



“Imagen, ciudad y disputa en la novela Budnik de Juan Carreño”

“Seminario de Graduación para optar al grado de Licenciado en Lingüística y literatura mención Literatura hispanoamericana”

Alumno: Felipe Alonso Valencia Barrera
Profesora: Ana María Riveros Soto

Viña del Mar, 1° Semestre 2019

Resumen

En el presente artículo de Investigación se trabajará la Novela *Budnik* (2018) de Juan Carreño con el objetivo de dar cuenta de las relaciones de poder que operan en el marco de las disputas representacionales dentro de la ciudad de Santiago. De esta manera se analizarán aquellos símbolos y elementos claves de la obra que permitirán establecer a través de tres apartados; discurso imaginario-territorial, discurso de los medios de producción, discurso del contexto socio-político, una crítica con respecto a los efectos colaterales –que pasan a ser los primordiales- del neoliberalismo. Lo anterior se refleja en las subjetividades de la zona periférica de la capital, las cuales forman parte de una batalla en pos de la destrucción del poder hegemónico en cualquiera de sus formas, en donde el arma de lucha es la imagen. A través del análisis, la obra trasciende el plano ficcional y actúa como elemento crítico con respecto al círculo literario por el que transita, convirtiéndose en una problematización de sí mismo. Distintos hechos históricos referentes a la dictadura abundan en la novela, si bien no se desarrolla en ese período todo pareciera ser que las lógicas dictatoriales perduran y que, a través del proyecto modernizador urbano se incrementan las condiciones de marginalidad de las que tanto reniega la visión del progreso. Para dar cuenta del presente análisis se utiliza, dentro de otras obras, *La ciudad letrada* (1984) de Ángel Rama, y *Crítica literaria y teoría cultural en América Latina* compilado por Clara Parra y Raúl Rodríguez.

Palabras Clave

Discurso – Imagen – Poder – Ciudad – Mecanismos de Producción - Subjetividades

Imagen, ciudad y disputa en la novela *Budnik* de Juan Carreño

Existe una problemática con respecto a la circulación de ciertos discursos en diferentes territorios dentro de lo urbano, y cómo dialogan con respecto al sistema literario, en el marco de una sociedad neoliberal, que pareciera legitimar algunas expresiones por sobre otras a través de grupos de poder. Es en las relaciones de poder que se tejen en el marco del campo literario-cultural -dentro de la urbe-, que se produce una disputa por la apropiación y/o prohibición de espacios, imágenes y signos, que representan y problematizan relaciones de tensión constante, dentro de la lógica citadina, específicamente en Santiago, o bien, a partir de lo que se entenderá a continuación como en el No Santiago, lugar desde el cual emana *Budnik* (2018).

A partir de lo anterior es que entra en conflicto la validación de ciertas expresiones en espacios comunes, en desmedro de otras que son censuradas constante y violentamente (las que se detallarán a continuación).

A cada discurso se corresponden símbolos, figuras e imágenes específicas que tensionan la marginalidad y territorialidad que imponen las relaciones de poder del sistema neoliberal. Se encuentra en primer lugar el discurso del sujeto marginal; en donde se entenderán como símbolos constituyentes la figura de Daniel y su experiencia de vivir en un tubo de

cemento, es decir, su relación con el territorio y el dibujo, y la figura de Ana (tránsito) y la Llodi, como feminidades que toman conciencia de la posición que ocupan en la sociedad operando activa y frontalmente para combatir al enemigo, sabiéndose determinadas por el mismo. En segundo lugar el discurso socio-político; entendido en términos históricos, que es transversal a toda la novela, en donde los símbolos constituyentes son la figura de Israel, antiguo integrante del Frente Insubordinado Nietzscheano Militar, y aquellas voces solapadas de la vanguardia organizada del pueblo (apartado de los sueños). En tercer lugar, dentro del discurso imaginario-territorial, los símbolos son el Frente Contra Cine (Desde donde se desprende el Festival Interzonal), la demolición de los blocks y la construcción de la carretera acceso sur, con todas aquellas expropiaciones (territoriales e identitarias) que implica. Finalmente el discurso de los medios de producción, -tanto en el plano interno de la obra, como en el externo (editorial independiente y contexto en el que circula el ejemplar)-, los elementos conflictivos que tensan esta relación son el manifiesto Medvedkin y los Samizdat, elementos antagónicos al funcionamiento mercantil de la ideología neoliberal.

Cabe destacar que los cuatro discursos están estrechamente relacionados entre sí, no son independientes ni totalizantes. Los elementos que constituyen cada discurso, bien pueden interpretarse desde más de una perspectiva, por lo tanto es necesario mencionar que, al igual que la construcción multifocal de la obra, son símbolos en un constante tránsito.

La problemática anterior trasciende el plano literario/urbano que se pretende trabajar, extrapolando el conflicto a este ejercicio académico en particular. Es decir, cual es el sentido de problematizar -desde la academia- una novela que aborda el fenómeno de la

marginalidad, -interpelando los discursos impuestos por el poder-, que reflejan el abandono social en Chile, desde una postura antagónica al capitalismo y al sistema neoliberal. Resulta paradójico problematizar la marginalización, dentro de un círculo académico que, se quiera o no, constituye un punto articulado de poder, permeado por la lógica de mercado impuesta por el neoliberalismo. Lo anterior viene a poner en discusión el sentido de la resignificación y reinención de ciertos imaginarios, signos y espacios, desde donde se (re)plantea y (re)piensa el ecosistema urbano y el funcionamiento de sus instituciones.

Esto no es un intento por incorporar ni al autor ni a su obra a algún tipo de círculo letrado, o algún tipo de “academización”, sino utilizarla como elemento que permita llevar a cabo un análisis crítico del fenómeno planteado en las múltiples dimensiones que opera (política, social y literaria). Es por lo anterior que el ejercicio crítico también apunta a poner en duda lo consecuente de la existencia misma de este artículo.

Existe una batalla por quien(es) pretenden dominar las expresiones y territorios que conforman la ciudad (todo aquel representante del poder central que absorbe y anula lo periférico) y por quien(es) pretenden destruir estas formas de dominación (aquellos sujetos que luchan contra la expropiación de su identidad desde el margen), que invaden desde el trazado central de la urbe hasta la periferia. La relación entre estas dos grandes partes que abarca la tensión no es dicotómica, existen sujetos que, dentro del círculo de lo marginal o lo central, internamente también censuran.

Budnik viene a reflejar el proceso de lucha y tensión interna en aquellos espacios que constituyen el escenario de la eterna disputa de la representación (el ejemplo más claro es el

Frente Contra Cine y su actuar en los círculos poblacionales de lo que se denomina No Santiago), situación que puede extrapolarse a la producción y circulación literaria. En este punto, entran en juego los mecanismos de producción y las instituciones como elementos que, a través de un poder hegemónico (respaldado legalmente), absorben, anulan y subalternan voces e íconos que no les pertenecen. Esta relación opera frente al sujeto marginal, como una situación que genera una respuesta contestataria por parte del subalterno, entendidos como sujetos que no se encuentran comprometidos con el sistema en ninguna de sus formas, aunque sus existencias no dejan de ser determinadas de manera categórica por el mismo. Es necesario observar cómo a través de la experiencia y relato de todas aquellas voces que componen el relato, y principalmente de Daniel, Ana e Israel, se visibilizan las figuras que bordean el imaginario capitalino (letrado, mercantil). Esto a través de los cuatro discursos que configuran la problemática de investigación; discurso del sujeto marginal, sociopolítico, imaginario-territorial y de los medios de producción, que se relacionan dentro del micro-universo interzonal en el cual se visibilizan los símbolos que están en tensión constante (imágenes periféricas desplazadas, signos, territorios, acciones comunitarias, expropiaciones, dentro de otras).

El objetivo general corresponde a analizar la obra como una construcción en la cual el relato articulado desde múltiples perspectivas (voces), pone en conflicto las relaciones de poder que operan en el marco de las disputas representacionales; tensiones que se manifiestan a través de símbolos, discursos e imágenes que resultan claves para el análisis. Se reconocen cuatro tipos de discursos; el discurso del sujeto marginal, el socio-político, el imaginario-territorial y el discurso referente a los medios de producción.

Con respecto a los objetivos específicos, en primer lugar a partir del discurso imaginario-territorial, analizar la conformación de la ciudad como espacio en el que confluyen discursos y símbolos en tensión, en el marco del sistema neoliberal, y como se da dentro de este, la producción (y reproducción) de la marginalidad. En segundo lugar determinar los modos de representación del sistema neoliberal -en contraposición del periférico- y sus mecanismos de producción, por medio de los cuales se tensiona el espacio de la urbe, legitimando y deslegitimando prácticas específicas a través de los discursos en tensión nombrados anteriormente. En tercer lugar analizar la manera en que las imágenes o símbolos de poder -como puntos clave de la disputa representacional- se configuran en la obra a través del discurso político de la historia reciente de Chile y que implicancias tiene en la configuración de la marginalidad chilena y la crítica al sistema neoliberal, lo anterior articulado al discurso socio-político que entreteje toda la obra.

Desde una perspectiva histórica, la conformación de las ciudades en el sur del continente americano se configura en base a un proyecto político, económico y administrativo por parte de las antiguas monarquías que gobernaron y dominaron las colonias, tanto en el plano físico como el ámbito social. Al normar la distribución física del espacio, se norman a su vez las conductas y relaciones que establecen las personas en dicho territorio. Respecto a ello, bajo el pensamiento de Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1984), se problematizan los conceptos de orden y poder que operan en la conformación espacial de la ciudad. El ordenamiento de la ciudad a futuro es un proyecto que se materializa en la dimensión tangible y observable, esto es, la manera en que se distribuye lo urbano, ya sea la presencia de edificios municipales e iglesias alrededor de la plaza central de la ciudad, como de comisarías y hospitales cercanos. A partir de lo anterior, se puede observar la tendencia

desde el periodo colonial a ordenar y concentrar el poder desde un centro civilizador (Parra y Rodríguez, 457).

Para asegurar el orden y su conservación en la dimensión social, se utiliza la escritura, símbolo de las relaciones de poder que articulan y organizan el espacio urbano a través del tiempo. La letra es concebida desde la época colonial como palanca social y dispositivo que permite la incorporación de los individuos a los centros de poder: “La escritura poseía rigidez y permanencia, un modo autónomo que remedaba la eternidad” (Rama, 43). De esta manera, el orden reproduce el poder y la conservación de la estructura económica y cultural que esa fuerza puede garantizar, lo que se refleja actualmente en la perpetuidad del proyecto modernizador (Parra y Rodríguez, 458).

A partir de lo anterior, se comprenderá la ciudad de Santiago como una urbe que desde su fundación colonial ha sido fuertemente centralizada, marginando aquellos espacios y subjetividades que quedan fuera del funcionamiento social que tiende hacia el progreso, en donde aquellos sujetos que no son útiles o funcionales al sistema (Serrano, 15) acaban por ser excluidos o rechazados. El modelo de la ciudad se configura en función de la dicotomía centro/periferia, disposición urbana y social que perdura y se intensifica actualmente bajo las disposiciones del proyecto modernizador (Parra y Rodríguez, 398).

Es en el escenario periférico, al margen del proyecto modernizador, el espacio en el cual se desarrollan las acciones al interior de la novela *Budnik* (Carreño, 2018), lugar que denominaremos *No Santiago*, territorio ubicado geográficamente al sur de la capital. A partir de la zona en que transcurren los hechos de la novela, se pone en tensión el poder que articula la organización y el funcionamiento de la ciudad con respecto a las relaciones sociales que se establecen al interior de ella, entre sujetos provenientes de distintos e incluso el mismo sector sociocultural y económico.

Actualmente, el dispositivo por medio del cual se dispone el orden en base al poder no es sólo la escritura, como describe Rama (32, 1984), sino que debido al impulso moderno que impacta progresivamente en el desarrollo de la urbe y en la vida de los ciudadanos, atravesada por el desarrollo de la tecnología, el signo escrito a través del cual se disputa el poder es complementado y muchas veces reemplazado por el signo visual o audiovisual. Debido a la globalización y la superación de los modos monomodales de comunicación, es la imagen y el empleo de los medios masivos de comunicación la herramienta que hoy en día sostiene el funcionamiento de las relaciones de poder, ya que las tecnologías se incorporan al servicio de las necesidades hegemónicas de la clase dominante (Parra y Rodríguez, 398). Es por lo anterior que cada individuo tiene la posibilidad de producir imágenes y discursos, al ser más cercano el medio material a través del cual se establece un registro (Bourdieu, 51).

Si bien el progreso tecnológico posibilita las distintas formas de expresión que suplantán el uso de la letra, es también el contexto socio-político y cultural de una ciudad que ha sufrido la dictadura, el que permite generar formas de representación diferentes como respuesta ante la censura y rechazo del discurso tradicional e institucional que apelan a un reduccionismo normativo de las expresiones artísticas (Richard, 43). La novela transcurre en el período postdictatorial, pero existen referencias directas a años anteriores como, por ejemplo, el primer sueño del cuarto capítulo de la novela, en el cual se le otorga voz a aquellos asesinados en la matanza de Pampa Irigoin acontecida en Puerto Montt en 1969; o el segundo sueño que le da voz al ex ministro del gobierno de Eduardo Frei Montalva, Edmundo Pérez Zujovic en su ajusticiamiento (1971), la muerte de Allende y el acto terrorista de Heriberto Salazar Bello, integrante de la Vanguardia Organizada del Pueblo

(VOP), efectuado en 1971. También existen acontecimientos del relato que se fechan después del 2000 como consecuencias de la dictadura:

Teatro a Mil es parte de las campañas de Pan y Circo Gubernamentales (y me va a disculpar lo ordinaria, pero toda esta güeá viene podrida desde los tiempos de la campaña del NO, con todos esos actores culiaos amarillos que después querían puro llegar a ser ministro de cultura los más bacanes, porque a los más charchas con cuea les alcanzó para alcaldes o concejales) (150).

Las nuevas mecánicas de producción son transversales a los géneros y amplían el soporte del arte en el cuerpo y la ciudad (Parra y Rodríguez, 522). La fragmentación simbólica y social que sufre la colectividad al interior de Santiago, se intenta superar mediante nuevas prácticas que representan y reconstruyen lo destruido (524). El ejemplo más claro que permite ilustrar esta idea es la *escena de avanzada* (Richard, 45), movimiento que mediante la reformulación de los signos busca visibilizar las falacias dictatoriales en las cuales el poder legitima su actuar, subvirtiendo los códigos comunicativos mediante performances e intervenciones urbanas con el fin de socavar las representaciones sociales y culturales del discurso autoritario (525) que buscaba recluir y segregar los cuerpos y el orden del discurso (Richard,42). Al hallarse la ciudad bajo constante vigilancia con respecto a los signos y discursos permitidos para circular, es el espacio mismo el que actúa como soporte de los mensajes que se transmiten, los cuales muchas veces requieren de la colectividad para adquirir una significación completa. Esto se puede evidenciar en la novela a través del transcurso del octavo FIN (Festival Interzonal), fechado en el relato en el mes de mayo del 2011 (184), en el cual los muros blancos de la Municipalidad de La Pintana se utilizan como soporte de los proyectores que pretenden “funar” (184) la actividad de las integrantes de la agrupación *Madres siempre madres* (MSM), trabajadoras de base en la radicalización evangélica de los barrios interzonales (184).

De acuerdo a ello, en *Budnik* (Carreño, 2018), se propone una resignificación del signo en cuanto se le busca otorgar una función antagónica a la dispuesta por el sistema neoliberal. No se utiliza el signo visual como herramienta mercantilizadora, al servicio del progreso económico, sino más bien como un arma o recurso que, levantado desde la periferia, constituye una respuesta contra los procesos de marginalización e “individualización masiva” (11). De este modo, Carlos Monsiváis (9-27, 1979) plantea que:

Las grandes ciudades tradicionales, fortalezas clasistas, se enfrentan de modo creciente a la amenaza de “hordas depredadoras” de la periferia y a las clases dominantes les importa sobremanera extender su ofensiva ideológica cubriendo los grupos excluidos y ampliando una función hegemónica que racionaliza represiones más directas (Parra y Rodríguez 398).

El dispositivo principal de protesta desarrollado por el “Frente Contracine” (131) son los “Samizdat” entendidos estos como cortos, fanzines, expresiones visuales o audiovisuales diversas que plantean mediante su propagación, la defensa y resistencia de la expropiación frente al poder hegemónico, definidos en este contexto como:

antiguas formas de pirateo de diferentes dispositivos que servían como contra-información en los países de la Unión Soviética (...) ya fueran libros, cintas de audio, folletos, discursos contra-hegemónicos, manuales de insurrección o películas críticas sobre el sistema (143)

El soporte audiovisual constituye en la novela el elemento que configura los modos de representación que están en constante (auto)determinación, tanto de las individualidades como de una otredad, es decir, permiten la representación individual o colectiva de un sujeto por sus propios medios hacia su comunidad, como la representación que ejerce uno mismo en base a un individuo o colectividad ajena:

lo que quiero es retratar la realidad para que la gente comprenda de lo que se trata la pobreza, los residuos tóxicos que produce el capitalismo en el ser humano ¿es que acaso no estamos haciendo películas para mostrárselas a la gente? ¿a qué público le puede impactar la miseria?, a los pobres la pobreza no nos impacta (144-145).

Con respecto a lo anterior, en la novela el Frente ContraCine es una agrupación originada para resistir por medio de la creación y resignificación del signo visual, a través del cual se busca poner en cuestionamiento el orden tradicional, la disposición y formas de habitar y de ocupar la ciudad, en el marco de una sociedad regida por el modelo económico neoliberal. Esta comunidad es conformada por sujetos que integran el espacio marginal, cuyo objetivo en común es la refundación de la imagen para a partir de ella refundar el espacio urbano, las formas de convivencia y ocupación territorial, con el fin de tomar conciencia sobre las formas de vida modernas dispuestas e impuestas por el sistema neoliberal, tal como expresa *Anita*, una de las personajes: “...creo que en el cine existe una fórmula para desencadenar el caos, donde se amalgaman (...) todos los balazos posibles contra la oligarquía” (135).

Es en el mismo personaje, una joven huérfana y actriz, pero sin trabajo en su área, figura que refleja las condiciones de explotación del mercado y el trabajo en los sujetos:

Yo abandoné la pizzería porque estaba viva y en cualquier momento le tiraba los shops, los panes de ajo y las pizzas por la cabeza a todos esos cuicos conchadesumadre, fantaseaba con mancharles la ropa con aceto balsámico y con pegarle una patada voladora a ese viejo culiao que me gritó ¡TÚ SIEMPRE TRABAJARÁS DE GARZONA! (123).

Del mismo modo, al ser entrevistada por *Llodi* y *Josete*, encargados de recibir a la gente que decide postular al Frente Contracine, quienes le preguntaron cuáles eran sus ocupaciones, responde: “he renunciado a un trabajo de mierda (...) andaba puro garzoneándole al enemigo” (135).

El Frente ContraCine coloca a la vista una nueva manera de crear subjetividades marginales que rechazan ser determinadas por el discurso del proyecto modernizador, a través de la imagen, utilizada como medio de protesta que permite configurar una resistencia frente al sistema. Por medio de estas formas de manifestación, se establece a su vez una crítica al interior del mismo espacio periférico con respecto a aquellos vecinos o habitantes del *No Santiago* que operan a su vez a favor del sistema como dispositivos de control: “infiltrados e ingenuos muni-cristianos intentan patentar la marca Festival de Interzona con intenciones de usufructuar de ella para así anular sus objetivos primordiales” (171). A propósito de lo señalado, existe un contexto de guerra entre aquellos grupos nombrados Fuentes de Poder (FP), entendidos estos en los términos de Foucault como dispositivos de control que corresponden a células afincadas desde la dictadura en barrios desarticulados de la Interzona, “esbirros del capital” (168) que autodenominados Fuerza, Fe y Fierrazo (FFF), en Octubre del 2007 asesinan a doce supuestos delincuentes como forma de “justicia ciudadana” (168), y el colectivo reaccionario del FIN que combate mediante intervenciones específicas, bloqueando el tránsito y proyectando imágenes desde y para la periferia (168).

Lo anterior se hace aún más patente en los objetivos de cada FIN -eventos donde se exhiben películas o samizdat del Frente Contracine-, “en venganza por todas las imágenes que mostraron al proletariado sumiso y servil al patrón (...) en venganza por instalar un discurso dictatorial en el inconsciente del pueblo” (169). En este sentido, la imagen que surge desde los bordes es una imagen reaccionaria frente al sistema neoliberal y sus esbirros presentes en los márgenes, puesto que la normada es la que impone el sistema. El Frente y las subjetividades que lo conforman generan imágenes que enfrentan y resisten al poder

hegemónico. En este punto, para plantear una resistencia a las formas en que se inscribe el signo imperial es imposible escapar a su uso, tal como afirma Ramos (2015: 575-579), es necesario desacralizar la escritura, en este caso, la imagen audiovisual y los modos de representación, para concebirla como un medio que desestabilice y cuestione al poder.

En la novela, la carretera de acceso sur que cruza la Interzona (75), como elemento modernizante en cuanto al trazado urbano que delimita la dicotomía centro-periferia, en pos del llamado progreso moderno, trae consigo un efecto segregador determinante con respecto al territorio que atraviesa, desplazando fuertemente a los pobladores y habitantes de los sectores aledaños hacia la zona del margen. Lo anterior implica en la novela expropiaciones de territorios y demoliciones de blocks, lugar en donde la población habita:

Sueño que llegan las retroexcavadoras Caterpillar a demoler parcialmente los blocks para que no vuelvan a ser reutilizados por nueva gente sin casa como yo. Rompen de golpes sucesivos, lentos y tristes, con los brazos mecánicos, los muros principales. (...) Alguna de nosotras graba con su celular, por la noche vemos los videos a solas y, estemos donde estemos, lloramos, preparando el contraataque (99).

El fragmento anterior evidencia los efectos del proyecto modernizador urbano (Berman, 2) por medio del cual se generan nuevos entornos, conectando distintos sectores de la capital, pero destruyendo y transformando las subjetividades inmersas en ella, lo que implica un proceso de fragmentación profunda de los habitantes y pobladores, quienes no obstante planean premeditadamente una respuesta contestataria frente al avance hegemónico. Es en este proceso que se evidencia, a través de la multiplicidad de voces que construyen la novela, la visión de las individualidades desplazadas: “veo los peajes de la carretera y a mi sombra en bicicleta arrimada a la costra de la ciudad y al progreso, pura basura a la entrada de los ojos” (111).

En estos espacios destruidos por el proyecto modernizador, que se constituye a través de una relación dialéctica de alteridad con un otro que se opone al proceso civilizatorio, en el cual se recurre a la violencia para remover los obstáculos que dificulten la realización de dicha modernidad (Dussel 13), sobreviven subjetividades e imágenes fragmentadas como residuos. Lo anterior se evidencia en la experiencia de Daniel, un niño de doce años, quien decide vivir al interior de un tubo marca *Budnik*, objeto que da título a la novela y oficia en la misma como símbolo del progreso de forma irónica, puesto que refiere a sujetos como deshechos de un proyecto moderno que no los incluye, relegándolos a la destrucción y a la precariedad, lo que se traduce en la posibilidad de sobrevivir desde otras sensibilidades: “Me fui de la casa y me fui a vivir a un tubo de cemento marca Budnik (...) Vivía sólo y dibujaba lo que quería. Era totalmente libre. Y vivía de la basura. O sea no es que me la comiera, sino que recolectaba lo que la gente iba a botar...” (17).

El espacio en el que opera el Frente Contracine es el *No Santiago*, o como se denomina en la novela, la Interzona, lugar en el que se desarrolla el FIN, alrededor del imaginario central de la capital. Desde una aproximación teórica propuesta por el Colectivo De Trabajadores Culturales La Felguera (2011), el concepto de *interzona*, acuñado primeramente por el autor norteamericano William Burroughs (1914-197) es un recurso simbólico que permite la construcción de un relato en el marco de un espacio extenso y marginal, aparentemente caótico, pero que en realidad encierra un orden oculto y coherente (5). Lo anterior se entiende en el plano social como un espacio de intersecciones en el que la Interzona se encuentra habitada por individualidades que se unen en pos de un objetivo en común, en determinadas áreas de acción, como lo es la resignificación de la imagen en el caso del *Frente*. Quienes constituyen la interzona son los *partisanos*, personajes que se

caracterizan como “simples individuos conscientes de la existencia del enemigo y de sus métodos operacionales, y que están dispuesto a ponerlo todo en juego para combatirlo” (6). Este espacio en el que confluyen sujetos marginales con hábitos que escapan de lo socialmente permitido, se configura a partir de acciones comunitarias, que tienen coherencia con respecto a la unión colectiva en cuanto los individuos que la componen pasan por los mismos proceso de exclusión;

Los hombres que pertenecen a la misma clase, que se sienten necesariamente cercanos por una comunidad de intereses, en los cuales las mismas humillaciones, las mismas privaciones, las mismas necesidades, las mismas aspiraciones, plasman, poco a poco, un temperamento y una mentalidad más o menos idénticas; cuya existencia cotidiana está hecha de la misma servidumbre y de la misma opresión; y cuyos sueños, cada día más precisos, terminan en el mismo ideal; que deben luchar contra los mismos enemigos, que son torturados por los mismos carniceros, que se ven todos sojuzgados por la ley de los mismos patrones y todos víctimas de la rapacidad de los mismos. Estos hombres se ven inducidos, gradualmente, a pensar, a sentir, a querer, a actuar en conjunto y solidariamente, a cumplir las mismas tareas, a asumir idéntica responsabilidad, a conducir la misma batalla (9).

Existe una sensibilidad común a partir de la cual se articulan los integrantes del Frente Contracine y el Festival Interzonal, puesto que aclaman en su lucha la refundación de la imagen que les ha sido impuesta, esta última como fiel reflejo de los efectos del progreso que destruye sin discriminar. En el espacio urbano existe un tránsito de aquellas personas que constituyen la batalla en cuestión, en la que los habitantes del margen tienen la posibilidad de unirse al accionar: “El objetivo inmediato del Frente es producir para el noveno FIN programación exclusiva que incentive el acercamiento a la creación y su posibilidad real entre los habitantes de la Interzona, lo que se materializa en el formato samizdat” (185). La multiplicidad de los distintos Frentes, que trascienden el espacio interzonal -no existe solo una periferia, sino que se divide en muchos márgenes-, tiene

como objetivo levantarse en los distintos espacios enajenados para liberar la imagen y comenzar la auto expropiación (197).

En relación a lo anterior se hace evidente una diferenciación en los mecanismos y modos de producción que constituyen el centro, representativo del progreso, y por otra parte la periferia, la Interzona. El primer capítulo de la novela deja ver a través del *Manifiesto Medvedkin* (11), redactado por el FIN en un gesto de saludo a la bandera levantada en abril de 1932 (178) por Alexandr, campesino enrolado en el ejército rojo de la Unión Soviética que posteriormente se convirtió en cineasta, donde la creación artística tiene estrecha relación con los procesos de insurrección frente a la hegemonía por parte de aquellos obreros excluidos que son llamados a repensar su accionar dentro del sistema, apropiándose de su imagen como un arma de lucha para defender el territorio de las expropiaciones y el progreso:

Muerte para los acaparadores (...), la impotencia divina los envilecerá y querrán encerrarnos por reproducir los samizdat en la vía popular, sabotearán a los fundidores, electrificarán indecentemente las ciudades, que este manifiesto llegue a todos los pueblos expropiados en el valle (...), que se proyecte en cada muro y en cada acantilado las imágenes que rondan en el abismo para amar y morir diciendo que nuestras películas son el pan negro de la Interzona (11).

En *Budnik* (2018), se aprecia un paralelismo en relación al empoderamiento de la imagen como forma de lucha, en donde se propone, en relación al *cine-tren* impulsado por *Medvedkin* (172), el que tenía como finalidad grabar desde una locomotora el trabajo obrero, para posteriormente exhibir los breves filmes a los mismos trabajadores y repensar en función del propósito por el cual trabajan, la apropiación en la novela por parte de aquellos expropiados por las faenas de la carretera de acceso sur, de una *micro amarilla* en la Interzona del No Santiago, para transformarla en una micro-cine: “El FIN propone, como

principal objetivo en este manifiesto a corto plazo, apropiarse de una micro amarilla (que debido a la implementación del sistema pseudo-automatizado del TranSantiago estaban siendo dadas de baja) y realizar la Micro-Cine a nivel nacional” (178).

Existe asimismo en los acontecimientos de la novela una crítica con respecto a la producción audiovisual que se articula en función del centro y que promueve y determina la segregación, como afirma *Jorge* en su conversación con *Anita*, ambos nuevos integrantes del Frente:

La mayoría de los cineastas latinoamericanos viajan por el mundo, en distintos festivales de cine, a costilla de retratar la miseria de sus países, sin ningún intento de intervención o complicidad real con las personas más allá de robarles la imagen en una transacción desleal (145).

Es también el medio televisivo un aparato de penetración ideológica concebida como una herramienta que legitima la reproducción de la marginalización (Parra y Freire, 400) y posiciona a las individualidades, a través de las cuales pasa el poder, como benevolentes frente a las subjetividades segregadas de la interzona, lo que se deja ver a través del imaginario periférico:

Sueño que llega a la población la gente de la tele junto al alcalde Osandón a entregarnos jabones con la cara estampada de un mártir de la televisión llamado Felipe Camiroaga, los vecinos se reúnen, escuchan atentamente que debemos irnos, que ya es peligroso resistir a la demolición, que es por nuestro bien, que gente como nosotros tan trabajadora y emprendedora es capaz de comenzar una nueva vida en cualquier sitio, que solamente debemos confiar en nosotros mismos y en el gobierno, nada más, vecino (97).

En este sentido, la imagen se utiliza a partir del poder hegemónico a desde una perspectiva que favorece y enaltece el mismo, en términos del proyecto modernizador, que quiebra y desplaza aquellas identidades halladas en la Interzona:

El instante en que mi familia se enfrenta a la cámara, en un primer plano cerrado y amenazante, se queda vacía y representa al primer rec el llanterío cristiano para darse a entender: a todo dicen sí, si lo dirán ellos es porque tienen

razón. Pero cuando se están por ir, con los bolsos en las manos y el camión fletero cargado, yo digo que me esperen, que tengo que devolverme a buscar una cosa, que algo tengo que hacer todavía, que los alcanzo en la micro y que mejor nos vemos mañana, pasado (97).

En términos de Walter Benjamin en el texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, la disputa del signo y el discurso existe por la abismante diferencia entre los poderosos medios de producción que tienden desde el centro a la explotación de las zonas marginales en donde se encuentra la fuerza laboral, generando condiciones que posibiliten su propia abolición y segregación (19): leyes, burocracia, instituciones. Es desde lo identificado como *Interzona* en Budnik (2018), donde a pesar de la precariedad de condiciones para producir imágenes y discursos, surge resignificando la función de la imagen en defensa de la expropiación, el catálogo de películas del Frente ContraCine expuesto al término de la novela (201-217). La imagen ya no reside sólo al interior de un círculo cerrado, letrado y homogeneizante, como la escritura en el caso de *La ciudad letrada*, sino que se propone desde los espacios demolidos por el proyecto modernizador. En este sentido, es *Mr. White* (Daniel SS, 2018) una breve película que evidencia mediante la representación de la censura, ficcionalizada en un personaje, la lucha a muerte por los muros de la ciudad (205). En la cinta, la censura personificada como un proyecto de la Junta militar de gobierno de la década de los '70 tiene como objetivo borrar con blanco los murales creados por la Unidad Popular en Chile y que luego, en la década de los '80, sigue censurando, relegando el mural a la clandestinidad y sus realizadores, quienes pasan al anonimato. Es posteriormente, en los años '90, época en la que reaparece un grupo que comienza, en la cinta, a atacar mediante la creación de imágenes en lugares específicos, una de las líneas del metro de la ciudad de Santiago, fenómeno ícono de progreso, en el que se exhibe a su vez publicidad de supermercados y grandes tiendas, espacios en los que

predominan imágenes afines al proyecto neoliberal (10:07-11:34). Es en este film, donde nuevamente se evidencia a través de las subjetividades que transitan la interzona, el carácter violento que pretende anular toda expresión emergente dentro del mismo espacio: “Me ha llegao’ el momento de hasta pegarle unos balazos a estos hueones, ya me tienen chorio’ ya” (02:47-02:50).

Cabe destacar que los objetivos del Frente ContraCine trascienden en la novela de Carreño el plano ficcional del espacio literario de la obra puesto que es una referencia a la Escuela Popular de Cine situada en La Pintana, que explicita dentro de sus objetivos en su propio sitio web (escuelapopulardecine.cl), que la realización audiovisual no es atributo exclusivo de la élite burguesa y que, por lo tanto, la recuperación de las imágenes y los espacios desde la comunidad es clave a la hora de producir discursos (2018). Desde esta perspectiva, también se ejercen lecturas críticas con respecto a “los saberes, estructuras, mercados y formas de gestión desarrollado en el campo de la industria cultural y creativa, en el contexto del cine y la televisión”, lo que se relaciona estrechamente con el funcionamiento crítico del Frente con el formato “Samizdat” nombrado anteriormente. Comprender el medio televisivo como parte de la industria cultural, implica reconocer el papel ideológico que desempeña por parte de los grupos de poder y su forma de utilizar la tecnología:

Esto es posible sobre todo por el uso de la tecnología que a la clase en el poder le sirve para divulgar sus obsesiones y fijaciones ideológicas. Gracias a las innovaciones tecnológicas, un proceso de dominio político e ideológico (...) reprime o aísla los intentos de mantener distancias y preservar costumbres ante la ofensiva de la modernidad (Parra y Freire, 405).

Con respecto al contexto sociopolítico que entreteje la novela, el apartado de los sueños es fundamental puesto que permite visibilizar, a través de la construcción multifocal del relato, los distintos hechos, anteriores y posteriores a la dictadura, que tienen como consecuencia el proyecto modernizador de Chile y las formas de resistencia que se plantean frente al avance del poder hegemónico en la novela. La narración desde subjetividades y elementos como paraderos (89) que son característicos y transitan por la Interzona, hasta presidentes, empresarios y exiliados de la Unión Soviética en el tiempo de Lenin, constituyen en la novela de Carreño un apartado que refleja las condiciones que permiten la perpetuación de la marginalidad y también una crítica al sistema neoliberal. Es en palabras del fallecido Arcipreste antipov, exiliado ruso que llega a Chile a causa de la persecución política quien afirma:

he visto el nacimiento de todos los niños, la plantación de todos los árboles, el levantamiento y demolición de todas estas casas (...) vi cómo todas estas tierras feudales de la periferia entregaron sus fruto al comercio del centro, vi cómo fueron abandonadas las granjas y utilizadas como un gran vertedero (...) vi cómo los basurales adyacentes a mi cementerio servían como madriguera de cadáveres cuando se advino la justicia redentora de un ejército fiel a la patria (75).

En este sentido, la figura de *Israel*, antiguo integrante del Reguero Insubordinado Movimiento Nietzscheano Militar (RIMNM) (151) resulta clave puesto que a través del relato de su experiencia a *Anita*, quien decide grabarlo para presentar la cinta al Frente, pone en tensión las formas de resistencia que se pensaban desde los tiempos de la dictadura:

Fui un fiel combatiente de la resistencia en los Años Duros, implemente de conocimientos tácticos y técnicos a diversas células que se quedaron esperando las armas, nunca delaté a nadie ni me fui a Europa, me aguanté las pesadillas y el horror al retomar mi ciudadanía como un hombre o lo que sea que signifique esa palabra. Lo único que me hizo caer en desgracia fue el hecho de que uno de los compañeros me encontró semidesnudo en el baño de uno de los Refugios

Temporales que existían en ese tiempo para despistar al enemigo. Él me vio vestido con sostenes y calzones de encaje, encajándome sobre un bidet frente a un espejo. Fue ahí donde me di cuenta que una de las grandes fisuras históricas del intento de insurrección armada popular, fue el hecho de no tener en cuenta las posibilidades de formas, esos maricones se las daban de revolucionarios y terminaban siendo tan conservadores como el enemigo (152).

A través de la cita se identifica una crítica con respecto a las formas en que se puede resistir frente a la opresión, estableciendo la sexualidad como el punto crítico bajo el cual, el pensamiento del enemigo opera. “Pues por eso considero de vital importancia y trascendencia (...) el hecho de que el pueblo armado, en todas sus formas, se legitime en la delincuencia sexual” (153).

Dentro de la novela existen muchos más elementos, símbolos y referencias de las que este trabajo aborda con respecto a los discursos que se tensionan. (Discurso imaginario territorial, discurso de los modos de producción, discurso del contexto sociopolítico). Por lo tanto la interpretación y análisis realizado no es totalizante con respecto al objeto libro, pero sí apunta a reflexionar sobre las formas de resistencia que se plantean mediante los modos de producción en el contexto de la Interzona, la configuración del espacio urbano a través de los grupos de poder que se visibilizan con las referencias pre y post dictatoriales y las disputas que se ejercen dentro del mismo espacio periférico. El universo de personajes y voces que construye Carreño en *Budnik* es un símil a los habitantes del territorio atravesado por la carretera de acceso sur, quienes a través de diferentes instancias y encuentros oponen resistencia frente al proyecto urbano. La materialización del libro considera al objeto en sí como un símbolo que conflictúa las relaciones de poder, ya no sólo en el campo social y cultural, sino en el ámbito académico en la que el ejemplar se trabaja, puesto que al ser una novela crítica con respecto a las lógicas de mercado, puede resultar paradójico realizar la

crítica desde el mismo espacio que *Budnik* problematiza. El libro pertenece a una editorial independiente y no supera los 500 ejemplares, por lo que no se corresponde con una publicación bestseller, aunque claramente no es lo que busca. El autor se desplaza a sí mismo fuera de la obra, para dar paso a todas las subjetividades y elementos característicos de la Interzona y de Santiago que configura voz a voz, perspectiva a perspectiva, testimonio a testimonio, la resistencia a la historia de un país construido por los discursos hegemónicos a través de la imagen televisiva y colonizadora. Es por esto que para re-pensar el imaginario urbano, social y antisocial se re-piensa el artefacto libro, construido a través de 7 partes en las que se hallan testimonios, entrevistas, sueños, canciones y manifiestos. Es a través del presente análisis que se puede afirmar que *Budnik*, es una bomba de realidad, que apunta directamente a las fauces del proyecto modernizador y todos aquellos incógnitos cotidianos que lo defienden, en donde la imagen es el punto clave, ya que a través su resignificación se establece la resistencia, siempre desde la Interzona:

Sueño que soy Ronald Rivera Calderón y cualquier acto expropiatorio debe hacerse con delincuentes, porque son los únicos no comprometidos con el sistema: los obreros luchan solamente por aumentos de sueldo y los estudiantes son pequeños burgueses jugando a la política. En el hampa está la cuna de la revolución (116-117).

Bibliografía:

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. España, Siglo XXI editores: 1998.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

Carreño, Juan. *Budnik*. Santiago, Los Perros Románticos: 2018.

Colectivo de Trabajadores culturales La Felguera. *Las interzonas anarquistas: desarrollando nuevas habilidades en la tierra de Babilonia*. Santiago: Alasbarricadas.org, 2011.

Dussel, Enrique. *The posmodernism Debate in Latin America*, Duke university Press, Durham and London 1995.

Odier, Daniel. *El trabajo (The Job) entrevistas con William S. Burroughs*. Madrid, Enclave de libros: 2014.

Parra, Clara y Rodríguez, Raúl. *Crítica literaria y teoría cultural en América Latina*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso: 2015.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca: 1998.

Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poética de la crisis)*. Chile, Cuarto propio: 1994.

Serrano, Mary Luz, ed. *El ABC del Neoliberalismo*. Viña del Mar, Editorial Communes: 2016.