



LA CRISIS DE LAS FICCIONES DEL YO

Nuevos apuntes
acerca de la película

Yo Soy Otro

Oscar Campo (oscampo@emcali.net.co)

Profesor Titular

Escuela de Comunicación Social, Facultad de Artes
Integradas, Universidad del Valle

«El baile alrededor del becerro de oro de la identidad es el último y más grande delirio de la antiilustración. Identidad es la palabra mágica del conservadurismo, en parte secreto, en parte manifiesto, que ha escrito en sus banderas de identidad personal, identidad profesional, identidad femenina, identidad masculina, identidad política, identidad de clases, identidad de partido, etc. La enumeración de esas exigencias esenciales de identidad sobraría en el fondo para ilustrar el carácter plural y móvil de aquello que se llama identidad. Pero no se hablaría de identidad si en el fondo no se tratase de una forma fija del yo».

Crítica de la razón cínica. Peter Sloterdijk



RESUMEN: Este texto planea interrogantes sobre la dimensión política de los usos del testimonial en medios audiovisuales, prensa e Internet. Interrogantes que determinaron las decisiones temáticas y la construcción dramática de la película *Yo soy otro*.

PALABRAS CLAVE: Identidad, Testimonial, Biografía, Conflicto armado, Pensamiento polarizado, Hegemonía, Yoes políticos.

E

En un texto de Raúl Ruíz publicado en el año 2000, *Poética del cine*, el director franco chileno habla de la MPD (Multipersonality disorder), descubierta por Pierre Janet a partir de la observación de ciertos pacientes que eran capaces de vivir más de una vida al mismo tiempo. Se refiere también a Frank W. Putnam quien «describía pacientes dotados de una veintena de personalidades para los cuales el psicoanálisis carece de todo sentido, puesto que cada personalidad posee su propio inconsciente distinto de los demás, lo que hace combinaciones múltiples de mundos psíquicos conectados los unos con los otros»¹. Imagina una película en la que vegetarianos y carnívoros coexistirían, por ejemplo, en el mismo cuerpo, en desmedro de una individualidad totalizante.

En su novela *Orlando*, Virginia Wolf representa un personaje que ha atravesado diversas formas de vida, sexos y clases sociales.

«...setenta y seis tiempos distintos que laten a la vez en el alma, ¿cuántas personas no habrá - el cielo nos asista- que se alojan en uno u otro tiempo, en cada espíritu humano?»²

«Porque tenía muchos yo disponibles, muchos más de los hospedados en este libro, ya que una biografía se considera comprender seis o siete mil»³.

.Estas citas -y otras muchas- podría desarrollarlas como comentarios laterales a una concepción sobre la subjetividad humana que pongo en juego en mi primer largometraje de ficción- y no sé si el último- estrenado en las pantallas de cine del país en Julio de 2008. Las citas estarían en función de mostrar algunas familiaridades conceptuales con otros pensamientos que se apartan de una concepción de unidad, permanencia y sustancialidad del yo o sujeto, para subrayar su condición oscilante y múltiple, presentes en algunos relatos de Stevenson y Borges, en películas de Hitchcock, Maya Deren, Fassbinder, Lynch, o en textos filosóficos de Nietzsche, Lacan, Deleuze.

Sin embargo, mi proyecto de realizar una película en la que se muestra la historia de un hombre que después de la explosión de una bomba estalla en muchos dobles que se odian y se buscan para asesinarse, surgió a partir de una conmoción que experimenté en el año de 1991 por la cercanía del estallido de una bomba de Pablo Escobar en mi vecindario en la ciudad de Cali. Yo Soy Otro es el resultado de un «acontecimiento» que experimenté con fascinación y horror, que implicó un corte con la situación que tenía antes del estallido, y que como todo acontecimiento, me llevó a plantearme posiciones nuevas frente al mundo. El origen del guión es pues, un suceso cercano, una explosión, afirmación que me lleva a pensar en la siguiente fragmento escrito por Peter Sloterdijk

«Pensar en el siglo XX no equivale ya a contemplar la totalidad del cosmos, sino a reflexionar en medio de una explosión. Ésta es la razón por la que a los intelectuales actuales que filosofan les sea imposible comportarse con jovialidad en el mundo. No hay teoría contemplativa de las explosiones»⁴.

Sin embargo, cuando regresé a reescribir este guión en el año de 2005, habían pasado catorce años durante los cuales estuve realizando documentales. Durante este tiempo habían surgido otras inquietudes que afectaron la escritura del guión final.

El yo narrador y la vida como relato

Durante la década de los noventa estuve dedicado a la realización de documentales a partir de historias orales de personajes de Cali. Proyectar mundos en textos de ficción dejó de ser atractivo para mí durante esta década, porque con la desaparición real de la posibilidad de hacer largometrajes cinematográficos debido a la quiebra de FOCINE -la institución que protegía esta actividad en Colombia-, gran parte de las personas con vocación en la creación audiovisual nos desplazamos hacia el documental, debido al impulso que recibió este género en los canales de televisión pública. Era un género cinematográfico que desde la década anterior se estaba realizando en video y para públicos televisivos, con gran apertura de temas y de posibilidades de experimentación con la imagen. Y este género en expansión pronto comenzó a construir sus referentes retóricos, heredados del documental de las décadas anteriores pero con formas nuevas

que surgían de las fusiones con los géneros televisivos. Se privilegió un tipo de documental basado en fuentes testimoniales que generaban la ilusión de responder plenamente a las vivencias de los habitantes de las ciudades colombianas, que hasta el momento no habían tenido un lugar importante en la construcción imaginaria de las ficciones telenoveladas ni en los documentales de los años setenta y ochenta.

Este predominio del documental testimonial se produce en el mismo momento en el que historiadores y científicos sociales, inspirados por lo etnográfico, se volcaban al estudio de lo cotidiano, la fiesta, los transeúntes ciudadanos, la religiosidad popular, la locura, la vida de los artistas no consagrados, en búsqueda de las subjetividades que permitieran descubrir en los pliegues culturales de toda práctica, el principio de afirmación de una identidad o de aquello que se opone a la normalización. Coincide este cambio con la renovación de los estudios culturales, «donde la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por *las estructuras*. Se ha restaurado la *razón del sujeto*, que fue, hace décadas, mera «ideología» o «falsa conciencia», es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que el sujeto necesariamente ignoraba. En consecuencia, la historia oral o el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada»⁵.



Las modalidades académicas y no académicas -en función de necesidades presentes, intelectuales, afectivas, morales o políticas- encararon a través del testimonio un país que había estado alejado de visibilidad en los medios. En la Universidad del Valle, donde soy docente, realizamos durante 10 años más de trescientos trabajos documentales en los que predominó la fusión de contenidos que fueron tratados a través de teorías y técnicas que provenían del marco de las ciencias sociales, con formas de representación del medio televisivo. El interés por las historias de vida construidas en el ámbito académico, extendió su público a través de la televisión, a partir del tratamiento novelístico de sus objetos. La tensión generada por los dos ámbitos generó una multiplicidad de variantes retóricas, que entraron en crisis durante la presente década a partir de interrogantes que comenzaron a evidenciar las limitaciones de esta manera de encarar el documental, interrogantes que apuntaban tanto a las formas de representación como a las concepciones mismas sobre las subjetividades y su relación con «lo real». Interrogantes que se plantearon inicialmente en un terreno ético y estético, pero la reaparición de la discusión político- ideológico generada por los cambios en el mundo a partir del 11 de Septiembre y por la agudización del conflicto colombiano, profundizó la crisis del modelo testimonial en las universidades. Creo que de esta confrontación, que se estaba presentando simultáneamente en el documental colombiano, surgieron los trabajos más interesantes de las dos últimas décadas. En ese contexto realicé trabajos como *El Proyecto del Diablo*, *Informe sobre un mundo ciego*, *noticias de guerra en Colombia*, en los que me aproximé el falso documental, la falsa ficción, el *found footage* y un arsenal de recursos que provenían de un documental crítico que se realizaba en todo el mundo, tratando de hacer mella en una falsa objetividad que estaba siendo instrumentalizada y mercantilizada por los medios más tradicionales y de mayor influencia.

A contrapelo de lo que estaba sucediendo en la academia y el documentalismo, en la presente década se desata en todos los medios una sed de realidad, un apetito voraz que nos incita a consumir vidas ajenas y reales en programas periodísticos, *reallity shows*, *talk shows*, adaptaciones de biografías para la telenovela y el cine. La llamada no- ficción atrae la atención del público y llega a conquistar espacios que antes eran reservados para la ficción. Simultáneamente a lo que está sucediendo en los relatos realistas mediáticos, se da otro fenómeno muy importante: la rápida difusión de medios de comunicación masivos basados en tecnologías electrónicas y satelitales que multiplican al infinito la celeridad de los contactos. Se popularizan los chats y evolucionan los sistemas de mensaje instantáneo del tipo *Messenger*, *Facebook*, y muchos deciden abandonar el anonimato haciendo exhibición pública de su intimidad en *blogs*, *fotologs*, *videologs*, *webcams* y sitios como *You Tube*, a través de relatos del sí mismo que van desde el diario íntimo hasta la exhibición de las fotos personales comentadas en las vitrinas globales de la red. En medio de los vertiginosos procesos de globalización de los mercados, en el seno de una sociedad altamente mediatizada, asistimos fascinados a la incitación a la visibilidad del sí mismo y del otro a través de su biografía personal, ya sea en la radio, en la prensa, la televisión o medios electrónicos. «Son versiones que se sostienen en la esfera pública porque parecen responder plenamente las preguntas sobre el pasado. Aseguran un sentido, y por eso pueden ofrecer consuelo o sostener la acción. Sus principios simples reduplican modos de percepción de lo social y no plantean contradicciones con el sentido común de sus lectores, sino que lo sostienen y se sostienen en él. A diferencia de la buena historia académica, no ofrecen sistemas de hipótesis sino certezas»⁶. La red mundial de computadores y de medios masivos de comunicación se ha convertido en un gran laboratorio, en un gran escenario adecuado para la exposición del yo. Pero también en un espacio en el que los mercaderes de la cultura contemporánea están ávidos de capturar cualquier vestigio de creatividad exitosa para transformarla velozmente en mercancía. Pero como suele ocurrir con todo boom, se abren espacios para cambios y cuestionamientos, sobre todo ante las crisis y convulsiones que se viven en un sistema planetario devorado íntimamente por una guerra civil permanente.

La crisis del testimonio

En la actualidad el testimonio se ha convertido en Colombia en un relato de gran impacto, que permite reconstruir y juzgar actos de violencia, en momentos de escalada de la guerra con todos sus desastres (asesinatos, torturas, desplazamiento, secuestros, desapariciones, cambios urbanos). En el documental de la presente década en Colombia, la reconstrucción de los actos tanto de violencia estatal, como de grupos paramilitares y de guerrilla, se hace principalmente a partir de testigos, de narraciones de experiencias vividas que le devuelven al testigo la palabra y por lo tanto la posibilidad de dar sentido a su experiencia, es decir la posibilidad de una sanación identitaria a través de la memoria social o personal. Este auge del testimonio también se ha dado en otros ámbitos, como en el documentalismo argentino, en su intento de dar respuesta a los acontecimientos generados por el golpe de estado en 1976. Y también en otras naciones que han vivido conflictos armados, en las que el documentalista actúa para recuperar aquello perdido por la violencia de los poderes en conflicto. Los reconocimientos identitarios han sido también necesarios para las comunidades minoritarias, para los géneros minoritarios, para personas carentes de protección del estado. Intento que tiene entera legitimidad moral y psicológica, pero que no es suficiente para fundar una legitimidad intelectual igualmente indiscutible.

Walter Benjamín en su texto sobre el narrador, evidenciaba, en los años treinta del siglo veinte, cómo la memoria de la historia posibilitaría una restauración moral de la experiencia pasada, pero la experiencia misma como hecho era imposible reconstruirla, ya que los llamados hechos de la historia están encadenados por una subjetividad que ordena un relato dirigido por las necesidades e intenciones actuales y las posibles expectativas políticas. El historiador (o documentalista, o periodista, o sociólogo) «recuerda» lo sucedido desde una mirada del presente, que los reifica y anula su posible verdad. Para Paul de Man las biografías producen la ilusión de una vida como «referencia» y en consecuencia, la ilusión de que existe algo así como un sujeto unificado en el tiempo, lo cual es una ficción, ya que no existe una relación verificable entre un yo textual y un yo de la experiencia vivida. Es decir, que ese yo textual pone en escena un yo ausente, y cubre su rostro con esa máscara. Para Nietzsche y Derrida el sujeto es también una construcción retórica cuyos enunciados están sostenidos por una firma. El sujeto que habla es una máscara o una firma. Todas estas posiciones han sido ampliamente discutidas en las últimas dos décadas en el ámbito académico, porque más allá de una postura nihilista, o de legitimidad puramente filosófica, plantean discusiones con concepciones simples de la verdad en lo testimonial y en la experiencia.

Sin embargo, creo que no es necesario ir tan lejos para cuestionar la experiencia con el relato realista testimonial en Colombia durante estos años oscuros, marcado como ha estado por una dinámica de instrumentalización, que lo ha convertido en una mercancía fluctuante que sirve a diferentes propósitos: en unos casos, de desenmascaramiento y denuncia, de juzgamiento político del terrorismo de estado; en otros de denuncia de la lucha armada sostenida por los grupos insurgentes. En los espacios periodísticos de mayor audiencia hemos podido ver en vivo y en directo a los mayores criminales del paramilitarismo de extrema derecha dando su testimonio y mostrándose como víctimas del gobierno y los grupos insurgentes, lo que ha llevado a legitimar tanto sus desmanes como las políticas represivas tomadas por el gobierno. Y lo mismo ha sucedido del lado contrario. En momentos de confrontación armada como la vivida actualmente en Colombia, el mundo se divide claramente en amigo y enemigo y a menudo estos testimonios contribuyen a reforzar la idea de que esta división es tajante. Por lo

general se condenan unos actos realizados por el enemigo y a través de esta denuncia se sostiene una estructura afectiva en la que los que escuchamos estos relatos también somos víctimas y comprometidos con la justa causa de terminar el terrorismo criminal de la insurgencia o el del estado y sus agentes.

Gran parte del peso de las ideas que reverberan en los relatos testimoniales, son sacrificadas en una narración en primera persona de una subjetividad de la época, al ser colocadas en el escenario de los conflictos actuales, sometidas a los olvidos intencionales de quienes hablan o quienes editan, de quienes modifican e inventan. La posible vitalidad polémica de los testimonios no debe hacernos olvidar que son discursos sesgados que tiene una pretensión de verdad basada en la participación de quien enuncia en los actos de los que fue testigo, pero que como cualquier otro discurso, tienen dispositivos retóricos que operan en función de acciones políticas o morales en el presente. Creo que es necesario desconfiar de una empiria que no haya sido construida como problema; que hay que buscar explicaciones más allá de la experiencia, más allá de una reconstrucción solamente narrativa; y esto es válido no solamente para lo testimonial en la llamada no ficción sino también para la producción de ficciones en un país desgarrado por el conflicto armado. Es necesario distanciarse de «hechos» y anécdotas, a través de remisiones teóricas del material a momentos analíticos de la filosofía, las ciencias sociales y la expresión artística.

Tratando de evitar los chantajes morales y políticos generados por la polarización, así como la actitud cínica de tomar «las historias» del conflicto armado como cantera, como materia prima para construir discursos rentables en los mercados culturales del cine, la radio, la televisión y los nuevos medios, varios artistas, cineastas, escritores de ficción, ensayistas, tratan de deslindarse proponiendo formas de salir del pensamiento polarizado. La película que estrené en este año 2008 está en este espacio que comienza a abrirse. La realicé con la convicción de que es tan importante tratar de entender la complejidad del mero acto de escribir sobre la «realidad colombiana», como dar testimonio sobre los terribles acontecimientos ocurridos en estos años terribles de la historia del país.

Creo que estamos obligados, éticamente hablando, a impedir que la violencia continúe diseminándose y a considerar nuestro rol de instigadores. Lo cual implica un riesgo, al introducir un sesgo ético en medio de la política. Pero es un riesgo distinto al de introducir, por ejemplo, el discurso sobre los derechos humanos, que continuamente ha estado al servicio de terribles agresiones. En el caso de la película YO SOY OTRO, no estaba interesado en los problemas éticos en general, ni en sustentar la autonomía absoluta de la ética. Se trataba de preguntarse si hay modos de responder a la violencia que no impliquen la venganza.

«Esta es una pregunta muy antigua, uno puede ver cómo es tratada en Agamemnon. Pero para mí esta cuestión acerca de si uno puede responder a una injuria de modo que no haya injuria es un asunto que es ético, y surge en medio de la pasión política y esto sucede para un sujeto que está abrumado por la pasión política. Surge cuando el territorio de uno mismo ha sido atacado, o cuando uno siente que no hay ninguna otra acción ante la violencia del estado. Y sin embargo, es un asunto ético ya que uno se torna violento como respuesta a una violación que se le ha hecho, y por ende ¿en qué estamos entonces? ¿Existe la posibilidad de ser pausado y reflexivo en medio de semejante pasión?»

Yo soy otro

En este contexto de problemas decidí retomar en el año de 2004 el guión de *Yo soy otro*, después de más de quince años de haber escrito su primer borrador. Fue

difícil entrar a un texto que había sido escrito de acuerdo al canon clásico, de acuerdo a los manuales de guión, en el que la historia se ordena en torno a un conflicto central: «alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga. A partir de ese momento, a través de diferentes digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor de ese conflicto central»⁸. Tal tipo de relato supone un ser único, el principal personaje de la historia, bajo cuyos deseos e intenciones se ordena el mundo evocado.

Pero la historia que tenía entre manos, la de un yo que estalla en muchos otros que son el mismo, me ofrecía la posibilidad de cuestionar la idea misma de ese yo y de la forma de organizar la historia. Decidí entonces construir un personaje cuya conciencia era como un lugar residual en el que las virtualidades del personaje, esas potencialidades que no fueron realizadas en el tiempo, surgieran atropelladamente en el momento de una explosión. Solamente que esos esos yoes que surgen no son atributos del personaje. Son circunstanciales, porque ninguno de ellos evoca ni un contenido sustancial ni una universalidad. La teoría que tenía más a mano para organizar ese mundo mental era la de las hegemonías, en el que una de las partes, que se hace dominante, aparece como universalidad bajo la cual las otras se ordenan, en este caso, otros yoes, que son como espejos fraccionados del si mismo, que en un momento de crisis proliferan y producen un estallido del conjunto ordenado. Pero son yoes políticos, o tal vez superyoes surgidos de un inconsciente político; son figuras que provienen de la confrontación armada colombiana, de idealismos endurecidos, verdaderos programas de pensamiento y de percepción históricamente configurados que mediatizan todo lo que va de «fuera a adentro» y de «adentro a afuera». Y que tratan de monopolizar los otros posibles dobles, otras posibles formas de subjetividad. El personaje de José, un empleado, un trabajador de sistemas, es incitado a rebelarse por uno de sus dobles, Bizarro; es conminado al sacrificio y a la entrada en el mundo político como un miembro de un grupo, de una clase. Pero al mismo tiempo es convertido por este doble en una víctima. El otro doble que se opone y ataca con consignas pseudonietzscheanas, Redondo, lo conmina a despedirse de patrañas idealistas que impiden la voluntad de poder.

«La competición entre la conciencia cínicamente defensiva de los antiguos detentadores del poder y la utópicamente ofensiva de los nuevos creó el drama

político moral del siglo XX. En la carrera por la conciencia más dura de los duros hechos, Satán y Luzbel se impartían lecciones el uno al otro. Y de esa competencia de las conciencias surgió esa penumbra característica del presente: el acecho mutuo de las ideologías, la asimilación de los contrarios. La modernización del engaño. En pocas palabras, esa situación que envió al filósofo al vacío en la que el mendaz llama al mendaz mendaz»⁹.

Por momentos imaginé a José como la figura de Job asediado por dos demonios terribles. Más tarde lo he asociado con el personaje de Fausto, manejado en muchas versiones (a excepción de la de Goethe), como un joven intelectual inconforme, un personaje marginal y sospechoso, que pierde el control de las energías de su mente y estas energías pasan a adquirir una vida propia, dinámica y altamente explosiva. Creo que mirando más allá de sus aventuras, en una dimensión intelectual más amplia, podremos ver con él el personaje de José y sus dobles, el proceso de transformación mental sufrido por una generación de colombianos, envueltos en los últimos veinte años en procesos dinámicos, transformadores y terribles. Son procesos que implicaron, a quienes estuvieron en ellos, todas las formas de la experiencia humana, tanto aquellas claramente definidas, como la lucha por el sexo, el poder, el dinero, como otras más intangibles e inconscientes y que llamaré (con el Marshall Berman de *todo lo sólido se desvanece en el aire*) el deseo de desarrollo, la necesidad de transformar su mundo físico y social, que los lleva a desatar fuerzas reprimidas e incontrolables, con la exigencia de grandes costos humanos. Y hasta la autodestrucción se volvió parte integrante de su desarrollo.

« En el siglo XX, los intelectuales del Tercer Mundo, portadores de unas culturas de vanguardia en unas sociedades atrasadas, han experimentado la escisión faústica con especial intensidad. Su angustia interior ha inspirado visiones, acciones y creaciones revolucionarias: como lo ocurrido al Fausto de Goethe al finalizar la segunda parte. Sin embargo, con la misma frecuencia, ha llevado solamente a caminos sin salida de futilidad y desesperación, como le ocurre a Fausto al principio, en las profundidades solitarias de la noche».

La película surge de plantearse la obra cinematográfica en un presente lleno de desastres morales y políticos. No pretende ser

una representación de Colombia o los colombianos. Es una película sobre la toma de conciencia de un personaje en el interior de una nación desmembrada. Una película sobre las operaciones intelectuales de un personaje en un momento de crisis. Y no representa la totalidad de los colombianos. Ni él ni sus dobles. Son posibilidades particulares, potencialidades sobre un espacio cerrado y asfixiante que es como imagino la sociedad actual, un espacio vacío que es llenado y vaciado permanentemente, un espacio viciado y agotado, el del capitalismo contemporáneo, cuyas figuras que lo pueblan han entrado en un proceso de descomposición y en el que solamente habrá una ráfaga de aire limpio en la medida en que aparezca un espacio nuevo, un espacio surgido de una alteridad total. Los personajes que luchan al interior de ese lugar vacío, los Josés, los Bizarros, los Redondos y los otros, son solamente elementos diferenciales que actúan sobre un fondo neutro que los hace homogéneos. Son figuras diferenciales, partículas elementales sobre ese fondo común, pero no representa ninguna de ellas una alteridad que estructure un nuevo espacio. Son personajes que se descomponen en su repetición.

Las motivaciones para desarrollar esta historia surgieron principalmente de las discusiones, dudas, incertidumbres y ansiedades que me generaban mi trabajo como documentalista. Traté de ir más allá de la representación de una historia, buscando caminos distintos al canon y generando al mismo una reflexión sobre la heterogeneidad inmanente en toda subjetividad y la imposibilidad de la narración en primera persona. El resultado fue una película de ensayo, utilizando la ficción como vehículo para plantear una serie de preguntas que considero importantes.

Creo que estoy muy lejos de haber llegado a un punto satisfactorio y que ya llegarán nuevos intentos.

Tratar de desarrollar problemas filosóficos políticos en el cine es solamente una vía entre muchas otras. Pero al mismo tiempo es una vía que tiene como requisito plantearse preguntas no solamente con lo que sucede en la vida actual y al servicio a un público actual, sino una reflexión sobre cómo superar la sociedad actual, escapar de la prisión del espíritu de la época, entrar en contacto con otras épocas y otros espacios y entonces quizá obtener la posibilidad de someter el propio presente a una mirada distanciada y crítica.



Notas

¹ Raúl Ruiz. POÉTICA DEL CINE. Editorial Sudamericana. 2000.

² Virginia Wolf, Orlando. Editorial Sudamericana. 1943

³ Ibid.

⁴ Meter Sloterdijk. Experimentos con uno mismo. Pre-textos. 2003

⁵ Beatriz Sarlo. TIEMPO PASADO.

Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Siglo XXI editores Argentina S.A. 2005.

⁶ Beatriz Sarlo. Ibid.

⁷ Judith Butler. LA TEORÍA CRÍTICA EN NORTEAMÉRICA. Artículo «Dando cuenta de un itinerario filosófico.

Genealogías del poder y ética de la no violencia». La carreta editores E. U. 2008

⁸ Raúl Ruiz. POÉTICA DEL CINE. Editorial Sudamericana. 2000.

⁹ Peter Sloterdijk. CRÍTICA DE LA RAZÓN CÍNICA. Ediciones Ciruela. 2003.

Bibliografía

Leonor Arfuch, El espacio biográfico. Fondo de Cultura Económica, México, 2007.

Judith Butler, «Dando cuenta de un itinerario filosófico. Genealogías del poder y ética de la no violencia». La teoría crítica en Norteamérica. La carreta editores, 2008.

Raúl Ruiz, Poética del cine. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000.

Beatriz Sarlo, Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Siglo XXI, México, 2005.

Paula Sibilia, La intimidad como espectáculo. Fondo de Cultura Económica, México 2008.

Peter Sloterdijk, Crítica de la razón cínica. Ediciones Siruela. 2003.

Peter Sloterdijk, Experimentos con uno mismo. Pre-textos, 2003.

Virginia Wolf, Orlando. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1943.