



PALABRAS CLAVE: GOBIERNO – MATRIX – TRUMAN – LAJE
KEYWORDS: GOVERNMENT – MATRIX – TRUMAN – LAJE

Gobierno, paranoia y realidad: *The Matrix*, *The Truman Show* y *La autopista: the movie*, de Jorge Enrique Lage¹

Ignacio Iriarte ²

1

Durante los años '90 y primeros 2000 se publicaron libros y películas que postularon la hipótesis de que la realidad podría ser un engaño. *The Matrix* es el ejemplo más famoso y comentado de esa época, aunque podríamos agregar *The Truman Show* y toda una serie de libros y ensayos ligados al complot, entre los que se encuentran los textos de Ricardo Piglia y las novelas y ensayos de algunos escritores cubanos después de la crisis del Período Especial. Aún hoy en día se escuchan ecos de lo que fue una metáfora ingeniosa de aquellos años. Personalmente, la escuché por primera vez en boca de un estudiante de Letras, una persona perspicaz, salido del punk-rock, que se llamaba (se llama todavía)

¹ Leí una primera versión de este ensayo, mucho más breve y oral, en las XXXV Jornadas del ILH. Agradezco los comentarios de Guadalupe Silva y Mariela Escobar, que enriquecieron mi texto. También lo escribí bajo la influencia de la lectura de la tesis doctoral de Katia Viera. Como se verá en el apartado dedicado a Lage, este ensayo le debe mucho a ese texto y a los comentarios de la autora.

² Doctor en Letras. Investigador de CONICET. Profesor de la UNMdP. Mail de contacto: iriartelignacio@gmail.com

Damián: me dijo una vez, a poco de estrenarse *The Matrix*, que durante el verano se desconectaba de todo, pero en marzo “volvía a engancharse a la Matrix”, señalando con la cabeza el edificio de la Facultad. La anécdota muestra la efectividad que tuvo la película para introducir una herramienta conceptual concisa y simple como un martillo con la que cualquiera estaba en condiciones de denunciar que eso tenido por natural era una ficción construida por dispositivos legales e institucionales.

Poco tiempo después de su estreno se publicaron varios ensayos extensos y sofisticados sobre el tema. Entre todos ellos me parece justo destacar “*Matrix, o las dos caras de la perversión*”, que Slavoj Žižek compiló en *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, publicado originalmente en 2005, cuando todavía la película mantenía cierta actualidad. En ese texto, Žižek evalúa *The Matrix* a partir de la diferencia lacaniana entre real y realidad, recordando que la realidad está determinada por el gran Otro. Su tesis es que la Matrix, que es el programa de realidad virtual compartida, es, precisamente, el gran Otro. Como sucede con muchos argumentos de Žižek, la película de los hermanos Wachowski se transforma entonces en una alegoría del sujeto tal como lo explica Lacan. Por eso insiste que detrás del gran Otro no hay nada. Los que piensan que el gran Otro es una persona de carne y hueso, los que sospechan que alguien mueve los hilos de una manera perversa y manipuladora, son paranoicos. Para Žižek, la forma concreta que hay de mostrar esto es el momento en que Morfeo le muestra a Neo imágenes de la ciudad devastada diciéndole “bienvenido al desierto de lo real”.

No dudo de que *The Matrix* habla de la forma en que la realidad es una construcción artificial. Por eso, me parece que el tipo de enfoques que ofrece Žižek son muy interesantes. Pero creo que el tema profundo de este tipo de producciones es el poder. Con esto no me refiero a las tramas sutiles del poder, esas observaciones como *las relaciones de poder penetran los cuerpos* o las grises efervescencias de redes de poder/resistencia locales, sino a las formas en las que un gobierno determinado está en condiciones de conducir y ejercer un control sobre la población. Como es claro para quien recuerde la película, *The Matrix* se pregunta por el poder en el sentido del control de las personas. En el marco de lo que acabo de decir, me propongo tres cuestiones en las páginas que siguen. En primer lugar, voy a hacer una lectura somera de *The Matrix*, aunque también, como complemento, de *The Truman Show*, para analizar la forma en que estas dos películas piensan el poder. En segundo lugar, me interesa insertarlas en una serie más amplia vinculada con la construcción del Estado y la trama de una distopía muy anterior como *1984*. Por último, voy a examinar una novela del cubano Jorge Enrique Lage, *La autopista: the movie* (2014), para enfocar el modo en que el escritor piensa el poder en la actualidad. La hipótesis general que recorre este ensayo es que la ciencia ficción propone una indagación sobre el poder. De manera más restringida, me interesa mostrar las formas cambiantes que van asumiendo los sistemas de gobierno en este corpus, tomando en cuenta que muchas veces la literatura y el cine imaginan el futuro para pensar la actualidad.

2

The Matrix se basa en una estructura simple que establece dos planos de realidad. Por una parte, hay una realidad visible pero ficticia, que es la que genera la Matrix, instalada directamente en el cerebro de las personas; por la otra, hay una realidad oculta pero verdadera, que es lo que Morfeo llama el desierto de lo real. Reconozco que Zizek protesta contra la idea de que afuera de la Matrix hay algo del orden de la verdad. Pero lo cierto es que en términos narrativos esa división existe. Hay una realidad que aparece cuando los personajes están enganchados en la Matrix y hay otra que es el mundo devastado por la catástrofe ambiental. Esa segunda realidad está ocupada por la gigante colmena en donde la máquina cultiva a los seres humanos para extraerles electricidad y en las profundidades por las naves de la resistencia y la ciudad de Sion. Si esa segunda realidad es discutible desde un punto de vista filosófico o psicoanalítico es otra cuestión. Estructuralmente la trama funciona de ese modo: es un sistema de encastrés por medio del cual el mundo A domina al mundo B. A tal punto es así que la historia se puede comprender como la secuencia de los viajes que se dan entre un mundo y el otro. Primero Neo descubre la verdadera realidad y luego reingresa a la Matrix para tratar de salvar a la humanidad. En definitiva, se trata de una variante del viejo mito de la caverna de Platón.

La problemática del poder es central porque se trata de una exigencia de la estructura. No hay dos realidades sin que éstas se articulen, y solo se articulan por medio de la existencia de algún sistema gubernamental. Podemos confirmar este presupuesto con las dos únicas escenas en las que los personajes explican el mundo en el que viven. En la primera, Morfeo le muestra a Neo una serie de imágenes del estado en el que se encuentra el mundo real. Entonces, le dice que en algún momento del siglo XXI la humanidad creó una inteligencia artificial sobre la cual finalmente las personas perdieron el control. Entonces, generó una raza de máquinas nuevas para apoderarse del planeta. Como en esa época la electricidad se producía por medio de la energía solar, la humanidad decidió destruir el cielo. Pero la inteligencia artificial respondió convirtiendo a los seres humanos en máquinas de producción de energía. Así, colocó los cuerpos en capsulas que se parecen a una colmena y hacen las veces de un gigantesco invernadero humano. Para mantenerlos con vida, alimenta los cuerpos por sondas e instala en los cerebros una realidad virtual interactiva que reproduce el pico de la civilización humana, que coincidiría con los años que rodean 1999. Después de esta descripción, Morfeo pregunta: “¿Qué es la Matrix?”, refiriéndose al programa de realidad virtual, y sin esperar respuesta dice de manera escueta: “control”. En la segunda escena explicativa, Morfeo está apresado y el agente Smith repone la misma historia de manera sintética, aunque la articula de manera darwinista: la inteligencia artificial construyó máquinas que superaron a la raza humana, razón por la cual tomaron el control. Luego le presenta otra teoría: los humanos no son mamíferos, porque los mamíferos mantienen un equilibrio entre la reproducción y los recursos que hay en el

lugar en donde viven; en cambio, los humanos son como el virus, ya que depredan el medio, cuerpo o ecosistema. La conclusión de las máquinas es que es necesario esclavizar a la raza humana para curar al planeta de semejante enfermedad.

The Matrix continúa parte de los argumentos que ya habían aparecido en *The Terminator*. En esa película, los norteamericanos construyen una inteligencia artificial para controlar el sistema de defensa del país, pero ésta se independiza y toma el control de la sociedad. De una manera notable, el argumento es similar a lo que podemos encontrar en una enfermedad autoinmune, como el lupus o la vasculitis: las defensas atacan el cuerpo que deberían defender. A partir de ese momento, las máquinas instauran un sistema de poder implacable. En ninguna de estas dos películas nos encontramos con un Estado como el que conocemos. Más bien, se trata de la destrucción del Estado y su reemplazo por una maquinaria de guerra implacablemente lógica que levanta lo que podríamos pensar como un campo de concentración extremo, para tomar una idea de Giorgio Agamben (2018). Las leyes quedan suprimidas en lo real y los cuerpos, completamente desnudos de todo rastro de *bio*, son considerados bajo la lógica costo/beneficio.

En *The Matrix*, el gobierno consiste en la administración de los cuerpos en el desierto de lo real y el control e intervención de la realidad virtual. El principal y más habitual apoyo para estas intervenciones está conformado por las fuerzas, integradas por personas que no saben nada de la ficción de realidad en la que viven. Los agentes de la Matrix, que son programas autoconscientes, solo intervienen cuando la resistencia avanza demasiado y pone en peligro el sistema. Pero, a la vez, la resistencia opera de la misma manera: tienen que salir de la Matrix para disputar el poder tanto adentro como afuera del sistema. En este sentido, podemos decir que el gobierno consiste en ponerse por encima de las leyes del mundo virtual. Situarse en una realidad desde la cual puede intervenir la realidad gobernada sin estar sujeto a sus leyes.

Con estos elementos, la película compone una “teología política”. Con este concepto, Carl Schmitt (2009) despliega un conjunto de ideas que nos llevarían más allá de lo que estoy diciendo, pero basta con decir que Schmitt sostiene que, en los sistemas de soberanía, el soberano ocupa sobre la sociedad el mismo lugar que Dios ocupa sobre la tierra. Para decirlo de una manera sintética, la sociedad y el mundo tienen leyes jurídicas y naturales, por ejemplo hay una serie de ordenamientos sobre lo que se puede o no se puede hacer y también hay leyes como las de gravedad y causalidad que ordenan el mundo natural. Pero el soberano y Dios están por encima de esas leyes, de modo que pueden intervenir mediante el estado de excepción (el político) o el milagro (Dios). El sistema de gobierno de la Matrix es una teología política en ese sentido: la inteligencia artificial crea una realidad con leyes coherentes desde el punto de vista social y natural, pero gobierna desde afuera y, llegado el caso, interviene con sus agentes violando las leyes. De la misma manera se mueve la resistencia: el elegido tiene que ser alguien que pueda establecer ese

estado de excepción radical. Por eso la película concluye cuando Neo consigue situarse en ese lugar: puede parar las balas, meterse en el cuerpo de los agentes o ponerse a volar.

Los guiños religiosos de la película no hacen más que confirmar esta interpretación. Primero los enumero. Hay algunos que son muy evidentes: la ciudad real en donde confluyen los grupos de la resistencia se llama Sion, todos consultan a una Pitonisa y Neo encarna al elegido, una suerte de nuevo Mesías que viene a liberar al pueblo oprimido. Hay otros más escondidos, como el paralelo que se puede trazar entre la traición de Judas y el personaje que traiciona a Morfeo y la tripulación para disfrutar de un pedazo de carne jugosa. Aunque lo esotérico le da un clima a la trama, desde mi punto de vista refuerzan la construcción de una teología política que permite establecer un sistema de gobierno férreo de las máquinas sobre los cuerpos y la realidad virtual en la que han encerrado a los cerebros.

3

Para demostrar la importancia del tema del gobierno en la época de *The Matrix*, me voy a referir, como dije antes, a *The Truman Show*. Dirigida por Peter Weir, la película se estrenó en 1998, un año antes que *The Matrix*. El protagonista, Truman Burbank, es un hombre común. De hecho, Truman es tan común que tropieza en la parodia involuntaria, lo que le da un matiz un poco extraño a todo lo que sucede. Pero poco después de empezar la película nos damos cuenta de que se trata del protagonista de un *reality show* total. Aunque Truman no sabe nada, el pueblo en el que vive es un inmenso set de filmación, lleno de actores y extras que simulan ser la esposa, los vecinos, los colegas y amigos. Nada está librado al azar en esa realidad completamente montada para hacerle creer que vive una vida real.

Como en *The Matrix*, la película se basa en la existencia de dos realidades. Por una parte, se encuentra Seahaven, la pequeña ciudad isleña en la que vive Truman, creyendo que es real; por la otra, están los estudios en donde se encuentra el productor del programa, llamado Christof, sus colaboradores y, más allá, la sociedad que consume el programa. De una manera más clara que en *The Matrix*, esta caracterización de la realidad externa como algo real vale solo en términos relativos, porque tanto el productor como los actores y los que trabajan en el show, así como también los espectadores, son también producto de la invasión de los medios de comunicación. Volveremos sobre esto más adelante. Pero en términos relativos, la trama funciona a partir de la articulación de dos realidades. Nuevamente, esa articulación es posible gracias a la existencia de un sistema de gobierno, que en este caso está encarnado por Christof. Al principio puede parecernos que el productor es solo un hombre ambicioso y creativo que se dedica a realizar un programa de televisión. Digamos que un hombre del momento, subido a una montaña de éxito y dinero gracias a su inteligencia y al desarrollo de la tecnología. Pero enseguida descubrimos que este sujeto carece del más mínimo escrúpulo y, lo más importante para nosotros, encarna al

mayor tirano que la historia pudo conocer. Como dice un presentador en un programa de entrevistas, Christof es el “diseñador y arquitecto del mundo dentro del mundo que es la Isla de Seahaven”, para luego recordar que con el programa la empresa factura más que el PBI de un pequeño país. Situadas sus oficinas arriba del pueblo, en el lugar en donde está la luna, gobierna la ciudad de una manera tan milimétrica que todos hacen exactamente lo que él dice. Decide sobre los flujos de comida, combustible y la limpieza del lugar. Puede, en el momento en que lo crea justo, retirar a algún personaje, lo que significa que conserva el antiguo poder de vida y muerte sobre los gobernados. Me gustaría subrayar esto: para Michel Foucault (2001: 217-237), el poder de matar y dejar vivir desaparece en la sociedad actual, pues la biopolítica se articula a partir del contrario hacer vivir y dejar morir. Todo pareciera indicar el acierto de esa hipótesis en el mundo contemporáneo, excepto en un solo lugar: el domo de Truman. No asesina cuerpos, asesina imágenes, pero en el mundo del espectáculo esa distinción no tiene sentido. Añadido a todo esto, Christof es el primer gobernante que tiene completo control sobre los fenómenos meteorológicos. Como el set está dentro de un domo, él decide la hora de la puesta del sol, la velocidad y dirección del viento, la fuerza de la lluvia, los mares, incluso cuántas estrellas va a haber en el cielo. Si se le antojara, Christof podría suprimir el sol para mostrarles a los morbosos televidentes en qué se convierte una persona cuando el sol explota ante sus ojos.

Como en *The Matrix*, *The Truman Show* construye una teología política. Para retomar el argumento, Dios controla el mundo en tanto está fuera de las leyes naturales que lo gobiernan, razón por la cual interviene a través de milagros, que son formas de suspender la causalidad. De la misma manera, el productor controla el pueblo de Truman porque no está determinado por sus leyes y puede intervenirlas de acuerdo con sus intereses. En la realidad restringida del programa, Christof encarna el tipo de poder que Thomas Hobbes había estipulado para el soberano en *Leviatán*. ¿Qué es un soberano en ese libro del siglo XVII? El hombre que construye el poder trazando las leyes y sacando a las personas del estado de naturaleza en el que se encontraban. Al hacer esto, se coloca por encima de las leyes, de modo que puede intervenir de acuerdo con un cálculo basado en el criterio y la utilidad.

Tanto en *The Truman Show* como en *The Matrix*, el poder gubernamental tiene dos propósitos muy claros. En primer lugar, crear una realidad convincente y en segundo lugar intentar por todos los medios que los gobernados mantengan su creencia en esa realidad. En forma negativa, el poder busca evitar que las personas pongan en duda la realidad de la realidad. Por eso, las dos películas cuentan una historia estructuralmente similar: narran la lucha entre el poder del gobierno y el sujeto que se levanta para cuestionar y en última instancia destruir el sistema. Esa trama está muchísimo mejor desplegada en *The Truman Show*. Al principio, el protagonista está en la entrada de la casa a punto de subir al auto. De pronto se desploma un enorme foco que sirve para simular una de las estrellas durante la noche. Como Truman todavía no sabe nada de lo que en verdad sucede, se acerca con

cuidado y examina el extraño objeto. En su mente no hay ninguna explicación racional porque no existen leyes que expliquen aquel fenómeno. Para Christof, en cambio, se trata de un peligro precisamente porque es un evento inesperado que carece de sentido. Se trata de la irrupción de una esquirla de lo real: un objeto que para Truman no tiene explicación. Pero precisamente porque no tiene sentido, ese objeto puede llevarlo a la conclusión de que todo es un engaño. Cuando sube al auto, enciende la radio y el locutor comenta entonces que se han desprendido partes de un avión y han caído en el pueblo. De esta manera, el gobierno interviene para suturar el agujero que abre lo real. A partir de ese momento, la historia se articula alrededor de una lucha por el sentido: Truman lucha por liberarse de las sombras y Christof por mantener la realidad que ha construido.

4

Aunque las dos películas se refieren a un mundo restringido de ficción, revelan algunas de las condiciones bajo las cuales se desenvuelve el Estado. Al igual que la Matrix y las peripecias que sigue Christof, el Estado necesita crear y controlar una realidad con el propósito de que los ciudadanos la naturalicen. Para demostrar ese paralelo, quisiera retomar algunos de los argumentos que presenta Luc Boltanski en su libro *Enigmas y complots*.

En ese libro, el sociólogo francés sostiene que efectivamente una de las tareas del Estado consiste en crear una realidad. Desde su punto de vista, ésta fue la tarea que tomaron a su cargo los Estados-nación desde fines del siglo XIX. En ese momento, los Estados aseguraron los territorios, monopolizaron la fuerza y articularon una determinada población, pero además se vieron en la obligación de moldear la mentalidad y los comportamientos de las personas. Si tomamos como referencia los Estados latinoamericanos, en esas décadas comprendidas entre mediados del siglo XIX y principios del XX se redactaron los códigos civil, comercial y penal, de modo que se fijaron las acciones que se pueden realizar, se definieron los sistemas de propiedad existentes, el derecho a voto, las formas de representación y los castigos para la comisión de delitos. Esto no es todo. Los Estados continuaron fijando símbolos nacionales, siguiendo un trabajo que se había iniciado durante las guerras de Independencia, estableciendo los cimientos de una comunidad imaginada.³ Fundó además los sistemas de salud y educación, ordenando biológica y culturalmente a la población mediante el establecimiento de una lengua normalizada y a través de la difusión de una serie de tradiciones históricas que fueron dándole cuerpo a la comunidad imaginada. Por último, los Estados fundaron instituciones y academias científicas, lo que permitió fijar explicaciones racionales sobre la vida y la naturaleza. Todo esto permite darle relieve, por ejemplo, a la forma en que el Estado asumió como propia la filosofía positivista. O bien, a la importancia que tuvo, sobre todo

³ Sobre este aspecto, cf. José Emilio Burucúa y Fabián Alejandro Campagne (2003: 433).

en el caso argentino, una figura como la de Florentino Ameghino, quien difundió las ideas de Darwin, proponiendo una teoría sobre lo que somos y lo que son los animales que sería normalizada y naturalizada, echando por tierra con las explicaciones religiosas. De todas las ciudades de Argentina, La Plata es el sueño consumado de este imaginario estatal. Posiblemente sería un abuso compararla con el domo en el que vive Truman, pero el acercamiento ayuda a poner de relieve que todas las prácticas que pone en marcha el Estado argentino están marcadas por la constitución de una realidad asentada en criterios racionales e impuesta y naturalizada.

Mucho antes de la aparición de las películas que acabo de comentar, la narrativa de ciencia ficción y los relatos distópicos propusieron un cuestionamiento directo a la construcción de la realidad por parte del Estado. En su libro, Luc Boltanski se detiene en *1984*. En su novela, George Orwell imagina una sociedad dominada por un Estado que tiene un todo-poder sobre la población. Se trata de un Estado desde el que brota un complot por medio del cual se engaña completamente a la población construyendo una realidad controlada de una manera milimétrica:

El complot tiene por objeto la *construcción de la realidad*. Consiste, por una parte, en formatear la realidad, incluidas sus dimensiones más aparentemente contingentes, como para endurecerla al extremo y hacerla inquebrantable y, por la otra, en modificar sin cesar sus contornos, ya se trate del presente, del pasado o del futuro (“La mutabilidad de la historia es el eje del Ingsoc”). Los actores que, con medios y extensiones muy diversos, concurren a producir ese efecto, ignoran la orientación de las manipulaciones documentales que se ven obligados a cumplir y que, siempre fraccionarias, sólo cobran sentido en relación con la totalidad que surge de una multiplicidad fragmentada de acciones cuya coordinación es opaca. El “control de la realidad” es el principal instrumento del poder (Boltanski: 202).

Las películas que estoy comentando se incluyen en esta tradición. Basta con ver que comparten casi todas las características que Boltanski le atribuye a *1984*. En este sentido, podemos decir que *The Matrix* y *The Truman Show* siguen la línea de esta obra distópica poniendo en cuestión la existencia de un sistema de gobierno que se complota contra la población. Sin embargo, estas similitudes permiten resaltar algunas diferencias. En *1984*, el gobierno es inequívocamente el Estado. En el imaginario de Orwell, el poder es opresivo, dictatorial, terrible, un nuevo Leviatán, pero encarna en el Estado y no en otro lugar. En cambio, y esta es una diferencia que me parece central, el poder de las películas tiene otra referencia. En un caso, el poder es un aparato tecnológico-militar que destruye al Estado y lo reemplaza por un gobierno del estilo campo de concentración. Sea lo que sea que se encuentre en *The Terminator* y *The Matrix*, eso no es un Estado sino algo que está más allá del Estado, es el gobierno en tiempos en los que el Estado-nación ha desaparecido. En el caso de *The Truman Show*, encontramos un gobierno que está siendo ejercido por agentes

privados. No es, tampoco, un poder estatal, sino un gobierno que está instaurado de facto y brota de una empresa privada.

Me parece que esta diferencia permite establecer una segmentación cronológica de gran interés. Publicada en 1948, *1984* es una novela surgida de la experiencia de los grandes totalitarismos del siglo pasado. Presuntamente, el referente sea Stalin, pero en cualquier caso nos encontramos con la denuncia de un todo-poder que sobrepasa la función de controlar la realidad en la que viven los ciudadanos. En cambio, estrenadas a fines de los años '90, las películas que acabo de comentar aparecen en el momento en el que el Estado se encuentra fuertemente cuestionado después de la caída del muro de Berlín.

En ese momento, el Estado está en franco retroceso, empujado por la globalización, pero también enredado en sus propias contradicciones. Por eso, tanto *The Matrix* como *The Truman Show* muestran sistemas de gobierno que están más allá de lo estatal conocido. Por una parte, tenemos toda la saga de la destrucción del Estado. *The Terminator* es anterior a la caída del Muro, pero habla del momento en que la Guerra Fría amenazaba con llegar a lugares siderales. Recordemos, en este sentido, que se estrena en el mismo tiempo en que Ronald Reagan pone en marcha el plan de defensa estratégica, apoyado en el espacio, que fue llamado “guerra de las galaxias”. Esa película habla de la contradicción de un Estado que se destruye a causa de la inversión en los sistemas defensivos. Después de la caída del Muro, *The Matrix* imagina el gobierno tecnológico militar luego de que el Estado ha desaparecido, lo que implica también un señalamiento posible de los progresivos relevos informáticos en la gobernanza global. En paralelo, *The Truman Show* muestra un tránsito todavía más interesante: muestra la sustitución al menos local del poder del Estado por el poder de los privados. Esto anticipa con agudeza lo que estamos viviendo en las redes sociales, que son ámbitos de creación de realidad dominados por poderes privados que se encuentran más allá y muchas veces por encima de los gobiernos nacionales.

5

La serie que acabo de armar recuerda que una de las principales tareas de un sistema de gobierno consiste en construir una realidad y ejercer un control sobre ella. Esa construcción se apoya en el ejercicio de la violencia física y la consolidación de una hegemonía cultural. Por eso, la lucha en torno a un gobierno es siempre la lucha por imponer una concepción de la realidad estructurada a partir de ideales conservadores, revolucionarios, liberales, nacionalistas o comunistas.⁴ Las obras que acabo de comentar añaden que esto se basa en la

⁴A menudo caemos en el error de pensar que estas formas sociales brotan solas una vez que se liberan determinadas opresiones regulativas. La historia de la URSS permite comprobar que esto no es así. Como destaca Boris Groys, la instalación del comunismo se realizó gracias a una profunda transformación de la propiedad. Cuando el comunismo llega a su fin, el capitalismo no surge de manera natural, sino que es el Estado el que lo crea: “El mismo Estado que estatizó en su momento para construir el comunismo privatiza ahora para construir el capitalismo. En ambos casos la propiedad privada está subordinada en igual medida

propuesta estructural de dos realidades: una realidad visible y otra oculta desde donde se ejerce el poder para controlar lo que sucede. Ese desglose puede darse en el espacio, como sucede con *1984*, *The Matrix* y *The Truman Show*, o en el tiempo, como ocurre en *The Terminator*, pues en esa película la realidad del futuro interviene sobre la realidad actual. Como acabamos de ver, estas obras dibujan una cronología en cuanto a los sistemas de gobierno que traza paralelos con el ciclo que va del Estado totalitario a la caída del muro de Berlín.

Ahora quisiera agregar que la película de Peter Weir propone además una tensión sobre la estructura de las dos realidades. Enfoquémonos nuevamente en Christof. El productor ejerce un poder total sobre la ciudad de Seahaven porque está en condiciones de tomar cualquier decisión. Pero aunque esto es cierto en lo que respecta a su relación con la ciudad, desde un punto de vista más global esto se vuelve relativo, porque las decisiones que toma no son meros caprichos, sino que se basan en un estudio del rating y los intereses de los televidentes y anunciantes. Por una parte, tiene todo el poder; por la otra, Christof está condicionado por la utilidad. Esto significa, además, que todas las personas, desde él mismo a los televidentes, pasando por los actores y los trabajadores del espectáculo, están sumidos en la lógica de la televisión, porque todos están marcados por el *reality show*. Peter Weir lo muestra realizando planos sobre algunos espectadores: unas mujeres que tienen un almohadón con la cara de Truman, un bar que se llama “Truman Bar”, un hombre pelado que ve el programa desde la bañera y se aferra a la cortina cuando Truman se aferra al barco mientras lucha contra la tempestad. Por esos motivos, la película abre un interrogante sobre los límites entre la realidad ficticia y la realidad desde donde se ejerce el poder.

Pero a pesar de todo, se trata de un punto de fuga que la película logra controlar, manteniéndose en la estructura habitual de las dos realidades. El foco de la historia sigue siendo el paso del engaño a la verdad. Para decirlo de otro modo, al concentrarse solo en Truman y Seahaven, la película muestra la historia del acceso a una prueba de verdad. Esa prueba es la búsqueda del personaje, su lucha por salir del engaño en el que lo han mantenido. Claramente, la verdad no es un bien, sino un proceso, la conquista de una desmentida, el logro de una crítica, la demolición de un engaño. Luego de eso la verdad se evapora. Posiblemente nos preguntemos qué sucede después, pero la película termina ahí, y entonces la estructura de las dos realidades no se desbarata. Esta decisión mantiene una visión de mundo, pero también es la que le da forma y sentido a la historia. Al desdoblar el

a la razón de Estado, manifestándose así como artefacto, como producto del arte de gobernar que planifica conscientemente” (2015: 85). En otras palabras, el capitalismo fue una invención del Estado, de modo que, como concluye Groys, “la situación poscomunista se caracteriza, por lo tanto, por revelar lo artificial del capitalismo al presentar la génesis del capitalismo como un proyecto netamente político de reestructuración social, y no como resultado de un proceso ‘natural’ de desarrollo” (85).

universo de la película en dos realidades, *The Truman Show* consigue fijar los sentidos de la trama, de modo que, después de las posibles confusiones iniciales, sabemos con claridad qué es verdad y qué es mentira dentro del juego del film.

Ahora bien, existen obras que explotan ese más allá que anuncia Peter Weir. En ese lugar se encuentra, por ejemplo, *Mulholland Drive*, de David Lynch. Marcada por el mundo de Hollywood, en esa película Lynch maneja el clima de complot pero rompe con la idea de que hay un lugar desde el cual se lo ejerce. No hay un afuera de la realidad espectacularizada y por esa razón todo se vuelve sospechoso. Al no existir una certeza desde la cual medir el engaño, la trama está obligada a variar sin un punto de apoyo, porque se suprime la diferencia entre la verdad y la mentira. Esto mismo se puede decir de ciertas novelas latinoamericanas publicadas en los últimos diez años, como *La boca seca*, del argentino Marcelo Carnero, y *La autopista: the movie* (2014), de Jorge Enrique Lage; me centraré en esta última.

En *La autopista: the movie*, Lage representa una Habana posapocalíptica, situada en un tiempo distinto del nuestro. No sabemos si se trata de un futuro o un universo alternativo. Posiblemente ha ocurrido algún desastre sobre el cual Lage no nos informa (algún desastre bélico o natural o el desplome del gobierno). Al recorrer las ruinas, descubrimos, además, que no se trata estrictamente de La Habana que conocemos. Como dice Katia Viera (2023), Lage representa una Habana intervenida por el capitalismo global, de modo que se encuentran en ella cosas extrañas para la capital cubana, como las ruinas del Hard Rock Café Havana y de algunos *shoppings centers*.

Situada en ese ambiente apocalíptico, la novela cuenta la construcción de una inmensa autopista que va a atravesar toda la ciudad. Aunque se presiente la existencia de algún tipo de poder que controla la ciudad, ese poder nunca aparece como tal. En un momento sobrevuelan unos helicópteros, en otro momento el narrador va a la Dirección para buscar trabajo en la construcción de la , pero no está claro a quiénes responden los helicópteros ni en qué consiste ese centro que supuestamente controla la obra. En las primeras páginas, un indio seminola le comenta al narrador lo siguiente: “También están llenando de piedras el Estrecho de la Florida. Inmensas piedras, unas sobre otras, por encima de los cayos. Supongo que forman parte del Plan. ¿Qué se esconde detrás de esto?” (Lage: 26). Sin embargo, la pregunta queda en suspenso, como todas las hipótesis paranoicas que se deslizan en la novela, de modo que se evapora la certeza de un espacio estable desde donde se ejerce un control sobre la realidad. Primera diferencia clave, entonces, en relación con las películas recién comentadas: hay una realidad fragmentada, dispersa, caótica, sin un poder visible que la ordene.

En sintonía con esto, la novela está profundamente vinculada a un pensamiento sobre los medios de comunicación. Como sostiene Jamila Medina Ríos (2017), Lage pertenece a una generación de escritores cubanos (la llamada generación 0) marcada por la cultura audiovisual, la hibridez de la escritura y la posibilidad de moverse real o

imaginariamente por un mundo deslocalizado. En *La autopista: the movie* esto está planteado desde el título: hay una equiparación entre la construcción de la autopista y la filmación de un documental. Pero esos dos elementos, la autopista y la película, están tan pegados que la novela muestra que no hay ninguna separación estructural. Segunda diferencia clave: la realidad y los medios de comunicación dejan de funcionar como dos realidades separadas.

De hecho, podemos decir que Lage rompe abiertamente con esa estructura en el primer capítulo, titulado “Breaking News”. El texto empieza cuando el narrador se encuentra con el Autista. El Autista es un personaje que lo acompaña durante toda la novela, cuyo nombre sale de esa condición neurodivergente, pero también de que se trata de una criatura de la autopista (autista/autopista), resaltando que es alguien sin arraigo firme, sin una estructura sólida de la personalidad, como si mutara siguiendo el punto de fuga del asfalto. En los bordes de la autopista en construcción encuentran el cadáver de Vida Guerra, una mujer hermosa que trabaja en la televisión. Poco después conocen a un vigilante que tiene un televisor, a quien llaman el Coronel, porque dice haber pertenecido al ejército. Mientras en la realidad pueden ver el cadáver, en la televisión aparece la misma Vida Guerra, haciendo todos los papeles de un noticiero:

En un televisor portátil en blanco y negro se ve el Noticiero Nacional de Televisión, y ahí está ella. Viva y en vivo. Vida Guerra es la locutora principal. Con un escote devastador, nos habla de un maremoto en Asia. Pero también es el locutor principal. Vida Guerra con un bigote espeso, el pelo escondido en una peluca, las tetas comprimidas bajo el traje y la corbata. Y también es ella la mujer del tiempo: otro traje, pantalones ceñidos y diferente la misma voz, recorre con la mano el mapa de la isla indicando (provocando) las altas temperaturas. Y a continuación Vida Guerra como el apuesto joven de los deportes que conversa con el canoso analista de béisbol que es ella también. Y después Vida Guerra en la sección de culturales: la cara mofletuda, la sonrisa sin estilo, la blusa decepcionante. Y Vida Guerra la presentadora de los reportajes de Vida Guerra la corresponsal que reporta desde distintos lugares del mundo. Adelante, Vida. Muchas gracias (Lage: 15).

A pesar de la locura que descubren en el televisor, la acción todavía está estructurada en dos planos, porque por una parte tenemos el cadáver, que establecería el peso de lo real, mientras que en el televisor se encuentra una realidad mediatizada. Al principio, esta estructura dual está marcada por el contraste entre la rígida certeza del cadáver y la plasticidad del mundo del espectáculo, en el que una persona se puede transfigurar con toda libertad. Pero Lage recupera este desdoblamiento estructural para terminar con él. En unas pocas páginas, el proceso se desarrolla en dos momentos.

En el primero, el narrador y el Autista le sacan el corazón a Vida Guerra y se lo colocan al Coronel. Éste quiere demostrar que sigue siendo un hombre a pesar de tener un

corazón de mujer e intenta violar el cadáver. No lo consigue: finalmente se desploma y muere. Entonces el espectáculo se funde con la realidad:

Empujamos los dos cadáveres a la fosa. Entonces escuchamos ese ruido que viene de lejos y que se acerca, se acerca, se acerca cada vez más.

Precedida por un ruido de interferencia, la llovizna electrónica vuelve a alcanzarnos: la gran pantalla se nos viene encima y nos atraviesa y sigue de largo, dejándonos con el brillo y el contraste alterados. On mute. Estoy a punto de echar a correr (22).

El corte de la novela de Lage respecto de las películas que acabo de analizar está marcado por esta pantalla de televisor que avanza sobre los personajes. A partir de ese momento, la diferencia estructural entre las dos realidades se suprime y realidad y espectáculo se funden en un solo plano. Narrador y personaje corren a ver qué pasa en la televisión y descubren al coronel, que “está hablando de un documental próximo a estrenarse, una superproducción; subraya con voz afectada la frase: ‘prodigio de la ingeniería insular’” (22). Se refiere a la filmación de un documental sobre la construcción de la autopista: “El coronel, luciendo una sonrisa perfecta, anuncia que ya tienen contacto con la reportera Vida Guerra, que se encuentran ahora mismo en...” (22). De inmediato, la realidad se ilumina bajo las luces de la televisión:

La veo, micrófono en mano, acercándose a mí. No hay cámaras, o hay tantas cámaras que ya no puedo verlas. Tampoco sé de dónde proviene tanta luz. A mi izquierda, suspendido en el aire a la altura de mi brazo, está el logo del Noticiero junto a las letras luminosas que dicen LIVE.

[...]

Por supuesto, ya sé lo que me va a preguntar:

-¿Tiene algo que decir acerca de la construcción de la autopista? (23).

El narrador no tiene nada que decir, pero a partir de ese momento la novela se transforma en la filmación de un documental sobre la construcción de la autopista. No se sabe de dónde vienen las cámaras, pero los personajes se mueven todo el tiempo con ellas. Cuando la construcción de la autopista termina, el Autista le informa al narrador que la filmación terminó: “En cuanto acabaron la autopista las cámaras se fueron” (79). Entonces un viejo les dice: “Ustedes dos lo que necesitan es una cámara” (79), de modo que reanudan la filmación.

Volvamos a las películas para sopesar esta innovación de Lage. Como vimos antes, en *The Truman Show* y *The Matrix* la estructura de dos realidades le da estabilidad a la trama en la medida en que mantiene una distinción entre engaño y verdad. En esas películas, la realidad creada podría haber tenido muchas formas. Por ejemplo, la Matrix

podría haber estado programada para que los seres humanos volaran como pájaros o fueran animales en una granja o extraterrestres en cualquier lugar. Con mayores restricciones, Christopher de todos modos podría haber inventado una realidad menos convencional, con leyes sociales distintas a las nuestras. Pero cualquiera sea la radicalidad del mundo ficticio, al existir dos realidades la historia y el mundo se estabilizan. Por el contrario, desde el momento en que esta estructura colapsa, *La autopista: the movie*, como las películas de Lynch, fluctúa no solo en términos de la historia que cuenta sino también en lo que respecta a las leyes del mundo que crea. Para poner un ejemplo, en un momento la novela cuenta que la autopista es construida por unos enormes Transformers. Sin que nadie se asombre, terminan luchando contra una mujer gigante que en realidad es la encarnación del huracán Katrina.

En paralelo con esto, la novela retoma la paranoia que se encuentra en las películas que estuve comentando. Sin embargo, si no existen dos realidades, y si el espectáculo se fusionó con la vida, la paranoia no tiene un foco hacia el cual dirigirse porque no existe un lugar desde donde se ejerce el complot. En el capítulo “Hard Rock Live”, el narrador se encuentra con dos indios seminolas norteamericanos. La tribu gobierna la cadena internacional de Hard Rock Café y están buscando las ruinas de la sucursal de La Habana porque unos hombres mutantes llamados hombres-caimán habrían dejado allí un texto secreto. Uno de los seminolas le cuenta que contactaron a Philip K. Dick para que los ayudara, porque “Cualquier cosa le servía al agente PKD para desarrollar un esquema de persecución” (28). Los hombres-caimán le habrían entregado un secreto, que es lo que están buscando, en forma de libro o bien en forma de algo mutante que no saben bien qué puede ser. En cualquier caso, es el secreto de una teoría unificada del complot:

- Conspiración y complot... –empieza diciendo el indio, y tal parece que esas palabras de hombre blanco no le satisfacen, son ilustrativas pero insuficientes—. Escuchamos teorías de conspiración y complot por todos lados. Pero los hombres-caimanes habían accedido, no se sabe por dónde, a la Teoría Unificada: la Teoría a partir de la cual podían desarrollarse todas las otras, en la cual todas las otras estarían de cierto modo contenidas, como células vivas. Sí, los hombres caimanes tenían en su poder un caldo primigenio, una matriz, un punto de ignición... (32).

Al recibir ese legado, Philip Dick se vuelve loco:

Philip K. Dick se sentía cada vez más lejos de Disneylandia (y Disneylandia está en todas partes). Los hombres-caimanes le dijeron: paso a paso, ten calma, y Philip K. Dick les dijo: es que me voy a volver loco, y ellos replicaron: hay muchas maneras de volverse loco, ¿no te has dado cuenta?, y Philip K. Dick les preguntó si la verdad estaba ‘ahí afuera’, si la verdad yacía en ‘el desierto de lo real’, y los hombres-caimanes le dijeron que estaba bueno ya de preguntas imbéciles. Había que actuar (33).

Los seminolas no encuentran lo que buscaban y Dick tampoco descubre una causa porque el complot ha tomado toda la realidad de la misma manera que lo ha hecho el espectáculo. Una de las claves para verlo es la pregunta que hace el escritor de si la verdad yace en “el desierto de lo real”. Como sabemos, la frase pertenece a *The Matrix*. Es clave porque muestra la diferencia entre las dos realidades. En Lage, esa duplicación desaparece porque el desierto de lo real está también atravesado por el complot y procesado por las cámaras del documental. Por eso no hay un elemento que establezca la trama: el complot lo abarca todo y por eso cada cosa puede ser distinta de lo que es. La Teoría Unificada que buscan los seminolas tiene esa función:

Era espeluznante. Era demencial. Era inconcebible. Tenía que ver con los flujos del dinero, con los desplazamientos del capital, con las economías de mercado. Tenía que ver con un mapa, si suponemos algo parecido a un mapa del tesoro donde el tesoro está moviéndose por todas partes o donde al final no queda claro *qué es* el tesoro (32).

En Lage, la sociedad del espectáculo se disemina de la misma manera que la paranoia. El complot deja de tener una causa para convertirse en la mirada misma que mira la realidad. Un complot sin causa, constantemente diferido. Esa pesadilla aparece manifiesta en el último capítulo, cuando el Autista le saca los anteojos oscuros a un ciego, que es a la vez mecánico y crítico literario:

Estaba dormido. El Autista se acercó a él y le quitó las gafas.
 Debajo de las gafas había otras gafas iguales. El Autista se las quitó también.
 Debajo de las segundas gafas había otras gafas. El Autista siguió quitando: bajo las terceras gafas aparecieron las cuartas gafas, y así sucesivamente. Gafas de sol, unas sobre otras, tapándose unas a otras. El Autista nunca llegó a verle los ojos a Ray Ban (167).

Sin la certeza de un punto ciego, todo se vuelve espectáculo y complot. Esto hace que la novela se mueva en el mismo terreno en el que se mueven las películas de Lynch. En la novela de Lage, en las películas de Lynch, no hay una sola cosa que no sea sospechosa, de modo que todo se desarrolla en un espacio y un tiempo cambiantes. Podríamos decir que, en el *corpus* trabajado, las obras comprendidas entre *1984* y *The Truman Show* trazan una diferencia espacial o temporal simple mediante la cual piensan la cuestión del gobierno. Lage integra la diferencia en un mismo espacio y lo hace fluctuar diseminando con esto espectáculo y poder.

Para terminar, quisiera volver a la forma en que estas obras permiten pensar los procesos políticos generales de las últimas décadas. Como vimos, las películas que aparecen entre 1998 y los primeros años 2000 piensan la crisis de los Estados-nación después de la caída del Muro de Berlín. Se trata de un momento en el que se desarma el sistema soviético y con él las políticas de bienestar que desplegaron los Estados desde la postguerra. Las películas que analicé registran dos modalidades de esa crisis. Por una parte, nos encontramos con la destrucción del Estado y su reemplazo por un sistema de gobierno tecnológico-militar de tipo campo de concentración. Esa distopía se viene desplegando desde los últimos años de la Guerra Fría, posiblemente motorizada por el proyecto de la Guerra de las Galaxias, que diseña la administración de Ronald Reagan en su avanzada contra la URSS. Allí encontramos *The Terminator* como antecedente y *The Matrix* como cristalización de la crisis. Por otra parte, tenemos el tipo de propuesta que realiza *The Truman Show*. Aunque en esa película el Estado-nación aparentemente no ha desaparecido, se anuncia un progresivo reemplazo del gobierno público por el gobierno privado por lo menos en algunas zonas puntuales del entramado social. *La autopista: the movie* muestra un tercer momento: la destrucción de un centro para comandar y estabilizar la realidad. A partir de eso, la novela de Lage construye un mundo de reglas cambiantes e incoherentes, situando el mundo y la trama en un permanente estado de excepción, de modo que la realidad y los personajes se transforman de manera delirante. En ese texto, el poder se vuelve tan oscuro que su fuente es ilocalizable y la paranoia se desparrama. Podemos ver lo mismo poniendo el foco en la paranoia: en *1984* la paranoia va de los individuos al Estado y del Estado a los individuos; en *The Matrix* y *The Truman Show* ese circuito se mantiene, aunque el gobierno ha cambiado de fisonomía; en Lage la paranoia pierde su foco, convertido en un tesoro que constantemente se mueve sin que sepamos qué es, de modo que todo se pone en entredicho.

Si pensamos esta serie en su conjunto, podemos sospechar que lo que se anuncia en la época en la que se estrena *The Matrix* es el comienzo del fin de un sistema racional y centralizado para construir la realidad. Como vimos a partir de Boltanski, ese sistema organizó la sociedad y el mundo desde fines del siglo XIX. Esto no quiere decir que fue unívoco, pero en todo caso el Estado gobernó sus poblaciones por medio del establecimiento de una realidad lo más coherente posible. Cuestionada por sus excesos totalitarios, como en *1984*, tras la caída del Muro las películas que estuve comentando muestran las salidas posibles al Estado-nación: el gobierno tecnológico-militar o el gobierno de los privados. Si no vivimos en el primero, lo hacemos plenamente en el segundo, como podemos concluir al habitar las redes sociales. Twitter, Instagram, Facebook, TikTok, son conglomerados inmensos que intervienen en la sociedad. Pertenecen a compañías privadas y su riqueza, como el programa de Truman, supera al PBI de muchos Estados de la actualidad. Christof estaría encantado.

La autopista: the movie puede tomarse como un resultado ulterior de este proceso. Desde el punto de vista mimético, el mundo paranoico y caótico que describe Lage está

lejos de nuestra realidad. Pero desde el punto de vista de la organización, esa distancia se achica de manera considerable. Al fin y al cabo, Lage muestra que el mundo ha perdido un centro de construcción de la realidad. Aparece fragmentado, lleno de escombros pero también de construcciones monstruosas financiadas por inmensas sumas de capital. Visto de esa manera, ese mundo se parece al nuestro. Basta con considerar la forma en que proliferaron las teorías conspirativas. No solo luchan contra las explicaciones científicas, sino que una persona puede ser electa diputada nacional mientras sostiene alegremente que la tierra es plana y la ley de gravedad no existe. En ese mundo, los perros ocupan lugares iguales o más importantes que los niños. No vivimos en el mundo de Lage, pero nos movemos en una fragmentación de la realidad que proyectivamente se le parece. ¿No es eso lo que explica que alguien importante hable con Dios a través de un perro muerto? El Estado no desapareció, pero la realidad moderna que éste edificó se ha desmoronado. En los escombros de *La autopista: the movie* se pueden leer los pedazos de un sistema político-intelectual que se ha venido abajo. No vivimos en la novela de Lage, pero si examinamos la serie que monté en este ensayo podemos descubrir en ella una trama que muestra la progresiva importancia que tienen el espectáculo, la paranoia y las explicaciones delirantes como elementos descentrados que sin embargo determinan parte del mundo en el que vivimos.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2003). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pretextos.
- Boltanski, Luc (2016). *Enigmas y complots*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Burucúa, José Emilio y Campagne, Fabián Alejandro (2003). “Mitos y simbologías nacionales en los países del cono sur”. En Antonio Annino y François-Xavier Guerra. *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (433-474).
- Cameron, James (director) (1984). *The Terminator*. EEUU: Paramount Pictures.
- Foucault, Michel (2001). *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Groys, Boris (2015). *La posdata comunista*. Buenos Aires: Cruce Casa Editora.
- Hobbes, Thomas (2011). *Leviatán*. Buenos Aires: Losada.
- Lage, Jorge Enrique (2014). *La autopista: the movie*. La Habana: Editorial Caja China.
- Medina Ríos, Jamila (2017). “Una Cuba de Rubik. Holograma de los Año(s) Cero (hibridez, glocalidad, ¿des?posesión)”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 51, 2, (245-274).
- Orwell, George (1953). *1984*. Buenos Aires: Guillermo Kraft Limitada.
- Schmitt, Carl (2009). *Teología política*. Madrid: Editorial Trotta.
- Viera Hernández, Katia (2023). *La Habana en escrituras recientes producidas en Cuba. Dazra Novak, Ahmel Echevarría y Jorge Enrique Lage*. [Tesis de doctorado no publicada].

Doctorado en Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Wachowski, Lana y Wachowski, Lilly (directoras) (1999). *The Matrix*. EEUU: Warner Bros.

Weir, Peter (director) (1998). *The Truman Show*. EEUU: Scott Rudin Productions.

Zizek, Slavoj (2006). “*Matrix*, o las dos caras de la perversión”. En *Lacrimae rerum*. Buenos Aires: Debate. (175-206).