, *Tropa de elite*, op. cit.
- Lenz, Jesús, en " http://pateando-el-mundo.blogspot.com/2008/09/tropas.html (Consultado el 18. 7.2009). Se refiere aquí a la notable película brasileña Ciudad de Dios (2002) de Fernando Meirelles, Vd. http://www.cineismo.com/criticas/ciudad-de-dios.htm (Consulta 26.7.2009).
- Dice Milgram: "Monté un simple experimento en la Universidad de Yale para probar cuánto dolor infligiría un ciudadano corriente a otra persona simplemente porque se lo pedían para un experimento científico. La férrea autoridad se impuso a los fuertes imperativos morales de los sujetos (participantes) de lastimar a otros y, con los gritos de las víctimas sonando en los oídos de los sujetos (participantes), la autoridad subyugaba con mayor frecuencia. La extrema buena voluntad de los adultos ,de aceptar casi cualquier requerimiento ordenado por la autoridad, constituye el principal descubrimiento del estudio", en *Los peligros de la obediencia* (1974), en *Polis* Nº 11, Universidad Bolivariana, Santiago, 2005. Su obra principal es Stanley, Milgram, Obedience to Authority, An Experimental View, Harpercollins, 1974.
- Esta tesis es análoga a la de Ferro, enunciada al comienzo de este artículo. Sigue diciendo que ella es especialmente vigente en el cine chileno:"Yo no sé que tendrá la realidad chilena o si la forma en que funcionan nuestras cabezas será muy caótica, pero algo pasa y es potente cuando las películas chilenas tienen esa actitud documental". (http://www.mabuse.cl/1448/article-70778.html) (Consultado el 18. 7.2009).
- S/a Carandiru* en http://www.diversica.com/cine/archivos/2004/03/carandiru.php (Consultado el 18. 7.2009).
- S/a Dogma 95* en Wikipedia, http://es.wikipedia.org/wiki/Dogma_95 (Consultado el 18. 7.2009).
- S/a El bonaerense* en http://www.encadenados.org/n40/bonaerense.htm (Consultado el 18. 7.2009).
- S/a Filme chileno Tony Manero es aplaudido y elogiado por críticos en Cannes*, Diario La Tercera, 20 de mayo de 2008, Santiago.
- Pérez, Diana: Tropa de elite, op. cit.
- Aquiba, Leo: *Crítica La Buena Vida* en http://blog.cine.com/criticas/2009/04/23/critica-la-buena-vida/ (Consultado 19.7.2009).
- La virgen de los sicarios* (2000), película colombiana-francesa dirigida por el director francés Barbet Schroeder.
- En este sentido, *El valle de Elah*, del 2007, es una película emblemática, pues logra mediante la interdiscursividad con el relato bíblico, nombrar el mito que recorre parte importante del nuevo cine crítico estadounidense. Vd. Jorge Vergara, "La identidad cultural del nuevo cine crítico estadounidense" (Próxima publicación).



Tony Manero, película de Pablo Larraín, 2008.

RICARDO LÓPEZ PÉREZ, Doctor en Filosofía, con mención en Epistemología de las Ciencias Sociales, por la Universidad de Chile. En esa misma universidad obtuvo la Licenciatura en Filosofía. Actualmente es Profesor Asociado y académico de la Facultad de Psicología de la Universidad Diego Portales, en donde es director de la Revista Praxis; También es académico del Departamento de Educación en Ciencias de la Salud de la Universidad de Chile. Investigador del Centro de Estudios de la Creatividad y Educación Superior de la Universidad de Santiago. Ha publicado numerosos trabajos sobre creatividad, epistemología y filosofía griega.

RICARDO LÓPEZ PÉREZ, *Doctor in Philosophy with a minor in Epistemology of Social Sciences and a Bachelor’s Degree in Philosophy at Universidad de Chile. He is currently an Associated Professor and academic of Psychology at Universidad Diego Portales where he directs Praxis Magazine. He is also a professor at the Department of Health Studies at Universidad de Chile. He is a researcher at the Centro de Estudios de la Creatividad y Educación Superior at the Universidad de Santiago. He has published numerous works on Creativity, Epistemology, and Greek Philosophy.*

J. Vergara, 2008.

J. Vergara, 2008.

J. Vergara, 2008.

J. Vergara, 2008.

J. Vergara, 2008.

J. Vergara, 2008.

J. Vergara, 2008.

J. Vergara, 2008.

J. Vergara, 2008.

J. Vergara, 2008.

J. Vergara, 2008.

J. Vergara, 2008.

J. Vergara, 2008.

J. Vergara, 2008.

J. Vergara, 2008.

J. Vergara, 2008.

JORGE VERGARA ESTÉVEZ, Doctor y D.E.A. en Filosofía por la Universidad de París VIII, con máxima distinción, y Licenciado en Filosofía de la Universidad de Chile. Académico de planta y profesor del Doctorado de Ciencias Sociales y del Departamento de Educación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. Ha sido profesor invitado en diversas universidades. Realiza, actualmente, una investigación para FONDECYT sobre la concepción de la sociedad de Hayek. Sus áreas de investigación son la filosofía política, estudios culturales latinoamericanos y epistemología de las ciencias sociales. Editor de "El pensamiento crítico de Franz Hinkelammert". Es coautor de 27 libros y sus artículos han sido publicados en Europa, Latinoamérica y Chile.

JORGE VERGARA ESTÉVEZ, *Doctor with a Diploma in Advanced Studies in Philosophy at University of Paris VIII, Summa cum Lade and Bachelor in Philosophy at Universidad de Chile. Academic and Professor at the MS Program in Social Studies and at the Department of Education at the Faculty of Social Studies at Universidad de Chile. He has been a guest lecturer in several universities. His fields of investigation include: Political Philosophy, Latin American Cultural Studies, and Epistemology of Social Sciences. He is currently working on Hayek's conception of Society. He edited the publication El pensamiento crítico de Franz Hinkelammert, is co-author of 27 books and has had numerous articles published in Europe, Latin America, and Chile.*