

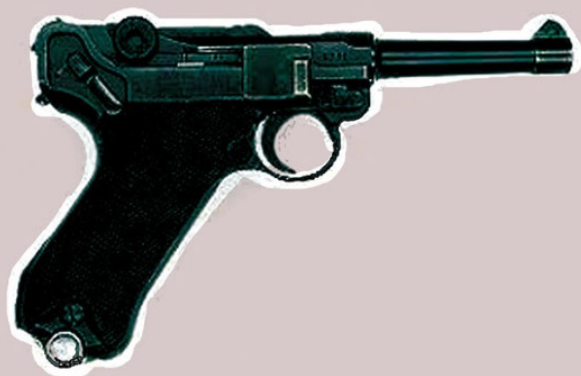
ES UNA LIGER!



39

BOCA DE SAPO

ARTE, LITERATURA Y PENSAMIENTO



ESTO NO ES UNA LIGER!

NEOFASCISMOS

Palti - Prestifilippo - Campos -
Cilento - Durán - Tocco -
Néspolo - De Oto -
Retik - Vereda.

DOSSIER: EL HUMOR DE LANGER

POESÍA de Anne Carson

ARTES MUSICALES: Matías Lustman

TESTIMONIO de Favio Vossler



ESTO NO ES UNA LIGER!

39 BOCA DE SAPO

ARTE, LITERATURA Y PENSAMIENTO

STAFF

Era digital, año XXV, noviembre 2024.

DIRECTORA
Jimena Néspolo

SUMARIO: NEOFASCISMOS

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Claudia Feld
Laura Cilento
Florencia Eva González
Juan José Mendoza
Walter Romero

REDACCIÓN

Javier Geist

CORRECCIÓN

Carolina Fernández

ARTE Y DISEÑO

Antonia Scafati

COLABORADORES

Alejandro Campos
Anne Carson
Alejandro De Oto
Matías Lustman
Elías J. Palti
Agustín Prestifilippo
José Retik
María Semilla Durán
Fabricio Tocco
Cristian Vereda
Favio Vossler

- Nora Cortiñas, Bartolomé Mitre y el derecho de insurrección. *Elías J. Palti* / 4
- Después de la gran celebración. *Agustín Prestifilippo* / 12
- Times New Roman. *Alejandro Campos* / 20
- Artes musicales: La mirada del Jaguar, un abordaje sonoro. *Matías Lustman* / 28
- Testimonio: Historias de campo de un palinólogo de abejas. *Favio Vossler* / 30
- Dossier: El humor de Langer. *Laura Cilento* / 36
- Cuerpo, conciencia e identidad. *María Semilla Durán* / 52
- Villanos espectrales. *Fabricio Tocco* / 58
- Bonus track: Inteligencia Artificial. *Langer* / 68
- La literatura en guerra santa. *Jimena Néspolo* / 70
- Sobre el fascismo y otras cosas de las que mejor hablar. *Alejandro De Oto* / 82
- Poesía: Feliz Navidad de parte de Hegel. *Anne Carson* / 90
- Viñetas: Los ordenadores. *José Retik & Cristian Vereda* / 92

Derechos reservados – Prohibida la reproducción total o parcial de cada número sin la cita bibliográfica correspondiente y/o la autorización de la editora. La dirección no se responsabiliza de las opiniones vertidas en los artículos firmados. Los colaboradores aceptan que sus aportaciones aparezcan tanto en soporte impreso como en digital.

Boca de Sapo no retribuye pecuniariamente las colaboraciones.
Impresa en Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

www.bocadesapo.ar
contacto.bocadesapo@gmail.com

COMMUNITY MANAGER
Matuziken Knight

ISSN 1514-8351
Editor responsable:
Jimena Néspolo

Dirección: Avenida Dardo Rocha 3652, CP (1629)
Pilar, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

VILLANOS ESPECTRALES

El thriller político lleva décadas escenificando la pervivencia espectral del fascismo: la película Araña (2019) de Andrés Wood retoma esa genealogía cinematográfica para explorar cómo la extrema derecha perdura en Chile, con ecos notorios que resuenan en todo el Cono Sur.

POR FABRICIO TOCCO

El auge de la extrema derecha nos quita el sueño. En junio fui a Bogotá para el congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, que suele reunir miles de académicos desde Canadá hasta Argentina. Una gran parte de los paneles y mesas redondas estuvo dedicada a pensar a Milei y a Bukele. Con las experiencias de Bolsonaro y Trump como modelo, la extrema derecha se convirtió en una preocupación central para las ciencias sociales y las humanidades. A modo de ejemplo, basta con mencionar *La rebeldía se volvió de derecha* (2021), el valioso ensayo de Pablo Stefanoni para entender el fenómeno, hasta la convincente re-lectura que el crítico colombiano Héctor Hoyos hace de Bolaño como autor que supo prefigurar lo que en inglés llaman la *global alt-right*.¹

Por eso resulta productivo preguntarse qué puede aportar al debate un género que escenifica cuestiones ligadas a la extrema derecha a partir de la reconstrucción de eventos y períodos históricos recientes: el thriller político. Podemos empezar diciendo que, desde sus orígenes, el género cuenta con la presencia de personajes que encarnan este polo del espectro político. Como sabemos, ya en los años cuarenta, el nazismo surge como el villano por antonomasia en Hollywood. Podemos rastrearlo en el período embrionario del género, es decir, en clásicos del *film noir* que escenifican la intriga política a través del suspenso: desde *Man Hunt* (1941) de Fritz Lang y *Cornered* (1945) de Edward Dmytryk hasta *Notorious* de Hitchcock o *Gilda* de Charles Vidor (ambas de 1946).

La película de Lang, filmada durante el *Blitz* (los bombardeos nazis en el Reino Unido), personifica el nazismo en espías alemanes, que acechan en Londres a un francotirador inglés que planea el magnicidio de Hitler. En cambio, las otras tres películas (filmadas durante la posguerra) imaginan la extrema derecha como una fuerza fantasmagórica y portátil, es decir, un espectro ya desvinculado del Estado alemán, incluso de su territorio:



Dmytryk, Hitchcock y Vidor, directores europeos o hijos de europeos radicados en California, tratan al nazismo como un fantasma que recorre Buenos Aires y Río de Janeiro. Esta genealogía de películas inaugura una convención que será fundamental mucho más tarde en las reproducciones latinoamericanas del thriller político: la idea de que el pasado no ha pasado.

Esta idea el thriller la toma de la literatura. Quizás donde aparezca mejor formulada es en la novela/drama *Requiem for a Nun*, en la que Faulkner escribe que en el sur de los Estados Unidos “*the past is never dead. It’s not even past*”. Jorge Zalamea Borda tradujo al castellano estas frases de la siguiente manera: “el pasado nunca muere. Ni siquiera queda atrás”. Faulkner está pensando acá en el legado esclavista de la región, casi un siglo después de su abolición.² El teórico Jon Beasley-Murray lleva esta idea al contexto latinoamericano y su propia historia esclavista, que es mucho más reciente de lo que parece. Basta pensar que los últimos países en abolir la esclavitud en todo el mundo fueron Cuba (1886) y Brasil (1888). Un ejemplo que subraya la proximidad de este pasado es la *Biografía de un cimarrón* (1966) del antropólogo Miguel Barnet, basada en sus entrevistas con Esteban Montejo, un exesclavo que moriría en La Habana en 1973, hace solo medio siglo. La corta distancia temporal entre ese año y nuestro presente es lo que lleva a Beasley-Murray a concluir que “los legados de la esclavitud todavía están con nosotros... a veces el pasado ni siquiera ha pasado del todo [*sometimes the past is not past*]”.³

Si pensamos en esta frase en castellano, podemos visibilizar su polisemia. La traducción de Zalamea Borda parece no terminar de capturarla del todo: *the past is not past* puede significar que el pasado no pasó, es decir, que continúa ocurriendo, pero también que el pasado no es lo que dice ser. Acá Faulkner propone un juego entre el sustantivo “pasado” (“el tiempo que pasó”, como lo define el DRAE), el participio “pasado” y lo que denota su infinitivo “pasar”, es decir, moverse en un camino para continuar más allá de algo. En resumen, el pasado no ha/es pasado porque todavía lo estamos atravesando, porque, en gran medida, es parte de lo que llamamos presente, o porque el umbral que los divide no es más que un frágil espejismo.

En el thriller político, el espectro de la extrema derecha funciona quizás como el ejemplo más paradigmático de que el pasado no ha/es pasado, porque pervive en el presente sin solución de continuidad, pese a que queramos convencernos de lo contrario. Puntualmente, en las películas que menciono más arriba, los miedos asociados a la segunda guerra mundial, encarnados en el nazismo como imagen del mal absoluto kantiano, se metamorfosean en algo nuevo: los carteles alemanes que trafican tungsteno y uranio en calles porteñas o cariocas, urdiendo conspiraciones transnacionales, tienen más que ver con temores de la incipiente guerra fría (puntualmente, el armamento nuclear y la destrucción mutua asegurada a escala global), que con las vicisitudes del nazismo en Europa. Pero la metamorfosis de la extrema derecha no hace más que subrayarnos su permanencia a través de la historia.

En América Latina, el thriller político de postdictadura del Cono Sur, especialmente, escenifica la extrema derecha desde los comienzos de la transición democrática de los años ochenta. Pienso en una genealogía que arranca con producciones muy cercanas en el tiempo a los hechos históricos que representan. En este sentido, se parecen a los thrillers políticos de posguerra de Hollywood donde sobrevuela el nazismo. Esta genealogía tiene como precursor en Brasil a *Lúcio Flávio. O Passageiro da Agonia* (1977), la película del director argentino Héctor Babenco, un thriller policial que retrata a un criminal, cuyos vínculos siniestros con los escuadrones de la muerte de la dictadura brasileña (1964-1985) son representados de modo implícito para evitar la censura.

Pero es en el cine argentino donde son más prolíficos los villanos espectrales que encarnan la extrema derecha en un presente ya democrático. Por ejemplo, los matones, sicarios, ex agentes de la SIDE o de la Triple A, que quedaron desempleados, subempleados o precarizados por la caída de la dictadura militar, y que protagonizan *En retirada* (1984) de Juan Carlos Desanzo, *Apartamento Zero* (1989) de Martín Donovan y, más recientemente, *El clan* (2015) de Pablo Trapero y *El rapto* (2023) de Daniela Goggi. Estos villanos espectrales desaparecen, torturan, encarcelan ilegalmente, y ejecutan a sus víctimas hasta bien entrada la década de los ochenta. Dicho de otro modo, siguen operando, ya de forma independiente, en democracia. Estas películas enfatizan la incapacidad o la lentitud del Estado argentino, para abandonar la militarización que había moldeado al país durante las décadas anteriores.

Uno de los elementos más originales de estas producciones es su punto de vista: a diferencia de toda una tradición más dominante del thriller político (en el cine rioplatense, desde Arístarain, Puenzo y Campanella en Argentina a Esteban Schroeder o Enrique Buchichio en Uruguay), el énfasis no está puesto en protagonistas que personifiquen la resistencia al poder (post)dictatorial. Estas películas no cuentan sus historias a través de un investigador (que en el thriller político latinoamericano muchas veces es un rol ocupado por abogados de derechos humanos o por periodistas), ni ponen en primer plano a un héroe que intenta resolver un caso relacionado con el plano del poder imitando el estilo del policial, como vemos en *Tiempo de Revancha* (1981) de Arístarain, *Desaparecido* (1982) de Costa-Gavras, *La historia oficial* (1985) de Puenzo o *El secreto de sus ojos* (2009) de Campanella. Si bien todo thriller siempre tiene un villano (que en el caso del thriller político es

un criminal que comete un crimen político), la genealogía que atraviesa a Desanzo, Donovan, Trapero y Goggi cuenta la postdictadura haciendo hincapié en ese rol y en el de sus víctimas, sin necesariamente presentar héroes. El protagonismo, en cambio, está del lado opresor, en aquellos que estaban involucrados de alguna forma u otra con el Proceso y que, en democracia, funcionan como espectros de un pasado que se niega a extinguirse.

Hasta cierto punto, estos remanentes democráticos del Proceso heredan el papel que desempeñaba el gánster en el cine negro clásico (aquellos que vemos en *Gilda* o *Notorious*) pero al mismo tiempo lo problematizan: si bien estas películas nunca permiten una identificación con el villano (por ejemplo, con Arquímedes Puccio en *El clan* o los secuestradores de Osvaldo Sivak en *El rapto*), sí nos los muestran como engranajes rudimentarios del poder en la postdictadura.

Es significativo que ninguno de estos thrillers recree el pasado desde la perspectiva militar, es decir, estatal: como en los thrillers *noir* de los cuarenta, la extrema derecha acá es fantasmagórica y portátil, está como desprendida (o desprendiéndose, en algunos casos) del Estado. Estos thrillers nos ofrecen, en cambio, la perspectiva de agentes que presentan diferentes grados de connivencia con el Proceso y con su legado post-dictatorial.

Por lo tanto, esta tradición complica la noción kantiana del mal radical. Realza el papel que tuvo la sociedad civil al permitir el Proceso indirecta o directamente, así como su participación no solo antes y durante, sino, sobre todo, después de la dictadura. En resumidas cuentas, el énfasis de estos thrillers está en el lado “cívico” del término “dictadura cívico-militar”, es decir, en el papel desempeñado por instituciones civiles (el empresariado, la Iglesia y, más ampliamente, la sociedad civil en su conjunto) en la legitimación y el mantenimiento del Proceso y de su legado durante el alfonsinismo.

Como es probable que los lectores de *Boca de Sapo* estén más familiarizados con estos ejemplos nacionales, voy a ahondar, en cambio, en una película chilena inscrita en esta genealogía argentina que cuenta el pasado subrayando el lado opresor previo y posterior a la dictadura pinochetista: *Araña* (2019), un thriller político del director chileno Andrés Wood, que ya había saltado a la fama por su drama político *Machuca* (2004).

Historia y espacio

Araña arranca en una canchita de fútbol. Una abuela (que inmediatamente percibimos de clase alta) le pregunta a un director técnico cuándo va a entrar su nieto al partido. Ante la negativa, la abuela (interpretada por Mercedes Morán que maneja un acento chileno impecable) empuja al nieto a entrar de forma unilateral. El técnico (que también es el árbitro) parece distraído, demasiado concentrado en el partido, gritándoles a los titulares que jueguen en el centro de la cancha: no impide la disrupción, y se convierte en un juez impotente, controlado por fuerzas externas, más poderosas, que están ubicadas afuera de la cancha. Quizás esto sea lo que esté en juego en *Araña*: una parábola de un Estado democrático, demasiado preocupado por mantenerse en el centro (político), mientras que al mismo tiempo es intimidado por agentes autoritarios cuyo poder está definido por su clase y posición, siempre por fuera y por encima de las reglas del juego.

Inmediatamente después, la cámara nos lleva a la calle donde otros chicos, más pobres, también juegan al fútbol. La escena está ambientada en el Santiago actual, un universo lleno de signos. La cámara pone en primer plano viejas y nuevas minorías de Chile: los pueblos originarios y asiáticos, pero también los refugiados haitianos, que migraron masivamente a la ciudad después del terremoto de 2010. ⁴ Santiago aparece repleto de afiches publicitarios de fútbol femenino. Un grafiti reproduce dos versos de Neruda, “aunque tú no lo creas/ganaremos”, los dos últimos de su poema “Oda al hombre sencillo”.

Estos signos son escrutados desde la perspectiva errante de un tipo siniestro, mientras maneja su auto: Gerardo, que, como pronto sabremos, es un ex miembro de “Patria y Libertad”, un grupo paramilitar de extrema derecha operativo durante el gobierno de Allende, que contribuyó al golpe de 1973. Una especie de Triple A *avant la lettre*, digamos, pero que operaba, claro, sin vínculos explícitos con un Estado que hasta 1973 estaba más o menos controlado por la Unidad Popular. Después de esconderse durante décadas al otro lado de los Andes, trabajando en secreto en la Patagonia argentina, Gerardo finalmente vuelve a Chile. Santiago, que rezuma democratización y multiculturalismo, es retratado como una pesadilla para Gerardo: a sus ojos, la utopía de un Chile criollo, conservador e hispanohablante parece extinguida en la superficie de las calles de la ciudad.

En *Machuca*, Wood ya había puesto en escena a miembros de Patria y Libertad, en un rol mucho más secundario. En esa película la extrema derecha está circunscrita al pasado. Como señala el crítico Pablo Vázquez Pérez, a diferencia de *Machuca* que se limita a los años setenta, *Araña* presenta dos líneas de tiempo, yuxtaponiendo constantemente el pasado con el presente, la pre-dictadura con la postdictadura.⁵ Es posible que esta narración desdoblada nos haga pensar inmediatamente en *El secreto de sus ojos*, pero ya en la tradición chilena hay un antecedente muy importante como *Amnesia* (1994), un thriller político temprano de Gonzalo Justiniano, que contrapone la dictadura pinochetista con el comienzo de los años noventa.

Desde que arranca, *Araña* nos muestra cómo la violencia de los setenta irrumpe en el presente. Mientras observa la ciudad desde su auto, Gerardo persigue y atropella brutalmente a un indigente que le había robado una cartera a una señora, aplastándolo contra una pared y matándolo en el acto. Ya en esta escena tenemos un ejemplo del pasado que no ha/es pasado: el acto de justicia por mano propia reúne preocupaciones históricas asociadas tanto al pasado como al presente. Ambas tienen que ver con la impunidad y el castigo como medio de restauración social.

Por el lado del pasado, esta preocupación surge de los sobrevivientes o familiares de víctimas de crímenes de lesa humanidad, ya que, como es bien sabido, el Estado chileno nunca sentenció ni a los altos ni a los medios mandos de la dictadura de Pinochet (1973-1990), quien, por otra parte, murió en 2006, antes de que algún tribunal lograra condenarlo.⁶ Como en la mayor parte del Cono Sur, a excepción de Argentina, en Chile nunca hubo un juicio colectivo contra la junta militar golpista.

La cuestión de la impunidad es central en muchos thrillers políticos del Cono Sur, por ejemplo, en los ya mencionados *Amnesia* y *El secreto de sus ojos*, pero también en Uruguay con *Matar a todos* (2007) de Schroeder o *Zanahoria* (2014) de Buchichio. Esta escena, sin embargo, nos ofrece algo distinto: el acto de justicia por mano propia de Gerardo también tiene relación directa con el presente democrático, ya que cita la percepción de un aumento de los delitos comunes en las últimas décadas en Chile y, en general, en la región.⁷ La escena pone en primer plano la nostalgia por el orden marcial materializando la típica demanda por el regreso de la “mano dura”.

Lo que complica las cosas, por supuesto, es que el propio Gerardo se beneficia de esa misma impunidad,

ES EN EL CINE ARGENTINO DONDE SON MÁS PROLÍFICOS LOS VILLANOS ESPECTRALES QUE ENCARNAN LA EXTREMA DERECHA EN UN PRESENTE YA DEMOCRÁTICO.

en tanto que él también es un asesino impune. Pero al matar al ladrón indigente, Gerardo canaliza esta sed de venganza de clase restaurando efímeramente ese orden marcial. La ovación que recibe de los peatones testigos, que le sacan fotos y lo filman con sus *smartphones* mientras la policía lo arresta, no hace más que enfatizar esta sed multitudinaria.

Al final de la película, Gerardo seguirá impune al ser declarado como psicótico, un desenlace que funciona como metonimia de la impunidad imperante de la extrema derecha. *Araña*, entonces, arranca con un delito menor del presente, que desencadena la trama y sirve de pretexto para explorar otros crímenes políticos elididos, situados en el pasado. Esta tensión entre pasado y presente se ve traducida visualmente en la omnipresencia de las pantallas en la película.

Pantallas y política

Al igual que en muchos thrillers políticos latinoamericanos, las pantallas son protagónicas en *Araña*. Como explica Buchichio en mi documental *Secretos Precarios*, la omnipresencia de las pantallas en el cine de género de la región tiene que ver con hacer más asequible un ingrediente típico del thriller político para representar el pasado que suele ser demasiado costoso para los presupuestos de nuestras industrias cinematográficas: las reconstrucciones de época.⁸

Pero también podemos leer esta preponderancia de las pantallas de forma visual y narrativa, es decir, como ventanas que nos remiten a los setenta. En este sentido, *Araña* y otros thrillers políticos recientes actualizan lo que Deena Bowman llama el “cachet de autenticidad” del género: el uso de material de archivo, filmaciones viejas que reaparecen para dar un aura tangible de realismo al pasado.⁹

En esta tensión visual entre pasado y presente, los thrillers políticos dejan claro que las pantallas (sobre todo las táctiles, es decir, la de nuestros teléfonos, *tablets* y computadoras) son el cronotopo de nuestra época. A diferencia de los televisores, las pantallas táctiles

no son meros objetos pasivos en los que proyectamos nuestra vista, si no que constituyen lo que quizás es la intersección entre tiempo y espacio por excelencia en el cine actual. Al igual que los cronotopos clásicos establecidos por Mijaíl Bajtín (el carnaval, el camino, el castillo, el mercado), las pantallas también se convierten en nuevos “elementos espaciales y temporales” condensados “en un todo inteligible y concreto”, en el que “el tiempo ... se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia”.¹⁰

En cierto modo, esta prominencia del pasado en las pantallas (lo nuevo transmitiendo lo viejo) puede leerse en línea con la interpretación de Andreas Huyssen del giro de la memoria: es decir, como una respuesta ante los cambios espacio-temporales en un presente que se nos escapa de los dedos constantemente.¹¹ Después de todo, como sugiere Huyssen, “el espacio y el tiempo son categorías fundamentales de la experiencia humana, pero, lejos de ser inmutables, están sujetas en gran medida al cambio histórico.”¹² No es de extrañar, entonces, que *Araña* escenifique estas tensiones espacio-temporales entre pasado y presente a través del punto de vista de Gerardo sobre la vida actual en Santiago y, mucho menos, que su acto de justicia por mano propia desemboque, narrativamente, en el primer plano de la pantalla de un *smartphone*.

Desde ese umbral táctil, podemos leer un chat entre Inés (la abuela que interfiere en el partido al principio de la película) y Justo, su esposo. En el chat, Justo le manda un link que la lleva a ella (y a nosotros) a un artículo de un diario sobre el crimen de Gerardo, cuyo espectro Inés reconoce cuando sus dedos hacen zoom en la pantalla. Como muchos otros thrillers políticos post-dictatoriales del Cono Sur, *Araña* dramatiza lo político a través de un triángulo de personajes. Pronto descubrimos que los tres, Gerardo, Inés y Justo, están vinculados por su participación secreta en Patria y Libertad a principios de los setenta.

En la siguiente escena, la policía hace un allanamiento en la casa de Gerardo. En su sótano, encuentran armas, balas y panfletos de Patria y Libertad. Detrás de la puerta del dormitorio, un viejo cartel muestra a una joven Inés, posando como “Reina Universitaria”, ganadora de un concurso de belleza. Si la pantalla del *smartphone* nos acerca al presente, la fotografía en papel (un elemento inseparable de las pantallas y del pasado) funciona como una especie de ventana ana-

lógica hacia el flashback, que nos lleva a la trama de los setenta.

A medida que la imagen nos traslada del presente al pasado, la banda sonora también participa de esta yuxtaposición de períodos históricos de manera original. Los thrillers políticos ambientados en eventos históricos suelen colorear sus tramas con música de época. La banda sonora de *Araña*, en cambio, fue escrita por Miranda y Tobar (dúo de compositores frecuentes en el cine chileno) *ad hoc* para la película. Una de las canciones, “Tormenta”, en particular, suena como si fuera de los setenta, pero es en realidad inédita. Sus primeros versos dicen “más, yo quiero más, yo quisiera una tormenta, un diluvio en el desierto”. La letra es una obvia alusión a la personalidad de Inés y de ciertos sectores politizados de la juventud chilena de los setenta, tanto de izquierda como de derecha, expansivos e intensos, cargados de una voluntad ambiciosa: convertirse en un parteaguas en la historia del país. Después de Inés, viene el diluvio.

La primera escena del flashback (ambientado en 1971, es decir, un par de años antes del golpe) comienza con un periodista que entrevista a Inés, mientras ella sostiene su corona. En pocos segundos, la conversación superficial se vuelve ominosa cuando le preguntan sobre su hombre ideal. En respuesta, señala a un joven Justo, dando como razón que él siempre lava los platos mientras ella lee a Ezra Pound, una obvia referencia al fascismo, un signo de pertenencia a la tradición de la extrema derecha. La cámara, sin embargo, no lo enfoca a Justo, sino a un joven Gerardo que vigila atento la escena. Es la primera vez que los tres se encuentran. A partir de entonces, se obsesionan el uno con el otro. A lo largo de la película, Inés mantiene relaciones sexuales con ambos, mientras que Justo y Gerardo quedan fascinados y aterrados el uno por el otro.

Como ocurre en muchos otros thrillers políticos, el título de la película es polisémico: en un sentido visual y literal, *Araña* alude al logo de Patria y Libertad (una traducción chilena de la esvástica), que se asemeja a una araña. Carlos Aguilar lee la presencia del insecto del título en relación con “un pasado compartido y turbulento [que] funciona como una telaraña duradera”.¹³ Pero también tiene otras connotaciones interesantes: en una de las pocas escenas donde se pronuncia la palabra, Justo sostiene una botella de champagne, con la que lo apunta a Gerardo, como si fuera un arma, al mismo tiempo que lo acusa en broma de ser comunista. En seguida, Justo pasa a hacer una analogía entre su grupo

y el champagne: “Estas burbujas somos nosotros, que estamos presionando el corcho [...] que es Allende, nuestro presidente borracho”. Mientras trata de abrir la botella, Justo dice: “Y estas son las patitas de la araña que están presionando, presionando”, hasta que finalmente logra abrir la botella.

Araña, entonces, imagina a estos jóvenes de extrema derecha como una fuerza efervescente que puede provocar un estallido (un golpe) contra un corcho, que es a su vez equiparado con el Estado. De nuevo, vemos a la extrema derecha como una fuerza portátil e independiente de un Estado que (como el árbitro, al comienzo de la película) no logra evitar una presión que se lo lleva puesto. Además, hay otro elemento relacionado con el champagne, más sutil, que nos recuerda a una araña: el bozal, la jaula de alambre que contiene el corcho. Quien tenga el control del bozal puede habilitar o impedir que se libere la presión, de forma espontánea o deliberada. El bozal, otra forma de leer las “patitas de la araña”, es la llave para usurpar el Estado.

Historia y lenguaje

En su introducción a la edición inglesa de *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición* de Nelly Richard, la crítica británica Jean Franco sostiene que “la reestructuración de la economía según el principio neoliberal (...) promovió una clase empresarial impaciente ante los recordatorios del pasado”.¹⁴ De vuelta en la trama del presente, es significativo que en *Araña* la “impaciencia” de Inés, una empresaria, no sea provocada por movimientos de Derechos Humanos, sino por fuego amigo, por el regreso espectral de la extrema derecha que personifica Gerardo. Después de un largo discurso, en el que alardea de sus aportes a la sociedad chilena (trabajar como directora ejecutiva, enseñar en la Universidad Católica, inaugurar escuelas), Inés dice que se ganó su derecho de “vivir en paz”, es decir, su privilegio de no ser procesada por haber contribuido al genocidio Pinochetista. Como en muchos otros thrillers políticos, el significante vacío “paz” aparece de manera irónica y cínica en *Araña*. Gerardo, al ser juzgado por el crimen que cometió, se vuelve más volátil y peligroso para Inés: si lo interrogan, puede revelar las operaciones clandestinas de ambos y terminar con su derecho de vivir en paz.

Pronunciadas por Inés, estas palabras tienen un eco siniestro, ya que nos recuerdan el título de la canción de protesta “El derecho de vivir en paz”, que Víctor



Jara escribió contra la guerra de Vietnam. No hay que olvidarse de que Jara, quizá después de Allende, es la figura de más peso simbólico que se llevó el golpe del 73. Pese a que, para algunos, pueda sonar algo obsoleta medio siglo más tarde por su exaltación a Ho Chi Min, la canción mantiene su vigencia, si recordamos que fue cantada por decenas de guitarristas en las manifestaciones de Santiago a fines de 2019, año en que se estrenó *Araña*.

Inés insiste varias veces con que quiere la paz para Chile. Pero, “vivir en paz”, por supuesto, implica vivir sin los espectros inoportunos del pasado, más allá de que vengan de la extrema derecha o de la lucha por los derechos humanos. En la estela de muchos otros thrillers políticos latinoamericanos, la película nos muestra cómo funcionan los significantes vacíos sobre los que tanto pensó Laclau: al igual que las reglas de un partido de fútbol, el corcho de una botella o las riendas del Estado, la “paz” está constantemente sujeta a usurpaciones, apropiaciones y tergiversaciones semánticas.

Paula Vázquez Prieto, en su reseña de la película, distingue la trama del pasado, plagada de “violencia y terrorismo, signado por el erotismo de la contrarrevolución” y la del presente, “guiado por la tiranía gris del neoliberalismo y la precaria paz de la desigualdad”.¹⁵ Pero si circunscribimos la precariedad a la “paz” del presente, corremos el riesgo de pensar el pasado

como algo sólido. *Araña*, en cambio, propone que el pasado también es precario y errático. Al fin y al cabo, el triángulo de personajes siempre está al borde de la destrucción, no solo en el presente sino también en los setenta. Ambas líneas temporales están atravesadas en la película por un afecto negativo, como podemos ver en muchas escenas, donde tanto Justo como Gerardo (celosos, en competición permanente por la atención y el deseo de Inés) amenazan con dispararse el uno al otro. *Araña* nos muestra una gran volatilidad en la contrarrevolución de la extrema derecha, que es menos sólida y unificada de lo que parece.

Historia y espectros

Otra escena importante de yuxtaposición entre pasado y presente tiene lugar en la película, de nuevo, mediante una pantalla. Esta vez, se trata de una tablet, que nos lleva al pasado espectral con el típico material de archivo que marca el cachet de autenticidad del thriller político. La escena da contexto necesario para un público transnacional que tal vez no esté familiarizado con la historia de Chile (gesto típico del género), pero también se dirige a nuevas generaciones de espectadores domésticos: en su tablet, Nadia, la médica que observa el caso de Gerardo (detenido en un hospital psiquiátrico), ve un documental alemán en blanco y negro sobre Patria y Libertad.

En seguida, la filmación del documental pasa a ocupar la pantalla completa. El material de archivo es intercalado con la trama ficticia de la película, en la que un joven Gerardo equipara “patria” con “mujer”. Esta definición de un concepto obviamente patriarcal (aunque en castellano tengamos esa curiosa antítesis, la “madre patria”) no debería entenderse como un intento por feminizar el poder. Si Gerardo equipara la patria con la mujer es porque considera a ambas como inherentemente débiles y vulnerables, y, por lo tanto, como susceptibles de ser protegidas por hombres.

La pantalla digital de Nadia funciona como otra puerta de entrada digital, otro umbral tecno-histórico. Pero las pantallas, en última instancia, son también espejos negros que producen reflejos distorsionados. Por eso Nadia es también blanco del espectro que le devuelve la pantalla: después de haber visto la brutalidad en la que estuvo involucrado su paciente, ella se da cuenta de que es la única a la que le importa que el hospital proteja a un ex miembro de una organización de extrema derecha. Los otros médicos, en cambio, hacen todo por mantener a Gerardo en el psiquiátrico, para que pueda evitar la cárcel. La connivencia del presente evoca la que mantuvo parte de la sociedad chilena con el ascenso de la extrema derecha durante el gobierno de Allende. *The past is not past*: el eco de esta connivencia, fuera de la trama de la película, puede oírse muy nítidamente en el regreso de los hijos de esa extrema derecha en la actualidad, bajo el liderazgo de José Antonio Kast, firme partidario del legado de Pinochet y candidato a las elecciones generales de 2021, que perdió por no demasiada diferencia frente al actual presidente Boric.¹⁶

La frontera porosa entre pasado y presente también puede verse en otra escena en la que Justo “juega con la historia”, en los términos que Jordana Blejmar estudia la omnipresencia de juegos y juguetes en películas sobre la dictadura argentina:¹⁷ Justo arma un rompecabezas, con una imagen del Foro Romano, que señala la presencia del pasado, ahora materializado en ruinas. La escena nos recuerda a otros thrillers políticos, como *Zanahoria* (2014) de Uruguay, en la que uno de los protagonistas intenta resolver un rompecabezas con una reproducción del *Guernica* de Picasso, pero fracasa y termina desarmándolo violentamente. En la película uruguaya, este exabrupto puede verse como el agotamiento provocado por la permanencia de los movimientos de extrema derecha en la región y la imposibilidad de superarlos.

En *Araña*, también Justo se muestra frustrado y tampoco logra completar el rompecabezas. Si ponemos los dos thrillers en diálogo, podemos advertir que la imposibilidad de “resolver” el pasado aparece como algo que afecta no solo a la izquierda (como se suele pensar), sino también a la derecha. A veces tenemos la falsa sensación de que el pasado a la derecha no le importa. Sabemos bien que algunos sectores de la derecha suelen atacar a movimientos de derechos humanos con esa premisa. De ahí frases hechas como la insistencia cínica en la “necesidad de superar el pasado”, la idea de que “las dictaduras del Cono Sur terminaron hace décadas”, o la pregunta retórica “¿por qué deberíamos seguir removiendo el pasado?”. Pero, si lo pensamos bien, esta tendencia a la amnesia deliberada no funciona del mismo modo para la extrema derecha. Después de todo, los espectros que acechan a derecha e izquierda son los mismos. En *Araña*, el espectro es el regreso de Gerardo, que, a diferencia de Inés y Justo, tiene menos que perder y, por lo tanto, menos motivos para ocultar los secretos del pasado de los tres.

Pero, más allá de la película, basta pensar, por ejemplo, en Hernán Chacón Soto, uno de los brigadieres militares condenado por el asesinato de Víctor Jara. Después de que la Corte Suprema ratificara su condena de veinticinco años, Chacón Soto se suicidó en 2023, para evitar la cárcel por un crimen que había perpetrado hacía medio siglo. Incluso la reticencia de la mayoría de los votantes chilenos en contra de reemplazar la constitución de 1980 de Pinochet, en el referéndum de 2022, podría leerse también a la luz de que la imposibilidad de soltar el pasado no es un monopolio de la lucha por los derechos humanos. Tampoco hay que ir muy lejos para ver cómo el pasado no ha/es pasado para nuestra extrema derecha: no hace mucho, nuestra vicepresidenta sintió la necesidad de justificar el Proceso para atraer votantes. Las visitas recientes de los diputados oficialistas a Astiz en la cárcel van por el mismo lado.

Volviendo a *Araña*, al final de la película, de vuelta en el presente, Gerardo se escapa del centro psiquiátrico y se une a la nueva generación de extrema derecha. Con la ayuda de ellos, ataca una iglesia repleta de feligreses haitianos. Mientras los asesina a sangre fría, grita: “esto es Chile y aquí hablamos ‘chileno’”. La masacre yuxtapone viejas doctrinas fascistas de superioridad racial con los temores políticos supremacistas más actuales en torno al multiculturalismo, capitalizados por los nuevos gobiernos de extrema derecha en América Latina y en todo el mundo.

Los créditos finales de la película aclaran que Patria y Libertad se disolvió poco después de que Pinochet

tomara el poder en 1973. Más que porque su trabajo estuviera hecho, la desintegración de Patria y Libertad tuvo que ver con que la dictadura chilena avanzó hacia una dirección diferente dentro del espectro político de derecha: la organización paramilitar era nacionalista e incluso anticapitalista; en cambio, la dictadura, tal como la estudiaron varios académicos, debería entenderse más como un laboratorio para la implementación del neoliberalismo, es decir, una doctrina económica que favoreció el capital transnacional y se alejó del nacionalismo.¹⁸

Sin embargo, como señala Carlos Basso Prieto en su reciente ensayo, *Chile Nazi: Un siglo de xenofobia y totalitarismo* (2020), parte de la sociedad chilena está resignificando el legado de la organización paramilitar, en línea con el auge transnacional de la extrema derecha. Tras el estallido social de 2019 en Santiago, Basso Prieto constata cómo los autores del incendio de la sede del Partido Comunista en Chillán, o de los ataques contra los monumentos a los desaparecidos en diferentes localidades de la Patagonia chilena, reivindicaron Patria y Libertad al justificar sus actos terroristas.¹⁹

¿Qué nos puede decir el thriller político sobre el auge de la extrema derecha, entonces? Los espejos retrovisores del lado del pasajero en varios países anglosajones suelen incluir una advertencia que nos recuerda el reflejo distorsionado de nuestras pantallas, que tanta incidencia tuvieron y tienen en este auge: “los objetos en el espejo están más cerca de lo que aparentan”. Quizás esta sea la relevancia de thrillers políticos como *Araña*: lejos de tratar el pasado como un campo de juego estético inofensivo (como suelen hacer muchos dramas de época), nos muestran lo que está en juego acá y ahora, mucho más cerca de lo que muchas veces creímos.



- 1 Cfr. Stefanoni, P. *¿La rebeldía se volvió de derecha?: Cómo el antiprogresismo y la anticorrección política están construyendo un nuevo sentido común (y por qué la izquierda debería tomarlos en serio)*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2021 y Hoyos, H. "The Global Alt-Right as Pre-figured by Roberto Bolaño" en: *Latin American Literatures in Global Markets*. Leiden, Brill, 2023, p. 41-57
- 2 Faulkner, W. *Requiem for a Nun*. Londres, Chatto & Windus, 1953, p. 85.
- 3 Beasley-Murray, J. "Citizenship and Rights in the New Republics" en: *UBC Latin American Studies*. 19 de septiembre de 2017.
- 4 Según el Instituto Nacional de Estadísticas, alrededor de 180.000 haitianos migraron a Chile a lo largo de la última década.
- 5 Cfr. Vázquez Pérez, Pablo. "Araña (Andrés Wood)" en: *Cinemaldito*. Noviembre 23, 2019.
- 6 Apenas Manuel Contreras, jefe de la policía secreta de Pinochet, fue condenado en 1993 a una pena indulgente de solo ocho años.
- 7 Cfr. Bergman, M. *More Money, More Crime. Prosperity and Rising Crime in Latin America*. Oxford, Oxford University Press, 2018, y Valdés, C. "The Changing Demographic Landscape in Chile", que matiza esta percepción, con un análisis de la sobre-representación del crimen en la prensa.
- 8 Cfr. Cherjovsky, I. y Tocco, F. *El thriller político en el Río de la Plata*, documental, 2024.
- 9 Bowman, Deena. "The Hollywood Political Thriller During the Cold War, 1945 – 1962", tesis doctoral, University of Exeter, 2014.
- 10 Bajtín, M. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989, pp. 237- 238.
- 11 Huyssen, A. "Pretéritos Presentes: medios, política, amnesia" en: *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. (2002), p. 17.
- 12 *Ibid.*
- 13 Aguilar, C. "Chile's Oscar Entry Is a Cautionary Tale on How the Far-Right Politics of the Past Still Affects the Present", *Æmezcla*, 12 de mayo, 2019.
- 14 Cfr. "Preface". Franco, J. en Richard. Nelly. *Cultural Residues. Chile in Transition*. Traducido por Theodore Quester y Alan West-Durán. Minneapolis, University of Minnesota press, 2004. La traducción es mía.
- 15 Vázquez Prieto. P. "Llega Araña de Andrés Wood, la historia del grupo paramilitar Patria y Libertad" en: *Página 12*. 16 de febrero 2020.
- 16 Cfr. Ramírez Figueroa, J.C. "Pinochet's Ghost Still Haunts" en: *Index on Censorship*. 52, no. 3 (2023), pp. 18-20.
- 17 Cfr. Blejmar, J. "Dictatorship Toys: Play and State Terror in Argentina" en: *Témoigner par l'Image*. Editado por Paul Bernard-Nourard y Luba Jurgenson. París, Pétra, 2013, pp. 125-143.
- 18 Cfr. Valdivia Ortiz De Zárate, V. "Estatismo y neoliberalismo", un contrapunto militar. Chile 1973-1979." *Historia (Santiago)* 34 (2001): 167-226, Klein, N. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*, Toronto: Knopf Canada, 2007 y Harvey, D. *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford: Oxford University press, 2007.
- 19 Basso Prieto, C. *ChileNazi: Un siglo de xenofobia y totalitarismo*. Santiago de Chile, Penguin Random House, 2020.

*Fabricio Tocco

(Buenos Aires, 1985) es escritor, profesor y músico. Creció entre Argentina y Brasil. Vivió en Barcelona, París y Vancouver, donde se doctoró en Letras por la University of British Columbia. Enseña literatura y cine en la Australian National University. Es autor de dos libros: *Latin American Detectives against Power. Individualism, the State and Failure in Crime Fiction* (ICFA Book Prize 2022), y *Precarious Secrets. A History of the Political Thriller in Latin America* (2025). Cuenta, además, con tres discos: *Rincones de allá* (2019), *Gringuinho* (2022) y *Las aventuras perdidas* (2022), una musicalización del libro homónimo de Alejandra Pizarnik.