



Hermenéuticas y esquirlas en la mirada cinematográfica

Ejercicios de interpretación fílmica

Diego Lizarazo Arias

50 años
Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

gedisa
editorial



Diego Lizarazo Arias

Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor de Tiempo Completo en la Universidad Autónoma Metropolitana (México) y miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel II. Obtuvo el Premio 2007 a las Áreas de Investigación (UAM); Premio 2008 a la Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades (UAM); Premio Internacional de Filosofía Estética 2009 y el Premio Nacional de Ensayo sobre Fotografía 2021 (Secretaría de Cultura y Centro de la Imagen), entre otros reconocimientos. Es autor de más de cien artículos sobre hermenéutica de la cultura, teoría de la imagen, filosofía del lenguaje y más recientemente, sobre estética de la mirada (en revistas arbitradas e indexadas). Autor de 9 libros individuales y coordinador y coautor de 17 libros colectivos sobre los mismos temas. Destacan: *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes, Siglo XXI* (2004);

Diego Lizarazo Arias

**Hermenéuticas y esquiras
en la mirada cinematográfica**

Ejercicios de interpretación fílmica

**Hermenéuticas y esquirlas
en la mirada cinematográfica**
Ejercicios de interpretación fílmica

Diego Lizarazo Arias



gedisa

Imagen en portada: Diego Lizarazo

Composición con fotograma de *Nostalghia* (A. Tarkovski, 1983), y con la fotografía de un mural callejero. El mural proviene de un acontecimiento providencial: En el espacio de un ladrillo faltante en el muro exterior de la casa de Tarkovski en Moscú, alguien colocó una vela. Posteriormente algún artista callejero pintó el momento crucial (de la película "Nostalghia") en que el poeta Andrei Gorchakov atraviesa, con una frágil vela, la piscina de unos baños termales. Su acción se conecta con el sacrificio que un místico realiza, simultáneamente en Roma, al prenderse fuego con gasolina después de emitir un discurso sobre la indiferencia social. Actualmente siempre hay luz en el muro porque los vecinos ponen una nueva vela cada día.

Hermenéuticas y esquirlas en la mirada cinematográfica.
Ejercicios de interpretación fílmica

© Diego Lizarazo Arias

Primera edición: febrero de 2024, Ciudad de México, México

Derechos reservados para todas las ediciones en castellano

© Universidad Autónoma Metropolitana
Prolongación Canal de Miramontes Núm. 3855
Ex Hacienda San Juan de Dios
Alcaldía Tlalpan, 14387, Ciudad de México, México

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco
Calzada del Hueso 1100, Colonia Villa Quietud,
Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México. C.P. 04960
Sección de Publicaciones de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades. Edificio A, 3er piso. Teléfono 54 83 70 60
pubcsh@gmail.com / pubcsh@correo.xoc.uam.mx
<http://dcsh.xoc.uam.mx/repdig>
<http://www.casadelibrosabiertos.uam.mx/index.php/libroelectronico>

Asistente editorial: Varinia Cortés Rodríguez

Derechos reservados para todas las ediciones en castellano

© Editorial Gedisa Mexicana, S.A.
Tepeji No. 86, Col. Roma Sur
06760, Ciudad de México, México
www.gedisa-mexico.com
gedisa@gedisa-mexico.com

ISBN Gedisa impreso: 978-607-8866-74-8
electrónico: 978-607-8866-75-5

ISBN UAM impreso: 978-607-28-3111-7
electrónico: 978-607-28-3115-5

IBIC: APFG

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o cualquier otro idioma.



Rector General
José Antonio De los Reyes Heredia

Secretaria General
Norma Rondero López

UNIDAD XOCHIMILCO

Rector de Unidad
Francisco Javier Soria López

Secretaria de Unidad
Angélica Buendía Espinosa

Directora de la División de Ciencias Sociales y Humanidades
Esthela Irene Sotelo Núñez

Secretaria académica
Pilar Berrios Navarro

Jefe de la sección de publicaciones
Miguel Ángel Hinojosa Carranza

Comité Editorial
Araceli Soní Soto (presidenta)

Aleida Azamar Alonso

Dulce Asela Martínez Noriega

Armando Ortiz Tepale

Ruth Ríos Estrada

Héctor Manuel Villarreal Beltrán

*Para mi hermano Juan Manuel: con un amor profundo,
gestado en su ternura y su providencial generosidad.*

Índice

| | |
|---|-----|
| Introducción | 13 |
| Esquirlas y hermenéutica del cine | 19 |
| Hermeneusis filmica | 23 |
| Imágenes esquirla | 39 |
| El amor y la memoria: <i>In the mood for love</i> | 63 |
| La persistencia del deseo: <i>Madame Satã</i> | 83 |
| Las esquirlas de Pasolini | 107 |
| Tarkovski, el vórtice del retorno | 153 |
| <i>Ararat</i> , el tiempo en disputa | 169 |
| La muerte múltiple de Lazarescu | 193 |
| <i>La civil</i> : rebasar el linde | 215 |
| <i>Aguirre</i> y la Amazonia como esquirla | 229 |
| Las fuerzas femeninas y la religiosidad sexual en <i>Madeinusa</i> | 253 |
| Bibliografía | 273 |

Introducción

Hace cerca de 20 años tuve oportunidad de escribir un libro al que titulé *La fruición fílmica* (Lizarazo, 2004) en el que procuré dar cuenta no de las estructuras diegéticas o discursivas de la obra fílmica, sino de una forma paradójica de su “exterioridad”. Paradójica porque el exterior del cine, como el de todo texto, tiene siempre mucho de “interior”, y con mayor fuerza ese afuera en el que se enfocaban mis intereses. Dicha obra observaba los procesos estéticos y semióticos de la fruición del cine, entendiendo este concepto en la doble valencia de experiencia intelectual y experiencia degustativa, incluso ingestiva. El cine pensando de la experiencia de la fruición, cerca de la nada sin ella. Lo exterior como interioridad. Con ello buscaba desmarcarme de las entonces visiones dominantes (y aún hoy), del análisis del cine desde su perspectiva estructural y formalista, tan propia de las teorías estadounidense y francesa. Esta última, en ese tiempo, con muchas más heterogeneidades. Más allá de Metz y de Aumont, Francia ya había vivido el acontecimiento del gusto de Deleuze por el cine.

El enfoque de la fruición filmica que desarrollé en ese libro no coincidía, naturalmente, con Rancière (2008), pues *El espectador emancipado* se publicaría cuatro años después, ni tampoco estaba en la égida de la semiótica de la recepción de Eco (2020) o de Francesco Casetti (1996). Para entender la fruición filmica mi proyecto radicaba en hacer confluír tanto las fuerzas de la experiencia estética de quien al ver construye lo visible, inspiradas en las teorías de la recepción literaria de Wolfgang Iser (1987) y Hans Robert Jauss (1986); y de la potencia de la interpretación filmica, provenientes de la cuestión del poder simbólico en la clave de Pierre Bourdieu (1991) respecto al gusto social por la música y la pintura. La fruición como cocreación en el orden de la experiencia estética y el orden del emplazamiento y el conflicto social del gusto, lo que despliega una *política de la sensibilidad*. A las teorías inmanentes del cine, oponía entonces lo que consideraba una concepción “exmanente”. “Inmanencia” no en el sentido deleuziano de confrontación con la epistemología teológico-trascendente, sino de perspectiva que busca explicar todo desde el interior de la estructura filmica. La *inmanencia* en Deleuze se opone a la *trascendencia* del pensamiento religioso, y también se define en contraste con la *referencia* que estaría en la base de la ciencia. Deleuze despliega tres planos: el de inmanencia para la creación de conceptos, ámbito propio de la filosofía; el plano de creación, propio del arte, donde se extraen perceptos y afecciones; y el plano de referencia que requiere prospectos (proposiciones).¹ En contraste, las teorías “inmanentistas” del cine,

¹ Hay, sin embargo, ámbitos en los que la separación de los planos y de las operaciones que en ellos realizan ciencia, arte y filosofía, no es tan definida y en algún punto puede devenir problemática. El Bioarte, profusamente desarrollado desde los noventa (aunque con antecedentes muy antiguos), parece, en algunas de sus más notables realizaciones, transitar entre la cuestión de las referencias y los perceptos. Se despliega en zonas inciertas entre los dos regímenes; pero también ocurre a la filosofía y el arte, en la operación clave, por ejemplo, de la escritura. ¿Escribir sobre cine es una tarea filosófica o científica? No veo claro porqué deba ubicarme en alguno de los dos lugares. Trabajo con referencias, procuro sustentar proposiciones que se dirigen a dilucidar esos peculiares

para la propuesta que yo desarrollaba, eran las de corte formalista y contenidista que suponían que la obra fílmica se configuraba y definía hacia dentro, como una suerte de fuerza centrípeta, para la cual todo “afuera” resultaba indiferente. La “exmanencia” en cambio, me permitía recolocar la cuestión de la experiencia fílmica en el rico horizonte de las relaciones entre dispositivos fílmicos, estructuras diegéticas, mercados cinematográficos, procesos de sensibilidad, y campos de fruición. Hoy diría, las relaciones entre técnica, sensibilidad y poder. Mi interés “exmanente” radicaba en la búsqueda de una comprensión más amplia del fenómeno cinematográfico que apelaba a los procesos sociales y estéticos de la lectura fílmica, invisibles desde las concepciones centradas en la pura autonomía de la obra. Aunque la mirada deleuziana sobre el arte es otra, en ella, hay que reconocerlo, también se defiende el linde de la autonomía estructural de la obra. Para Deleuze la obra de arte es algo que solo existe en sí, dado que lo que en ella se articula no son las percepciones (lo que alguien tiene de un objeto) o el afecto (que alguien dirige a un ser), sino los perceptos (aquello que se da a percibir) y las afecciones (aquello que se da a sentir). Los y las artistas lo que hacen es sustraer perceptos de las percepciones y afecciones de los afectos (que ya serán, entonces, autónomos respecto a quien experimenta) y

objetos semiósicos que son las obras fílmicas, pero a la vez convoco, continuamente, mi necesidad de gestar conceptos. La pregunta por la sensación ante el filme (como ante cualquier otra obra de arte), no tiene por qué detenerse en el ámbito de la pura afección: ¿por qué no podrá hacerse una investigación científica como investigación estética o una investigación estética como investigación científica? La vinculación con la ciencia que hace el Bioarte no solo es una manera de romper los límites del arte. Sus materiales y técnicas no solo están en función de la composición estética, sino que la composición estética está a su vez, en cierto orden, sometida a los materiales y técnicas que la ciencia pone en juego. No todo, en *Plasmath Laúd Ariel Guzik* responde a la composición de perceptos y afecciones. En ella, la composición de afecciones y perceptos opera en función no del silencio (única respuesta posible según Deleuze a la pregunta por la sensación en el arte), sino de la sonoridad guardada de los organismos desérticos que allí, entonces, cantan.

convertirlos en una obra. Digamos que la obra de arte se entendería como una suerte de ser de pura sensación que se sustenta en sí mismo. Aunque ello no agrada a la secta de los deleuzianos, no resulta tan lejano, desde cierto punto de vista, de la concepción kantiana de la autonomía del arte en tanto que radical independencia y libertad de la experiencia (no sometida ni al principio pragmático de la utilidad, ni al principio cognitivo del conocimiento).² En ello me resulta significativa la interrogación deleuziana por la sensación en el arte: “toda sensación es una pregunta, aun cuando solo el silencio responda” (Deleuze y Guattari, 2001: 198), es decir, que la sensación opera en el arte, no en el campo del cuestionamiento por su explicación epistémica, sino en el ámbito de la *esthesis*: la pregunta sensible por la sensación no tiene respuesta, porque en ella la sensación es absolutamente libre, justo como en Kant.

En el breve texto que aquí introduzco procuro más bien un encuentro, singular, entre cierto desplazamiento de los antiguos intereses que he indicado, lo que convoco como *hermenéutica del cine*, y una nueva forma de ver algunos aspectos de la relación de tensión del cine con la cultura y la imaginación de su contexto, a lo que aludo como las *imágenes esquirila*. Lo que quiero pensar y hacer visible en esta nueva forma de ver es la conflictividad, el desacomodo, la fricción que ciertas cinematografías tienen con el mundo histórico, particularmente con las formas de ver instituidas. Por decirlo de cierta forma, el potencial de rompimiento del cine ante los imaginarios, las ideologías y las formas culturales establecidas.

Así, este libro pone en disposición dos polos para pensar las obras filmicas: el polo de la hermeneusis y el polo de la esquirila. El primer polo se refiere a concitar la posibilidad ya no de una teoría de la fruición filmica, sino de una hermenéutica del cine. Una hermenéutica

² No es desconocido que las teorías formalistas y estructuralistas (“inmanentistas” en el sentido que yo planteaba en *La fruición filmica*) tienen su fundamento en Kant. El formalismo kantiano es base del paradigmático estructuralismo del siglo XX.

abierta a las inquietudes y fuerzas estéticas que hoy se despliegan en el cine. Más propiamente, una hermenéutica continuamente intervenida por la filosofía y la teoría, como potencias para la comprensión. En este sentido, en “Hermeneusis filmica” explico las características más notables de lo que podría ser un proyecto de desarrollo de la hermenéutica del cine, y la forma en que dicha hermenéutica debe llamar más ampliamente a la filosofía y a la teoría extrafilmica y extrahermenéutica.

El segundo polo, desplegado en “Imágenes esquirla”, refiere a lo que considero el principal dispositivo con el que el cine realiza el potencial de rompimiento del cine. A diferencia de lo que desarrollé en mi libro *La fruición filmica*, lo llamado aquí ya no es el proceso con el que una audiencia, una comunidad o un sujeto espectador toma el filme y lo apropia (y lo cocrea), sino la cuestión de cómo el filme sale de sus lindes diegéticos y formales y actúa poniendo en crisis algunas de las estructuras imaginarias o político-culturales del mundo social al que refiere. La imagen esquirla hiere directamente la forma en que una sociedad percibe, conceptualiza y ratifica a sus sujetos y sus relaciones, o las relaciones entre los seres humanos y los otros (no humanos, naturaleza, ambiente).

La relación entre hermeneusis y esquirla me permite experimentar, ante un grupo de filmes, una mirada que procure, a partir de la teoría extrahermenéutica, comprenderlos; y, a través del concepto de esquirla, explicar la forma en que dichos filmes punzan y hieren el campo extrafilmico que los rodea. Mirarlos para entrar en ellos y ver como salen de ellos.

En estas dos sendas de lectura (hermeneusis y esquirlas) realizo un ejercicio de abordaje de doce filmes sin someterme a una regularidad modélica. Aunque en un esfuerzo posterior podría pensar en una metódica, no es ella la cuestión de este libro. Al no haber una matriz única de lectura, algunos de los filmes serán objeto de esa hermeneusis y otros de la articulación hermeneusis-esquirla. Además de la discusión inicial sobre la hermeneusis y la esquirla, cada uno de los capítulos subsecuentes consiste en abordar los doce filmes en las

siguientes agrupaciones: hermeneusis de *In the mood for love*, *Nostalgia*, *Stalker* y *Ararat*; hermeneusis y esquirilas de *Madame Satã*, *Salò*, *Teorema*, *La Ricotta*, *La muerte del señor Lazarescu*, *La Civil*, *Aguirre* y *Madeinusa*.

La elección de los 12 filmes que constituyen el corpus de esta tentativa no tiene más sustento que un gusto personal que presumo compartido por otras y otros. No debe buscarse entonces un hilo conductor de orden analítico, epistemológico o político. Solo se trata de obras que por distintas razones resuenan para mí como experiencias relevantes. No son estas, como suelen presentarlos los youtuberos e influencers “las 12 mejores películas de la historia del cine” ni siquiera “mis 12 películas preferidas” (ciertamente hay otras que me interesan, incluso mucho más que algunas de las que incluyo en este libro). Nada de eso hay aquí. Podría apelar a un lúcido planteamiento de Wittgenstein en el que muestra que, dada una serie finita de números, puede siempre justificarse, con coherencia, la inclusión de un siguiente número, cualquiera que sea. Es decir que, en última instancia, toda serie de números (no importa cuál sea) es siempre justificable: se hallará una razón que los vincule. Técnicamente esto significa que cualquier serie aleatoria de números puede justificarse en un polinomio interpolador (que entonces se convertirá en la *ley* que explica dicha serie). Todo esto significa que cualquier selección de un grupo de filmes (sin importar los títulos incluidos) será justificable. Por ello, una interesante conclusión, es que no tiene mayor sentido la tarea de exigir un criterio de unificación del grupo de filmes incluidos en un corpus, porque cualquier corpus puede justificarse. Sin embargo (y aquí, otra vez de regreso la persistencia del llamado a la coherencia), para mi forma de ver, entre otras cosas, los doce filmes están atravesados por el problema de la crucial experiencia humana del tiempo, de cara a la finitud.

Esquirlas y hermenéutica del cine

Camino de ida y ruta de regreso. Necesidad acuciante de escuchar el cine y fuerza filmica de repeler el campo de sus inscripciones. Fuerza de retorno de sus posibilidades de desborde, y necesidad de iniciar el viaje hacia la experiencia que concita. El cine es simultáneamente (y a veces en vaivenes) la posibilidad del viaje de ensueño (porque la multiplicidad de analogías de lo onírico que el cine ha recibido desde sus orígenes tiene una matriz de fundamento), la deriva que te lleva a lo recóndito (a veces de lo íntimo y otras veces, a la orilla de las multitudes), y también el riesgo de recibir un golpe que te descoloca. La bifurcación del jardín filmico que aquí evoco (como en el cuento de Borges) tiene dos senderos: la deriva hermenéutica (deriva de ilusiones) y la esquirla de rompimiento (el golpe). La *deriva de ilusiones* busca la progresiva entrega de su fruición: la rendición al sueño, la conquista de su observador al punto de fusionarse en él. El *golpe*, en cambio, busca un *shock*, una inervación que te despierte, de forma súbita y ojalá definitiva. El *shock* inervante es lo que Benjamin esperaba de las imágenes dialécticas frente a las imágenes encantadas (u oníricas) que el capitalismo profiere incesantemente

(Lizarazo, 2012). La imagen dialéctica, pensaba Benjamin, tiene la capacidad de exhibir y romper el fetichismo que la envuelve. Como señala Buck-Morss (1995: 287): “El objetivo de Benjamin no era representar el sueño, sino disiparlo: las imágenes dialécticas dibujarían imágenes de ensueño en estado de vigilia, el despertar era sinónimo de conocimiento histórico”. Y más propiamente, la preocupación que manifiesta Benjamin ante la fascinación surrealista por el sueño (“El surrealismo: última instantánea de la inteligencia europea”) es, justamente, la que nos mantiene dormidos, cuando más bien de lo que se trata es salir de la ensoñación del capitalismo moderno, por vía de un proceso de inervación colectiva. Es decir, un proceso de liberación revolucionaria frente al encantamiento de un mundo fetichizado en el que reina la fantasmagoría de las mercancías. No encuentro fuerza mayor de rompimiento filmico que, justamente, eso que aquí llamo *imagen esquirla*, detentada, por diversos realizadores y realizadoras, como un arma que precisamente busca romper la tela de lo instituido. Pero no debe significar esto ninguna de las siguientes dos cosas: a) que la propiedad de ensueño de todo filme sea, necesariamente, propiedad de fetiche, inscrita en la táctica capitalista, ni b) que entre la hermenéusis y la teoría de la esquirla haya un conflicto de perspectivas. Las obras filmicas aquí abordadas tienen la capacidad de propiciar la deriva que construye un mundo de experiencia sin el cual serían insustentables, por ello requerimos una hermenéusis que busque comprender el mundo filmico posible que erigen, y ello nada tiene que ver con una apuesta de adormecimiento fetichista. Están en el orden de hacer posible la experiencia con el modo de trabajo filmico: hacer patente el mundo del relato a través de sus imágenes.³ Las imágenes son un recurso potente que casi todas

³ La producción de esta suerte de dispositivo onírico está a la base de la cinematografía producida por las majors cinematográficas (o los corporativos que dominan el mercado), en ellas opera el principio de fetichización denunciado por Benjamin. El ensueño allí está dado para la permanencia. La filmica que aquí convoco dispone del dispositivo onírico para el rompimiento. Rompimiento no de la ilusión filmica, sino extrafilmica.

las tradiciones culturales han utilizado para producir una experiencia de mundo, es decir, para generar un ensueño concertado. Sin ello, la experiencia fílmica se derrumba. Pero en ellas, desde adentro, se articula progresivamente la fuerza de una esquirla que saldrá hiriendo el ojo del espectador y con él, el ojo del mundo establecido (su mirada matriz). Entonces, la hermeneusis requiere, en este punto, una teoría de la esquirla. Pero también, del otro lado, la teoría de la esquirla requiere una hermeneusis. El sistema tiene su complejidad: solo puede brotar una esquirla de una fílmica capaz de producir un mundo de experiencia. La obra fílmica (o literaria, o fotográfica, o multimedia...) que suelta esquirlas debe primero convencer y hacer ensoñar a sus públicos.

Hermeneusis fílmica

A diferencia de la larga tradición de los enfoques semióticos y analíticos, no hemos conocido, propiamente, una corriente de hermenéutica del cine. Es probable que esto responda no solo a que las teorías sobre el cine que se impusieron en el siglo XX provenían de los estudios estructuralistas,⁴ sino también a que las interrogantes y los intereses del campo de la hermenéutica poco han entrado al terreno de la visibilidad en general, y menos al de la cinematografía. La hermenéutica ha tenido una predilección, además del estudio del texto filosófico o teológico, por los textos de la literatura (en sus formas poéticas y

⁴ Naturalmente la teoría del cine no solo ha sido de corte estructuralista, previo al vendaval semiótico podríamos decir, en términos generales, que dos grandes ejes agruparon el pensamiento sobre el cine: el construccionismo, especialmente nucleado en torno a los trabajos de Sergei Eisenstein, B. Balázs y R. Arnheim; y el verismo impulsado por la profunda filosofía del cine de André Bazin y la estética contenidista de S. Kracauer (Lizarazo, 2004a). Con el ocaso del estructuralismo, nuevas vertientes se abrieron: el psicoanálisis, los estudios cuir (queer), los estudios feministas, la antropología visual, el poscolonialismo y la política de la representación (Stam, 1999).

narrativas). Esto obedece, probablemente, a que hermenéutica y literatura han confluído en el acto de comprender. Toda poética busca ser comprendida, y la comprensión se realiza en la lectura. El paradigma de la hermenéutica es el acto de comprensión literaria. Desde el siglo II antes de Cristo se fundan dos grandes tradiciones de lectura literaria: la del Museo de Alejandría, concebida como un sistema histórico-gramatical, y la de Pérgamo, concebida como interpretación alegórica. En la hermenéutica teológica, San Agustín concilia las perspectivas literal y alegórica. El Renacimiento como sabemos, desdibujó la interpretación alegórica, considerándola ambigua, e impuso entonces modelos provenientes de la poética y la retórica. Tiempo después, la ilustración y la modernidad buscaron socavar la hermenéutica, pero ella persistió tanto en el Romanticismo como en el Barroco, donde se restablecieron el enigma y la ambigüedad, frente a los principios dominantes de la claridad y la precisión. Esto permitió recuperar la fuerza latente e inextinguible de las alegorías, los emblemas y los símbolos. Comprender en literatura es entonces tan crucial como lo ha sido para la hermenéutica, que halla en ello su razón de ser. Por otra parte, la hermenéutica ha sido siempre seducida por la literatura, desde las formas míticas de la cultura antigua hasta las formas intrincadas y tozudas de la literatura contemporánea. Quizás se podría decir que la literatura es fuente y otro de la hermenéutica. Otro en sí, como ocurre al psicoanálisis, para el cual la literatura constituye, ciertamente, su inconsciente.⁵

La “imaginación” como proceso de elaboración poética, y la “vivencia” como la sustancia propia de dicho proceso, son posibles en la

⁵ Naturalmente no en el sentido en que Freud reconociera que la literatura descubrió el inconsciente antes que él, sino en un sentido propiamente psicoanalítico para el cual la elección de Edipo, Hamlet, o los hermanos Karamazov, no solo oferta las metáforas epistémicas, sino que permiten la hermeneusis de sus sentidos condensados, simbolizados o desplazados, que operan no en la psique particular de Freud, Lacan o Melanie Klein sino en la mente psicoanalítica compartida y construida en un plan. Un plan no solo “diurno” sino también una emergencia nocturna, propiamente, el otro del psicoanálisis.

obra de Dilthey gracias a los trabajos y la pasión que en él producen la literatura de Novalis, Lessing, Goethe y Hölderlin. La vivencia se clarifica como necesidades de expresión en la creación y de sentir en la fruición; así, el centro de la cuestión no es el abordaje de la obra como producto objetivo a ser descompuesto (Aristóteles decía que analizar es descomponer), sino la *comprensión* del valor vital que enlaza a quienes participan de la experiencia de la obra. Por otra parte, no creo que sea comprensible el último Heidegger sin Hölderlin y Rilke, e incluso, en un sentido distinto, la fascinación de Heidegger (arrogantemente poco expresada) por Celan, y la respuesta de este hacia él, conforman un campo de silencio y palabra que constituye la tesisura hermenéutica.⁶

El lenguaje, tema capital para el pensamiento hermenéutico, ha sido casi exclusivamente de orden lingüístico, en sus modalidades escritas y orales. Aunque hay cierta sonoridad que ha convocado el interés hermenéutico, por ejemplo, cuando Gadamer (1993: 69). piensa el acto de lectura como acción orientada al oído: “leer es dejar que le hablen a uno”. Escuchar es tomar la posición de alguien que tiene oído: alguien que atiende al otro, sensible a su sonoridad, y dispuesto a comprenderlo. Incluso hay en Gadamer una interrogación acerca de la música, como aparece en el corto ensayo “La música y el tiempo”, donde esgrime la idea de que, en ciertos ámbitos, quizás los de la imagen y la música, el lenguaje va un paso atrás: “allí donde el lenguaje no va por delante, sino que queda rezagado” (1998: 151). Dos cosas observa Gadamer: el “lenguaje de los sonidos” es distinto al de los “lenguajes naturales” (como les llaman los lógicos estadounidenses), y en dichos ámbitos el lenguaje lingüístico queda en detrimento; es decir, en algún sentido, para tal comparación, resulta superado. En la tradición de Aristóteles la música posee una capacidad interior para convocar aspectos del carácter que le permite, entonces,

⁶ Celan, rumano de origen judío, encontraba en Heidegger (sabiendo muy bien de su afiliación nazi), tanto la latencia de una ardua arrogancia, como el valor de su excepcional capacidad de develación.

disponer a su audiencia en estados emocionales. Las emociones en la música no son solo *señaladas*, no son propiamente *representadas* al ser ejecutadas en la obra; son emociones *sentidas*. El espectador vive tales emociones *con* la música y no solo *ante* la música. En Gadamer el arte es una forma del juego, porque el mundo de sentido y experiencia que realiza no es algo que simplemente se simbolice, sino que deviene en él, como ocurre con el juego. Si seguimos por esta ruta, podemos pensar que el enlace capital que hace el cine entre música e imagen para narrar una historia (aunque no necesariamente, y no siempre se trate de ello), desbroza el lugar representacional que aparece en la literatura (sin que ello signifique desconocer la captura experiencial que produce la literatura), y se proyecta al ámbito de lo vivido y no solo de lo representado. El cine así, más que un texto que refiere, es un lenguaje que envuelve y produce una inmersión vivencial. Una hermenéutica del cine habría de dar cuenta de esa experiencia, y no solo de los mecanismos que hacen posible la producción de diégesis o la lógica del discurso. Pero en todo caso, no es la mecánica ni la orgánica del filme (cualquiera que sea la metáfora dominante: la máquina fílmica o el animal cinematográfico) lo que interesa a la hermenéutica: es más bien la posibilidad de entablar un diálogo con ese otro que es el filme.

Una hermenéutica permite pensar el cine, desde una posición alterna a la que erigen los modelos analíticos, en varios sentidos. De ellos, solo quiero destacar tres: a) se resiste a reducir la comprensión del cine a métodos científicos (u otros con aspiraciones análogas); b) consecuentemente, procura establecer las condiciones de comprensión de la obra como experiencia estética y no los sistemas para un análisis del texto fílmico (por eso es, en estricto sentido, una incoherencia pensar la hermenéutica como un método de análisis del cine); y, c) se constituye en campo de intersección o de confluencia de diversas preguntas en torno a la obra cinematográfica, no solo respecto a su forma o sus métodos de construcción, es decir, preguntas e interpretaciones sobre sus sentidos y sobre sus conversaciones posibles, que serán de orden antropológico, ético, político,

existencial, histórico, o del carácter cualquiera que la experiencia fílmica convoque al ser considerada como un decir-ver-sentir que nos dice-hace-ver-sentir algo. Ante ello podemos responder no como quien describe la estructura gramatical de un texto, sino como quien, siendo interpelado por el sentido (o sin-sentido) y el sentir de dicha obra, tiene algo que decir-sentir. Sobre la resistencia a la reducción del método científico y sobre la experiencia estética, vale recordar que la primera parte de *Verdad y Método* establece el estatuto mayor de la cuestión estética en torno al problema de la comprensión (es decir, frente al asunto de la posibilidad de las ciencias del espíritu): “Elucidación de la cuestión de la verdad desde la experiencia del arte”, lo que aparece bajo la siguiente forma:

Si queremos saber qué es la verdad en las ciencias del espíritu, tendremos que dirigir nuestra pregunta filosófica al conjunto del proceder de estas ciencias [...] tendremos que preguntarnos qué es en verdad su comprender. A la preparación de esta pregunta tendrá que poder servir en particular la pregunta por la verdad del arte, ya que la experiencia de la verdad del arte implica un comprender, esto es, representa por sí misma un fenómeno hermenéutico y desde luego no en el sentido de un método científico. Al contrario, el comprender forma parte del encuentro con la obra de arte, de manera que esta pertenencia solo podrá ser iluminada partiendo del modo de ser de la obra de arte (Gadamer, 2003: 142).

Con ello, Gadamer precisa que la hermenéutica del arte no consiste en la formulación de leyes generales que se aplicarían según un control metodológico. La cuestión de la verdad del arte se despliega como comprensión e interpretación que no son de orden científico. La verdad artística no proviene de un análisis de la estructura de la obra (que, por tanto, daría una forma unívoca), sino de “la experiencia” que radica en la potencia de la obra para ligar con sus fruiciones. Esa conexión es también un vínculo regresivo, en el que la obra ofrece el *topos* en que podemos hallarnos. Doble vinculación: con el mundo que la obra abre, y con el ser de sí mismo que de esta

manera se halla interrogado y experimentado. A esa verdad apela la hermenéutica del arte.

Respecto al último asunto, el de su capacidad de convocar múltiples interrogaciones de diversa etiología, se puede decir que una mirada hermenéutica del cine abriga y solicita las potencias de cuestionamiento, problematización y comprensión dadas en las ciencias humanas para procurar ampliar y profundizar las experiencias que la obra fílmica alude. En realidad, más allá de la apelación explícita de Gadamer a las ciencias humanas, lo que se convocan son saberes que pueden provenir de las ciencias sociales, de la ecología, de la filosofía, de las ciencias matemáticas o de otros territorios no organizados convencionalmente. Si la cuestión hermenéutica del cine es la comprensión del decir de verdad de la obra, los saberes convocados no son los de las ciencias de la construcción gramatical o del propio sentido, sino el pensar y el conocer que algo tiene que decir sobre lo que la obra pone en juego o interpela. Es importante distinguir entre la convocatoria a los saberes interdisciplinarios o transdisciplinarios como veneros para la comprensión de la obra, y lo que Zavala (2010: 65) ha llamado el “análisis instrumental”, con lo cual refiere al modelo analítico que “tiene como objetivo utilizar las películas para fines específicos, para lo cual utiliza métodos externos a la teoría del cine”. Con ello da cuenta de una suerte de uso pedagógico, ilustrativo, o incluso moralizador del cine, en el cual diversas ciencias sociales u otras, recurren a filmes que les proporcionan aconteceres, situaciones, personajes, contextos, u otros elementos con los cuales datar, ejemplificar, simbolizar o referir argumentos o conceptos teóricos. Así podríamos hallar usos antropológicos del cine para dar cuenta de aspectos de la teoría del parentesco de Malinowski o Lévi-Strauss; o usos económicos para ilustrar la lucha de clases o la diferencia en la teoría de la acumulación según Smith o Marx. En estos casos no es la teoría la que contribuye a la comprensión de la obra fílmica, sino que la obra fílmica se pone al servicio de las necesidades pedagógicas o expositivas de la teoría. A diferencia de lo planteado por

Zavala, son dos potencias las que identifico en la congregación de tales saberes en torno a lo fílmico:

1. Que dichos saberes nos permiten comprender mejor y con más cabalidad lo que la obra concita. Ver las cosas así no significa abrir la puerta a teorías o métodos “externos a la teoría del cine”, sino entender que al ser el sentido de la obra algo crucialmente fílmico, tales teorías aportan elementos nucleares para su comprensión. Entonces, por ejemplo, la dilucidación de lo que pone en juego la doble condición de la pérdida de la palabra propia y la desarticulación del cuerpo en *La muerte del señor Lazarescu* (2005) de Cristi Puiu, precisa un llamado a la profunda reflexión teórica que realiza Spivak sobre la condición de imposibilidad de palabra que tiene la subalterna en la India colonial, dado que sobre ella recae tanto la laja de ocusión de la colonización como la del patriarcado, y con ello la cuestión de su cuerpo como ausencia. Esta conceptualización de la teoría social nos permite comprender lo que el filme de Puiu implica, con lo cual *no es* la teoría la que usa al filme, sino que es el proyecto de comprensión fílmica el *que requiere* una teoría que le permita explicar la condición progresiva de desarticulación del cuerpo y del habla que se produce, progresivamente, sobre el señor Lazarescu. El cine como convocatoria hermenéutica de saberes más allá del cine.
2. Que la interpretación del cine es, siempre, algo más allá del cine. Los saberes “extrafílmicos” son pieza clave para comprender que el cine no solo es una forma semiótica, sino también la disposición de un sentido (en realidad, siempre, una red de sentidos). La obra fílmica es incompleta y mutilada sin las significaciones que pone en juego, dado que su vocación es hablar sobre el mundo de la vida más que sobre sí mismo. Aunque hay cierta filmografía que habla del cine (una suerte de metafílmica), el cine suele más bien hablar de otras cosas, y dichas cosas, en tanto que habladas por el cine, son también

cine.⁷ Por ello los saberes que se encuentran más allá de los que Zavala considera como parte del “análisis interpretativo” son también potencia interpretativa del cine. Esto en dos sentidos: a) los saberes que están más allá de la frontera que Zavala demarca como parte del modelo “interpretativo” (el cual tendría su linde en los “métodos derivados de la teoría del cine”) son los que contribuyen a hacer, justamente, una *interpretación* sobre lo que el cine dice (la condición de la existencia subjetiva, las relaciones interpersonales, las problemáticas sociales, la pertenencia humana al mundo de la naturaleza, la corteza tecnológica de la vida, los problemas de la creación filmica...). b) La semiótica y la estética permiten hablar de la forma filmica, pero también permiten hacer un puente con el sentido que la forma dispone. Por ello no solo se trata de estéticas que se constriñen al análisis del “espectador implícito y su experiencia estética”, o de semióticas que se centren solo en el “enunciado y sus condiciones de enunciación” (Zavala, 2010: 65). En ambos casos, la estética y la semiótica son capaces de puentear en torno a una epistémica política o ética en la que el cine se entiende como algo más que máquina sensible o semiótica. La “interpretación”

⁷ Es preciso señalar también que incluso el cine sobre el cine es más sobre la vida que sobre el cine. *Otto e mezzo* (8 ½ en español) de Federico Fellini (1963) es una obra cinematográfica que habla del cine. Pero en realidad solo puede hacerlo hablando de la crisis creativa de Anselmi, y con ello, de la lógica del mundo del espectáculo, de las tensiones entre la vida personal del director y el sistema de exigencias y expectativas que sobre él se ciernen. En una suerte de correlato, “Bardo, falsa crónica de unas cuantas verdades” (Iñárritu, México, 2022), habla del mundo del cine, a través del cine y de muchos otros espectáculos (como el teatro o la televisión), pero especialmente habla de la crisis del documentalista mexicano Silverio Gama en la que se entroncan la condición de migrante pero privilegiado; las marcas de la colonización sobre México, pero vistas desde el extranjero; la conquista del éxito, pero en medio de cierta amargura. El cine habla del cine a través de la manera en que el mundo lo atraviesa y este, a su vez, tiene la agudeza de atravesar el mundo.

antes que ser una modalidad analítica sobre los mecanismos internos de la estructura fílmica, es una potencia hermenéutica para la comprensión del cine como irreductible apertura al mundo.

Por ello, la hermeneusis fílmica es capaz de integrar en sí una fase analítica y una fase comprensiva como indicaba Ricoeur (2008) a propósito de las relaciones entre “explicar” y “comprender”. No hay entonces una relación de tensión o de negación mutua entre el análisis y la interpretación, como no la hay entre los abordajes semiótico-formales y los hermenéutico-comprensivos, su vínculo es de cooperación y complemento. Pero el énfasis hermenéutico radica en que establece con el texto fílmico una relación cuyo modelo no es el análisis de una máquina, sino el de la conversación con un otro. No importa tanto analizar la obra cinematográfica (aunque se valga de instrumentos analíticos), como aprehender el sentido que nos está proponiendo, dialogar con él y valorarlo.

No es este breve texto el lugar para desarrollar una hermenéutica del cine; el presente trabajo es una inicial aproximación a dicho proyecto desde la experiencia de despliegue de ejercicios de hermeneusis sobre 12 obras cinematográficas. No hay aquí, entonces, una teoría estabilizada de la hermenéutica del cine. Pero es posible, en este momento, plantear cinco consideraciones a dicha hermenéutica (de las cuales, en los ejercicios, se pondrán en operación de la dos a la cinco, y parcialmente la primera). Así, la hermenéutica del cine:

1. No será, naturalmente, una teoría del filme, sino de su experiencia. Lo que significa que deberá encarar tanto las relaciones de los aparatos de creación y las obras fílmicas, como las relaciones entre dichas obras y la experiencia de su fruición (Lizarazo, 2004a). Una hermenéutica del cine procurará, entonces, dar cuenta del ciclo de circulación del sentido en sus procesos de creación-interpretación considerando la interpretación implícita en la creación y la creación implícita en la

interpretación. Ello en su encuentro en el filme. Respecto a la creación fílmica es importante considerar que la tradición semiológica ha problematizado la enunciación cinematográfica al mostrar que no es posible hablar ni de un sujeto-enunciado que habla, ni de un sujeto-empírico que enuncia detrás del filme. En el último caso porque no obstante la tradición de la cinematografía de autor, nunca estamos ante un “autor” como quizás podría ser el caso de la literatura. Hay una “instancia de enunciación” que consiste en un equipo de producción y realización muy complejo –guion, dirección, luz, montaje, sonorización, actuación, diseño...– (Aumont, 2013). Respecto a la cuestión del sujeto-enunciado hay que recordar que dicho asunto se viene planteando desde los primeros trabajos de Metz: “del lado de la ‘emisión’ no hay nadie, no hay personas, solo hay un texto; el ‘enunciador’ acabo de decirlo no existe o mejor aún, solo es una personificación de la enunciación” (Metz, 1990: 199). Por ello, Metz habla de la enunciación fílmica como impersonal (referencia que en realidad proviene de Käte Hamburger), es decir, más propiamente conceptualizada como una función textual. Así propuesto el asunto de la enunciación fílmica, resulta más cercano a lo planteado por Gaudreault quien señala que, a diferencia de las lenguas naturales, el filme tiene diversas fuentes enunciativas simultáneas o en relevos (Gaudreault y Jost, 1995).

Hay, por último, un sentido hermenéutico que cae sobre la creación, y viene desde Schleiermacher: las relaciones entre sentido y tiempo son irrecusables. Esto significa que la instancia de producción solo puede dar cuenta del acontecimiento de creación, pero no del acontecimiento de sentido. Es decir: el sentido producido en la creación se transforma en su circulación social e histórica, y dicha transformación es un acontecimiento que rebasa las posibilidades de la instancia de producción.

2. El eje gravitatorio de la *hermeneusis* es el de la comprensión del cine, no el de su análisis. Esto implica reconocer que no hay lectura final del cine, no hay nada que pueda decirnos que el proceso ha concluido y que llegaremos a una “esencia de la obra”. Aunque la hermenéutica pueda incorporar, como fases o elementos de su proyecto de comprensión, ciertos modelos o métodos analíticos, no asumirá que hay algo como el resultado de cierre que el presupuesto analítico supone (el modelo del análisis matemático, por ejemplo, supone tanto el acceso al resultado correcto, como a la repetición invariante en cada nueva aplicación). Por otra parte, suele darse la confusión, incluso entre autores notables como Derrida, de que la hermenéutica propone dar con el sentido verdadero del texto, de que pretende realizar la interpretación cabal de lo que una obra o una enunciación significan (Micheiberger y Palmer, 1989). Hay dos errores en esta idea:
 - a. La relación hermenéutica con el texto no corresponde al espejismo de la sustanciación del texto. El texto no es una cosa o una esencia que la hermenéutica revele. Un texto, como una imagen, una pieza sonora o un filme, es en realidad un acto de relación entre instancias múltiples y complejas. La sonata, como el vallenato o el tango, no está solo en la partitura que consigna la estructura semiótico-acústica de la pieza (y algunas piezas nunca estuvieron consignadas en partituras), ni siquiera se agota en la ejecución que un artista o un grupo de artistas realiza de ella. En el campo de la música se le llama “interpretación” a las formas particulares de ejecución de una pieza, las cuales presentan muchas variantes y posibilidades. No obstante, los esfuerzos académicos de la primera mitad del siglo XX por adecuar la interpretación a las condiciones “originales” de creación de las piezas, toda interpretación, incluso cuando se realiza bajo el paradigma de la fidelidad al original, está en la tensión entre la sujeción, a veces

sin vida, a la pura letra (o nota), y la interpretación vital, insuflada de emociones y peregrinajes, que lleva el riesgo de la transgresión. Hay campos completos de la música para los cuales no hay indicaciones, por ejemplo, de las velocidades de ejecución. Son un lugar incierto. Esto sin plantear la cuestión de la variación de las características de los instrumentos (cuando no de la sustitución de instrumentos) que tienen sonoridades distintas según materiales y técnicas de factura. Y también, de forma significativa, porque una pieza no suena igual en un anfiteatro, un estudio de grabación, o un parque. Porque el mundo no suena igual en el siglo XX a como sonaba en el XVI. Y porque la voz humana que interpreta tiene, como decía Barthes (2013), un grano (una textura), que todo puede cambiarlo. Pero la pieza tampoco se agota en el espacio y el *performance* donde se ejecuta (o donde se reproduce por los diversos medios de registro, que también introducen variaciones sustantivas), porque se resignifica en los oídos y circunstancias de quien la escucha. Los escuchas que son, simultáneamente, un ovillo de experiencias emocionales, de gustos, de historias de consumo, de expectativas. La pieza es la compleja articulación de todos estos factores, y otros, que ahora no puedo señalar.

- b. Al no haber una esencia de la obra de la que la hermenéutica extraiga la verdad final, tampoco hay un significado intemporal que pueda ser hallado. Una cuestión clave del pensamiento hermenéutico (que tuvo su raíz en las concepciones de Schleiermacher sobre la obra de arte) es el reconocimiento de la relación interior entre significación y tiempo. La significación solo puede ser en el tiempo (Schleiermacher, 2019). Al contrario de lo que supuso Saussure –y el formalismo y el estructuralismo– la significación no se alcanza al estabilizar un momento sincrónico, porque siempre hay una mutabilidad inherente.

Una de las consecuencias más importantes, aunque no la única, de este reconocimiento, es que la hermenéutica no es una ciencia positiva. Podemos decir con Schleiermacher (1977) que su camino se abre por una negatividad: la interpretación encara la realidad de la mal comprensión. Pese a lo que el propio Derrida o los derridianos pudiesen pensar, la obra de Derrida tiene mucha cercanía con Schleiermacher. Parte no de un sentido positivo, sino del esfuerzo por evitar (sin que nunca lo logre definitivamente) el malentendido.

3. Al no centrarse en el análisis, la hermenéutica del cine no es una metodología para su acceso y develación. La hermenéutica del cine sustenta la misma actitud crítica que la hermenéutica filosófica ha mantenido ante el privilegio excesivo del pensamiento ilustrado y positivista sobre el método. Sin desconocer ni rechazar el valor y las tentativas del método, no deposita en él la clave para la construcción de un conocimiento sobre el cine. El método es siempre una tentativa, pero está inscrito y atravesado por dos condiciones irreductibles: su historicidad (el método es tiempo), es decir, su dependencia de las condiciones sociales, éticas y políticas en las que se produce; y su relación subordinada ante la condición de diálogo humano que constituye cualquier proceso interpretativo. No hay un metasistema objetivante, neutro y certero, que pase sobre nuestros cuerpos, intensidades y deseos, logrando desbordar toda esta configuración de ser-en-el-mundo que somos, para alcanzar, mediante el proceso sistemático, una verdad que nos rebasa. La comprensión se produce en el diálogo, y ese diálogo es cambiante y complejo. A lo sumo podemos establecer algunas reglas para el diálogo que, según las condiciones, pueden mantenerse por algún tiempo, pero también pueden replantearse o quebrarse. Por otra parte, y no obstante cualquier esfuerzo analítico, la relación con el filme nunca deja de ser heurística, lúdica y fantástica. Debajo,

antecediendo al análisis, está la fruición, incluso la del crítico más formalista. Borges decía que la literatura es para los lectores, no para los críticos; igual puede decirse del cine. Todo crítico es un espectador. Pero tampoco esto significa un rechazo sordo ante cualquier componente o tentativa de método. Quizás lo que se recupera con más necesidad del método analítico en el abordaje comprensivo de orden hermenéutico, es lo que aquí llamo *el ejercicio*. El método es para esta mirada, principalmente, ciertas prácticas, ciertos ejercicios. Ejercicios en el sentido incluso de entrenamiento del cuerpo. Así como el deportista realiza una serie de prácticas para potenciar sus capacidades de desempeño en ciertas disciplinas, hay también un ejercicio sensible y cognitivo en la interpretación de la obra filmica (o de otras obras), que ayuda a dar orientes para la relación productiva y creativa del sentido, y que afina y potencia, con el tiempo, la capacidad de interpretación y comprensión filmicas.

4. Una hermenéutica del cine no es una teoría de la fruición cinematográfica. La hermenéutica abarca la teoría de la recepción, pero no se agota en ella. La cuestión de la experiencia de lectura o de expectación son cruciales para el pensamiento hermenéutico del cine, pero su campo de problematización es mucho más amplio. No significa esto, tampoco, que haya algo equívoco en dichos abordajes, son plenamente legítimos y necesarios, pero son distintos. La cuestión de la expectación, a mi modo de ver, se despliega en tres grandes direcciones: la primera es la que ya señalé: la de la estética de la recepción filmica que procura clarificar el lugar del espectador a partir de la teoría de la recepción desarrollada por los analistas e historiadores de la literatura de Constanza, particularmente los trabajos de H. Robert Jauss (2019) y Wolfgang Iser (2022); la segunda corresponde a los estudios de semiótica de la recepción o semiopragmática, interesada especialmente por dar cuenta de las estructuras textuales del lector (*lector*

in fábula o lector textual) y de las disposiciones estructurales para la lectura, donde aparecen los trabajos ya citados de Umberto Eco (2020) y Francesco Casetti (1996); por último, la teoría de la espectacularidad, desarrollada particularmente en el ámbito angloparlante y en la intersección con perspectivas psicoanalistas, feministas y marxistas, donde se da cuenta de las relaciones entre el sistema fílmico y la subjetivación del espectador (Mayne, 1993; Comanducci, 2018).⁸ Ante estas vertientes, una hermenéutica del cine buscaría no solo dar cuenta de los procesos de recepción o espectacularidad, sino de la dinámica (es decir, de su acontecer en el tiempo) del flujo estético y político del sentido fílmico.

5. Una hermenéutica del cine es, también, o de otro modo, una estética de la mirada fílmica. La cuestión nodal de la hermeneusis cinematográfica es la experiencia de mirada que pone en juego. Dicha mirada, para decirlo de forma un poco más controlada, implica cuatro asuntos: a) mirada es más que aquello que semánticamente se denota: no solo alude al sentido de la vista, sino a la experiencia sensual total de nuestra relación con el cine. Mirada es aquí un concepto que abarca la escucha, la dérmica, el gusto... no porque el cine se realice creando planos de inscripción y tecnologías dirigidas a producir estimulaciones directas sobre todos los sentidos (aunque ello es imaginable, y podría constituir el eje experiencial de un cine del futuro diseñado en aparatos estéticos capaces de propiciar experiencias corporales que envolviesen el cuerpo), sino porque el entrelazado de sus discursos visuales y sonoros es capaz de producir dichas experiencias (como urdimbres de

⁸ Un lugar específico requiere la referencia a la perspectiva de la expectación en Jacques Rancière quien, como es frecuente, señala que las estructuras de desigualdad entre las obras y los espectadores son falsas, de lo que se trata es de desdibujar la línea divisoria entre quienes actúan y quienes miran. De alguna forma, lo que Rancière (2008) está operando es una suerte de apropiación política de la estética de la recepción de Jauss (aunque no lo reconozca).

sinestesias). La creación filmica y su fruición han implicado la posibilidad de sentir en la piel a través de la imagen y sus sonidos, o de saborear por sus alusiones (*Sound of Metal*, Darius Marder, 2019, EUA; *Babettes gæstebud*, Gabriel Axel, 1887, Dinamarca; *The Pillow Book*, Peter Greenaway, 1996, UK). Entonces, podemos decir que la estética de la mirada filmica no es un ocularcentrismo, es una *mirada posescópica*. Por otra parte, la mirada filmica no es solo la mirada de la obra, o la mirada del director, de su aparato, o de la instancia de producción. Es, básicamente, un diálogo de miradas que ya he procurado explicar en otros textos (Lizarazo, 2004b). Hacer cine, desde este punto de vista, es construir una mirada para ofrecer a otros. Ver cine es prestar los ojos para que la mirada de otros corra en ellos. El cine nace, así, de un encuentro de miradas que consiste en el acto poético y productivo de crear una semiosis filmica para otros ojos, y en el acto ético de prestar la mirada para recibir una visión de sentido y experiencia. Así, la hermenéutica debe rebasarse a sí misma para dar cuenta de esa experiencia de sentido y vida que la cinematografía dispone para la mirada. Rebasarse significa la apertura a pensar lo que el filme da a pensar (en el sentido que plantea Ricoeur cuando dice que los símbolos dan qué pensar) y a sentir lo que da a sentir (en el sentido que Deleuze piensa que la obra artística nos dispone una trama de perceptos y afecciones). ¿De dónde provienen las fuentes para ello? De fuera de la propia hermenéutica. De la teoría política, del pensamiento sobre la colonialidad, de la mirada psicoanalítica y feminista, de la filosofía de la técnica, de la ecología, de la teoría estética contemporánea. De las múltiples posibilidades de enriquecimiento, potenciación, profundización y sentido que la filosofía y la teoría contemporánea aportan. Así, la hermenéutica del cine solo puede pensarse abierta a la producción del pensamiento.

Imágenes esquirila

La consideración cinco ponía el tránsito de la hermenéutica del cine a la estética de la mirada a través de la condición dialógica del filme. Dicha estética no solo procura dar cuenta de las relaciones de co-pertenencia y diálogo entre miradas (de creación y de fruición), sino también de los conflictos del ver en una dimensionalidad distinta: la que organiza el campo de lo visible en que el propio cine se inscribe y al que cierta imagen cinematográfica puede retar.

Imagen esquirila y mirada matriz

En las diversas esquirilas que desplegaré desde algunas de las obras filmicas que aquí se convocan, se sigue el trayecto de corte que la obra cinematográfica busca hacer de ciertos aspectos de los sistemas de organización de la mirada que definen el campo de visualidad social e histórica. Ciertas obras cinematográficas miran la mirada que domina el mundo social, son lugares que permiten advertir la fuerza de acopio

y control de nuestras formas de ver por una mirada que busca ser totalizadora. A esa fuerza de organización y esquematización generativa la he llamado la *mirada matriz* (Lizarazo, 2022). En su forma más directa puede pensarse como el sistema de hegemonía de lo visual que se distiende especialmente en la discursividad icónica dominante de una sociedad, en los campos de la publicidad, los medios, las plataformas, las discursividades institucionales y oficiales, y que se reafirma cotidianamente en lo aceptable, en los verosímiles públicos, en lo repetido y reiteradamente compartido en las redes, en lo esperable por la visión social, constituida así, como un gran *ethos de mirada*. Esto significa que antes de la visión hay una matriz de mirada que delimita y organiza los procesos de percepción sensible e intelectual del campo visual. Un matriz histórica que establece los límites de lo visible y lo invisible, en el amplio sentido de demarcación de lo cognoscible, lo aceptable y lo perceptible para una experiencia social. Es decir, una fuerza que tiende a controlar el campo de lo que podemos ver y de cómo lo valoramos y significamos. Esto significa que establece organizaciones, jerarquías y axiologías sobre los seres, particularmente lo que son los seres humanos, sus relaciones y sus vínculos con el mundo a través de los esquemas de visibilidad. Seres, relaciones, jerarquías, sentidos. Todo ello en una estructura de generación de visibilidad e invisibilidad que podemos entender como mirada matriz. Pero nunca la mirada matriz logra abarcar el campo completo de lo visible y lo invisible. La mirada es también la fuerza de rompimiento, la rebeldía ante tales hegemonías. Por eso hay también conflictos de mirada, porque en los entresijos, en los bordes, se despliegan otras formas de ver las cosas, las relaciones, las jerarquías. Esas formas disidentes de la mirada desajustan y buscan herir, continuamente, las formas instituidas y esperables del ver. El poder, como mostró Foucault, ha ejercido históricamente un sistema de control y vigilancia sobre la mirada, particularmente para sancionar y excluir las formas de mirada que rompen con las certidumbres y la norma (Foucault, 2003 y 2012). Lo que llamo *imagen esquirla* es una forma notable de semiosis para atacar esa unidad hegemónica de lo visual.

Dos precisiones sobre la imagen esquirila:

1. La imagen esquirila es un concepto posescópico, en el sentido que señalé previamente. “Imagen” recubre aquí un significado amplio, que refiere a dispositivos de sentido materializados en diversas sustancias sensibles: íconos, sonidos, gestos, escrituras, etc. Por ello, cuando aquí se hable de “imagen esquirila cinematográfica” no se aludirá solo a la banda icónica, la imagen esquirila de un filme puede ser un elemento sonoro o de cualquier otra índole.
2. En consecuencia, imagen esquirila será visualizada en este libro como cinematográfica (dado que es un libro sobre la esquirila filmica), pero la esquirila no solo es cinematográfica. La literatura está plagada de imágenes esquirila, fehacientes y especialmente hirientes, por ejemplo, en la literatura de Kafka, Cortázar o Baudelaire. La fotografía ha producido notables esquirilas, abundantes de potencia de reto como en la iconografía de Witkin, Arbus o Capa. Y sin duda el accionismo vienés hizo del cuerpo una esquirila que salía y regresaba a sí mismo. Incluso *La consagración de la primavera* de Stravinsky, constituyó una verdadera esquirila para la escucha de su tiempo, una esquirila de música puesta a rodar el 29 de mayo de 1913.

Hablar de la imagen esquirila en el cine no implica, por supuesto, que en toda cinematografía haya esquirilas. El cine hegemónico más bien normaliza la mirada matriz y forma parte de sus aparatos de proyección e inculcación (el cine industrial o masivo es el ámbito donde la mirada matriz campea). Pero cierto cine, como el que aquí está convocado, pone en juego estos dispositivos de rompimiento, estas construcciones dadas por la narrativa y la icónica cinematográficas, que en ciertos puntos de los filmes erigen un cuestionamiento, una fisura ostensible en las estructuras de la mirada matriz. Si apelamos a la noción de dispositivo en el sentido de poder y control (discursivo, normativo,

técnico) en la dirección planteada por Agamben o Foucault, la imagen esquirra plantea un nuevo campo. Un horizonte en el que emerge la contraparte de los poderes de la visualización totalizantes, una región, por lo general un resquicio o una rajadura, que a veces logra quebrar el duro vidrio que guarda el humor vítreo de ese óculo dominante. La imagen esquirra es, de esta manera, un *contradispositivo*, que al meterse en la sustancia orgánica de dicho óculo logra restarle visibilidad, producirle lesiones, o incluso, en ciertas ocasiones, cegar. Ese daño se inflige no solo por su capacidad de herir la mirada matriz, sino también por su potencia de anunciar, disponer o desplegar nuevas posibilidades de la visibilidad y la *esthesis*, hasta ahora, inesperadas.

Imagen esquirra y fruición fílmica

En los ejercicios que en adelante se desarrollan, procuro, a partir de los filmes concretos, alimentar la comprensión de la imagen esquirra; pero resulta necesario, en este punto, conjurar el riesgo de lecturas equívocas. Pensar la esquirra en el cine implica dar cuenta del movimiento contrario al de la fruición. Ya no los procesos de apropiación y resignificación que los públicos o los espectadores realizan de la obra cinematográfica (el filme tomado por sus observadores), sino la dinámica de salida de las fuerzas semióticas de la obra fílmica al espaciosocio cultural que la circunda. La manera en que el filme se estira para tocar y hendir una zona de las creencias convenidas y boyantes en el mundo histórico.

Pero la imagen esquirra no puede entenderse en el marco de algún tipo de teoría sobre la influencia o la persuasión cinematográfica. La imagen esquirra no responde ni puede hacerlo a una concepción de los efectos del cine. Nada en la dilucidación de la esquirra se inscribe en las perspectivas de análisis de la influencia del cine, como *massmedia*, sobre las audiencias. El siglo XX produjo, muy tempranamente en las academias y escuelas de comunicación de Estados Unidos, una vasta

discursividad acerca de la facultad mediática sobre lo que en ese tiempo se entendía como sociedad de masas. Desde entonces se desplegó un arco que abarcó las teorías hipodérmicas de la persuasión a través de la publicidad y la propaganda, las concepciones de los efectos limitados de los medios, las teorías de la *agenda setting*, o la teoría del *framing* que busca entender los efectos en contextos condicionantes. Tiene sentido la temprana crítica que la Escuela de Frankfurt, en voz de Adorno, realizara a estas perspectivas al mostrar que asumen las desigualdades sociales en que estos poderes comunicativos operan, y por las cuales se estructuran y adquieren finalidad, como un dato de hecho y no como una construcción histórica que debe analizarse y cuestionarse. Adorno y Horkheimer consideraron estas teorías como “estudios administrativos”, es decir, conocimientos y métodos sometidos a una racionalidad instrumental definida por las necesidades políticas y económicas de los poderes mediáticos. Pero incluso más allá de esto, la cuestión de la imagen esquirila se disloca del marco de los estudios comunicológicos sobre los fenómenos de la influencia, y responde más bien al lugar de la *esthesis* en la intersección de la hermenéutica, la estética contemporánea y la teoría del poder y los aparatos. La cuestión interrogada aquí no es la de cómo funcionan los medios (o los posmedios como las plataformas) para influir en las audiencias, sino cómo cierta cinematografía puede ejercer una fuerza de rompimiento y desafío a las estructuras del poder. Sin provenir de dicha referencia, la cuestión de la esquirila resulta más cercana a una mirada como la de Rancière (2009). La esquirila, en todo caso, lo que haría es hendir su fuerza de corte sobre la manera en que lo sensible está repartido y con ello, propugna de *factum* por un nuevo reparto.

E-image y esquirila

La imagen esquirila me permite avanzar en la manera en que las obras filmicas que tienen esta naturaleza buscan atravesar el ojo del espectador y hendir, con su propia fuerza, el ojo de la mirada matriz que

organiza y gobierna el campo de la visibilidad justo de dichos espectadores. En otras palabras, la lesión que causa la esquirila comienza con el ojo próximo de quienes se exponen al tipo de luz que proyecta el filme, pero a través de dichos ojos, en tanto el filme apela siempre a un ojo singular, individual, desde el cual apunta a un ojo público. No puede llegarse al ojo público sin atravesar el ojo singular. El ojo singular es, pues, etapa o segmento de curso de la esquirila en camino al ojo público en el que subyace, como fuerza de organización, la mirada matriz. El campo de visibilidad que gobierna la mirada matriz no es una instancia abstracta o puramente teórica, está conformada de manera concreta. Hoy, ese campo está en el devenir de la visualidad del capitalismo moderno a sus formas de visualidad cibernéticas, de las que no es este el lugar para encararlas. Basta señalar, por ejemplo, que, a diferencia de lo que alguien como José Luis Brea pensara sobre el nuevo régimen escópico de la *e-image*, el cual estaría definido por su condición fantasmal o de rápida desaparición (por su evanescencia), yo pienso que dicha imagen está más bien estructurada en el orden de una imagen producida en una lógica nihilista de la máxima plusvalía propia del capital contemporáneo. Brea opone la *e-image* a la “imagen artesanal” señalando que esta última se guardaba en soportes materiales de los que resultaba indisoluble (la pintura de su tela, el fresco o el esgrafiado del muro, la imagen impresa del papel del libro o el periódico). La *e-image*, en cambio, está siempre en condiciones de “flotación”: “Digamos que su paso por lo real es necesariamente efímero, falto de duración. Ella comparece, pero para inmediatamente desvanecerse, ceder su lugar a otro. Su modo de ser es al mismo tiempo un sustraerse, un *estar*, pero permanentemente *dejando de hacerlo*” (Brea, 1999: 53). Así, ubica a la imagen clásica en la forma del “ente” y a la *e-image* en “lo que deviene”. Dos rápidos apuntes críticos a Brea: es un error suponer que la *e-image* no tiene soporte. Brea cae preso del fetichismo de la imagen digital. Debajo de la imagen-fantasma está el *software* o la aplicación, y debajo de ello no solo está el *hardware* de los dispositivos (en 2021 se vendieron más de mil 500 millones de *smartphones* en el mundo), sino una

red inmensa de superconductores que son muy concretos cableados que atraviesan submarinamente el Atlántico y los otros océanos. Por otra parte, están los gigantescos depósitos de memoria (las nubes) de todos estos corporativos. Google cuenta con cerca de 2.5 millones de servidores, localizados los principales en California, Virginia, Memphis y Dublín.⁹ La segunda cuestión es la de lo efímero, que sin duda tiene que ver con la relación tensa entre memoria y tiempo. No creo, realmente, que dicha tensión sea el rasgo crucial de la imagen contemporánea. Brea supone que la memoria está perdiéndose (como lo supone también Fontcuberta cuando habla de la posfotografía), y en ello radicaría lo más sustantivo de su inmaterialidad o de su fugacidad. En realidad, todo esto es equívoco: la permanencia no es lo propio de la imagen artesanal o industrial, y la fugacidad no es lo propio de la imagen digital. La cuestión pasa, más bien, por las fuerzas de control de la imagen: por las potencias que las hacen emerger, permanecer o desaparecer. La imagen de los atentados del 11 de septiembre en Nueva York no desapareció con el proceso de digitalización (siguen siendo un testimonio de la crueldad terrorista que procuran no olvidar las sociedades contemporáneas, pero también son imágenes propicias para los intereses más regresivos que esperan mantener el miedo a lo extranjero en la política de Estados Unidos y son también señal de su hegemonía en un mundo que procura dominar a toda costa). Esas imágenes tendrían más susceptibilidad de desaparecer si de ellas solo se conservaran sus

⁹ Facebook tiene acceso a 419 millones de teléfonos, y cuenta con ingentes memorias de datos localizadas físicamente. ¿Cómo serían posibles los 300 millones de fotografías subidas diariamente a Facebook sin un *hardware* para albergarlas? (en 2018 se subían 100 millones de fotografías y videos diariamente a Instagram). La riqueza de Apple, Microsoft, Alphabet, Amazon está claramente asociada no solo a su potencia de inoculación simbólica de la nueva sociedad, sino también (y sustentada en ello) a la infraestructura de tecnologías, sistemas de memoria, cableados, etc. La tecnología digital gasta energía como cualquier otra industria. Una búsqueda de Google gasta tanta energía como un foco de 60 watts encendido 20 segundos. Internet usa entre el 2 y el 5 % de la energía eléctrica mundial y produce tanto CO2 como la industria aérea.

impresiones en los diarios (justo los medios que Brea considera que resguardan la memoria de la imagen como “eternidad marmórea de lo inmóvil”). Decía que en mi opinión la visualidad contemporánea se define más bien en formas de figuración cibernéticas que se configuran en un nihilismo de la producción de plusvalía. Los grandes corporativos posmediales, que en otros lugares he llamado *máquinas de la nada* (Facebook, YouTube, Instagram, Tik Tok, Meta) generan un altísimo delta de plusvalía al ser aparatos que venden la icónica que no producen. Los millones de fotografías, videos, reels... que sustentan el poder de dichos aparatos son los que sus usuarios producen y a la vez los sistemas de iconicidad que los capturan. La mirada matriz ya no solo como sistema de generación de imágenes (lo es, de manera sustancial, por ejemplo, en la cinematografía y las plataformas), sino principalmente como hegemonía que, a través de sus complejos sistemas de inteligencia y de reinserción del prejuicio público, gobierna los modos de generación de imágenes que ahora las personas producen por su propia cuenta. Reificación de la mirada matriz que ya no realiza la propia matriz en sus instancias corporativas, sino que se ha desplazado como tarea a los ojos de las multitudes.

En contraste, mi interés se orienta hacia la forma en que algunos filmes pueden rasgar o romper algo en la mirada matriz, haciéndolo, justo, porque desprenden esquirlas.

La imagen esquirla no es la imagen cristal

Quiero, también, despejar el riesgo de una asimilación, incluso de una ilusión de inspiración o influencia del concepto de “imagen cristal” en lo que llamo imagen esquirla. Nada de eso hay aquí, aunque pueda, como lo haré, mostrar ciertas relaciones productivas entre los dos conceptos. La comunidad entre el cristal aludido por Deleuze y el hecho de que las esquirlas suelen asociarse con los cristales, es puramente azarosa. Las esquirlas, entendidas como desprendimientos puntiagudos con

la capacidad de hendir ciertas superficies, pueden tener varios orígenes: cristales, vidrios, piedras, metales, huesos, o cualquier otro material duro susceptible de quebrarse. La imagen cristal de Deleuze, en cambio, requiere de su condición cristalina como una de sus características más sustanciales. En realidad, de la propiedad de los cristales para reflejar objetos.¹⁰ Por ello tienen un lugar prominente los espejos en el asunto filmico que el filósofo encara. Deleuze llama “imagen cristal” al segmento filmico que da cuenta, bajo distintas estrategias, de la condición siempre doble del presente, es decir, de la duplicidad del tiempo presente que está tanto en su flujo hacia el porvenir, como en su refugio hacia el pasado. La nombra como “cristal”, sin duda, por la capacidad especular de los cristales, como ya señalé. Nosotros podríamos pensar, quizás, en una piedra: un pedernal, que también tiene una cualidad de reflejar el presente (o el objeto ante la piedra), mientras que el propio presente, a su vez, se sucede. La cualidad especular de la “imagen cristal” permite que veamos con ella, tanto el presente factual como el virtual. Lo factual: aquello que sucede en el flujo narrativo (o diegético) del filme, lo virtual: aquello que se refleja sincrónicamente en el espejo (o las superficies, posibles, de reflejo). Actual: lo que está aconteciendo, es decir, captado por la percepción; virtual: lo que acontece, pero que, en ese mismo instante, es ya elemento del pasado, es decir, objeto del recuerdo. Aquí está el nodo del asunto: “Por más que la imagen cristal tenga muchos elementos distintos, su irreductibilidad consiste en la unidad indivisible de una imagen actual y ‘su’ imagen virtual. Pero ¿cómo es esa imagen virtual en coalescencia con la actual? ¿Qué es una imagen mutua? Bergson no se cansó de plantear la cuestión y de buscar la respuesta en el abismo del tiempo. Pero, precisamente, el presente cambia o pasa. Siempre podemos decir que se vuelve pasado cuando ya no está, cuando un nuevo presente lo reemplaza” (Deleuze, 1987: 110).

¹⁰ Por otra parte, es necesario señalar que el cristal no es el tiempo mismo sino lo que puede mostrar su quebrantamiento interior, es decir, su dislocación en virtual y actual.

La cuestión de la doble condición del tiempo presente es el núcleo de la convocatoria a la imagen cristal que realiza Deleuze. Convocatoria a una suerte de ontología del tiempo presente que se elabora, semióticamente, en la imagen cinematográfica (y que a mi modo de ver aparece también en otras imágenes: la fotografía, la pintura, el video, la instalación). Que el presente tenga la cualidad de tornarse de inmediato en pasado, es algo a lo que se ha apelado innumerables veces, tanto en la literatura como en la filosofía (desde San Agustín hasta Derrida) y que está también en el pensamiento común. La sorpresa, a veces un poco la ansiedad, que produce esta especie de fragilidad de un presente agobiado por el futuro y que de inmediato se torna en pasado, es parte de la fuente de esta gnosis proliferante. Deleuze, siguiendo a Bergson, repara y hace categoría de juego en la analítica de la imagen, una forma de encarar el asunto: el presente está en dos tiempos que son a la vez el mismo. Por ello pueden distinguirse, pero constituyen un punto, a la vez, indiscernible: “En términos bergsonianos, el objeto real se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que, por su lado y simultáneamente, envuelve o refleja a lo real: hay ‘coalescencia’ entre ambos. Hay formación de una imagen de dos caras, actual y virtual” (Deleuze, 1987: 98). El presente es así lo que acontece, visible en una imagen de su patencia y su devenir que se proyecta a lo por venir, y que Deleuze denomina lo “actual”, pero dicho presente produce, a la vez, en el mismo instante, una imagen espejo, una imagen reflejo, a la que llamará “virtual” que se tornará, de inmediato, en pasado, que será pura memoria, ya no acontecimiento fehaciente, ocurriendo aquí, como imagen de lo que está patente ante los ojos. La condición de indiscernibilidad entre estos dos lados no es ilusión, como tampoco el que se bifurque justo en estas dos caras, lo que pone en juego es que una puede trocarse en la otra, dado que son, digamos, reversibles. Las categorías que Deleuze utiliza para dar cuenta de ellas son “lo real” y “lo imaginario”; “lo presente” y “lo pasado”; “lo actual” y “lo virtual”, y todas ellas tienen carácter “objetivo” propio de “imágenes existentes”. Su objetividad contrasta con las malas lecturas que las considerarán

como psicológica y empírica. Ambas constituyen la condición del tiempo presente. Cinematográficamente la “imagen cristal” aparece, para Deleuze, reiteradamente en el caso de los espejos, que rastrea, en una amplia filmografía (Ophuls, Welles, Zanussi), al mostrar, por ejemplo, que en *El sirviente* (Losey, 1963, Reino Unido) la imagen cristal opera con un intercambio: “la imagen en el espejo es virtual respecto del personaje actual que el espejo capta, pero es actual en el espejo que ya no deja al personaje más que una simple virtualidad y lo expulsa fuera de campo” (Deleuze, 1987: 99-100). Otros ejemplos que cita de la imagen cristal, en tanto que espejo, son: un rostro que se refleja en las múltiples caras del esmerilado de un anillo, o, el caso clásico de aquella escena de *La dama de Shanghai* (Welles, 1947) en que Michael (Orson Welles) y Elsa (Rita Hayworth) se encuentran, en la sala de espejos de una especie de feria en Chinatown, y a la que acude Arthur Bannister (esposo de Elsa) con quien se enfrentarán a balazos. La actualidad de los personajes está en su reflejo especular, mientras los personajes quedan como pura virtualidad, en el fuera de campo; pero en la medida que los espejos son destruidos por las balas, la actualidad pasa nuevamente a los personajes que estaban fuera de campo, aunque ello ocurre cuando se matan.

Deleuze hace una distinción entre la imagen cristal como *espejo*, como *opaco-límpido* y como *germen-medio*, que son, lo que considera, tres figuras del cristal.

En el espejo se da el intercambio de las caras o facetas virtual y actual. El personaje que se ve en el espejo ve su virtualidad, pero si la cámara se moviliza hacia el espejo y lo hace su objeto, lo virtual se vuelve actual y el personaje queda fuera de campo, en la virtualidad. Al hacerse actual la imagen virtual, pasamos a uno de los lados de la figura *opaco-límpido*, radicada en que dicho paso la hace cristalina, la convierte en límpida porque se enfoca. Lo contrario sucede cuando la imagen actual se vuelve virtual, al desenfocarse se torna opaca e invisible. De aquí se pasa a la relación *germen-medio*, donde la imagen virtual es el germen que se vuelve actual en un medio, y dicho

medio es lo que tiene elementos virtuales que convierten el germen en imagen actual.

Frente a ello puedo plantear que las relaciones entre lo que llamo imagen esquirila e imagen cristal se produce, en tanto, alguna de las imágenes de la imagen cristal, sea en sí misma una esquirila. Pueden aparecer en el estadio del espejo, el de la opacidad y la transparencia, o en el del germen y su medio. Por la potencia de la esquirila se hiere el sentido de lo que pone en juego la imagen virtual o actual, según sea el caso de la diégesis. La esquirila aprovecha la dualidad de tiempo de la imagen cristal para insertar una anomalía en alguno o ambos de dichos tiempos. Muestra el sinsentido, la contradicción o la paradoja del mundo en esa zaga de tiempo. Así, la imagen esquirila como intervención sobre la imagen cristal, es un tiempo que rompe o contamina la posibilidad de proyección de dicho tiempo hacia el futuro, la anomalía que tendrá el mundo por venir, o la injusticia o violencia del tiempo devenido hasta ahora, hasta el presente, en que se disloca.

En *El sacrificio*, la última película de Andréi Tarkovski (1986), Alexander promete sacrificar lo que más ama en su vida (el vínculo con su familia, su trabajo, su relación con su pequeño hijo, su casa) para conjurar la guerra nuclear, ya iniciada, que acabará con el mundo. Hemos visto las imágenes de confusión, destrucción y crisis en las calles en un *travelling* cenital que nos lleva de la multitud desorientada y violenta a un cristal sucio que refleja la parte alta de los edificios y sobre el cual vemos, después, unas telas negras y unas sábanas que envuelven un niño (el primer cristal, el referido, muestra la tensión entre la parte alta de los edificios, con su apariencia de normalidad —*reflejada en la superficie del cristal*— y la parte que está *bajo el cristal*, que muestra la realidad de un mundo de caos en medio de la guerra). Luego algunas imágenes, al parecer oníricas, de él recostado con Adelaide —su esposa— sentada a su lado en un bosque; un fragmento de la pintura de Leonardo, *La adoración de los magos* (1481) y otra de Martha —su hija— corriendo desnuda por un pasillo, correteando unas aves blancas. En todo el segmento del cataclismo, y aun, en parte del siguiente, escuchamos el sonido melancólico de unas quenás orientales. Secuencia

seguida, un plano general muestra a Alexander que duerme en su sillón, en la sala de su casa, al amanecer. Despierta, se levanta y choca con su escritorio. El golpe disuelve cualquier ilusión de hallarse aún en el sueño. Alexander camina hacia un armario, abre la puerta, y aparece reflejado en un pequeño y antiguo espejo. La imagen virtual del espejo se convierte por un instante en imagen actual cuando el protagonista se mira. Los dos tiempos de la imagen cristal refulgen aquí con toda su potencia y sutileza. El Alexander especular es aún el que provenía del cataclismo, el del sacrificio para restablecer el mundo. Dicho Alexander mira al que acaba de despertar de lo que ahora queda como si hubiera sido un sueño. El Alexander del amanecer es el del mundo ordinario, donde todo permanece y no hay conflagración nuclear. El episodio de la guerra es para el presente de dicho Alexander (no para él) solo un sueño. Prueba de ello es que las imágenes del cataclismo llevaban como hilo de continuidad la música de quenas que ahora el Alexander diurno cesa al apagar el aparato de sonido que dentro del armario las hacía sonar. Apaga la música. La música en la secuencia cataclísmica era de carácter extradiegético, una nota de significación que daba el tono aciago a los acontecimientos. Ahora, en la secuencia diurna, dicha música es intradiegética, con lo que pierde su grave sentido y se vuelve solo el sonido que acompañaba el sueño del durmiente. Pero el pequeño fragmento en que la imagen especular reina, en el centro del campo visual, donde aparece, en la mañana, el Alexander del sacrificio, constituye toda la esquirla. La esquirla que mandará, silenciosamente, hasta el final, cuando Alexander quemará su casa y sea llevado en ambulancia al hospital psiquiátrico. Triunfa la esquirla porque nosotros, la audiencia, sabemos que no fue un sueño, aunque para la familia, para los otros, para el *continuum* del mundo, la conducta de Alexander sea la de un enfermo mental, un desquiciado. Pero esa esquirla contamina todo el devenir filmico posterior, que no obstante su actualidad, se hallará vaciada de su significado propio (cualesquiera sean los acontecimientos que se cuenten), dado que su significación estará referida siempre y hondamente a la realidad de un mundo restablecido por el puro sacrificio. Todos los acontecimientos prosequentes están desvencijados,

vacuos, ante la importancia de lo previamente sucedido. El presente que no fue, que no prosiguió como corriente del tiempo, sin serlo, da gravedad a todo lo que proseguirá. Allí está el valor de la esquirila: la imagen del tiempo aciago tendrá un estatuto doble o ambiguo. Será sueño (la fantasía del fin del mundo) o será realidad (el acontecimiento funesto y final que logró conjurarse por un acto sacrificial). Así, la figura de la imagen cristal intervenida por la imagen esquirila aparece en toda su densidad: cristal porque el punto de indiscernibilidad (único) se desdobra en dos tiempos: el intercambio de mirada entre el Alexander fáctico y el Alexander especular, despliega un relevo actual/virtual donde, en la dirección hacia el futuro, el tiempo será el de la cotidianidad previa al cataclismo y el de la locura de Alexander, mientras que el tiempo hacia el pasado, ya por la acción de la esquirila, será una nueva bifurcación: o el sueño cataclísmico, o la realidad aciaga. La consecuencia de la esquirila radicarán en que el devenir hacia el porvenir será, para nosotros, los espectadores, no el de un proseguir de las cosas en la normalidad (para el cual el cataclismo solo fue un sueño), sino el de una realidad bajo la cual se guarda una violencia y una potencia de muerte que puede, en cualquier momento, acabar con el mundo. La esquirila sale del propio filme y hiere el ojo de la mirada matriz, rompe la certidumbre de continuidad del mundo y nos dice que, en realidad, por la potencia de destrucción de los poderes que dominan el mundo presente, dicho cataclismo no es alucinación de un sueño, sino posibilidad fáctica de exterminio. Mundo aciago no solamente por el riesgo real de la conflagración nuclear, como en la obra de Tarkovski, sino también, en un retorno de su esquirila, por la posibilidad del colapso ecológico que ahora desfila ante nuestros ojos.¹¹

¹¹ Esa capacidad de retorno de la esquirila filmica se patentiza en el desastre nuclear de Chernóbil que se dio en Ucrania (entonces parte de la Unión Soviética), menos de un mes después del estreno de la película de Tarkovski. Dado que la idea y la filmación del filme fue muy anterior a su estreno, la esquirila del subsuelo de violencia cataclísmica nuclear que subyace a la realidad social contemporánea, es, propiamente una antelación, una esquirila que el filme ideó y retornó en forma de realidad cruenta.

Las relaciones entre crítica y hermenéutica

La relación entre hermeneusis y esquirola remite, a su vez, a la compleja y tensa relación entre crítica y hermenéutica. Quizás sea la controversia entre Habermas y Gadamer en torno a dichos tópicos, el lugar en que con más profundidad y nitidez se visualiza el conflicto. Como vía de dilucidación vale la pena recordar, sintéticamente, los lugares a la vez de diferencia, pero también de identificación en que dicha relación se establece, a la luz de la mirada de Paul Ricoeur. La posición de Ricoeur ante dicho debate es valiosa porque muestra que la cuestión no es disolver la crítica en la hermenéutica o al revés, pero tampoco se trata de renunciar a alguna de las posibilidades que estas dos grandes actitudes epistemológico-políticas han abierto para el pensamiento moderno tardío (y su crítica). O bien como hermenéutica crítica o como crítica hermenéutica, hay cuatro puntos simétricos en los que es preciso reparar:

1. Las relaciones entre “prejuicio” e “interés”.

Gadamer recupera el concepto de “prejuicio” propio del romanticismo filosófico para dar cuenta del valor de la tradición (lo que está emparentado a su vez con el concepto heideggeriano de *precomprensión*), y paralelamente, podemos decir, Habermas “desarrolla el concepto de *interés*, que nace de la tradición del marxismo reinterpretado por Lukács y la Escuela de Frankfurt” (Ricoeur, 1996: 26). Con ello Habermas procura un retorno a la *historia de la reflexión*, desbrozando la precarización que causó en ella el positivismo al pretender disolver “la función crítica” y olvidar la “experiencia de la reflexión”. Visto de esta manera, el marxismo puede inscribirse en una historia de la reflexión crítica como una posición de vanguardia de lo que podría llamarse la *metacrítica*. El *interés* aparece entonces como oposición a la construcción teórica del sujeto. Así, la encomienda de “una filosofía crítica es, precisamente, desenmascarar los intereses

que subordinan la empresa del conocimiento” (Ricoeur, 1996: 29). Mirado con cierto detenimiento, el concepto de *interés* resulta muy cercano a los conceptos de *prejuicio* y *tradicición* que se articulan en la filosofía de Gadamer. Tanto el interés como el prejuicio orientan la significación hacia algún lugar. Ese lugar es de orden político, pero también estético. Aclaro, de paso, que el prejuicio no es entendido negativamente en la hermenéutica. Gadamer (2003) mostró cómo la ilustración (y con ella el cientificismo y el positivismo) produjo una especie de prejuicio del prejuicio considerándolo como conocimiento falso o como mentira. La hermenéutica considera (desde Schleiermacher), en cambio, que hay un tipo de prejuicios que constituyen el marco irreductible de comprensión del sentido. Sin el prejuicio como anticipación de la experiencia o del contacto con el texto, no será posible ni la experiencia ni la textualidad. La red de prejuicios (significaciones anticipadas) constituyen el campo de la conciencia (no solo hermenéutica, sino también de la conciencia crítica), sin los cuales no hay ni significación, ni conocimiento, ni experiencia.

Por su parte, Habermas distingue tres tipos de intereses (concebidos también como tres racionalidades): a) El *interés técnico o instrumental* desplegado en el contexto de las ciencias empírico-analíticas donde la significación proviene de su disposición a explotar técnicamente las relaciones empíricas. Estamos ante la racionalidad que busca la dominación instrumental del mundo, en la que se pretende explicar los fenómenos sociales y naturales para su dominio técnico (Bacon: conocer las leyes de la naturaleza para servirnos de ella). Este es el lugar donde se produce una ideología constituida como ciencia y técnica. b) El *interés práctico* (o racionalidad hermenéutica) propio del contexto de la comunicación intersubjetiva donde se despliegan las ciencias histórico-hermenéuticas para las cuales la significación no proviene de “una posible predicción y explotabilidad técnicas, sino de una comprensión del sentido” (Ricoeur, 1996: 30). Una comprensión originada en la interpretación de textos de la tradición y la operación de las normas internalizadas que definen posiciones sociales. Este nivel de la acción comunicativa se encuentra,

como puede verse, muy emparentado con el círculo hermenéutico de Gadamer en tanto toda comprensión está subsumida en la precomprensión como significados articulados en una tradición. c) El *interés emancipatorio* (o racionalidad crítica) que se constituye en el campo de las ciencias sociales críticas, para las cuales no se trata solo de explicar o comprender las estructuras del mundo, sino de emprender una voluntad de liberación capaz de cambiarlas. Emancipación de las estructuras materiales y simbólicas de dominación, rompimiento de los dogmatismos que suponen que la realidad debe ser según los sistemas establecidos y los dogmas, lo que hace posible proponer nuevas formas de organización de dicha realidad. Pero el interés emancipatorio se vincula con la teoría de la acción comunicativa en la expectativa de un ideal regulativo que haga posible una comunicación sin restricciones. En este sentido, como señalaré posteriormente, es posible reconocer una línea de vínculo y tensión con la ontología del lenguaje de Gadamer.

Por otro lado, Ricoeur señala, con agudeza, que los intereses están a la mano, pero a la vez se ocultan, lo cual convoca una hermenéutica que haga posible su reconocimiento. Es decir, que incluso en el campo del interés emancipatorio se precisa una hermenéutica, sin la cual sería imposible advertir la valencia de los intereses técnicos y su ideología. Habermas habla de una “metahermenéutica” propia del proyecto crítico para el cual la hermenéutica no es más que un recurso que permite resolver problemas de interpretación del discurso. Sin embargo, como señala Ricoeur, “una metahermenéutica sigue siendo una hermenéutica” (Ricoeur, 1996: 58). Al igual que Habermas, Ricoeur acepta que todo conocimiento está sostenido por un interés, y la teoría crítica se halla sustentada en el interés de la emancipación que aspira a la comunicación libre de constreñimientos. Ahora bien, tal interés puede funcionar como una ideología o como una utopía, y en realidad, frente a uno u otro conocimiento, no podemos saber del todo a qué configuración responde, dado que solo la historia posterior podrá mostrarnos su forma.

2. *Las relaciones entre ciencias humanas y ciencias sociales críticas.*

Las ciencias humanas a las que apela Gadamer son ciencias de la tradición dado que buscan reactivar la herencia cultural. Es preciso señalar que en ellas será posible articular un momento crítico, que, sin embargo, estará sometido a la finitud y a la precomprensión que siempre lo precede y envuelve. Las ciencias sociales críticas, por su parte, tienen como tarea discernir las “relaciones de dependencia que pueden ser transformadas solamente por medio de la crítica” (Ricoeur, 1996: 33). El *interés emancipatorio* del saber crítico es llamado por Habermas también *autorreflexión*, y esta es la forma en que el sujeto puede emanciparse de los poderes que lo constriñen. Esta emancipación es un desenmascaramiento de las dependencias subjetivas ante el tramado institucional. Así, “Mientras Gadamer se interesa por las ciencias humanas, a las cuales atañe la reinterpretación contemporánea de la tradición cultural, Habermas recurre a la crítica de las ciencias sociales, directamente apuntada en contra de las reificaciones institucionales” (Ricoeur, 1996: 26). Es decir, Gadamer apuesta por una comprensión de las instituciones que codifican las formas de organización y montaje de lo social y del sujeto, y Habermas por una crítica de las instituciones como sistemas de opresión del sujeto. Más allá de la visión ricoeuriana es posible visibilizar que por lo menos hay un punto en que los proyectos de Gadamer y Habermas se conectan: la transformación de las instituciones requiere su previa dilucidación comprensiva (que sin duda tiene una formulación hermenéutica), y la autorreflexión habermasiana como forma de liberación, es también comprensible como la tarea hermenéutica de clarificación de sí mismo, sin la cual no es posible el desmontaje de las opresiones que acaecen sobre el sujeto. En el sentido foucauldiano: la clarificación de las estructuras que me configuran, para la tarea interminable de mi propia reformulación. Es posible, desde la complejidad que este lugar enunciativo pone en juego, hacer cierta reflexión crítica de nuestro propio montaje colonial: me parece que el contexto de luchas decoloniales de nuestro tiempo reclama tanto la actitud crítica como la actitud

hermenéutica, y en este sentido abogo por la relación irreductible entre hermenéuticas y esquirilas en el sentido que este libro procura plantear. Particularmente en el contexto de las sociedades poscoloniales que, como las nuestras (en eso que ambiguamente se llama hoy el Sur Global), encaran las marcas de la colonialidad. La articulación de un proyecto de sociedad y subjetividad es para nosotras y nosotros una tarea crítica de desmontaje de las instituciones coloniales y neocoloniales (en sus formas de opresión internas), y una necesidad de reinterpretación comprensiva de las instituciones rotas por tales tramados, pertenecientes a tradiciones silenciadas. Comprensión de las instituciones precoloniales (subsistentes de alguna manera) violentadas y algunas veces exterminadas por las fuerzas coloniales, y emancipación ante las instituciones coloniales que persisten o quedan como marcas. Algunos de los pueblos de Latinoamérica se plantean hoy, por ejemplo, la reactivación de sus valores tradicionales de orden cognoscitivo, político, ético y místico como una forma de retornar ante el exterminio violento que la colonia impuso en ellos. Allí se reúnen necesariamente una hermenéutica de sus tradiciones y una crítica de las instituciones que han destruido sus tradiciones. La crítica institucional es también una hermenéutica de instituciones. Pero incluso el ideal emancipatorio exige, de nueva cuenta, un punto en que sea posible no solo la restauración hermenéutica de las axiologías tradicionales, sino la crítica a dichas axiologías, dado que en las formas de organización colectivas y subjetivas de las tradiciones raizales pueden estar entramadas nuevas formas de sujeción que no pueden desconocerse dogmáticamente. Así, la relación hermeneusis/crítica no es un proceso (o un método) finalista, sino un círculo hermenéutico: la restauración lleva a la crítica, la crítica lleva a la restauración.

3. Las relaciones entre la ontología del diálogo y el ideal regulativo.

Ontología del diálogo e ideal regulativo ponen en juego elementos comunes y se distinguen por su focalización en el tiempo. En un sentido,

ambos sistemas son utópicos o potenciales, pero convocan una trayectoria de construcción fehaciente. El ideal regulativo de Habermas está orientado al futuro: encamina hacia la producción de una comunicación sin restricciones que permita el diálogo abierto y clarificado de las conciencias que se fundamenta en la inteligibilidad, la verdad, la rectitud y la veracidad, capaz de producir una situación de diálogo en la que el consenso sea alcanzado por el debate entre argumentos válidos (Habermas, 2010). Gadamer, por su parte, en el campo de la “conciencia hermenéutica”, da cuenta de un acuerdo previo, es decir, de un consenso precedente, que ya está en el lenguaje y que, por cierto, nos ha formado. El sistema de Gadamer como se ve, no está en la apuesta por un futuro utópico, sino en la capacidad de recordar el significado hermenéutico del pasado. Gadamer apuesta por un ser que somos (en tanto somos lenguaje), mientras que Habermas apuesta por un futuro liberador, que no es un ser, sino el ideal de la comunicación abierta y libre. Ricoeur hace un apunte de gran interés al respecto: la crítica de las distorsiones de la comunicación propia del sistema de Habermas no puede ser última ni completa, dado que surge en el consenso “que no podemos anticipar de forma vacua, a la manera de una idea regulativa, a no ser que esa idea se ejemplifique” (Ricoeur, 1996: 57). Uno de los ejemplos (casos) más pregnantes de este ideal comunicativo es el de vencer las distancias culturales en la interpretación del pasado: “Quien no puede reinterpretar este pasado puede también ser incapaz de proyectar concretamente este interés de emancipación” (Ricoeur, 1996: 58).

4. Las relaciones entre el malentendido y la ideología.

Frente al malentendido como obstáculo de la comprensión en la hermenéutica de Gadamer (heredado de Schleiermacher), Habermas produce una teoría de la ideología que constituye el principio de distorsión sistemática de la comunicación como “oculto ejercicio de la fuerza” (Ricoeur, 1996: 27). Ricoeur observa que la cuestión de la ideología en Habermas tiene ingredientes que permiten su reubicación en el campo

hermenéutico. Frente a la ideología, el crítico apela a la “reflexión” como camino de desmontaje de las distorsiones, pero ello emerge, en realidad, “desde el fondo de una tradición”. Ese linaje pertenece justamente a la ilustración localizada en oposición al romanticismo. Aunque Ricoeur apela a la conexión entre la tradición ilustrada y la historia simbólica del éxodo y la resurrección, “Acaso podría no haber más interés de emancipación, no más anticipación de la libertad, si el *éxodo* y la *resurrección* se hubiesen borrado de la memoria del género humano” (Ricoeur, 1996: 62), es posible identificar dicha tradición de la reflexión en otro lugar. Ese lugar es, precisamente, el linaje de cuestionamiento de los grandes paradigmas que en Occidente se produce probablemente desde la lectura crítica que Aristóteles hace de Platón; y que tendrá otros episodios clave en el Renacimiento (en la rebelión contra las *scholasticus* que realizan los profesores que se niegan a seguir reproduciendo acríticamente el dogma medieval); en la Ilustración, particularmente en Kant; en Marx; en el giro lingüístico de Wittgenstein; en la *destruktion* heideggeriana; en la Escuela de Frankfurt: una *verdadera tradición crítica*. Es en este sentido que la oposición entre “ontología del consenso previo” y “escatología de la liberación” le parece engañosa a Ricoeur. Esto no significa, por otra parte, borrar las diferencias entre ambos sistemas: la asunción del legado cultural del pasado por el lenguaje y la conquista de la emancipación como proyecto. Toda crítica lleva una irreductible dimensión hermenéutica que se localiza en la tradición crítica de la que proviene, y toda hermenéutica requiere un proceso crítico que le permita clarificarse y distinguir, en sí misma, entre prejuicios válidos e inválidos. El camino que aquí se abre puede pensarse como la articulación entre *pertenencia* y *proyección* como tensiones fundamentales del ser témpico clarificadas por Heidegger. La *pertenencia* da cuenta de que las significaciones provienen de una densidad de tiempo, son la gestación y el devenir de una historia; pero tales significaciones apuntan, siempre, hacia un lugar, tienen una finalidad, es decir, *son proyecto*: buscan algo que aún no es, pero que puede ser. La *pertenencia* obliga a la comprensión hermenéutica del pasado que somos, la *proyección* plantea la necesidad crítica de articulación de un mundo por venir, de una

comunidad por hacer. Pero aun la propia proyección retorna sobre la pertenencia, y viceversa. El pasado que somos invita a una reconstrucción hermenéutica que puede, en sí misma, ser reflexiva, es decir, crítica: es el punto que recién señalaba a propósito del colonialismo y de las historias raizales. La lectura crítica del pasado es una hermenéutica crítica: habilitada para la reconstrucción pero a la vez habilitada para hallar en la gestación de lo que somos los gérmenes de la violencia. Ya no solo la comunidad que nos hace, sino también la violencia que nos ha constituido. El lenguaje no es solo diálogo, es también conflicto e imposición –Barthes hablaba de las potencias emancipadoras del lenguaje, pero también de sus fuerzas fascistas–. En el proyectar, por su parte, una tentativa de porvenir que apunta a una comunicación libre y sin restricciones, es necesaria también la conciencia hermenéutica que nos ayude a identificar los rasgos de pertenencia del ideal regulativo o sus ingredientes. Una hermenéutica del ideal que nos ayude a deshacer el vínculo ciego entre la utopía y los mundos de tiempo pasado que la proyectan.

Así, la esquirla es fuerza de sentido que busca romper un régimen opresivo, pero que no es posible si es incapaz de hacer hermeneusis de dicho orden, así como hermeneusis de su propia fuerza de impulso; la hermeneusis por su parte, interpreta lo dado, el pasado o la obra, o el pasado en obra, no por una pura inercia dilucidadora, sino porque tiene un proyecto, porque algo busca. Lo buscado es un proyecto de mundo de sentido, es decir, un proyecto de mundo.

Una estructura del dispositivo de la esquirla

Para concluir quiero sumar a esta primera conceptualización de la imagen esquirla una breve aproximación a las tácticas de rompimiento. Sin que pueda, ahora, detenerme en una analítica sistemática, quiero indicar algunos de los elementos generales del dispositivo de la imagen esquirla: desoculta, despliega, deconstruye, desdobra, clarifica un campo oscurecido o nublado: da a ver algo que previamente

no se veía, aparecía como pura continuidad o estaba entreverado (digamos que esa es la eficacia epistémica de la esquirla); lo que muestra es prioritariamente una tensión insalvable, una contradicción, una inconsistencia clave según la cual se ve que cierto tipo de relevancia, privilegio, potestad, majestad, esencia, pureza, es artificiosa o falaz; incluso puede mostrar el fraude de instituir un ente que no es, o de diferenciar o establecer distancias entre entes, o, al revés, asimilar lo inasimilable. La esquirla muestra que la potestad señalada se funda en una mentira, en una supuesta esencialidad que no existe (esta es la eficacia ontológica de la esquirla). Lo hace con una imagen contundente, que oscila en su nivel de fuerza de patentización, pero, al ser esquirla, logra dar cuenta de esa especie de *connivencia oppositorum*, de esa flagrante contradicción de los términos involucrados en la relación de poder, por lo general, en dos sentidos: porque la justificación de la superioridad de unos sobre otros es irreal, y porque quienes poseen el privilegio en realidad dependen de los que no lo tienen (esta es la eficacia política de la esquirla). Más analíticamente: la esquirla muestra que los procesos de dominación, socavación, exclusión, usufructo del otro o lo otro, se fundan en considerar la prevalencia ontológica de *a* sobre *b*, y al ser *b* menoscabo frente a *a*, se justifica su defenestración. La esquirla entonces hace 2 cosas: 1) muestra que el fundamento de *a* para parapetarse frente a *b* (y menoscabarlo a través de la dominación y la violencia) es un artificio, es una falacia; 2) muestra que *a* necesita de *b* para ser.

Dos indicaciones sobre la semántica de la esquirla y una sobre sus modalidades genéricas. La esquirla no se restringe a sinergias humanas, no es lo humano ante lo humano su límite; con un lenguaje bastante impreciso pero usual, puedo decir que refiere a relaciones humanas y no humanas en sus múltiples posibilidades (desde las inteligencias y emociones artificiales, hasta los animales y entidades ecológicas). La segunda cuestión es que la esquirla puede hendir el espacio interno de una subjetividad o poner en juego la relación de tensión interior del ente y el juego íntimo de las propias falacias, jerarquías de sí y otras cuestiones que lo habitan. La imagen esquirla,

siendo fuerza estética, actúa con la lógica de la simbolización: es decir, habla de lo singular para referir lo general. En la imagen, en su sentido posóptico, aparecen entes concretos en situaciones concretas, que adquieren sentidos generales, con los máximos alcances. Por ello la imagen esquirila es eficaz para atacar los paradigmas hegemónicos del ver: porque habla de las estructuras, siempre amplias y con voracidad de maximización, de la mirada matriz (así, la esquirila puede alcanzar un grupo, una clase, un imperio de privilegios, una forma de pensar, un sistema, un paradigma, una ideología, una política, una moral, una ecología del mundo). Al ser *esthesis*, la imagen esquirila habla de la vida. El campo de la *esthesis* es el de la sensibilidad y la sensibilidad está en la vida, la vida sensible que se siente a sí misma y siente lo otro.

Sobre las modalidades genéricas, es preciso señalar que las esquirilas se producen en múltiples géneros narrativos: pueden desplegarse tanto en la ficción como en la no ficción, pueden ser comedia (por lo general apuntan a la sátira) o tragedia, terror o melodrama. Las clasificaciones genéricas dependen de los criterios con que se formulan, y la esquirila puede disponerse usando cualquier criterio de organización genérica.¹²

¹² En una investigación que tuviese como propósito dar cuenta del dispositivo de la esquirila en una obra fílmica, literaria, performática o de cualquier otra índole, habría quizás tres preguntas clave por hacer: ¿cuál es el objetivo de rompimiento de la esquirila?, ¿qué visión, paradigma, o perspectiva rasga o busca rasgar?, es decir, ¿qué hiere de la mirada matriz?. En segundo lugar está la cuestión del método de rompimiento: ¿cuál es la estrategia con la cual realiza su acto de ruptura?, ¿cuál es el mecanismo de la esquirila? Lo que nos lleva fundamentalmente a sus posibilidades poéticas de operación. Por último, habría que preguntar por las implicaciones que dicho rompimiento pone en juego: ¿qué resultados de desorden o reorganización, de desestructuración o refiguración genera dicho rompimiento?

El amor y la memoria: *In the mood for love*¹³

“Ninguna palabra puede decir tanto como el silencio”.
Yasunari Kawabata



In the mood for love (2000). Dir. Wong Kar-Wai, China.

¹³ Una versión previa de este capítulo se publicó como artículo en: Lizarazo, D. (2022). In the mood for love. Una ontología del amor. *AYLLU-SIAF: Revista de la Sociedad Iberoamericana de Antropología Filosófica (SIAF)*, 4(1), 223-235.

No sé si hay una esencia del cine, como alguna vez señalaron Jasuhiro Ozú y Akira Kurosawa. Pero sí creo que hay un cine esencial, un cine capaz de potenciar la imagen en su más plena poética, de realizar la verdad de la fantasía, de abrir la potencia fantástica del documental, de hallar el sentido y las posibilidades de la sonoridad, de dar al mundo un lugar para esplendor, mostrando sus violencias y su capacidad, a veces, de inconmensurable ternura. El cine esencial podríamos decir, construye sentidos y experiencias humanas profundas y universales a través de su lenguaje, a través de una imagen que suena y dialoga, a través de una sonoridad visual, que, sin embargo, da cuenta de singularidades que en la pantalla nacen. Un cine en el que hablan las preguntas acuciantes del campo de la vida y con el cual reparamos en el silencio del mundo o en su ruidosa banalidad. Un cine capaz de convocar interrogaciones acuciantes y de propiciar una experiencia cierta, sobre el vacío... sobre esa nada constitutiva que es el cine, como la literatura (nada más que imágenes, nada más que sonidos). Todo ello, una intangibilidad definitoria, un vacío que llena. El cine esencial es capaz de abrir la naturaleza profunda de un fenómeno de la vida, que no es posible lograr por otros medios. No es que lo abordado sea imposible de encarar por la filosofía o la literatura, es que el cine esencial da cuenta de ello, produciendo una experiencia única, desdoblado la riqueza insondable de algunas de las cosas más cruciales: el amor, la soledad, nuestra condición de seres de tiempo, las necesidades de nuestro cuerpo y nuestro ánimo, la paradoja de pretender cuidar y a la vez depredar nuestros objetos de amor... Pero ello en su forma cinematográfica, en la relación específica de imagen y sonoridad aludidas; lo que hace que, en realidad, ya no sea lo mismo que abordaron la literatura o la filosofía. En el cine, cualquiera de estos asuntos se vuelve otro. Nace como una nueva experiencia, como un nuevo hallazgo de la verdad o como una interrogación profunda informulable, de esa manera, en cualquier otro lugar. Yo creo que en realidad hay algo de equívoco en la idea de que hay “temas” en el cine y en la literatura, como si tales cosas fuesen entes flotantes y abstractos independientes de la escritura o de la imagen (algo así como los “universales”

imaginados en el medioevo). No hay más que sentidos-palabra, sentidos-texto, como no hay más que sentidos-ritual, o sentidos-imagen.

Con la emergencia del cine esencial no apelo a un cine de perfección formal que reúne la precisa construcción diegética, la puesta en escena plenamente cuidada, las actuaciones como identidades, el trabajo exacto de la luz o la sonoridad nítida. Ello da cuenta de una obra filmica correcta, incluso notable; pero no por ello esencial. En *El arco y la lira* Octavio Paz (1982: 14) hace una distinción crucial: “no todo poema... contiene poesía”, y ello es así porque el poema puede ser visto como una pura arquitectura sintáctica específica, que responde a unas reglas semióticas y acústicas. El poema puede verse como una “obra construida bajo las leyes del metro”. Pero ello no garantiza que contenga poesía, “¿son verdaderos poemas o artefactos artísticos, didácticos o retóricos? Un soneto no es un poema, sino una forma literaria, excepto cuando ese mecanismo retórico –estrofas, metros y rimas– ha sido tocado por la poesía” (Paz, 1982: 14). La poesía puede llegar al poema, pero puede estar ausente de él. Paz no propone las categorías para distinguir entre poemas dotados de poesía y poemas vacíos de ella; pero señala la diferencia: no todos los poemas son esenciales. Poemas que parecen concentrar en sí mismos la naturaleza única de la poesía, y poemas que solo responden a sus reglas, como estructuras mecánicas. No podría dar una analogía, como lo hace Octavio Paz, de lo que en el cine significaría la distinción entre poema y poesía. Los términos cinematográfica y filmica podrían servir, pero ya Christian Metz los utilizó en otro sentido. Solo puedo decir entonces que hay filmes, y filmes esenciales. Eso es lo que reconozco en esta obra de Wong Kar-Wai, especialmente porque su asunto central, cierta condición del amor, está aquí abordado solo como el cine puede hacerlo, en dos sentidos fundamentales, para los que me apoyaré, otra vez, en las palabras de Paz. Porque, así como “Solo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente”, en este cine esplenden, concentradas, la potencia y la naturaleza del cine. En segundo lugar, porque en dicho cine no es la filmica o la

cinemática lo definitorio, sino su capacidad de concitar el encuentro entre la necesidad humana y la esencia del cine.

La unidad del cine

Wong Kar-Wai logra con esta película lo que podríamos llamar la *unidad del cine*: ese poder para producir su sentido, a partir de los recursos de su lenguaje, en una relación no solo consistente entre sus partes, sino interiormente necesaria. Un mínimo contenido argumental que manifiesta y profundiza verdades humanas contempladas no solo desde la inteligencia, sino especialmente movilizadas desde nuestra condición emocional más acuciante: el amor y sus ilusiones, la infidelidad y el dolor, la cercanía y la pérdida. Emociones evocadas por lo que el cine tiene de sí mismo: la música, la imagen, la edición, el ritmo, el objeto, la actuación, la palabra en su forma prístina.

Chow Mo-Wan y Su Li-Zhen entablan una amistad propiciada por una doble situación: pasan tiempo juntos ante las ocupaciones de sus respectivas parejas, quienes, a su vez, han establecido una relación extramatrimonial. Ambos alquilaron un departamento en la misma casa, en la ciudad de Hong Kong en 1962. Vecinos que pasaban tiempo solos y después descubrieron que eran traicionados por sus cónyuges, y que terminaron por profesar sentimientos recíprocos. La necesidad de consuelo mutuo y después la invitación que Chow (jefe de redacción de un periódico local) hace a Su para participar en historias sobre artes marciales que escribe para el diario, intensificó su vínculo, sin que nunca llegara a concretarse.¹⁴

¹⁴ En otras manos y otra inteligencia esta historia produciría un banal drama romántico de amor y traiciones. Aquí genera una experiencia de sensibilidad y sentido que convoca la necesidad profunda de retornar a la trama de amor o desamor que nos ha constituido, de dar cuenta de las posibilidades de perdón y esperanza que yacen en nuestra propia historia.

Wong Kar-Wai presenta el amor a través de muy leves pero profundas alusiones. Como procuraron los viejos maestros del cine oriental (Ozu, Mizoguchi, Satyajit Ray), construye una belleza sobrecogedora y simple: una belleza-triste dotada de un poderoso sentido interior. Muestra una dimensión casi ontológica de la belleza desplegada en una condición etérea que se expresa en su dependencia con la nostalgia. La hermosura más alta nunca es totalmente presente, la circunda el hálito de la ausencia, la fragilidad, el riesgo de la pérdida. Sobre la belleza más alta ronda un riesgo de disolución, una conciencia de su finitud y de su precariedad. Solo accederemos a ella parcialmente, o nunca. Esto quizás permite trazar un linde que no desarrollaré aquí, pero que el filme de Wong Kar-Wai auspicia: la hermosura constatada y a veces en exceso abarcada en el éxtasis del amor, en la sexualidad frenética, en los estertores de la felicidad, es cualitativamente distinta a la hermosura en la nostalgia, en el recuerdo, en la pérdida por la ruptura, en la lejanía o la muerte. La iridiscencia etérea de ser imaginada o recordada con melancolía da un estatuto que la hermosura patente no consigue del todo. En la ausencia la belleza espande como no podrá hacerlo nunca en la cercanía. Mientras que la pasión triunfa con lo alcanzable, la veneración reina en el ámbito de lo inaccesible.

In the mood for love tiene esta cualidad, entre otras cosas, porque la fotografía no está solo al servicio de la historia, como en el *thriller*, donde cada imagen se pone en función de narrar acontecimientos. En este sutil filme la fotografía se despliega en sus más inusitadas potencias, más allá de la narración y de la trama. Pero esto no significa que sea una fotografía que se doblegue ante la belleza artificiosa o esteticista. Wong Kar-Wai está aquí en comunidad con Tarkovski, con Bergman o con Bela Tarr: por razones interiores, la imagen por sí misma arrobará toda diégesis posible. El equilibrio fotográfico entre inteligencia y sensibilidad inmanentes permite el brote sustancial de las emociones, pero no solo las de los personajes, sino especialmente las nuestras. ¿Puede la fotografía presentificar los sentimientos? La fotografía fija lo hecho (Doisneau, Cartier-Bresson, Evans), y el

cine también es capaz de hacerlo (*Days of Heaven*, Terrence Malick, 1978; *La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961; *Cold War*, Pawel Pawlikowski, 2018). La fotografía es el río en el que los sentimientos fluyen. Las secuencias visuales de Christopher Doyle y Mark Li Ping-Bing generan una progresiva experiencia de nostalgia y de esperanza, una transformación de quien ve donde no solo se dejan atrás las referencias triviales de la vida, sino que se alcanza la concentración en la experiencia crucial del amor como fuerza que nos define. En la más íntima soledad no parece haber nada más crucial que esa verdad profunda.



In the mood for love (2000). Dir. Wong Kar-Wai, China.

Pero esa realidad acuciante no proviene solo de la imagen. Sin la música *In the mood for love* perdería su esencia. La unidad de la cámara lenta pende de la música que la preña de sentido, de experiencia, desde su interior: no sé si la música emana de la imagen o la imagen es una inflorescencia de la música. De su entrelazamiento inherente brota una riada de experiencias concretas y a la vez imaginadas: a veces manifiesta una sensualidad patente (la de Li-Zhen y la de Chow caminando en el estrecho departamento) y a veces muestra una soledad

profunda e hiriente, una melancolía sustancial, como en la segunda secuencia del ralentí, cuando el señor Chow ha comprobado que su esposa le es infiel. El espacio en esta obra no es la construcción de la fotografía, es una especie de emanación articulada entre la imagen, la escenografía, el montaje (por supuesto) y la música; por ello el amor y los delicados y sustantivos sentimientos que la historia pone en juego, no solo están en los cuerpos y sus gestos: se expanden por el espacio, impregnan los objetos, se percibe como dolor o ilusión en el aire que rodea los cuerpos, se cristaliza en los trajes de Li-Zhen.



In the mood for love (2000). Dir. Wong Kar-Wai, China.

Li-Zhen sale en la noche a comprar su cena (elegante, sobria, hermosa). En un plano general en picada la vemos, en cámara lenta, descender las estrechas y oscuras escaleras hacia un callejón en el que está un puesto callejero. La música cadenciosa impregna el ambiente de una sutil tristeza. En un plano medio avanza ahora, de frente hacia nosotros, iluminada por una comparsa de focos en hilera. El ascenso posterior por las escaleras alcanza la más alta belleza. La cámara la sigue, de espaldas, levantándose a medida que ella sube hacia un pequeño punto azul en la penumbra. Después, desde arriba de las escaleras la vemos con su sensual cadencia, en una gracia silenciosa. Da vuelta y sale de cuadro hacia la izquierda. La cámara se mantiene solo sobre el muro y la lámpara callejera. Un instante después, entra por la misma dirección el señor Chow, quien gira para

bajar las escaleras y salir de cuadro por la derecha. La misma instancia de la cámara: plano medio que lo capta y luego se inclina, cuando él comienza a bajar las escaleras, convirtiéndose en un plano general en que lo vemos sumergirse hacia el punto azul que ahora se ve abajo (la estancia en la que está el puesto de comida). La cámara, al igual que hizo con Li-Zhen, sigue con un paneo hacia el muro que está a la derecha. La secuencia nos permite advertir que el dolor de sus historias es casi idéntico, la música relata una pena guardada con estoicismo, en la desolación de ambos, en la nocturna espera.

Música y cámara lenta se urden como una nueva gramática para producir en nosotros un estado de ensoñación intenso y también una reflexividad contemplativa. La lentitud de la imagen, la propiedad de la iluminación, la gracia serena de los personajes, y especialmente la música, nos llevan a un estado de empatía poco alcanzado en el cine. Pero esta secuencia tiene un elemento adicional: hay una pequeña anticipación. Ella sube las escaleras sola, él las baja solo; ella va con sus tallarines (como casi todas las noches), luego lo vemos a él, cenando en la calle, en silencio, metido en sí, en su descubrimiento. Se ha establecido la aflicción de ambos, se ha definido el paralelismo de sus historias. Inmediatamente después vemos lo que a primera vista parece la misma escena, pero en tiempo corrido (no en ralenti). En la última se miran en las escaleras y él la saluda; ella, un poco más arriba, hace un intento de mirar hacia abajo, para verlo, pero lo evita y prosigue hacia arriba. Algo está anticipado en ese momento. Una mirada atenta descubre que lo que parece el mismo suceso, en realidad es muestra de diversos momentos. Ella lleva un traje distinto: el primero era de franjas verticales, oscuras: azul de Prusia, verde olivo quemado y vino, propio de un cuerpo que manifiesta siempre compostura; el segundo fusiona, en tornasol, un verde escabeche con un color rojo, lo que muestra que a la rectitud se suman nuevas emociones. Sus párpados, entonces, ya van pintados. Él llevaba una corbata rojo granate en el primer recorrido y en el segundo una corbata bicolor de blanco y marrón oscuro, con el periódico bajo el brazo. Un instante de encuentro que muestra el incremento sutil del interés de ambos: el saludo de Chow, la mirada de

Su. La cámara lenta y la afluencia sonora despiertan un sentimiento no pronunciado, pero presente. Los *travellings* laterales entre los personajes producen la impresión de una danza. Se trata de la sonoridad visual propia de quienes se acompañan, pero también una sonoridad nostálgica de quien añora un abrazo que no llegará.

En *In the mood for love* la palabra se preserva. Muy pocos son los diálogos largos en el filme, el lenguaje no se desperdicia: estamos en el reino de la simbiosis de imagen y sonido. Los cuerpos ocupan el lugar principal: gesto y mirada dan cuenta de lo que viven y con ello producen lo esencial del relato. Es una obra poderosamente expresada por el cuerpo. No solo hay en ella un análisis del movimiento, de los gestos y los pasos como símbolos, sino también una contemplación pura de nuestro cuerpo en el mundo. La cámara lenta permite aprehender la condición poética de los cuerpos, como en los pasajes que acompañan a Li-Zhen cuando va por la cena. Una cámara lenta que abre el lenguaje de los microgestos y los movimientos sutiles en el grano del espacio, en la tangibilidad del ambiente. La fotografía de Christopher Doyle y Mark Li Ping-Bing alcanza el equilibrio entre la alusión y la evidencia.¹⁵ Ningún gesto es exagerado, no hay exhibicionismo, ni físico ni sentimental. Por eso la historia también está fundada en la elipsis y en el fuera de campo (los esposos de los protagonistas están “fuera de campo”, como “en *off*”), el valor del relato se funda en los gestos y los planos de detalle: los sutiles roses, la mano de Li-Zhen que rechaza la de Chow, después la mano que lo aferra, las zapatillas, el humo de los cigarrillos. No hay escenas de amor apasionado porque el contacto físico es mínimo, sus personajes no dicen explícitamente lo que piensan o lo que sienten, pero el montaje, la fotografía, la música de esta obra prístina, lo transmiten con fecundidad. Wong Kar-Wai opera un rasgo esencial de la cultura artística del oriente: el poder de la simpleza, el poder de la fragilidad.

¹⁵ Notable es la participación de Christopher Doyle en el filme, propio de una importante relación con Wong Kar-Wai que produjo *Chunking Express*, 2046 y *Happy Together*. Fotógrafo australiano-hongkonés con una excepcional capacidad para captar y comunicar sentimientos sutiles, y para dar una impresión tangible de las experiencias humanas como resulta notablemente logrado en este filme.

La música cuenta el sentido orgánico de la historia. Hace innecesarios los diálogos: cuenta la pasión interna, la profunda aflicción; pero también la ilusión y el amor intenso. La música narra lo esencial. No cuenta cualquier cosa, relata lo que solo ella puede hacer en su forma precisa, en su esencia: presentifica, decanta y transfigura los sentimientos. Por ello la experiencia emocional de *In the mood for love* es tan poderosa.



In the mood for love (2000). Dir. Wong Kar-Wai, China.

El tema de la película *Yumeji's Theme* de Shigeru Umebayashi es un lamento atrecillado, repetido varias veces, indicando las condiciones del amor: el dolor reiterado, la ilusión que emana y después se ocluye, para regresar de nuevo.¹⁶ Pero la música dice algo más: porque se trata de una pieza dancística (un vals o un minué) que aquí se dilata hasta hacerse nostálgica. Es acústica de la soledad de cada uno,

¹⁶ Además de Shigeru Umebayashi, Michael Galasso participa en la composición de la música y su dirección. Ambos habían trabajado ya con Kar-Way. Con aportaciones originales para la banda sonora, colaboran haciendo la “banda sonora”, en la que incluyen, con nítida pertinencia temas en español de Nat King Cole.

pero a la vez, es la conexión entre quienes, sin conocerse, estarían destinados a bailar juntos. La música evidencia su separación, pero también revela la necesidad de su unión. Música orgánica enlazada con la luz y con la sombra. El sentido usual de “banda sonora” como algo adicional, se pierde. La música en esta obra es tan visual como la imagen y tan poética como la poesía en el sentido que señalé al comienzo, con Octavio Paz. Wong Kar-Wai alcanza con su filme una ontología del amor.

La naturaleza del amor

En la primera secuencia en *slow motion* el lente se mueve con la cintura de Li-Zhen y luego se aleja hasta que vemos la reunión: están jugando el mahjong, en la casa de alquiler. Un *close up* sigue a Li-Zhen: en sus manos lleva un paquete de cigarrillos, el anillo de compromiso y un reloj en la muñeca, la música comienza con la cámara lenta que ahora gira en dirección a la sala en que están reunidos jugando. El plano se vuelve general, vemos el cuerpo de espaldas de Li-Zhen con su elegante vestido gris con espirales rojas, y en la parte de abajo una discreta y sensual abertura por la que asoman sus piernas, debajo de las rodillas. Camina hasta la sala y se sienta justo atrás de su marido, después entra la señora Chow quien le toca el hombro, Li-Zhen se levanta y la vecina pasa entre ella y su esposo. Por el mismo espacio pasa enseguida el señor Chow, de frente. La mira cordialmente y sale de la estancia. Ahora la cámara lo sigue a él, girando hacia el otro extremo para dar cuenta de la cadencia de su movimiento a la altura de su cintura. El paso sucesivo de la señora Chow y luego del señor Chow simbolizan tanto el obstáculo que tendrá con su esposo, como la tentativa amorosa con el señor Chow. Li-Zhen abraza delicadamente a su marido por la espalda, colocándole su mano en el hombro, calza unas zapatillas rosas. Todo esto ocurre en un delicado movimiento de cámara: un ligero *zoom in*, un *zoom back* y luego un paneo siguiendo a Chow. Esta secuencia presagia la historia:

el lugar secundario que ocupan para sus parejas, el acercamiento mutuo en apenas una mirada en medio de un mundo que los ve de cerca, donde todos están en ese pequeño espacio, sin advertir la profundidad de lo que allí está por florecer. Se establece la cadencia y la belleza del vínculo, con la música pausada, reiterativa, llevada por unos violines que parecen contar ya una historia de amor profunda y dolorosa. Esta sonoridad se sintoniza perfectamente con una imagen cálida, producida por una iluminación que enfatiza el gozo de un círculo amistoso y casi íntimo de personas. Un estado feliz mostrado por la imagen que adquiere su hondura por el detalle en cámara lenta del movimiento de los protagonistas y por el contrapunto de la tristeza anticipada en esas notas de violín. Pero la secuencia establece dos cosas más: el anonimato de los respectivos cónyuges, esos cuerpos sin rostro, esas presencias fuertes, pero a la vez borrosas, y sin duda define también la belleza de los personajes, la sensualidad grácil de Li-Zhen y la mirada tierna del señor Chow.

La obra elabora una condición ontológica del amor, planteada aquí como el vínculo de dos personas unidas e identificadas primero en la sospecha, la confirmación y el dolor, y por último en una pasión mutua. Desde el inicio el filme anuncia el encuentro: cuando al mudarse a los departamentos los trabajadores mezclan las cosas de uno y otro. Anticipación de un vínculo concreto que los unirá, sin embargo, en una relación casi intangible.

Cuando confirman que sus respectivos esposos los traicionan, comparten el dolor por un callejón, en la noche, caminando desconsolados, otra vez la cámara lenta, mientras se escucha, en voz de Nat King Cole la esencial canción de María Grever en español: “Muñequita linda, de cabellos de oro, de dientes de perlas, labios de rubí. Dime si me quieres, como yo te adoro, si de mí te acuerdas como yo de ti”. Mientras caminan, ella dice: “me pregunto cómo empezó todo...” refiriéndose a la relación extramarital entre sus esposos, la respuesta radica en el sentimiento que ahora crece entre ellos, los engañados. Todo comenzó así, como ahora comienza entre ellos. Los otros, los infieles, no son tan diferentes.

In the mood for love es una interpretación del amor como diferencia e identidad: no son los otros, pero devienen ellos. Comienzan con el dolor de amor por la infidelidad y terminan experimentando el sufrimiento de un amor que debe ser negado. El proceso se invierte, como en los *travellings* laterales que muestran, en diversas ocasiones, el rostro de ella, que se aleja hasta Chow y regresa a Li-Zhen. En un tramo del relato hay un intercorte de la esposa de Chow llorando en el baño de un hotel. *Medium close up* de un espejo empañado, donde solo vemos su nuca y escuchamos su llanto y la regadera abierta. El dolor siempre carga una condición especular: nuestros dolores son reflejo de los que padecen otros, y otros se reflejarán, a su vez, en nosotros.

In the mood for love se juega entre una conciencia moral que busca no reproducir la infidelidad, y una fuerza de los sentimientos que superan las premisas éticas. El filme elabora el drama agónico de un amor cierto, pero no declarado; de un amor vivo pero evitado por la conciencia de sus protagonistas. No son las habladerías externas ni la función policíaca y social de la señora Suen (la casera) lo que contiene los sentimientos. Es la decisión propia, interior, lo que criba ese flujo del ser. Pero esta autorregulación está destinada al fracaso. La batalla de la conciencia contra el amor está perdida de antemano:

Chow: “Estoy harto de habladerías.”

Li-Zhen: “Sabemos que no son verdad.”

Chow: “Yo también pensaba eso y no me preocupaba. Pensé que no seríamos como ellos. Pero me equivoqué, usted no va a dejar a su marido. Así que prefiero irme.”

Li-Zhen: “No pensé que se enamoraría de mí.”

Chow: “Yo tampoco.”

Li-Zhen: “Solo quería saber cómo empezó. Ahora lo sé. Los sentimientos surgen sin que uno se percate. Pensaba que los controlaba.”

La potencia radical del amor envuelve al ser hasta su fondo, lo transforma, pero a la vez se sostiene en el aire, porque puede caer,

como un cristal. El amor como poder radical, pero también como fragilidad y riesgo de la desaparición.

El amor como capacidad de construirse un mundo, incluso en las condiciones más adversas y con las más leves motivaciones. Ellos habitan un departamento atestado de intrusos, en medio de relaciones cruzadas y tormentosas, pero logran preservar un hálito compartido y propio, un mundo aparte, en una parcela diminuta e inexacta, en medio del tumulto. Resplandece el amor con su inusitada capacidad para rescatarnos de lo ordinario, del tedio, de la amargura y de la soledad. Solo el amor tiene la facultad de refigurarnos desde adentro, convirtiendo en único lo que era ordinario, desplegando la alquimia que pasa al ser de la nimiedad a lo extraordinario. Sin duda la fuerza mayúscula de producción de lo maravilloso.

Pero también *In the mood for love* es una interpretación del amor como lo no logrado, lo imposible, como la expectativa no alcanzada en el mundo. La definición del ser en esa delicadeza. El filme aborda la dualidad sustantiva de nuestra fragilidad existencial y de nuestro poder. Solo en el amor es posible apreciar con claridad esa antinomia que nos constituye: lo divino y lo banal. Los seres pueden pasar del estado prometeico al estado insignificante, incluso en un instante, el que revela la ausencia de amor; o pueden, también, emerger de la fragilidad, incluso de la oclusión en la nada a la totalidad, por la revelación de un amor que nos profesan. Los amantes como seres enlazados al cuerpo del otro, pero también a lo etéreo y al vacío.

Los amantes siguen unidos a través de los años, sin verse, sin oírse, en una liga delicada y evanescente, pero cierta. Conexión sustancial, extraña e invisible. Ya en el final del filme, Li-Zhen pasa a la casa que la señora Suen está pensando vender para irse a Estados Unidos. Una vez que están en la estancia, cuando Li-Zhen halla oportunidad se asoma para ver por la ventana el departamento que fuera del señor Chow. La cámara revela un primer plano de la mirada atenta y añorante de Li-Zhen. Pronto su rostro adquiere una expresión melancólica, un rostro ahogado en la nostalgia a punto de llorar. Nuevamente Nat King Cole: “Y así pasan los días, y yo, desesperado,

y tú, tú contestando, quizás, quizás, quizás”, mientras vemos ahora al señor Chow que lleva en las manos una caja de regalo. La pantalla se va a negros y después lo vemos subiendo las escaleras al igual que el primer día en que llegó a esa casa. Ha pasado más tiempo e incluso ya no está la señora Suen. “¿Quién vive ahora allí?”: “Una mujer con su hijo”, le dicen. Chow pasa frente a la puerta que lleva los recuerdos añorados de Li-Zhen y se detiene, un instante, como tratando de regresar a lo imposible. En los espacios persistentes de la casa recordada se filtran, en una extraña simbiosis de cuerpos y objetos, las moléculas de los seres. La huella del cuerpo amado queda en los lugares en que habitó.



In the mood for love (2000). Dir. Wong Kar-Wai, China.

El juego de las representaciones

Ser los otros, siendo los mismos. Ese es el juego que emprenden al ensayar lo que dirán a sus esposos, al probar en el otro lo que sería en sí mismos. Por eso la insistencia del filme en los espejos. Simulan

enamorarse, ser infieles, reclamarse, y ese juego tiene siempre dos niveles: el de lo aparente y el de lo cierto. La imagen cristal es en esta obra una patente fuerza de la simultaneidad de los dos presentes que convergen en el punto indiscernible, pero no como uno proyectándose al porvenir y el otro cayendo al pasado, sino en el presente de la simulación de lo cierto y el presente de lo cierto simulado.

En una escena crucial en la que sabemos que el señor Chow ha revelado estar enamorado de Li-Zhen, y en la que le pide que le consiga un billete de barco para Singapur del cual no hay fecha de retorno, también le solicita que simulen la despedida para estar preparado. La mirada de ella lleva un amor contenido y a la vez una tristeza anticipada por la partida anunciada. *Close up* de una lámpara callejera debajo de la tupida lluvia nocturna. Después una banqueta anegada, ya el tiempo escampado, y en seguida, un *travelling* lateral en medio plano que sigue a Li-Zhen, detrás de los barrotes de las ventanas de una casa, en cuyo exterior ella camina, de perfil, hacia Chow. Él fuma mientras la chica divaga un poco caminando en círculos, hasta que entra en el papel: “Es preferible que no nos veamos más”. Li-Zhen está de frente a la cámara, en la penumbra, mientras Chow le pregunta:

Chow: “¿Ha regresado su marido?”

Li-Zhen: “Sí.”

Chow: “¿No tengo esperanzas?”

Li-Zhen: “No diría eso.”¹⁷

Los ojos de Chow están en ella, después baja la mirada: “No volveré a verla”. Le toma la mano y luego la quita, para marcharse, la mano de ella trata de retenerlo. En un suave movimiento la cámara sube siguiendo el movimiento que Li-Zhen realiza tocando desde su mano casi hasta el hombro, conteniendo el deseo de abrazarlo. Gira para apoyarse de perfil en el muro, en cámara un primer plano de su cara mientras a

¹⁷ El señor Chow le ha pedido a Li-Zhen previamente, que deje a su marido y se marchen juntos. Ella se resiste a ser como los infieles.

lo lejos se ve, entre brumas, que Chow se aleja. Inquieta gira su cabeza. Después la pantalla se va a negros mientras escuchamos a Chow: “Por favor. Tranquila, solo es un ensayo”. Ahora vemos que se toman de la mano, mientras Li-Zhen llora y Chow dice: “Esto no es real”, pero lo es. Es real en medio de la simulación. Ese complejo estado que Wong Kar-Wai logra escenificar, en el cual la verdad aflora cuando se miente, o cuando la realidad se revela en el simulacro. La cámara entonces registra, en *travelling* atrás de rejas, los cuerpos abrazados de los amantes imposibles, el llanto y el quebranto de un amor que termina sin falta de amor. La mano que ahora sujeta a Chow es la contraparte real al intento que él hiciera cuando también en un taxi, tiempo atrás, trató de estrecharla, mientras jugaban a ser los otros. La edición del filme nos devuelve la verdad de lo ocurrido: Li-Zhen aferrada a Chow, sufriendo la dolorosísima despedida. Ahora no simulan ser otros, ahora simulan ser ellos mismos, su simulación se dirige al tiempo que ya es, como una forma de enfrentar un tiempo insoportable por venir.

El secreto y la memoria

In the mood for love dice al mostrar, y dice con el silencio. Alcanza un equilibrio entre la elaboración estética y la pureza. Quizás por eso la cámara se oculta tras las cortinas, muestra lo que acontece a través de los cristales y los reflejos especulares; corta las imágenes, a veces vemos solo una parte de los protagonistas. Vemos, digamos, lo que está en silencio; escuchamos, por la fuerza narrativa del cine, lo que no está destinado para nosotros.¹⁸ Reflexiona sobre el amor y sobre la soledad, sin que se excluyan mutuamente, aborda la soledad del amor y

¹⁸ En algún sentido, el tratamiento visual nos convierte en espías, en quienes a través de las ventanas y las cortinas presenciamos esa historia de amor que nunca acaba de revelarse completamente. Somos intrusos, pero también cómplices de lo que allí está ocurriendo.

el amor a la soledad. Los cónyuges son invisibles, pero poderosamente presentes. Son un enigma, un peso, pero a la vez una ausencia. Horadaciones que persisten y marcan.

La historia también se cuenta como un recuerdo. Es un oficio de la memoria. Ese también es el sentido de las cortinas, las rejas, los bordes de las ventanas, los espejos, que aparecen en los encuadres narrativamente cruciales. Nos recuerdan que los recuerdos se emplazan desde un determinado encuadre, desde un lugar de la memoria. La memoria es también el sentido que tienen los vestidos de Li-Zhen, con el glamur sincero que aflora en esos trajes elegantes.¹⁹ Algo de irreal, de idealización hay en ellos. Siempre esbelta y correcta, siempre grácil y perfecta, casi como en una colección brillante de recuerdos de quien narra —¿hay algo de los recuerdos remotos de la infancia de Wong Kar-Wai?—. Por eso tantos elementos oníricos, tantos momentos que parecen más ensoñados que vívidos. Wong Kar-Wai elabora el tiempo como lo experimentamos en nuestro interior. En algún sentido hace un cine fenomenológico.

¹⁹ Son 21 los vestidos que usa Li-Zhen a lo largo del filme. Se conocen como qipaos, prendas que tienen una historia ancestral que se remonta al establecimiento de la dinastía Qing en China a lo largo del siglo XVII. Era un vestido de seda amplio que cubría el cuerpo entero para mujeres y hombres, con bordados vistosos. En la década de los veinte del siglo pasado dicho vestido se convirtió en prenda femenina ciñéndose al cuerpo. Los vestidos de Li-Zhen son elegantes y altamente estilizados. En ellos luce su figura delgada y un cierto recato que destacan una belleza concentrada. A diferencia de la esposa de Chow que, en la única escena en la que están las dos, lleva un traje con escote en la espalda, Li-Zhen conserva una belleza en su centro, como no necesitada de congregar nuevas apetencias. Sus qipaos tienen cuellos altos, su cabello recogido en peinados ascendentes la hacen ver erguida, pero también, en un sentido grave, contenida. En casi ningún momento del filme pierde su estricta figura, excepto cuando está sola, o en ocasiones, con el señor Chow. El vestuario de los personajes de *In the mood for love* es plenamente verosímil con el estilo social de los sesenta en Asia, pero tiene una significación simbólica irreductible. Mientras Chow lleva siempre trajes de colores serios y oscuros, que lo confunden con los fondos más sombríos, Li-Zhen viste con colores vivos conformados por líneas y flores, que la resaltan en diversos ambientes. Cada qipao expresa parte del estado emocional que experimenta, pero también muestra, en ciertas ocasiones, su anhelo de sentirse de determinadas formas.

¿Estuvo realmente ella en Singapur? o ¿se trató más bien del deseo de Chow? Así como ella leía las huellas de él tocando la cama, oliendo la cigarrera; Chow la busca en el labial marcado en el cigarrillo, en las huellas que deja en las cosas, en los lugares, en el mundo. Los objetos llevan las moléculas existenciales de los seres que los tocan, decíamos. Hay aquí una característica universal del amor. Hay cosas que llevan el estatuto cierto de la fantasía: ¿pudieron tener un hijo juntos?, ¿es ella la mujer con un niño de la que habla la persona que informa sobre la casa al señor Chow, cuando retorna a ver las reliquias de lo que sucedió allí? Es la cualidad del amor, no se trata de artificio o ilusión, sino de su verdad. Por eso al final Chow aparece en Camboya, cubriendo como periodista una noticia real: la llegada del general De Gaulle. El documento histórico autentica la historia que estamos viendo.



In the mood for love (2000). Dir. Wong Kar-Wai, China.

Quizás el conflicto principal de la obra se produce entre el amor y el tiempo, entre el recuerdo y el olvido. El amor es un antídoto contra el olvido. Esa es la función del secreto en el espléndido mito que cuenta Chow: guardar el secreto en un árbol ancestral, para que allí permanezca eternamente. Allí está el sentido de esas imágenes estáticas en que quedan suspendidos en el pasillo del hotel. Las imágenes

coagulan un momento que no volverá a ser porque ya está en un pasado irrecuperable. Esta es la esencia del cine y de la fotografía. Ganar un momento al tiempo, preservar, frente al avance de la nada, una porción del ser en el filo de su desaparición. Solo el cine puede guardar un trozo de tiempo ante la inclemencia irreparable del devenir. Pero su fuerza, y esto es algo que Bazin (2018) no preveía, proviene del amor. Del amor que confronta el olvido, del amor del cine que lucha contra la desaparición.

Ficha técnica

Fa yeung nin wa (título original en chino)

In the mood for love (título en inglés)

Con ánimo de amar (título en español)

Dirección: Wong Kar-Wai

Producción: Wong Kar-Wai

Guion: Wong Kar-Wai

Música: Michael Galasso y Shigeru Umebavashi

Fotografía: Christopher Doyle y Mark Li Ping-Bing

Reparto: Tony Leung Chiu Wai, Maggie Cheung, Ping Lam Siu,
Tung Cho 'Joe' Cheung, Rebecca Pan, Kelly Laj Chen,
Man-Lej Chan, Hisien Yu y Roy Cheung.

País: China

Año: 2000

Duración: 98 minutos

Idioma: Cantonés shanganés

Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=Z0iXPMim4YU>

Disponibile en: <https://ok.ru/video/6702832159250>

La persistencia del deseo: *Madame Satã*



Madame Satã (2002). Dir. Karim Aïnouz, Brasil.

La obra cinematográfica (como la literatura) se concretiza siempre en un drama singular,²⁰ pero alude, inevitablemente, a una condición humana compartida; habla de un momento, o incluso de un escorzo específico del devenir de una existencia (como en *Citizen Kent* o *Iván el*

²⁰ No obstante, los esfuerzos de Eisenstein de un cine conceptual que pretendía, por ejemplo, filmar *El Capital*, o ciertos esfuerzos orientados al cine abstracto.

Terrible), pero con ello señala una interrogación general sobre ciertos aspectos de la condición del viviente, sobre la cultura, sobre las presiones y agencias de la vida, o sobre la urdimbre de lo social (el hilo de la virulencia y las contradicciones interiores del poder, por ejemplo, como ocurre en los filmes referidos). Kafka (1975: 182) decía: “La literatura no es un asunto de la historia literaria, como un asunto del pueblo”, lo que señala la fuerza de ciertas obras para dar cuenta no tanto (o no solo) del sistema serial del arte, sino de la lucha que con el arte despliega un pueblo para *hacerse posible*.

A diferencia de lo que hoy parece suceder en términos institucionales, en términos de las agendas mediáticas y de la exigencia social a la política, el tiempo diegético (tiempo de lo narrado) en que se instala *Madame Satã*, es el *tiempo del peligro* para una identidad disidente como la de João Francisco. Una opción de ser en un tiempo en el que, como señalaba Walter Benjamin, la vida está en riesgo por simplemente ser. Incluso el tiempo histórico en que Aïnouz estrena su filme (2002), no es, de ninguna manera, el tiempo de apertura que hoy ha sido ganado (no conquistado del todo) por los movimientos sociales progresistas, particularmente por las disidencias sexuales.²¹ Es fundamental no leer

²¹ Hoy es preciso reconocer los significativos avances en la legislación a favor de las disidencias sexuales, la mayor representación de dichas comunidades en órganos políticos, y la creciente discursividad mediática, institucional y social que tiende a una semántica de inclusión y tolerancia. De inmediato hay que señalar que la fuerza motivadora de estas transformaciones proviene de las luchas históricas realizadas por diversos y amplios grupos progresistas y activistas sociales. No obstante, los crímenes de odio, el machismo y los ataques homofóbicos persisten de forma significativa. Solo hasta 1990 la Organización Mundial de la Salud quitó a la homosexualidad la categoría de enfermedad mental. En ciertos aspectos hay una saturación discursiva sobre la equidad y la aceptación de las diferencias que no logra afianzarse ni ejercerse con plenitud en contextos sociales concretos. Por ejemplo, en Latinoamérica solamente ocho países han aprobado el matrimonio igualitario (aunque podemos cuestionar la reafirmación de instituciones conservadoras como el matrimonio), y hay nueve países (todos pertenecientes a la región del Caribe), donde la homosexualidad aún es criminalizada. El antropólogo Luiz Mott expresa así la situación: “hay que ser muy macho para ser gay en América Latina”. El discurso cinematográfico mainstream durante mucho tiempo dio una imagen caricatu-

Madame Satã solo con los ojos de hoy, es necesario un desplazamiento, en un devenir de dos tiempos: el de la producción de su discurso (2002)

rizada de la homosexualidad bajo la figuración del afeminado. Un actante singular en el que sus gestos de hiperbólica emulación femenina contrastaban, como men-gua, frente a los signos de la hombría, considerada como subjetividad “completa”. La lesbiana, además de resultar más remota para los intereses temáticos del cine dominante, se consideraba como una especie de anomia malévola o como un ser atrapado en una pulsión equivocada. La disidencia se representaba en la órbita de lo cómico y de lo trágico. En el primer sentido como objeto de burla y escarnio, en el segundo bajo la condición de un destino de sufrimiento al que subyacía la axiología moral del castigo de lo que se consideraba perverso o desviado. William Wyler, un director notable, mostraba el lesbianismo como un padecimiento tormentoso que llevaría a la protagonista de *The Children’s Hours* (1961) al suicidio. La relación entre homosexualidad y perversión se representó filmicamente en el cortometraje *Lot in Sodom* de James Sibley de 1933, donde la historia bíblica de Sodoma y Gomorra se realizó como la insaciable voracidad cárnica homosexual por un ángel descendido en la tierra. Desde entonces, el cine *mainstream* insistió en atribuir una axiología negativa a las desviaciones de la normatividad figurativa del deseo. La denigración de la homosexualidad ha sido un elemento muy explotado en el cine latinoamericano, y en particular en la cinematografía mexicana, en la que aparece desde finales de los treinta, particularmente en *La casa del ogro* de Fernando de Fuentes (1938) en la que “Don Pedrito”, con un marcado amaneramiento, es el chivo expiatorio de la ridiculización y el humor fácil. Son recordables en esa dirección *Las mujeres de mi general* (Ismael Rodríguez, 1950) o *La tía de las muchachas* (Juan Bustillos Oro, 1940). En los setenta y ochenta se desplegó el género de las sexycomedias, conocido como “cine de ficheras”, con una narrativa en torno a los clubes nocturnos y los burdeles que resultó altamente taquillera y rentable. Fílmica que despegó con *Bellas de Noche* de 1974, dirigida por Miguel Delgado, y que se convirtió en un fenómeno cultural, a pesar de la sanción de la crítica, en el que se reunían las vedetes del cabaré, la música popular y los machos prototípicos (en las modalidades del galán y de los pícaros que mediante el albur y las estratagemas lograban sus conquistas). El cine de ficheras incluyó personajes gais de meseros, coristas, o advenedizos de todo tipo a los cuales se refería con una florida signatura de denigraciones: jotos, maricones, putos, sodomitas, nibelungos o taponangos, identificados con lo patológico, lo absurdo o lo dañino. Andrés García (artista que prototípicamente representó el papel de macho dominante) profiere con su personaje, en *Los Plomeros y las ficheras* (1988), una sentencia que parece sintetizar parte de la axiología que sobre el homosexual profería dicho cine: “portador del sida”, portador del estigma, cuerpo enfermo y contaminante, contraparte amenazadora de la propia hombría.

y el de la situación de su relato (años treinta del siglo XX). En el diario de Kafka, Deleuze halla algo clave, ya señalado en la previa referencia del propio escritor: que la escritura de Kafka consiste “en inventar un pueblo que falta” (Deleuze, 1996: 15). Madame Satã, como veremos, al inventarse a sí mismo, inventa un pueblo que buscaba crearse, pero que estaba imposibilitado para ello. La obra cinematográfica de Aïnouz es la puerta de apertura para comprender esa maraña de historias, que, en esos años de comienzos del siglo XX, hicieron posible la autocreación, la anticipación, sin serlo aún, de ese pueblo. El pueblo del que hablo es aquel que se reconoce y vincula por afirmar sus deseos, no solo en su sentido sexual, sino en las amplias posibilidades políticas, antropológicas, estéticas, existenciales, del deseo. Aunque todo figure para sancionarlo y negarlo, el pueblo concitado es el que ratifica su diferencia, pero también el pueblo que entonces, ni remotamente, contaba con la fuerza de la signatura y del movimiento político-social que hoy conocemos como *cuir*.²² El mundo de Satã, en los contextos marginales de una ciudad latinoamericana en la década de los treinta, no era siquiera cercano al de los grupos gays que en el mundo anglosajón se agrupaban, en los mismos años, para defender sus derechos, torciendo la categoría despectiva de cuir con que el lenguaje común les discriminaba. Nada de ello había en el horizonte de lucha que el filme de Aïnouz puso en la mira. El mundo de João Francisco es el de la improbable persistencia de una forma de existir que prevalecía en la intemperie, bajo la soledad de un campo social en el que todo estaba en su contra. *Madame Satã* refiere, cuando menos, a tres asuntos nodales: la resistencia ante el poder; el ejercicio del poder como fragmentación (aquí como marginación, pobreza y discriminación), y la capacidad de la transfiguración del individuo y de la comunidad para solventar su derecho de existencia.

²² Utilizo la expresión cuir y no queer, en el sentido situado y anticolonialista que imprime a esta categoría la escritora tijuanaense Sayak Valencia.

En su primera capa de sentido, el filme de Aïnouz es el sistemático registro de una violencia ejercida como socavación permanente del individuo, y como reducción de su ser a la nada, tan solo *por ser*. Una violencia sobre la condición ontológica, mostrada aquí en tres rostros visibles: cuir, negritud y pobreza. Pero no se trata de una obra que trate, o que se detenga específicamente en la condición de intolerancia o agresión hacia la inadecuación a la categorización sexual, o hacia la negritud, o hacia la pobreza. En ella estos tres rostros son la historia concreta, pero el filme los rebasa. El filme habla de esa singularidad triple, pero a la vez da cuenta del sentido transversal de la tensión entre la persistencia del ser por ser, y la violencia del poder para exterminarlo, más allá de las figuras históricas que ello recubra.



Madame Satã (2002). Dir. Karim Aïnouz, Brasil.

Es posible también hallar cinematografías que rompen con esta mirada de forma significativa, como ocurre en obras como *Te llevo conmigo* de Heidi Ewing, que aborda el tema de la homosexualidad masculina en los procesos de la migración entre México y Estados Unidos (2020), *Un rubio* de Marco Berger (2019) quien da cuenta de

una estética homoerótica en una clara mirada cuir, o *Los fuertes* (2019) de Omar Zúñiga, pero en *Madame Satã* encuentro otras lajas de sentido que aquí quiero despejar.

La resistencia ante el poder

El filme comienza con la sentencia impuesta a João Francisco. La fuerza de constreñimiento como descripción de lo abyecto y lo intolerable según la mirada convencional cultural e institucionalmente tallada por el poder. La sentencia como anulación y expulsión de su ser del campo de la vida –en el sentido que le darían Butler (2010) o Levinás (2021)– que despliegan lo que podríamos llamar, una *semántica del otro inaceptable*, del otro no posible:

El sindicato João Francisco, quien también dice llamarse Benedito da Silva, se afeita las cejas e imita a las mujeres incluso alterando su propia voz. No tiene religión. Fuma, apuesta, es adicto al alcohol, no tiene educación, habla de manera vulgar, indecente, es poco inteligente, odia a la sociedad que le rechaza por sus vicios... se le asocia con prostitutas, proxenetas y perturbados. No trabaja, es subversivo, es vicioso y propenso al crimen.

Después de lo cual el juez dicta su esperable veredicto: “enteramente nocivo a la sociedad”.

La sentencia se funda en el castigo a todo lo “anómico”, todo aquello que no corresponde con una normalidad, que, en el fondo, es también evasiva. Foucault mostró que “la normalidad” se instituye y varía históricamente, y que es, a su vez, parasitaria de la anormalidad a la que debe observar, asediar y negar para hacerse posible (Foucault, 2012). Sin lo anormal, lo normal es una nada. El paradójico código de la normalidad niega lo que requiere. Lo anómico es siempre el otro necesario de la norma. Pero no es otro reconocido

por su aporte a una definición, es otro negado para que la definición se afirme. En ello sin duda está la paradoja.

La sentencia del juez castiga el rompimiento que la pura existencia de João realiza en seis planos: el del cuerpo (porque rompe las matrices de masculinidad y heterosexualidad), el del habla (porque confronta el lenguaje correcto y la fonética esperable), el de las apetencias (porque consume lo prohibido, y su comportamiento es indecente), el de la cognición (porque la “inteligencia” es el ideal de lo bueno), el de las relaciones (porque se vincula con inaceptables) y el de las prácticas (porque no trabaja y su actuación es indebida).



Madame Satã (2002). Dir. Karim Aïnouz, Brasil.

João Francisco reúne en su corporalidad existencial todas las marcas de lo intolerable, de lo ominoso y lo estigmatizable. Acopia el conjunto de las desviaciones, reúne la fealdad, lo desagradable, lo vicioso y lo inmoral.²³ Para la sentencia judicial es un monstruo

²³ No obstante la fuerza de rompimiento que el filme tiene respecto a la hegemonía cultural que cuestiona, mantiene ciertos elementos de dicha hegemonía. La belleza de Lázaro Ramos, protagonista de la historia, quien encarna a João Francisco dos Santos, el artista en quien se inspira el filme, mantiene parte de los cánones que la mirada matriz cinematográfica valora. Incluso el cine resistente o contra-hegemónico tiene dificultades para dejar entrar en su circuito los rostros y cuerpos “feos”. Es decir, los cuerpos que no encajan en los esquemas de la belleza blanca o blanqueada.

moral, social y corporal. No un monstruo inocente, sino una monstruosidad perversa.

Por esa monstruosidad el poder se justifica, actúa, con toda su fuerza y su virulencia. El poder sanciona así el marco de esa existencia inaceptable, es decir, la forma abstracta de esa forma de ser; y a la vez, sanciona la existencia concreta de João Francisco.

La institución judicial que lo somete es, también, la representación arquetípica de todas las demás instituciones sociales que se coligan en esa estructura de normalizaciones y desprecios a la existencia que representa. En el acto judicial están también, la policía, la escuela, la iglesia, erigiendo un discurso social que define los márgenes de la locura, la criminalidad, la sexualidad pervertida, la indecencia. La regularidad es el principio de demarcación de un poder que de la desviación extracta las energías de validación, deslindamiento y acopio que permiten su reificación. Los poderes, en sus formas autoritarias y predatorias (los poderes fascistas), hacen del dispositivo de normalización y sanción determinante sobre la disidencia, su dispositivo preferido. Dicho dispositivo se despliega fascistamente como desprecio, juicio y punición. Sus tácticas persecutorias, segregativas y acosadoras desembocan, en procesos de suprematismo y exterminio del otro.

La película se ubica en 1932, en pleno proceso de la simulación de modernización del Brasil, en el momento histórico del establecimiento de la regulación social, especialmente sobre la población afrobrasileña.

João Francisco confronta no solo una estigmatización personal, sino un modelo de mundo, de lo moderno, que excluye la sociedad a la que él pertenece. El mundo conectivo de João Francisco, y el mundo que puede fundar (en el sentido de un pueblo incluyente y amoroso que desde allí se sueña), son los mundos que deben desaparecer y conjurarse, para que esa modernidad ilusoria se establezca. Es decir, para que la ilusión de progreso campee y arreste el espacio social y sus productividades y rentas.

Pero el poder normalizador actúa de forma difusa: es cierto que tiene sus instituciones y sus agentes (los órganos de represión, la cárcel, la policía), pero se despliega en todo el tramado social como una forma de ver, como una percepción, como una sensibilidad y una intelección que niega, profusa y transversalmente, todo lo que violenta su propia arbitrariedad. Es una mirada, una matriz de mirada, podemos decir.

Este rechazo de lo no correspondiente, se incorpora, penetra hasta los huesos, en una acción difusa de la cancelación de la otredad que empapa todos los ámbitos sociales.

La nominación destructora de lo anómico recae sobre sí mismo y busca que se interiorice autonegándose: Laurita dice a João Francisco después del evento del High Life: “Tú no eres como todo el mundo...”, pero no en la apreciación de una singularidad valiosa, sino en la pena de una condición restada, problemática, inadmisibles: no puedes entrar como todo el mundo, porque no alcanzas a ser como ellos, porque eres menos que ellos. Laurita y Taboo despliegan sobre sí mismos el autoestigma, la impronta sobre sí mismos de la moral y la nominación que los destruye. Asumen que son la pérdida, lo negado y lo inadmisibles. El filme toca con ellos la crucial cuestión de la víctima que acepta y justifica incluso las estructuras de opresión y desprecio que lo sojuzgan. ¿Cómo llega el esclavo a aceptar su condición de esclavitud? Antes que Frantz Fanon, Frederik Douglas se hizo esa pregunta a fondo, dirigida hacia sí mismo, señalando que el daño a su cuerpo no era su mayor tribulación, sino el daño a su mente: la creencia implantada de que hay personas que nacen para ser libres, y personas que nacen para ser esclavas. La memoria social nos permite reconocer aquí no solo la incidencia circunstancial de una pregunta que, como esta, penetra en la profundidad de la existencia negada, sino casi una tradición de la pregunta que sacude los cimientos de la condición del viviente: porque tal interrogación puede rastrearse, antes que en Douglas, en el Toqui Caupolicán o en Túpac Amaru. Las voces débiles del pasado que están siempre presentes, como advertiera Walter Benjamin. Quizás en un complemento a esta

lucidez podríamos añadir que esas voces juegan un retorno, porque en el pasado hay otro pasado, y en este, a su vez, susurra otro. Lo que lejos de plantear un retorno interminable (un eterno retorno irresoluble), plantean una fuerza cada vez mayor y telúrica, de una justicia esperada, que se acumula, y por tanto es irrefrenable.

João Francisco parece escuchar ese retorno potente (tan espléndidamente actuado por Lázaro Ramos) y despliega una rebeldía fundada en la profunda convicción de que esto es inaceptable, de que su ser posee una dignidad irreductible. Por eso a la pregunta de Laurita: “¿Era necesario aquello?” su respuesta es totalmente concluyente: “Claro que sí”.

Foucault ha señalado que la táctica disciplinaria del poder sobre el sujeto es una dinámica progresiva de socavamiento y reconversión. La acción sistemática, dolosa y acosadora que gradualmente lo convierte en lo esperable: mente blanda y cuerpo dócil. El poder hecho carne. João Francisco está en continua confrontación con esa fuerza de reducción y amansamiento de su cuerpo, con esa fuerza de hacer carne la dominación. Se resiste a aceptar sobre sí la demarcación de su sexualidad, de su virilidad, de su apariencia, de su voz, de sus afectos.

Construye su núcleo a contrapelo del arquetipo de familia: un travesti y una prostituta desprotegida, con su niña, forman su núcleo de afectos y protecciones. Defiende esa familia con fervor y con fuerza (el *High Life* representa esa unidad).

Confronta un poder que busca fragmentar su cuerpo y su existencia, que le dice en voz del homofóbico del bar: “¿eres hombre o mujer?”, que le exige una solución dicotómica que para Francisco no tiene sentido. João no se define en dicha oposición, y no se asimila a sí mismo en esa dualidad. No vive una crisis por su sexualidad, como tampoco vive una crisis por su negritud. Su ser no es divisible, ni medible. Su respuesta entonces es una afirmación poderosa: “Soy reina porque quiero. No me hace menos hombre”. Antes que nada, y más allá de todo es existente. Y a partir de ello, es lo que decida ser.

Hay una condición cierta, anterior y posterior a cualquier caracterización de lo válido, a cualquier categorización de los límites entre lo

normal y lo anómico, a cualquier punición del poder; es el estatuto de la afirmación de sí, de la pura existencia como fuente de su dignidad.



Madame Satã (2002). Dir. Karim Aïnouz, Brasil.

Lapa y la afirmación de la cultura

El filme, como sabemos, elabora un personaje histórico y mítico de la vida del Brasil. Un hombre que, siendo hijo de esclavos, fue vendido por su madre a los siete años. Una persona que formaba parte de la comunidad negra brasileña, y que apenas dejaba una esclavitud abolida en 1888.

En el barrio de La Lapa se congregan las familias de exesclavos, las prostitutas, los criminales de medio y poco peso, los pobres, los desempleados, los proxenetas. Un barrio conformado por los parias de la sociedad. Sobre ellos no solo recae la represión y el castigo, también el abandono y una forma de confinamiento y segregación. El aislamiento y la lejanía que tiene el barrio de Lapa es un descomunal esfuerzo de separación topológica en una ciudad organizada según las demandas de los barrios ricos e influyentes. Se trata de demarcar claramente la ciudad, de trazar una línea divisoria entre las vidas: las dignas y las indignas, las apreciables y las despreciables. Por eso la significación mayúscula de la escena de prohibición de entrada al club de los ricos

donde la respuesta de João resuena poderosamente: “¿Ves vagabundo escrito aquí en mi cabeza?”. La exclusión no tiene más fondo que una arbitrariedad dada sobre la base de las posibilidades del poder para ejercerla. Dicho poder no hace otra cosa que encubrir su arbitrariedad con un discurso falaz que supone diferencias esenciales.

La esquirila del retorno

Pero el encierro, el ocultamiento y la exclusión social tienen una contraparte, porque esa misma sociedad, ese poder que aleja y niega lo que desprecia, también lo usa y lo requiere. Taboo conversa en el bar de Amador con un personaje que reúne los índices de la clase media alta de la época. Blanco, bien peinado, con un esperable corte masculino, buenos modales, traje y sombrero. Taboo se levanta de la mesa y le dice a Laurita “Avisa que voy a dar un paseo”, ella entonces comunica la clave a João.

Afuera del bar, Taboo los presenta:

Taboo: “Benedito es un gran amigo y tal vez tú puedas encontrarle una chica como la que busca.”

João: “¿Y cómo es la chica que él está buscando?”

Taboo: “Una chica más morena, labios gruesos, loquilla.”

Ya en el cuarto, João pregunta:

João: “¿Así que quieres una chica así, de mi altura, morena?”

Benedito: “Sí.”

João: “¿Sabías que tengo una hermana así, como la quieres?
¿Quieres que te la presente?”

Benedito: “¿Y cómo se llama tu hermana?”

João: “Josefa. Tiene grandes muslos y una gran boca golosa.
Es bien loquilla mi hermana.”

Entran entonces progresivamente en una escena erótica, en la que João se transforma en Josefa y nota el perfume del cliente: “Debe haber costado caro”. El apasionado momento es aprovechado por Taboo, tras bambalinas, para robarle su cartera. La imagen esquirra no radica solo (y no especialmente) en el rompimiento de la concepción arquetípica del pequeño burgués, que debajo de su apariencia heterosexual y de sus compromisos institucionales enmascara sus deseos íntimos. La imagen esquirra que constituye esta escena realiza dos rompimientos en la estructura ideológica de la mirada matriz, como si entrara en su ojo lacerando sus capas de tejidos. La primera lesión opera al nivel de la córnea y deja expuesta la hipocresía de la unidad y fidelidad familiar tradicional, del burgués ejemplar y exitoso, del hombre con su sexualidad dominante y claramente definida. Con la pulsión y la urgencia sexual de Benedito se lacera la mirada matriz en su normalización de la distribución desigual del poder según la base del privilegio masculino por la diferencia sexual, aquí agrietada en tanto la fidelidad a la esposa es ficción y la masculinidad detentada tiene pies de arena. La esquirra se erige en el acto en que João chupa el dedo de Benedito y le sustrae la sortija matrimonial y luego, con su lengua, la pasa a la boca sedienta del cliente, quien en la urgencia del deseo la escupe como estorbo y desecho. Entelequia de una estructura social basada en la nada que se impone como realidad densa de diferenciación del poder no solo como privilegio masculino y como impronta reinante del convenio matrimonial, sino también como justeza y reificación de la obligatoriedad heterosexual. Benedito goza de sus privilegios porque detenta la arbitraria norma del cuerpo masculino, heterosexual, y religiosamente casado, condición de regularidad y constancia propia del sistema de poder del mundo en el que habita. Pero todo ello se derrumba *ipso facto*, cuando la pulsión halla la oportunidad (clandestina) de satisfacerse. La segunda lesión opera en el nivel del iris, porque en la cita de la pulsión se cae la disimetría racial que todo el sistema erige en torno a la superioridad blanca. Desprecio y jerarquía blanca en el mundo diurno; necesidad y apremio erótico por el cuerpo negro en la ciudad nocturna. No solo es que el blanco considere abyecto ese cuerpo negro, sino que ese cuerpo blanco desea lo abyecto del cuerpo negro. Pero ello

tiene una sustantiva elongación que hace aún más potente la fuerza de corte de la imagen esquivarla: en ella no solo se toca la dependencia erótica blanca de la negritud, sino la necesidad, apremiante, pulsional y urgente que dicha sociedad falsía tiene de los miserables. La imposibilidad de ser de ese mundo de correcciones y valores de honestidad y moralidad que el juez enarbolará al comienzo del filme, sin la latencia fehaciente de las energías, de los cuerpos y la vitalidad vibrante de los malhechores, las prostitutas y los anómicos del barrio de Lapa. No solo se trata de la satisfacción pulsional que Lapa proporciona a esa sociedad diurna que la niega. No es solo un asunto de sexo y deseo. Lapa es lo segregado y lo despreciable, pero también lo fascinante y lo necesario. La sociedad segregadora es la misma que está encantada con los creadores y compositores de Lapa. Es allí donde se intensifica y florece la samba, y donde brota la literatura más significativa. En el seno de una sociedad racista, la fuente de la significación se halla principalmente en la cultura negra que desprecia. La simbólica identitaria de la sociedad diurna pende paradójicamente de lo que niega de sí misma. El filme de Aïnouz despliega el florecimiento de una cultura urbana afrobrasileña que emergió con intensidad, precisamente allí, en contra de todo, en Río de Janeiro. Una cultura constituida por la resistencia ante esta sociedad que la explotaba, la oprimía y la ignoraba. Esa sociedad de “desechables” es Madame Satã con su capacidad de reto, de rompimiento y de creación de una forma artística y cultural que abarca la música, la samba y la literatura, y que constituirá el eje principal de sus posibilidades de renovación. Madame Satã es mítico para Brasil porque simboliza la cultura profunda: una mezcla urbano-africana de la que emerge la verdad del carnaval. Madame Satã se hace mítico porque representa ese fondo genuino y fuerte de la cultura popular viva, que no solo resiste, sino que se proyecta y construye un modo de ser, en continuo asedio, pero aflorante de potencia y vitalidad.

Lo que resulta más inquietante para la mirada matriz del cuerpo potenciado de João cuando se transforma en Josefa o en Madame Satã, es que nada en él desprecia su propio cuerpo. Reflexionando en torno a la dominación masculina, Bourdieu se preguntaba por los dispositivos sociohistóricos que proyectan en el tiempo las injusticias, las violencias,

las condiciones oprobiosas de existencia frente a los privilegios de los dominantes. La persistencia en el tiempo, la tendencia a lo perene de las estructuras de dominación es el resultado de instituciones y fuerzas que mediante diversos sistemas de discriminación y jerarquización simbólica se implantan en formas de percepción, apreciación y acción que hacen de las dominadas partícipes de la mirada del propio dominador, contribuyendo así a la perpetuación de su condición. Fuerza simbólica que alcanza tal poder de inculcación que las víctimas aceptan como natural su condición de subordinación (Bourdieu, 2006). Dicha dominación es la situación de Laurita y de Taboo, la primera en su condición femenina y prostituida, el segundo en su condición de negritud y homosexualidad. Pero João transfigurado en Josefa o en Satã está en permanente rompimiento de cualquier expectativa de sometimiento. Sus persistentes choques con los machos, con la policía, con el sistema judicial, no logran la reducción de su energía insolente, ni la domesticación de su cuerpo rebelde y autónomo. En Satã se reúnen las fuerzas represoras y de captura de las violencias patriarcales y coloniales. Se articulan para reducirlo a un objeto controlable, para hacerlo una víctima carente de dignidad sobre su cuerpo. João pertenece a esa fracción de la humanidad a la que se busca quitar la libertad y convertirla en una cosa, tal como refiere Frantz Fanon respecto a los cuerpos colonizados. Pero Satã constituye el caso paradigmático en el cual “la ‘cosa’ colonizada se convierte en hombre en el proceso mismo por el cual se libera” (Fanon, 2002: 31), porque no teme en ningún momento pelear por su derecho de ser, y procura, contra todo lo esperable, responder con la violencia necesaria la violencia atroz que lo golpea. En el sentido de Fanon (2001: 54), la violencia es un acto necesario de Satã para la reivindicación de su humanidad: “el colonialismo no es una máquina de pensar, no es un cuerpo dotado de razón. Es la violencia en estado de naturaleza y no puede inclinarse sino ante una violencia mayor”.²⁴

²⁴ La identificación del colonialismo como fuerza de la naturaleza que Fanon realiza aquí se entiende como semántica estratégica para fundamentar la validez de la violencia rebelde, no obstante, ni la fuerza rebelde ni la fuerza colonial son fuerzas de la naturaleza. Ambas son producciones históricas.

Pero la esquirila no concluye con todo esto. Hay un rompimiento más que se produce en el desenlace de la escena, dicho corte entra en un lugar en el que incluso cierta conciencia politizada de la condición del marginado supone que las cosas se detienen. Lo que se mina es la creencia de que la dominación tiene su alcance máximo al llegar a la posición de los dominados. Madame Satã muestra que las cosas van más lejos: Taboo entra dando gritos a la habitación donde están Josefa y Benedito: “La policía, la policía viene. ¡Están requisando todas las casas aquí en Lapa... buscando un asesino! Dios mío”, ante el escándalo, el llanto de Taboo y los simulacros de Josefa, ahora João, intentando calmar la situación, Benedito termina por escapar horrorizado. Taboo y João ríen satisfechos por el resultado de su plan. Se burlan de la inocencia culposa de Benedito.

João: “¿Cuánto?”

Taboo: “Diez mil. ¡Y decía que no tenía dinero para invitarme siquiera una copa! Ja ja ja. Tenía la cartera llena, ja ja ja.”

João: “Dámela” [reclama].

Taboo entrega con obediencia el dinero y João distribuye:

João: “Toma. Doscientos.”

Taboo: “¿Doscientos? Dame un poquito más.”

Entonces con amenazante severidad, João regresa a confrontar a Taboo quien, contra la pared, baja la mirada y escucha temeroso la advertencia del más fuerte: “Esos gimoteos tuyos me están hartando. Me dan asco. Si no te gusta mi trato marica ¡Lárgate!”.

A la violencia y la marginación que Taboo, como los otros, vive de la articulación de la dominación blanca, burguesa, patriarcal, colonial, se suma la otra dominación que erige su pequeño amo. Se desvela con ello una segunda violencia, callada, en el sentido en que Spivak indicara el doble silenciamiento que soporta la mujer de los pueblos colonizados al experimentar sobre sí la opresión

adicional del patriarcado. Esa trama redoblada de reticulación y captura del sujeto resulta invisible en una mirada modal, pero emerge, en el acercamiento a las microfísicas del poder (visibilizada por Foucault, aunque algunas autoras piensen que allí sería invisible), en tanto se apunta en ellas la cuestión de que tal ejercicio no es solo una detención de atribuciones personales, sino también una estructura de relaciones de poder. *Madame Satã* no figura en la obra filmica solo como la casuística de una individualidad, sino como la representación de una condición social, estructurada según fuerzas y relaciones objetivas de poder, por lo cual las diferencias de estatus entre Satã y Taboo constituyen la expresión de un sistema que se revela, debajo de las relaciones de dominación, como una especie de escalada descendente, que tiende a reproducir, hacia abajo, la violencia que se recibe desde arriba.²⁵



Madame Satã (2002). Dir. Karim Aïnouz, Brasil.

²⁵ Satã ejerce sobre Taboo la violencia que a su vez recibe del entorno de desigualdad en que se encuentra. Pero Satã no constituye, hay que señalarlo, un caso del obsecuente que aguanta la paliza de arriba para dársela al de abajo. Es un poderío rebelde que confronta a su victimario y que a la vez despliega sobre sus paralelos, la fuerza de sometimiento que su voluntad impone.

La libertad

La relación de poder aparece fustigada por la voluntad y la intransitividad de la libertad. Se trata de la afirmación del sujeto y de la cultura. Frente a la constricción exterior, el filme elabora espléndidamente la cuestión de la autonomía de sí. João se enfrenta a la policía, al estigma, pero especialmente confronta la imposibilidad de hacer fluir un arte encerrado en la cárcel de los posibles, en la afrenta de la cultura. Pero ante ello opta por su liberación, al costo que sea. *Madame Satã* es una obra sobre la decisión de sustentar la integridad de la propia identidad en un mundo incapaz de comprenderla y dispuesto a exterminarla.

La fuerza de João es también su capacidad de encarar con valor un mundo opresivo, sin sentirse víctima. João no se victimiza, admite que asesinó y que tenía la intención de hacerlo, hace valedera su convicción, y la verdad de sus razones. Por eso dice a Laurita: “Deberías haber huido como el mariquita”.

Ante el poder que cae como un peso definidor de los seres humanos, que dibuja sus límites y sus tesituras, la libertad pone en juego una interrogación contraria: ¿cómo los seres humanos pueden liberarse, incluso, de sus propias prescripciones?, ¿cómo, en algún punto, puedo ser otro de mí mismo?

El poder de la transfiguración

Como contraparte ante la orfandad y el abandono de sus padres en la infancia, João forma una familia que integra con marginales como él. La historia extrafílmica que motiva el filme de Aïnouz cuenta que João Francisco Dos Santos llegó a adoptar a siete niños abandonados, no solo como contravía de su propia infancia, sino como expresión de una naturaleza amorosa y protectora.²⁶ En el filme adopta a Laurita

²⁶ João Francisco Dos Santos, el personaje histórico, nació en Pernambuco en una familia integrada por 17 hijos, en las más extremas condiciones de pobreza,

con quien tiene una tierna relación que oscila entre la posición del hermano y la madre, al igual que proyecta su amor sobre Taboo. Sobre ambos, sin embargo, ejerce también un poder de dominación como he señalado previamente.

En su orfandad, João se dice a sí mismo: *mis padres son Iansá y Ogum*, con lo cual ejerce el derecho de transmutar a su madre terrena, por dos poderosas deidades vudú. La fuerza de resustancialización se eslabona en dos pisos: el que se extiende del personaje fictivo al personaje histórico, y el que se extiende de este a un nuevo personaje fictivo. Lo hace en un sorprendente regreso, en una estética de retorno: el sujeto empírico se impulsa en un personaje filmico, y el personaje filmico proviene del sujeto empírico. En la historia vivida João Francisco resulta seducido por la protagonista de la película de Cecil B. DeMille, de 1930, que llevara por nombre justamente *Madame Satã*.²⁷ En dicho filme, una esposa burguesa que ve amenazado a su marido por la presencia de una amante avezada, decide disfrazarse de mujer fatal y recuperar la pasión perdida. El mito de la diosa del mal es el que le permite transitar de la cándida esposa a la seductora fatal. Esa transformación filmica resuena poderosamente en la vida marginal y perseguida de João Francisco, quien asume así el derecho de volverse otra y lo ejerce con creces potenciando su ser. Recuerdo que Jacques Lacan dedicó su tesis de doctorado al caso de una desdichada mujer, a la que pone el seudónimo de

propia del mundo de los exesclavos. Vendido en un trueque por una yegua que ayudaría a aliviar en algo la pobreza del clan, terminó por establecerse con una familia adoptiva en Río de Janeiro. Víctima de la marginación y el desprecio por su condición de homosexual negro y pobre, experimentó la exclusión y la violencia social e institucional de forma continua. Pero nunca fue presa fácil de tales autoritarismos, su valentía y su fuerza le permitieron enfrentarse a la policía y criminales locales, defendiendo a sus amigos y a las prostitutas que protegía en el barrio de Lapa. Muchas veces fue encarcelado, incluso por el asesinato de un policía, pasando cerca de 27 años en prisión por diversas causas. Ganador de un concurso de transformismo en el que participó como *Madame Satã*, se convirtió en un personaje mítico de los desfiles del Carnaval de Río de Janeiro.

²⁷ Esta referencia no aparece en la película de Aïnouz.

Aimée, acusada de intentar asesinar a Huguette Duflois, una famosa estrella del vodevil en los años treinta del siglo XX. Para el psicoanalista se trataba de un caso de “paranoia de autopunición” consistente en la fusión inconsciente de la perpetradora (Aimée) con el objeto de su veneración (la Duflois). La desdichada buscó asesinar a la artista como medio psíquico para eliminar de sí misma lo que le representaba un riesgo inminente. Aimée soñó desde niña con ser una estrella del teatro, pero la pobreza y el fracaso en sus continuos intentos, fueron minando una estructura psíquica frágil y deseosa. La vida la llevó por una ruta de limitaciones, hasta verse convertida en madre soltera de una pequeña criatura, sobreviviendo en un trabajo que aborrecía pero que tenía que aceptar. Duflois, objeto de su deseo, era también una parte enquistada en sí misma que amenazaba la seguridad de su hijo (por la tentación de dejarlo) y la integridad de sí misma. Lacan advierte entonces que observa una personalidad que se desborda más allá del cuerpo y se entrama en una compleja red de representaciones mediáticas y culturales. La actriz es asumida por la fallida homicida como una parte de sí misma, una contigüidad del sujeto más allá de las fronteras biológicas del cuerpo, una identidad desflorada en el seno de *una imagen* (Lizarazo, 2004: 141).

Mientras Aimée fracasa en su proyecto de transformarse en la imagen de la Duflois, João Francisco triunfa en su decisión de convertirse en Madame Satã. En el primer caso el actante mediático se constituye en la base de la pérdida y la disforia en la enfermedad y la prisión; en el segundo, la imagen cinematográfica potencia al sujeto y le proporciona una forma (un iconema) con la cual proyectarse y ampliar sus posibilidades. Esto es lo que de alguna manera muestra el filme de Aïnouz en los diversos momentos de transfiguración del protagonista en Josefa o Satã. João florece, con toda su intensidad y sus pulsiones vivas, con toda su capacidad de conducir las cosas y de confrontar las adversidades cuando refulge como la gran Satã. Cuando João se transforma en Satã, alcanza su más sustantiva integridad. La transfiguración decidida desde sus entrañas emerge como una fuerza, como un principio de poder ante una sociedad que lo suprime. El ícono elegido para la transfiguración

es una mezcla entre el glamur femenino que anhela de Josephine Baker y la furia poderosa de Satã. Despliega un vigoroso contrapoder simbólico ante la sociedad opresiva: toda su feminidad ante la masculinidad, pero también toda su virilidad ante el afeminamiento; toda su negritud ante la blanquitud, pero también su luz y su brillo nocturnos, ante la apatía y la dureza matutinas; el candomblé, el vudú, la magia y el erotismo extáticos, ante la santurronería católica y ante el simulacro de la normalidad diurna.

Pero el filme, en realidad, no solo habla del caso singular de João Francisco, sino de una cultura y un pueblo que, en algún punto, desde la disimetría social y desde las múltiples exclusiones que vive, tiene la capacidad de producir su transfiguración. Decide, ante el asedio de poderes crueles, que sus padres son dioses, y ello se distiende en los rituales, los *performances*, la cultura y los carnavales.



Madame Satã (2002). Dir. Karim Aïnouz, Brasil.

El poder de la transfiguración se clarifica en la escena anterior a la segunda presentación. Madame Satã cuenta la historia de la fusión entre el Tiburón y la princesa Jamacý: la ternura y la fuerza se unen en la “divina mulata de Malacoche”. Ritual que realiza frente al espejo, en el que, producto del intercambio especular de la mirada con su reflejo se produce el acto inaugural de volverse ambas. Se trata de una decisión crucial ante sí mismo y ante el mundo, una toma de ser que se pone en juego mirando su rostro, en una especie de liturgia.

Entonces todo enlaza con el sentido que el carnaval tiene para el pueblo brasileño: ese pueblo que como João Francisco proviene de la estigmatización, de la esclavitud y sobrevive en la pobreza, afirmándose cada año en una fiesta de alegría, placer y furia (debajo del carnaval mediático que se formó con los años, sobrevive, a contrapelo, el carnaval popular y resistente).

Cuando João Francisco es condenado a prisión inicia su relato, y allí termina el filme:

La princesa Jamacý que estuvo prisionera 10 años en una isla de Arabia... presa por una reina celosa y malvada... ella se sentía triste, hasta que fue liberada el primer día del carnaval cuando un caballero en su camello la liberó... y corrió a pie hasta su amada Lapa para llegar al desfile... y fue conocida como Madame Satã.

El drama de João refiere a la prisión en la que varias veces fue encarcelado y de la que se libera para confrontar el mundo depredador que comenzó cuando su madre le vendió a los siete años. Pero también es un relato colectivo: habla de una condición popular de opresión que se libera en la fiesta del carnaval, donde se reafirman el cuerpo negro, la sensualidad y la música africana. Lapa confronta su desdicha con el baile, con el canto, con la representación y la transfiguración, confronta el dolor con el juego; con ello otorga un sentido poderoso, existencial y político al carnaval, y muestra el significado profundo, raizal que el carnaval tiene para su pueblo.

El discurso fílmico

Karim Aïnouz recurre a Walter Carvalho para construir con luz y un cuidadoso diseño de encuadres una visión abarcadora y pregnante del mundo de Lapa en los años treinta. El tono amarronado produce una triple impresión corporal, que varía, según los diversos

elementos que dispone como una experiencia casi dérmica: la sensación de calor, la sensualidad desplegada en el color de la piel de los habitantes del barrio, pero también la impresión de pobreza. Con el uso del fuera de foco, los acercamientos y el ritmo de las imágenes construye una visión compleja que articula una especie de evocación onírica y a la vez una crudeza de lo real. Configura simultáneamente el mundo de la violencia y, con gran intimidad e intensidad, el del erotismo.

Madame Satã es una película sustancialmente sonora, Sacha Amback construye el mundo de la obra sobre los principios de un magistral paisaje sonoro. No es un musical en el sentido estereotípico del término, es una película que habla y produce experiencia con la música. Con ella se se expresan el erotismo y la sensualidad, pero también la fiesta y la alegría colectivas. El carácter raizal, la venalidad y la potencia del pueblo de Lapa, se expresan, así, en un tango de amor en portugués que sale de un bar melancólico en la noche.

Incompletud

La película queda inconclusa. Da la impresión de que no termina. No sé si es un problema de presupuesto o de precipitación; pero deja una impresión de deuda, de supresión de la nueva etapa, la transfigurada, del paso a la fase más afirmativa de la vida de Satã: aquella en que se autoconstruye como figura posible en el mundo, en la que abre un territorio de ser. La película lo indica, pero no lo muestra. Se detiene justo en el previo a que Satã alcance su mayor fuerza. Quizás es un símbolo de una especie de inconsciente de la fatalidad en esta conciencia rebelde. Como si la afirmación no se lograra del todo y como si la condición de opresión persistiera, a pesar de todo. Pero también puede leerse como un interés del director centrado no en el mito, sino en su construcción, interesado por indicar que el mito se produce por una historia.

Ficha técnica

Madame Satã (título original en portugués)

Dirección: Karim Aïnouz

Producción: Donald Ranvaud, Walter Salles e Isabel Diegues

Guion: Karim Aïnouz

Música: Sacha Amback

Fotografía: Walter Carvalho

Reparto: Lázaro Ramos, Sacha Amback, Marcélia Cartaxo, Flávio Bauraqui y Felipe Marquês

Año: 2002

País: Brasil-Francia

Duración: 105 minutos

Idioma: Portugués

Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=FK4U5Ningv8>

Disponible en: <https://ok.ru/video/1186578762412>

Las esquirlas de Pasolini



Teorema (1968). Dir. P. Paolo Pasolini, Italia.

Pasolini es un creador y un crítico que hoy llamaríamos multimedial, o, en una perspectiva más analítica, como intersemiótico, no solo por su prolija capacidad de escribir ensayo, poesía y teatro, o de pintar y realizar cine, sino por su fuerza para transmigrar una interrogación o un argumento de un lenguaje a otro, a veces completando y reiterando en un medio lo que ensayaba o producía en otro, a veces

generando mutaciones significativas: hacer certeza en la narrativa lo que era dubitación poética, o negar en cine lo que en el ensayo era incierto. Un torrente heurístico de tal caudal que un solo lenguaje, un topos semiótico único le resultaba insuficiente. No tiene sentido definir si su epicentro estaba en uno u otro de estos mundos interconectados, pero creo significativo reconocer que es en la cinematografía, por sus vastas condiciones de emplazamiento fruícivo y enunciativo, donde quizás logró con mayor potencia ejercer esa voluntad transversal de cuestionamiento y desacomodo ante los establecimientos, y especialmente ante la violencia del poder fascista y capitalista.²⁸ Es allí donde logra herir de manera incisiva las formas de constitución de la mirada reinantes en la lógica cultural y social del capitalismo moderno. Llamaré entonces *imagen esquirla* al dispositivo fílmico que, por su capacidad expansiva y de diéresis, corta con agudeza los tejidos, los órganos, las figuraciones, las maneras y axiologías de regiones significativas de la mirada dominante de un mundo histórico cultural. La imagen esquirla no es una entidad atómica, no es un iconema o un fragmento visual, aunque pueda y suele cristalizarse en un cuadro o una secuencia. El punto, el *momentum* en que la narración fílmica concentra la mayor potencia de golpe sobre algún sistema axiológico de la mirada matriz, se produce cuando la imagen esquirla brota con su plena agudeza de carga para operar como un arma de corte. No hay imagen esquirla sin la preparación previa al disparo o punción. Requiere cargarse, adquirir impulso, organizar el cuerpo fílmico para la ejecución de su fuerza. Por otro lado, es equívoco iconizar excesivamente la imagen esquirla. Puede ser un brote visual, pero por

²⁸ No me parece que haya en la trayectoria de Pasolini una especie de abandono de la literatura por el cine, o de paso hacia un lenguaje superior que el cine significaría. Tanto la literatura como el cine fueron siempre vigentes en sus intereses, tuvo una muy estrecha comunicación entre la escritura literaria, y, podríamos decir, su escritura fílmica. Obras como *Teorema* fueron, en el mismo año, cine y literatura, lo que en principio muestra que concebía tanto la relación íntima entre ambos lenguajes, como los importantes diferenciales entre las experiencias y posibilidades que cada uno de ellos ponía en juego.

lo general emerge como audiovisual, incluso puede ser puramente sonora (una palabra, un diálogo, un sonido, un fragmento de música).



Il Decameron (1971). Dir. P. Paolo Pasolini, Italia.

No sigo aquí la concepción que Pasolini tiene de la mirada, dado que no obstante dar cuenta de su diversidad histórica y política, considera que en ella hay una especie de profunda latencia primaria que concibe como sustrato intemporal. Piensa en una especie de dimensión originaria, de carácter más puro, que considera sacra:

Cuando veo las cosas, tengo una mirada racional, crítica, aprendida de la cultura laica, burguesa y, luego, marxista. [...] Sin embargo, mi mirada originaria, aquella más antigua y arcaica, que tengo desde mi nacimiento, es una mirada sacra (Pasolini en Fujita Hirose, 2021).

Como bien analiza Hirose, Pasolini opone la mirada *adquirida* (laica, burguesa y marxista), a la mirada *innata*, que sería de carácter numinoso. Yo parto del reconocimiento de que la mirada se forma sociohistóricamente, de tal manera que aquello que pudiésemos considerar como mirada primaria o “natural”, pertenece de antemano a un *ethos* cultural. No hay, así, “mirada innata, como precedente

a toda determinación histórica” (Fujita Hirose, 2021). Esto no significa eliminar el componente mítico de la filmografía de Pasolini, ni su capacidad de conectar la referencia histórico-social a la dimensión mítico-imaginaria, quizás una de las mayores potencias de la estética del italiano (especialmente significativa en *Edipo Re*, *Appunti per un’Orestide africana* y *Appunti per un filme sull’India*). Significa separar las posibilidades epistemológicas de una concepción sacra innatista de la mirada (la cual rechazo), de las posibilidades de comprender dicho componente mítico de la mirada histórica y cultural que se aborda en la filmografía de Pasolini.

Por otro lado, entiendo por mirada matriz el esquema invisible de delimitación, perspectiva y jerarquización que gobierna las estructuras de generación de la mirada en un mundo histórico. La mirada matriz es así la forma dominante de ver y valorar que no solo constituye los límites de la visibilidad, sino también los sistemas de figuración, sus relaciones y sus jerarquías (Lizarazo, 2022). Los esquemas de la mirada matriz son construcciones históricas que expresan las formas dominantes de la mirada, y que ejercen una fuerza de alineamiento y control sobre todas las formas del ver en el vasto campo de la mirada (no referida aquí al acto singular y empírico de las maneras en que un individuo ve, sino a *los esquemas que gobiernan* socialmente tales singularidades, en su despliegue tanto en la discursividad visual mediática e institucional, como en las experiencias visuales de los individuos). Pasolini constituye una de las experiencias más notables de potencia de confrontación heurística de las matrices de mirada. La hipótesis que planteo en este capítulo es triple: por una parte, que algunos de los filmes de Pasolini, por sus propiedades visuales y narrativas, ejercen una fuerza significativa de rompimiento de la mirada matriz; que dicha fuerza que fue abjurada por el propio Pasolini en el devenir de su maduración estético-política, tiene, lo que llamo una *fuerza de retorno* que la hace persistente, aún hoy, frente a la mirada matriz de nuestro tiempo; y que la fuerza de rompimiento emerge, fundamentalmente, de una crispación de sí para abrir su propia alteridad. El juego de ponerse en sus alteridades es el principio poético-existencial o estético-político

que permite a Pasolini tener tal eficacia de rompimiento de la mirada matriz que domina su tiempo. Ese rompimiento no es gratuito, tiene un alto costo, a veces incluso el de la propia vida. Por último, el dispositivo, la astilla con la cual Pasolini produce las heridas tanto en la mirada matriz como en su propia mirada, es la imagen esquirra.

Salò: esquirra contra el fascismo



Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975). Dir. P. Paolo Pasolini, Italia-Francia.

Una forma de comprender la permanente confrontación de Pasolini con las fuerzas imperantes de su mundo histórico²⁹ es apelando al concepto de mirada como espacio de lucha entre las formas legitimadas y dominantes de ver y los continuos cuestionamientos que el artista italiano realizó ante tales visibilidades. Es posible reconocer en casi

²⁹ De ello hay vasta evidencia: Pasolini fue objeto de estigmatización, agravio, acusaciones múltiples, demandas continuas, hasta el punto de quitarle la vida.

todos los filmes de Pasolini un proyecto de reto, un propósito de confrontación con alguna clase de representación, de perspectiva política o institucional, de concepción del cuerpo o la sexualidad, de visión del campesinado o la juventud, de mirada sobre las estructuras religiosas, sobre la política tradicional, de perspectiva sobre la burguesía, o los medios de comunicación. Un cine casi en estado permanente de disputa, de polémica y resistencia, con una notable capacidad para establecer, además del cuestionamiento, una forma nueva de visibilidad de aquello que había puesto en cuestión.

Para la crítica mediática *Salò, o le 120 giornate di Sodoma* (1975) aparece como la obra más insidiosa y violenta del cineasta, pero sin duda también como enigmática e inconmensurable.³⁰ En una primera lectura, la reinterpretación de la obra del Marqués de Sade en el contexto de la república de Salò³¹ opera en la doble dirección de encarar críticamente tanto el estado que proclamó Mussolini en 1943, tras su destitución,³² como de erigir una ácida y desencantada mirada

³⁰ La *Asociación Nacional para la Buena Moral* demandó en tribunales la censura de la película que consideraron sacrílega y pornográfica. Cuando se presentó en Francia en 1976, en el contexto del Festival de Cine de París, fue retirada, por orden de las autoridades de cuatro de los cinco cines que la exhibían, a los pocos días de su estreno,

³¹ La *República Social Italiana* pretendía soberanía sobre la mayor parte de Italia, pero solo controlaba una porción del norte del país bajo el aparente gobierno de Benito Mussolini, aunque estaba controlada en realidad por altas jerarquías germanas como el general Karl Wolff, comandante de las fuerzas alemanas en Italia. Su fin llegó en 1945 resultado tanto de la acción de los partisanos italianos como de las fuerzas aliadas.

³² Como parte de una entrevista que le realiza el crítico de cine Gian Luigi Rondi, en agosto de 1975, Pasolini justifica la recontextualización de la obra de Sade en Salò: “la razón práctica dice que, durante la época de la república de Salò, era particularmente sencilla la realización de las actividades a que se dedicaron los héroes de Sade: una gran orgía en una villa custodiada por las SS [] Sade dice expresamente en una frase, no tan célebre como otras de sus expresiones, que nada es más profundamente anárquico que el poder. Y, por lo que sé, nunca hubo en Europa un poder tan anárquico como el de la república de Salò: era la pura desmesura hecha gobierno. Las atribuciones que rigen para todo poder, se presentaban particularmente para Salò” (Toibero, Abecedario Pasolini).

a su propio tiempo, los años setenta de la sociedad italiana y europea, que le resultaban tan fascistas como aquellos, pero bajo nuevas formas culturales y políticas. Las figuras del presidente, el duque, el obispo y el magistrado funcionaban como concentraciones simbólicas de los rasgos más siniestros de un poder transtemporal tanto en el ocaso de la guerra como en el de la democracia setentera. Se enlazan así tres espacio-tiempo de despliegue del ejercicio del poder como dominación y exterminio de las condiciones de autonomía humanas, como territorios de disciplina y usufructo biopolítico (en el sentido más literal de administrar, disponer y usar los cuerpos de los otros para los fines, voliciones y deseos de un poder que se impone como soberano): el Castillo de Silling (en Suiza, a fines del reinado de Luis XIV), en la novela de Sade;³³ el estado de excepción fascista en la villa vecina de la ciudad de Salò, y la Italia contemporánea de Pasolini. El cineasta propone así la contigüidad entre el despotismo, el fascismo y el neocapitalismo. La trayectoria diegética del filme consiste en la progresiva desobjetivación de unos cuerpos que por las condiciones del emplazamiento político y paramilitar en que se les pone, por la potestad totalizadora del poder que sobre ellos se ejerce, resultan gradualmente reducidos a pura sustancia cárnica. En la palabra del propio Pasolini: “lo que mejor caracteriza al poder –a todo poder–, es su natural capacidad de transformar los cuerpos en cosas. En este aspecto, la represión nazi-fascista fue maestra” (Toibero, s.f.). Al referir la represión nazi-fascista, es decir, al referir la lógica (y venalidad) de esas formas

³³ La película no es una adaptación literal de la obra de Sade *Les Cent Vingt Journées de Sodome, ou l'École du libertinage*. En el sentido que plantea Haroldo de Campos (2004) no estamos ante una traducción, sino frente a una transcreación, en la que, en este caso Pasolini, vuelve a crear la obra de Sade imprimiéndole dimensiones, transfiguraciones y sentidos nuevos. Además de la significativa transformación de los contextos, los personajes mutan también: los libertinos se transforman en dignatarios republicanos, los “jodadores” se convierten en colaboracionistas, y una de las exprostitutas se vuelve una pianista. La estructura básica de cuatro partes se respeta en el filme, pero Pasolini introduce la distribución de los círculos del infierno de *La Divina Comedia* de Dante: “Anteinfierno”, “Círculo de las Manías”, “Círculo de la Mierda” y “Círculo de la Sangre”.

de represión, Pasolini advierte y enuncia una continuidad que llega hasta el presente, aunque el fascismo estatal-institucional haya sido derrocado en los tramos del 25 de julio de 1943, cuando el Gran Consejo del Fascismo decidió destituir a Benito Mussolini, y Pietro Badoglio fue nombrado nuevo jefe de gobierno; y en abril de 1945, cuando se dieron las últimas batallas del Ejército Nacional Republicano contra los Aliados, en la rendición ante la Fuerza Expedicionaria Brasileña, y en la capitulación ante el VI Cuerpo Estadunidense, lo que perpetró la disolución definitiva de la República de Salò. En este sentido no es la continuación del “sistema fascista” lo que Pasolini identifica, sino la prolongación de su “sustancia”, usando la categoría formulada por Roland Barthes. Dicha sustancia conecta los tres regímenes de sujeción y reducción de los cuerpos, y permite su reconocimiento, aunque no estemos ante un “fascismo de sistema”. Con ello, Barthes señala:

Si tout de même, au plan des affects, il y avait du Sade dans le fascisme (chose banale), et bien plus s’il y avait du fascisme dans Sade ? Du fascisme ne veut pas dire : le fascisme. Il y a le “système-fascisme” et il y a la “substance-fascisme”. Autant le système requiert une analyse exacte, une discrimination raisonnée, qui doit interdire de traiter en fascisme n’importe quelle oppression, autant la substance peut circuler partout (Barthes, 15 de junio de 1976).



Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975). Dir. P. Paolo Pasolini, Italia-Francia.

Así, lo que el cineasta enuncia no es una descontextualizada aserción sobre la actualidad del sistema fascista, sino una clarificación de que su sustancia no pereció con dicho sistema y más bien se proyecta y potencia en sus posteridades.

No tengo el propósito de realizar aquí una analítica o una hermenéutica de *Salò*, ni de ningún otro filme de Pasolini. Busco aprehender el dispositivo de la imagen esquirra que aparece en algunas de sus obras como recurso clave que permite pensar su construcción ya no frente a su configuración interior (fílmica, o de orden centrípeta), sino exterior (extrafílmica, o de orden centrífuga). Es decir, ya no como dispositivo fílmico, sino de confrontación histórico-política. Es necesario distinguir la imagen esquirra de aquella imagen en que se produce el giro dramático de una historia, es decir, la primera no es el nodo diegético cardinal de un filme, aunque pueda coincidir con él. La cuestión de la imagen esquirra no es el hecho de que constituya un eje dramático o un nudo de intriga, sino que produce una tensión entre la fuerza diegética que se cristaliza en un momento narrativo clave y la concepción ideológica, cultural, moral, o política, que, operando más allá del filme, en el campo de la mirada matriz, resulta así herida por ella. La imagen esquirra se forma en el filme y sale como disparo o saeta al horizonte extrafílmico al poner en entredicho, en dilema, en posición invertida, un aspecto, un conjunto de elementos del sistema axiológico o concepción del mundo que campea como mirada matriz. La imagen como cristalización de los giros dramáticos actúa sobre la estructura semiótica interna del filme, actúa más allá del filme, fuera del filme; convierte al filme en una fuerza de corte de la mirada matriz en el espacio macroideológico social.

La imagen esquirra en *Salò* concita el despliegue sistemático de la sustancia fascista en la totalidad del filme. Dicha sustancia se organiza como secuencia tetrádica y concéntrica en dos procesos: la deconstrucción de las víctimas y la coincidencia fáctica de la barbarie y la civilización³⁴ como ejercicio progresivo de los verdugos, su séquito y

³⁴ Una *coincidentia opositorum*, ya no de orden teológico como en Nicolás de Cusa, sino en su condición política, en el sentido que planteara Walter Benjamin

todo su sistema. Sus imágenes esquirila son consistentes, coinciden en desplegar, a través de los círculos, la contradicción coincidente señalada, en formas cada vez más siniestras. Recojo tres de ellas.

Después de los relatos de la señora Vaccari, la exprostituta que impronta narrativamente el Círculo de las Manías (Girone delle Manie), las hijas de los libertinos entran desnudas, pero cuidadosamente maquilladas (base, polvos, peinados, sombras en los párpados, pestañas rizadas, delineados y labiales) a ofrecer nuevas viandas del desayuno. Efisio, uno de los colaboracionistas, atraviesa su pierna al paso de la hija mayor del Duque (Liana Acquaviva), haciéndola caer estrepitosamente; cuando intenta levantarse la pateo y después comienza a violarla. En la escena se mezclan el dolor y el miedo con el festín y la burla. El presidente se levanta interesado en observar el acto de cerca y luego se baja los pantalones para que los comensales vean sus nalgas. En la primera mesa convoca a dos colaboracionistas a verlo (Franco y Umberto), después a los chicos capturados, en la otra mesa a Rinaldo, otro colaborador, y completa su acto exhibicionista pidiendo la atención de Claudio y Bruno, también colaboracionistas, en la tercera mesa. Corre entonces a solicitar a Efisio que lo penetre “a mí, a mí... A mí Efisio, venga”. Tres grupos de miradas y gestos trazan el segmento diegético: Las miradas de júbilo y las risas de burla de los colaboracionistas, enmarcando la mirada de depredador de Efisio que se clava en la chica como su presa. Las miradas complacientes de los libertinos y las exprostitutas, nucleadas como autoridad, en la mirada ávida del presidente. Por último, las miradas silenciosas y de pánico

al señalar que todos los documentos de cultura son también documentos de barbarie: los arcos, columnatas o palacios celebratorios de los triunfos imperiales son también manifestación de los exterminios y genocidios. No puedo, sin embargo, dejar de hacer una señal aquí: en realidad no todos los documentos de cultura provienen o promueven la barbarie. Ello permite, justamente, establecer la diferencia entre relaciones fascistas y no fascistas entre los cuerpos. Dicha *coincidentia oppositorum* no puede cubrir todo el campo de la experiencia humana, o, en otros términos, en el reconocimiento, y a la vez, en la apuesta de su no totalidad se juega el chance de otra ontología.

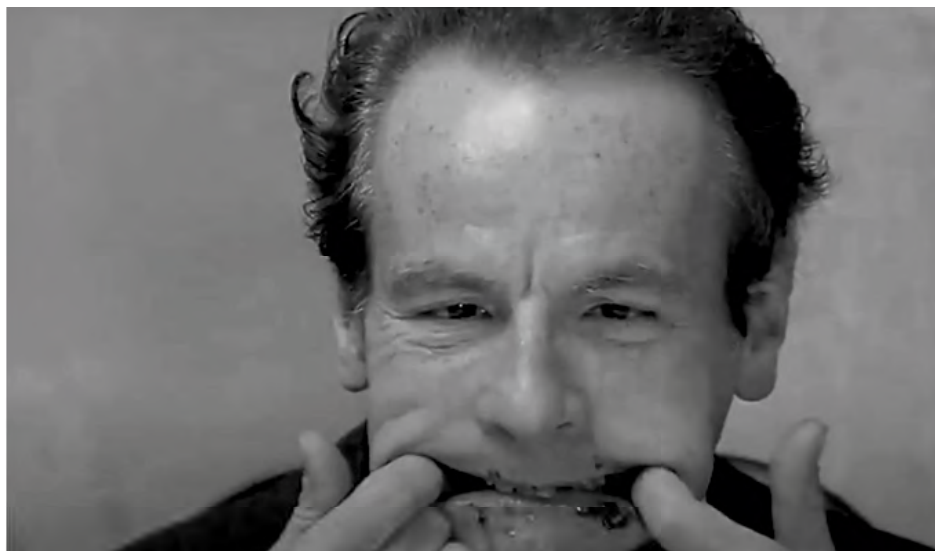
de las víctimas. Hay un particular contraste entre las miradas de la hija del Duque y la del presidente, ambos sodomizados por Efisio. En la chica, los ojos de horror en un gesto de sufrimiento que despunta en un grito. En el presidente la lascivia en los ojos, conectada con la sonrisa perversa.³⁵ La mirada bizca del presidente adquiere una valencia de monstruosidad malévola insistente en el filme, que resulta significativa, porque la anomia física no había sido tratada de esta manera por Pasolini en ningún otro filme (o no, cuando menos, como un signo importante). La deformación física fue objeto de una apreciación respetuosa, incluso amorosa, de los cuerpos populares, en contraste con la belleza burguesa y el glamur corporal de la publicitaria.

La imagen esquirra hiende la continuidad ideológica entre corrección modal de las situaciones sociales y belleza moral de sus practicantes; esa suerte de tácita axiología de la cortesía formal como expresión de rectitud ética, tan ampliamente difundida por los códigos de la cultura aristocrático-burguesa.³⁶ La situación de mesa es uno de los emplazamientos más nodales de la prueba de refinamiento y civilización que los imaginarios de clase han puesto en juego. Lo es porque la necesidad animal del comer se regula y controla mediante la semiótica de los modales de mesa que en su observancia revelarían, según esta impronta, la educación y la cultura de una persona, es decir, su distancia con lo animal, lo inculto y la pobreza. En contraste, la mirada clasista reduce los gustos y prácticas populares a lo grotesco y a lo bestial, justo porque en ellas no operan tales sutilezas, dado que no se cuenta con las condiciones materiales que fundan la diferencia. Al establecer ya no la continuidad entre refinamiento y pureza moral, sino entre refinamiento y barbarie, la imagen esquirra punza la metafísica burguesa de su supuesta superioridad ontológica, en el sentido que ha sido clarificada, por ejemplo, por Bourdieu.

³⁵ Hay otra desinencia de sentido en esta esquirra, ya de orden metafórico: el general Mussolini, como el Presidente, se pone gustoso, para ser penetrado ya no por el colaboracionista, sino por el propio führer.

³⁶ Cuya relación entre estética y ética se remonta a la visión platónica del cuerpo bello y las emociones morales.

La cultura burgués-aristocrática, siendo arbitraria, se inviste a sí misma de una esencialidad que afloraría en sus prácticas de refinamiento, control, y elegancia, frente a las prácticas populares que se verían como excesivas, grotescas y disolutivas, también dadas como brotes esenciales. En *Saló* los esencialmente aristocráticos aparecen como sádicos, pedestres y brutales.



Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975). Dir. P. Paolo Pasolini, Italia-Francia.

En la escena aparecen, fulgentes, las instalaciones y los emplazamientos aristocráticos, propios del mundo de los señores: la distribución de platos, cubiertos y servilletas según la norma, las tazas de café en tamaños y emplatados adecuados, las bandejas de frutas y la cristalería de los jarrones, en particular, por ejemplo, la colocación de las copas en la secuencia recta de agua, vino tinto, vino blanco y una copa de cava para el champán. La botella del espumoso envuelta apropiadamente en la servilleta dentro de la cubetera, pero especialmente las posiciones de rectitud corporal de los señores y exprostitutas, con el distanciamiento debido ante los platos y con la regulación propia de un consumo degustativo. La imagen esquirila emerge con la potencia transversal de sumar estas formas significativas al *performance* de

barbarie y violencia de dicha aristocracia. El cuidado cosmético sobre las hijas de los señores y su desnudez obligada para el vilipendio y el abuso de los colaboracionistas, la etiqueta del banquete continuada en la violación de Efisio y la sevicia del Presidente. Entonces los principios de distinción, a la vez se mantienen (por la diferencia de las actitudes, indumentarias e investimentos entre señores y colaboracionistas –soldadesca–) y se invierten, porque la urgencia de ingerir y la gula están del lado aristocrático, en la ávida necesidad carnal del principal. La imagen esquirra hiere así la continuidad metafísica que sustenta el discurso de dignidad ontológica burgués-aristocrática atravesando la obra filmica como fuerza de develamiento orientada a un campo extra-filmico, el del orden ideológico social, en el que se evidencia el depredador que subyace a la elegancia cortés y burguesa.

Desde luego la totalidad de esta esquirra se subsume en una nueva realización, que acumula su fuerza de contradicción, en el banquete nupcial del Círculo de la Mierda, en el que de las fuentes, bandejas y soperas de servicio salen los aromas fecales advertidos con finos gestos de agrado de los señores y las narradoras. *Connivencia oppositorum* realizada en el nivel sensorial de la olfacción fecal desplazada, por contigüidad, a los arreglos de rosas sobre las mesas.³⁷ La imagen asombrosa de los comensales sirviéndose y dando a servirse viandas fecales con apropiado uso de los cubiertos y aditamentos en lustrosas vajillas, constituye una de las punzadas más agudas sobre la ontología burguesa. La narrativa de comer mierda con elegancia, como significativa de una densidad simbólica que invierte la discursividad de los deleites y los beneficios sociales de la mirada matriz, convertida ahora en tragarse el fascismo, en deglutir el capitalismo, en engullirse la sociedad de consumo, revelado todo ello como indefectible consumo de mierda.

³⁷ Lo que hace símbolo de olfato la *connivencia oppositorum* que estructura la imagen esquirra característica del filme, y señala con fuerza la cuestión de la semiótica de los sentidos en Pasolini, a veces pasional, a veces intensamente sarcástica, y siempre, al parecer, intensamente política.

Por último, esta esquirila del degustar y el comer, alcanza, en su más propio sentido de herida infligida a la exterioridad filmica, una forma de retorno, en la realización de la mezcla entre comida, sangre y *mascotización* del otro. En una de las jornadas previas del Círculo de las Manías, el grupo de señores, las narradoras y los colaboracionistas esperan en un salón a las víctimas que son traídas por la soldadesca desnudas y sujetas con correas de perros. Las víctimas suben las escaleras caminando a gatas, en cuatro patas, como animales domésticos. Los señores los reciben a sus pies con los mimos que se brindan a las mascotas. Les ofrecen comida obligándoles a realizar suertes a cambio de trozos de carne y otras viandas. Las víctimas jadean y dan ligeros gruñidos como los perros, y sin introducir las manos, pegan pequeños saltos para atrapar las dádivas en el aire o, en su defecto, apresarlas en el piso, con la boca. El Duque, después de alimentar a Renata, le toma las mejillas como se hace con los cachetes de un perro, la sacude y luego le acaricia la cabeza. El magistrado da de comer en un plato para perros a dos chicos, pero uno de ellos, Lamberto, se niega. Entonces el señor estalla en cólera y lo azota brutalmente mientras lo persigue por el salón. Acto seguido toma una porción de polenta en la que introduce varios clavos para luego ofrecerla a la hija del Presidente: “Come, anda, come”, “Aquí”. La chica se acerca dócilmente y con la boca toma del piso el trozo de comida. Acto seguido, la chica grita de dolor mientras el Magistrado sonríe con satisfacción, y en su boca se mezclan la saliva, la comida y la sangre que entonces se derrama. La imagen esquirila tiene una significación literal y simbólica, con la fuerza adicional de concretar, de poner en tierra, el horror del significado simbólico. Como pensaba Victor Turner, en los símbolos hay un sustrato normativo y uno fisiológico (Turner, 2019), el primero apunta a un principio que sustenta la vida grupal, el segundo lo pone en relación con la constancia del cuerpo. Pero la norma aquí es una develación de su perversión profunda, no la generación del principio de sustentación social, sino la generación de una impronta de docilidad total: quienes para la sustancia fascista se portan bien, son aquellos que, por la norma, se reducen a mascotas. El contenido simbólico aflora en las múltiples relaciones de disimetría aquí evocadas: los poderes estatales y

el pueblo, la masculinidad (del Duque) y la feminidad menoscabada (de Renata), la autoridad legal y el cuerpo de los prisioneros, entre otras. La otra dimensión (el otro polo) del símbolo, según Turner, es de orden fisiológico. Y aquí dicha materialidad orgánica es literalmente de sangre, pero no en el orbe del sacrificio ritual, sino de su degeneración perversa. La docilidad de la víctima produciendo el dolor gratuito del puro deleite del depredador. Dirigiéndose al Magistrado, el Duque dice: “Ver que otros no gozan es lo que me produce goce. De que sufran humillaciones se deriva el placer de decirse uno: Bien mirado, yo soy más feliz que esa purria que se llama pueblo”. Imagen esquirra que, al actuar como fuerza de rompimiento de las conformaciones de la experiencia que supone la distinción civilizatoria de la dignidad humana ante la indignidad animal (que hoy también de manera notoria puede hendirse desde la demanda animalista), señala claramente las múltiples formas de mascotización humana en los diversos órdenes de sometimiento, en particular los de tipo político que muestran el intercambio infausto de docilidad social por comida (canalla), asunto que para Pasolini resultaba acuciante al advertir las formas de transar con la cultura burguesa y los valores consumistas que la sociedad italiana experimentaba en los últimos años.

Es conocida la abjuración que Pasolini realiza de su “Tríptico de la vida”.³⁸ *El decameron* (1971), *Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1974) despleaban, como sabemos, el horizonte de una sexualidad no sometida al moralismo o al romanticismo, organizada en el orden del disfrute que Pasolini concebía previo a los códigos puritanos y de control capitalista. Una sexualidad potente, encaminada a la emancipación propia de “la lucha por la democratización de la ‘libertad de expresión’ y por la liberación sexual, que fueron dos momentos fundamentales de la tensión progresista de los años cincuenta y sesenta” (Pasolini, 1975), pero especialmente porque ante la *mutación antropológica*

³⁸ La *abiura* de Pasolini se produce el 15 de junio de 1975, fecha de celebración de las elecciones, ante las cuales pensaba que “Italia es hoy [] un país despolidizado, un cuerpo muerto cuyos reflejos no son sino mecánicos”.

definida por el tecnicismo y el conformismo que Pasolini visualizaba en su tiempo, “el último baluarte de la realidad parecían ser los cuerpos ‘inocentes’, con la arcaica, oscura y vital violencia de sus órganos sexuales”. Pero esa fuerza de pureza y resistencia que implicaba la sexualidad directa, popular y arcaica, fue progresivamente tomada por el sistema neocapitalista y convertida en instrumento mercantil y de usufructo, en instrumentos clave de aburguesamiento de las clases subalternas:

[...] la lucha progresista por la democratización expresiva y por la liberación sexual ha sido brutalmente superada y trivializada por la decisión del poder consumista de imponer en este punto una tolerancia tan amplia como falsa [...] la “realidad” de los cuerpos inocentes ha sido violada, manipulada y pisoteada por el poder consumista; es más: esa violencia sobre los cuerpos se ha convertido en el más macroscópico de los datos de la nueva época humana (Pasolini, 1975).

Por ello, entonces, no queda más que la reticencia de sí, la abjuración: “Yo abjuro de la Trilogía de la Vida”. Y la potencia de esa abjuración es tan honda que se despliega como una corriente eléctrica subrepticia de lo que había percibido y creado previamente, abarcando en su abandono, desde los *Ragazzi di vita* (1955) y los jóvenes de *Una vita violenta* (1959), fulgurantes en *Acatone* (1961), hasta las alegorías de *Pajaritos y pajarracos* (1966), o los apuntes filmicos de África y la India.³⁹ La abjuración es una esquirila que se

³⁹ Es probable que a partir de las “cartas luteranas” Pasolini haya tenido claridad plena de la necesidad y la posibilidad de que el cine fuese un arma “extrafílmica” en el sentido que en este libro planteo la imagen esquirila. La abjuración no se dirige a la historia o el discurso de la Trilogía, no es una abjuración de la sustancia intrafílmica. Nunca dejó de señalar que, si estuviese en las mismas condiciones de comprensión, produciría, nuevamente, las mismas obras. Lo que rechaza e incluso desprecia de su propio trabajo, es su incapacidad para golpear las concepciones, el ethos extrafílmico reinante. La celebración de la vitalidad sexuada de esos cuerpos había perdido su capacidad de insidia y desafío, porque ya había sido tomada por el nuevo fascismo del aburguesamiento.

dirige a sí mismo, y que aparece, con súbita violencia y fuerza de rompimiento en *Salò*, pero que, naturalmente, lo rebasa. La sexualidad destruida hasta su ruina en *Salò*, convertida en pura carne de sometimiento y dolor desplegándose crudamente, es la abjuración de sí que lo atraviesa, pero que, al ser un disparo, no para en él, sino que continúa, buscando romper el sistema social dominante de la mirada. Si en términos conceptuales puedo decir que la imagen esquirra, al dirigirse al campo extrafílmico de la mirada matriz (que en sí misma, abarca la discursividad cinematográfica y su sistema imaginario), lo hace atravesando el ojo de su espectador, es decir, que no hay rasgadura del ojo matriz sin rasgadura del ojo de la fruición fílmica inmediata, puedo decir, respecto a Pasolini, que no hay imagen esquirra que al dirigirse a sí mismo, no atravesase, también, el sistema dominante de la mirada que lo circunda y agobia. La operación de las imágenes esquirra de *Salò* se despliega, ahora, en lo que puedo llamar una *estética de retorno*, en dos sentidos cruciales: el primero ya ha sido enunciado, es el que da cuenta del movimiento de abjuración que regresa retrospectivamente sobre su propia obra, hallando en sus pasiones de entonces, el germen de disociación y quebrantamiento que ahora le resulta patente:

[...] durante algún tiempo pude hacerme ilusiones. El degradante presente quedaba compensado por la supervivencia objetiva del pasado o por la posibilidad, por consiguiente, de volver a evocarlo. Pero hoy la degeneración de los cuerpos y de los sexos ha cobrado efecto retroactivo (Pasolini, 1975).

El segundo sentido, más capital en mi opinión que la propia abjuración, da cuenta no del camino retroactivo de la imagen esquirra de *Salò* hacia las imágenes de la fílmica esperanzada y gozosa de los sesenta, sino del retorno, de la fuerza de rompimiento de la imagen

En los términos que pongo aquí las cosas, sin que ello fuese un lenguaje de Pasolini, desconfiaba de la posibilidad de esas imágenes como esquirras.

esquirila, en el oprobio neofascista colonial de la guerra de Irak, 28 años después del asesinato del propio Pasolini (1 de noviembre de 1975). Lo que retorna (singular figura de una anticipación como retorno) es la fuerza de develamiento de la imagen esquirila puesta en un filme de los setenta, como muestra de la sustancia fascista que prevalece incólume en las oprobiosas imágenes que la democrática potencia mundial produjera a través de sus agentes, en la violencia efectivamente ejercida sobre los presos iraquíes en la prisión de Abu Ghraib en el 2003. En la infausta fotografía de Lynndie England sujetando con un cinturón el cuello de uno de los prisioneros, a modo de correa de paseo de perros, está la prolongación de la imagen esquirila de las víctimas tratadas como mascotas en la película de Pasolini. La prisión de Abu Ghraib como el cuarto espacio de continuación de la sustancia fascista que entonces se fincaría por esta zaga en los topos ficcionales del Castillo de Silling y la Villa de la película de Pasolini, y en los topos históricos de la República de Salò en 1943 y de la prisión de Abu Ghraib en el 2003. Las prácticas de oprobio sobre las víctimas desplegadas en la película de Pasolini, fueron las realizadas, literalmente, por los contratistas militares, los agentes de la CIA y la compañía 372 de la policía militar estadounidense sobre los prisioneros iraquíes. Las acciones realizadas por los agentes que se reportan en el informe Taguba (2004) son una contundente cristalización de las operaciones de reducción fascista de los cuerpos figuradas en *Salò*: mantener desnudos a los presos durante varios días y forzarlos a tomar posiciones sexuales para avergonzarlos y fotografiarlos, violar a las mujeres detenidas, sodomizar a los convictos con palos y bastones, orinar sobre los prisioneros, cubrirlos de excrementos, asesinarlos a golpes. Todo ello en un esquema a la vez sistemático de tortura para quebrarlos psicológicamente (para *desubjetivarlos* hasta convertirlos en mascotas), y a la vez, como quedó evidenciado en las prácticas fotográficas y de video, para deleitar y divertir a los y las agentes. Retorno de lo dicho por el Duque al Magistrado en el filme de Pasolini: el gozo perverso por el sufrimiento de los otros.



Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975). Dir. P. Paolo Pasolini, Italia-Francia.



Lynndie England, soldado de la compañía 372 de la policía militar, sujetando por el cuello con una correa a un prisionero de la cárcel de Abu Ghraib.

Teorema: la esquirra del vacío

Aunque la violencia es la semántica crucial de la imagen esquirra de *Salò*, esta puede desplegar otras significaciones; no equivale a lo que Barthes llamó la “imagen traumática”, ni tampoco a lo que el sentido común asocia como imágenes inaceptables, morbosas, sangrientas o

escandalosas. Barthes pensaba que ciertas imágenes, por su crueldad, tenían la capacidad de colapsar el sistema de atribución de significaciones. Pensaba en las fotografías de cuerpos radicalmente violentados, de tal manera que producirían una especie de *shock* perceptivo, que a su vez paralizaría las posibilidades de su abordaje intelectual. “es el propio trauma el que deja en suspenso al lenguaje y bloquea la significación [...] en fotografía, el trauma es totalmente tributario de la certeza de que la escena ha tenido lugar de forma efectiva” (Barthes, 1992: 26). La certeza del acontecimiento siniestro fundaría un trauma de la significación, un colapso en la atribución de sentido propio de una imagen como significante crudo, devastador, casi un tajo siniestro de lo real en un sentido cercano al lacaniano.⁴⁰ Nada de esto es lo que entiendo por imagen esquirra, en primer lugar porque hay algo que me parece equívoco en el planteamiento de Roland Barthes. El trauma invocado por el semiólogo no resulta de que determinadas icónicas atoren la significación o paralicen *per se* al entendimiento. La imagen de la violencia excesiva sobre el cuerpo podría resultar intolerable o imposible de procesar para algunos y probablemente indiferente para otros. Las infaustas fotografías de personas queridas, muchas veces mutiladas, que algunas personas vieron durante el conflicto armado colombiano en los ochenta, o en la guerra contra el narcotráfico en México, desde el 2006, no provocaron un trauma (u otra clase de experiencia psicológica) porque tuviesen en sí mismas una naturaleza inflexible, sino porque mostraban el sufrimiento que las personas amadas experimentaron. El *shock* no provino de la imposibilidad de asignarles significado, sino justamente, de la significación que se les asignaba: el reconocimiento de los cuerpos queridos, la constatación de su exterminio y de la violencia ejercida sobre ellos. Esas mismas imágenes, como es sabido, se procesaban radicalmente distinto en manos de la policía, los paramilitares o los grupos criminales,

⁴⁰ Lo real es para Lacan aquello que carece de sentido, pero que, gracias al síntoma, emerge en algún campo de sentido como puro significante (es decir, como lo carente de significación pero que, no obstante, se presentifica).

incluso en la apropiación que de ellas hacían los *mass media*. Por otra parte, lo que hace esquirra una imagen no es que en ella aparezcan actos atroces, escandalosos, pornográficos o sádicos, no es esa la cuestión de la imagen esquirra. Difícilmente hoy, con la ductilidad de circulación de cualquier clase de imágenes en la red (especialmente las producidas por la icónica terrorista o del narco), una imagen en sí misma puede generar un colapso emocional o intelectual de dicho tipo. Y desde luego su capacidad de conmoción es relativa, como he señalado, a los horizontes visuales, narrativos y axiológicos de sus usuarios. Menos aún imágenes producidas en la cinematografía de los setenta del siglo pasado, que hoy parecerán casi inocentes. La imagen esquirra no es entonces ni imagen traumática ni imagen convulsa. Finalmente, la imagen esquirra no refiere solo a la imagen del cuerpo vulnerado o expuesto, puede referir también al cuerpo deseante, al cuerpo erótico, al cuerpo trabajador, al cuerpo devoto, al cuerpo animal o a referencias no fincadas en el cuerpo sino en espacios, objetos o procesos. Desbrozado esto, puedo insistir entonces que aquello que llamo imagen esquirra se define, más bien, por su capacidad de desordenar, resquebrajar, hendir, inestabilizar, o incluso solo producir una incisión significativa en una concepción establecida como mirada matriz sobre los seres humanos u otros entes, sus relaciones y sus sentidos, y ello lo puede hacer, en sus condiciones propias, incluso una imagen amorosa.



Teorema (1968). Dir. P. Paolo Pasolini, Italia.

El rompimiento de las estructuras de la familia burguesa se aprecia en *Teorema* no en el sentido del cuestionamiento convencional que podría hacerse al mundo burgués desde una u otra cinematografía marxista o comunista, sino como una esquirra que penetra en el corazón de las formas de subjetividad y de los esquemas de relación que esas estructuras de la familia italiana burguesa de los setenta ponen en juego. La imagen esquirra de la sexualidad y el magnetismo del enigmático huésped que trastoca la configuración gélida, la palidez emocional, el anonimato privilegiado de esa familia sustentada en la nada. El huésped que todo lo revitaliza y lo impregna de un sentido y una energía amorosa y sexual, que cuando falta, que cuando se da a la pérdida, desmiembra cualquier ficción de unidad que allí podía presumirse. Apelando a la categoría de Huésped que aquí utilizo, pensando en Jean-Luc Nancy, es posible hacer una lectura de *Teorema* en la perspectiva de la deriva hacia la autodestrucción. La relación del anfitrión y el huésped, en particular la cuestión de la hospitalidad, aquí llevada a su extremo de reconfiguración total de sí mismo, al punto del salto a la nada o la autodestrucción.



Teorema (1968). Dir. P. Paolo Pasolini, Italia.

En *Teorema* la imagen esquirra no responde a la *connivencia opositorum* entre civilización y barbarie desplegada en *Salò*. Sin dejar de instalarse en la relación entre los cuerpos, no es la cuestión

de la socavación de la carne y sus vicisitudes el eje de su trayectoria. Su etiología es otra. Es esquirra hacia el sentido, entendido como tejido que sustenta y define la significación axiológica de la vida. La desorganización, el corte de esas complejas tramas que entreveran desde el pragmatismo hasta lo numinoso, tiene dos momentos: uno vitalista, el otro, de orden nihilista. En ambos la esquirra derrumba un orden, pero en el primero en función de una pasión de amor que todo lo levanta; en el segundo, en la caída hacia la nada, al desaparecer el brote que emanaba la felicidad.

Al igual que con *Salò*, no es mi propósito hacer una analítica de *Teorema*. Basta señalar que las esquiras de rompimiento del sentido se disparan en el campo diegético de la visita incierta de alguien (un desconocido) que posee un poder de belleza y ternura de tal magnitud que redefine la vida de cada uno de los miembros de una familia de la alta burguesía italiana. Esa resignificación amorosa y total de la experiencia queda en el vacío cuando el visitante se marcha, en las mismas condiciones de incertidumbre de su llegada. La obra de Pasolini emplaza la aparición en el orden del acontecimiento singular: nada explica la llegada, nada explica la partida. Es como un brote: un elemento emerge redefiniéndolo todo, y luego desaparece. El visitante que no tiene nombre, ni pasado, ni razón de estar allí, puede leerse como un milagro (un acontecimiento divino) o como puro azar (una casualidad del tiempo). Aunque buena parte de las críticas y analíticas de *Teorema* han insistido en el carácter divino del visitante, creo que es importante mantener abierta la posibilidad de una gratuidad súbita (más allá de lo que el propio Pasolini hubiese declarado en el primer sentido).⁴¹

⁴¹ La sublimación hacia la santidad que vive Emilia deja claro que *Teorema* elabora una dimensión mítico-espiritual de la hospitalidad, pero esto no nos obliga a interpretar al huésped solo como entidad divina y a *Teorema* como una obra religiosa (es decir, sobre lo religioso). Estoy consciente que el propio Pasolini da dicha interpretación y lo que allí señala tiene un interés indiscutible. Así, dice en 1970: “La permanencia de los grandes mitos en el seno de la vida moderna me conmovió siempre, pero aún más la injerencia de lo sagrado en el seno de nuestra

El primer segmento de *Teorema* consiste en la narrativa de los encuentros entre el huésped y cada uno de sus anfitriones. En cada encuentro despunta una imagen esquirila, con diversos niveles de fuerza de rompimiento. Cada encuentro es la realización del deseo de cada miembro del grupo familiar. Es posible pensar entonces en cinco episodios de cumplimiento del deseo. No podré detenerme, a detalle, en cada episodio.

El encuentro con Emilia, la criada, probablemente da cuenta más de una sublimación que de un cumplimiento, ello, de todas formas, es un enigma. El hombre leía en el jardín mientras fumaba, y Emilia, atraída por él, se detenía continuamente en su tarea de barrer para apreciarlo. Cuando la ceniza del cigarro cae en su pantalón, la criada no duda en correr para sacudirla de su entrepierna y regresar después a

vida moderna. Es esta presencia indiscutible, a la vez que imposible de analizar racionalmente la que intento esclarecer en mi obra escrita o filmada y la que explico en forma de parábola en *Teorema*” (Capelle, 2005). Pero creo que *Teorema*, sin que eliminemos su dimensión mítico-espiritual, es más una interrogación y una potencia de socavamiento de orden político (de política del sentido). Recojo el planteamiento de Gadamer respecto a que el autor no es, necesariamente, el mejor intérprete de sus propias obras. No creo que *Teorema* pueda interpretarse, en forma simplista, como una parábola de la venida de Cristo al mundo, quien nos arroba espiritualmente, y ante el cual, después de su marcha, no hemos logrado hacer nada con su mensaje (insisto, el propio Pasolini quizás avalaría dicha lectura), pero con ello no basta, porque ello no toca alguna de las cuestiones más nodales que el filme concita. A diferencia de un planteamiento como este, que subyace a algunas de las reacciones críticas al filme, pienso que en ellas hay una dosis de creencia religiosa que les subyace (la lectura predominantemente religiosa justo porque hay un sustrato religioso en la propia mirada). Un elemento me parece interesante en la actualización de ciertos aspectos de *Teorema* en relación con la cuestión de la hospitalidad como desarrollo en este abordaje. Cierta metafísica hebraica está patente en la figura del anfitrión como disposición abierta a la recepción del necesitado. Alguna lona de la tienda debía mantenerse abierta para que en ella pudiese entrar quien, exhausto por el desierto, llegaba necesitado de sombra (para protegerse del sol) y de agua. La sentencia más definitoria de esta apertura radicaba en la necesidad de comunicarse con Dios, quien solía aparecerse bajo el ropaje del menesteroso. Un Dios desnudo debajo de los harapos, podía acudir a tu tienda, pidiendo cobijo.

sus labores. Un instante después, llevada por el arrepentimiento corre a la cocina de la casa, se mira en un espejo y se quita los aretes con la voluntad de eliminar el deseo de verse atractiva ante la mirada del otro. Se apoya con un beso en las postales religiosas que rodean su espejo, para expiar la tentación sexual que el huésped le produce. Regresa al jardín y ahora toma la podadora (una forma más radical de cortar el césped, lo que simboliza una forma más cortante de desbrozarse los sentimientos que la agobian). Pero no puede dejar de mirarlo. En un punto se detiene. De su rostro brotan lágrimas que se oponen a la expresión dulce, incluso piadosa del huésped. Emilia corre nuevamente hacia la casa, su cuerpo y su rostro compungidos se detienen frente a la estufa para inhalar el gas que brota de una de las mangueras. En este punto el huésped, sin haber tenido evidencia previa, llega en el momento justo e impide a la desdichada perpetrar su suicidio. Entonces la lleva a su cuarto y la deposita con tierna comprensión sobre la cama. Ella lo mira con una peculiar expresión de éxtasis religioso y sexual, entonces, casi con resignación, procede a levantarse la falda. El huésped impide que complete la acción y luego acaricia su rostro y la calma. Emilia lo mira con devoción y le besa las manos, como agradecida y en actitud de veneración. Con todo ello llega la imagen esquirra: el huésped la abriga con su cuerpo y termina por abrazarla, quedando ambos en una ambigua posición que pareciera sexual (él sobre ella, ella con las piernas abiertas), pero que, a la vez, denota un acto de consuelo. La esquirra es formalmente un indecible en el sentido derridiano. No sabemos si estamos ante un acto sexual o ante una redención religiosa. Es simultáneamente sexualidad y redención. Acto de ascetismo y acto de lujuria. El orbe extrafílmico se conmueve: la conexión de lo religioso y lo sexual no es externa, sino íntima; quien ofrece el medio de expiación no es un sacerdote, sino un joven viril y notablemente atractivo; aunque no está definido su origen, el huésped lleva los índices de la clase alta extranjera, mientras que Emilia es metonímicamente la elongación del pueblo campesino migrante y trabajador. La acción pasional (en el sentido erótico y religioso) es una especie de torción de los cortes de clase (como la posterior decisión del padre, Paolo, de ceder su fábrica a los trabajadores).

El indecible se replica en el siguiente episodio de deseo: como imposibilidad de definición de un desenlace que desconocemos. El cuarto de Pietro (el hijo) ha sido designado para albergar al huésped. En la noche, para dormir se quitan la ropa y cada uno se acuesta en su propia cama. Apagan la luz, pero Pietro está inquieto en su cama, después de diversas dubitaciones se asoma subrepticamente a la cama del huésped, pero al momento de levantar sus cobijas este despierta y lo mira. “Discúlpame” dice el muchacho y se regresa, avergonzado. Entonces el huésped se levanta y se sienta en la cama de Pietro quien se oculta con su cabeza metida entre la almohada. En la penumbra, el huésped lo toma del hombro cálidamente, mientras el muchacho solloza de vergüenza y deseo. El toque del huésped es un acto de serenamiento y empatía, y también es un acto amoroso y sexual de invitación. Todas las noches compartirán el mismo cuarto, el indecible proyecta con ello su potencia. La herida extrafílmica de la imagen esquirila hiende un poco más en los imaginarios burgueses y religiosos: para la burguesía hipócrita y puritana de los setenta la relación homosexual constituía un tabú, con mayor sanción cuando sucedía en el seno de la casa familiar. La escena posterior en la que el padre se asoma sigilosamente al cuarto de Pietro, y lo ve durmiendo en cama del visitante, se hubiese resuelto, convencionalmente, con un escándalo del patriarca y un castigo ejemplar. En *Teorema*, el padre solo mira: al comienzo con sorpresa y después con una comprensión probablemente inspirada en la identificación. Los valores patriarcales y heterosexuales enquistados en el clan burgués quedan derruidos por el develamiento que la figura del huésped produce (el deseo profundo comparece, rebasando las contenciones de las codificaciones morales). Su presencia transparenta las cosas, y las pulsiones de deseo homosexual que la burguesía encubría estrictamente, afloran con fuerza.⁴²

⁴² A la postre habrá también un encuentro del huésped con el padre. Será más elusivo que los otros: en medio de una ambigua enfermedad del padre que probablemente esté motivada en un intento de intimidad forzada con su esposa,

Repararé en una tercera imagen esquirra del primer segmento: la que se produce en la relación con Lucía, la madre, esta vez en una suerte de escalonamiento icónico: ella mira, en la casa de campo, la ropa que el visitante dejó en un sillón. Se detiene especialmente en la aletilla de cierre de los pantalones (la imagen recuerda otras ya presentadas, como cuando Emilia lo veía en el jardín): el cuadro cinematográfico significa una mirada de deseo. Un rompimiento estético ante la norma discursiva filmica y televisiva que evitaban asociar la mirada femenina al deseo concentrado en la genitalidad masculina. Pasolini invierte en estos fragmentos la impronta de la mirada patriarcal y dispone al espectador en una posición de sujeto femenino. El famoso artículo de Laura Mulvey (1975) está aquí, no solo anticipado cinco años en obra por este filme de Pasolini, sino invertido. A diferencia de la *male gaze* del cine de Hollywood, *Teorema* enfatiza, en sus imágenes esquirra (las de la madre, la criada y Odetta), una mirada femenina que tiene como objeto del deseo el cuerpo masculino del huésped. De *Teorema* no puede decirse que sea el espectador masculino el “portador de la mirada”, la esquirra justamente irrumpe sobre dicha asignación, y la disloca y pone patas arriba.

Posteriormente, Lucía busca al huésped en las cercanías de la casa y lo divisa al otro lado de la laguna, jugando con un perro y con el torso desnudo. La madre regresa a la casa y en la planta alta se desnuda al lado del balcón. Duda por un instante, con su ropa entre las manos, pero finalmente se decide y lanza el vestido afuera de la casa. Al escuchar al huésped que se acerca se acuesta en el piso, esperando con ello ser contemplada como objeto de deseo. Su mirada desea una mirada que la desee. “Lucía”, grita el visitante, a lo que ella responde “¡Estoy aquí!”. El chico sube y al descubrirla esboza una sonrisa, ella se alarma y se incorpora, y al igual que Pietro previamente, se disculpa. El visitante pretende descender a la planta de la casa, pero

es asistido por el visitante, quien en actitud de sanador (o quizás de santo que aplicará una unción) lleva sus pies a los hombros y lo sujeta de las piernas. La escena sugiere una especie de representación simbólica del acto sexual en la atención ortopédica. Prevalece el indecible: acto de cura y acto sexual.

repara y se dirige hacia ella. La imagen esquirila se concreta: le besa el hombro y luego se echa, mientras Lucía le toca la espalda desnuda. La imagen esquirila abandona el indecible. El huésped y la madre se abrazan en un acto sexual que rasga la doble instalación de la mirada matriz en la prohibición del deseo extramarital de la madre y en la pasividad femenina. Es ella quien invita al contacto y quien lo realiza. Odetta, en otra escena, en paralelo a la madre (como ocurre con Pietro y el padre), tomará también la iniciativa de llevarlo a su cuarto y abrirse el vestido para mostrar sus senos y con ello invitarlo al encuentro sexual. Nada en el filme plantea celos de unos por los otros, hay más bien una fascinación entregada al visitante que satisface sus ansiedades en los órdenes del amor, del sentido y de la sexualidad.

Pero *Teorema* es también un filme sobre la hospitalidad. Una hospitalidad que se define en una diversidad de inversiones, la más capital es la de la ruina total del *hostes*. Esta caída constituye el segundo tramo del filme, el que considero de orden nihilista (propio de la desaparición del brote erótico-numinoso).

La hospitalidad se ha revelado, progresivamente, como asunto clave para las posibilidades de lo social complejo, heteróclito, multicultural, multiperspectivo, de nuestro tiempo. En la hospitalidad o sus negaciones se define el asunto clave de la relación con el otro o lo otro. *Teorema* se localiza en el seno de una familia burguesa europea, en la que se anidan los ejes de la performática del poder en sus múltiples despliegues (colonialismo, capitalismo, patriarcado...). El otro, en el establecimiento de ese poder colonial o capitalista ha sido objeto histórico de una doble captura: la de su nominación exterior (en el sentido, por ejemplo, que Edward Said a dilucidado la invención que Occidente ha hecho de Oriente), y el de su negación y absorción para el usufructo. Otredad figurada para ejercer sobre ella los más exhaustivos procesos de succión de sus fuerzas y recursos. *Salò* lo muestra en su forma extrema: un otro que no pide, siquiera, asilo alguno, es más bien raptado como presa para reducirlo a su condición más elemental de objeto-carne (colonización y capitalismo han sido justamente eso, históricamente: fuerzas expansivas que operan sobre un rapto).

Una de las figuras del otro es la del menesteroso, la del necesitado que toca mi puerta para pedir ayuda y al que cierro el acceso o lo condiciono (p.e. en las diversas políticas de migración y expulsión que campean en la política exterior de las metrópolis modernas). La hospitalidad condicionada, piensa Derrida (2006), es la negación misma de la hospitalidad, es perversión: exclusión de algunos como inaceptables, selección de otros como admisibles, pero siempre condicionados, lo que significa el simulacro de la hospitalidad. En el fondo, el otro nunca es, porque al acogerlo para apropiarlo deja de ser otro. Abrir las puertas para ejercer un poder de sujeción sobre quien ingresa es captura del huésped por el anfitrión, lo que niega la hospitalidad.⁴³

Este segundo tramo del filme de Pasolini concita, en una primera mirada, la cuestión planteada por Lévinas y por Derrida de incondicionalidad absoluta de una hospitalidad radical.

Teorema no elabora el proceso de acogimiento devoto de un menesteroso, sino el despliegue de la dádiva crucial de la pasión vital que el huésped ofrece, incondicional, a sus anfitriones. *Teorema* pone en juego la paradoja subyacente al sentido mismo de hospitalidad señalado por Lévinas (2012). *Hostes* es el huésped, que lleva la usual significación de quien es recibido, pero también nombra a quien recibe. No solo es que el visitante haya sido recibido en la casa burguesa, es que, en realidad, él recibe sucesiva y simultáneamente, a cada uno de quienes allí habitan. Quienes aparentemente son anfitriones, en realidad resultan ser huéspedes de quien les brinda lo que necesitaban

⁴³ En diversos momentos Derrida enfatizó la cuestión clave de la otredad como radicalmente irreductible al ego propio. De allí la crítica temprana a la fenomenología de Husserl, particularmente a su programa de reducción del lenguaje a elementos fijos y unívocos en los que se vacía el contenido empírico, y el señalamiento de que en la otredad se funda la posibilidad del concepto. La posibilidad del otro pone en juego un futuro abierto, en el que es posible el “acontecimiento”, es decir, lo imprevisible (Derrida, 1974 y 1993). El otro derridiano, hay que tenerlo claro, no es como el de Levinas, otro ser humano. Derrida piensa lo otro en el otro: podría ser inhumano, divino, animal, lo que no puede preverse que vendrá o que ha venido sin ser visto.

acuciantemente. No es la casa burguesa la que lo provee y acoge, es su ser el que alivia las necesidades cruciales de aquella casa.

Esta inversión se abre con sus hondas implicaciones, menos en los momentos de felicidad que en los momentos de crisis y precariedad por la partida y la ausencia. Otra vez las imágenes esquirila se distribuyen como disparos que muestran la horadación radical en la que quedan los previamente reconfortados. Todas ellas emergerán de un momento crucial que trastorna el rumbo de las expectativas de los habitantes de la casa: la recepción del mensaje (del acontecimiento) a partir del cual el huésped avisa, ante la expectación de todos los integrantes del núcleo, incluida Emilia, que deberá irse. Pietro da cuenta, con lucidez, del estado en que quedan todos ante la partida: “Ya no me reconozco a mí mismo. Lo que me hacía igual a los demás ya no existe. Me parecía a ellos, pese a mis múltiples defectos. Los míos y los de mi mundo. Tú me has hecho distinto. Me has sustraído al natural orden de las cosas”.

El orden natural es el sistema convenido, lo que sin interrogación debe ser. Hasta que el acontecimiento del huésped pone todo en cuestión. Pero no lo hace durante su permanencia, sino cuando el nuevo estado de cosas que con él se iniciaba, ahora se suspende: “Mientras estuviste aquí, no me di cuenta. Me doy cuenta ahora que te vas”; entonces hay una doble revelación: la que muestra que el ser solo se figuraba en un sistema sobre el vacío, como aparece en la declaratoria de Lucía:

Ahora me doy cuenta de que nunca he tenido ningún interés real, por nada. No hablo de interés por cosas importantes sino el de cosas sencillas como el de mi marido por su fábrica, o el de mi hijo por sus estudios, o el de mi hija por la familia. Yo, nada. No comprendo cómo puedo vivir con este vacío... Ese vacío se hallaba lleno de erróneos valores y de un tremendo acervo de ideas falsas.

Pero las imágenes esquirila justo se dirigirán a esos centros de interés que, suponía Lucía, tenían sus parientes. Ninguno de ellos era real tampoco. Lo revelado, con la partida, es el campo nihilista sobre el cual se erigía como fundamento imposible (un fundamento de nada) el sistema de vida que llevaban.

La segunda cuestión que el giro revela es la radical dependencia de todos ellos respecto al otro, respecto al huésped, tal como Lucía dice: “Has llenado mi vida de un interés total y verdadero.... Has llevado el amor al vacío de mi vida”. De lo cual, a su vez, dos notas aparecen: “El sujeto es un anfitrión” dice Lévinas en su libro clave *Totalidad e Infinito*, lo que significa que la identidad propia no puede producirse más que en relación con una otredad, que será siempre, lo que nos rebasa. El descubrimiento de sí se produce al dar respuesta a una llamada que viene del otro, tal como ocurre a los habitantes de la casa: *son*, al dar acogida al visitante. En un magnífico fragmento de *Piedra de Sol*, Octavio Paz pregunta:

[...]
 ¿la vida, cuándo fue de veras nuestra?,
 ¿cuándo somos de veras lo que somos?,
 bien mirado no somos, nunca somos
 a solas sino vértigo y vacío,
 muecas en el espejo, horror y vómito,
 nunca la vida es nuestra, es de los otros
 [...]

(Paz, 2008: 19)

La segunda nota es la modalidad de la interpelación del otro, puesta en juego en *Teorema*: el llamado y la acogida en el amor. Lévinas ha señalado la estrecha relación, paradójica también, entre la hospitalidad y lo que aparece como su contraparte, su polaridad opuesta extrema, la hostilidad. Pero al interior mismo de la palabra *hospitalidad* están emparentados tanto el *hostes*, quien hospeda, como el *hostis*, quien es un enemigo.⁴⁴ La hostilidad, palabra

⁴⁴ Hospitalidad tiene, por supuesto, una conexión semántica con hospital, o lugar de cura. El recinto de hospedaje es también un lugar para curarse. *Teorema* elabora dicha significación en la atención que el huésped brinda a Paolo, curándolo de un mal incierto. Otra vez las notas invertidas: no es el visitante al hospital quien llega a que lo sanen, es más bien él quien sana y salva a quienes ostentan la residencia.

latina, viene de *hostillitas*, sustantivo para el enemigo o el contrario, perteneciente al ejército enemigo. El huésped es también quien viene con hostilidad. La hospitalidad entonces incluye a quien llega con hostilidad. Por ello Lévinas plantea la figura del anfitrión como *rehén* del huésped, y halla en ella la forma más radical, en la ética primera, de apertura al otro, de entrega. *Teorema* aparentemente pone las cosas en un terreno menos radical, digámoslo así, en la facilidad de apertura del anfitrión ante la tersura (o ternura) de su huésped. Pero el vínculo de amor es probablemente una apertura mucho más radical que la dada como disposición (o pasividad) a la hostilidad. Los habitantes no solo han abierto las puertas, sino que se han enamorado de su huésped, de tal forma que sus propias vidas han devenido más allá de la condición del rehén. Tanto en Lévinas como en Derrida el *hostes* alcanza su punto más alto en tanto que rehén pasivo (aquel que no se resiste a la captura). No obstante, la noción de rehén lleva la nota semántica de ser retenido contra la voluntad propia. *Teorema* pone en juego una situación más radical, la de quien *desea ser retenido* y de quien al saber que ya no lo será, ve caer su mundo y todas sus posibilidades. En ello radican las imágenes esquirla del segundo tramo: no solo como evidencias de amor por el huésped, sino como testimonio de la propia ruina acarreada por esta hospitalidad incondicional. La hospitalidad como ruina del mundo propio. Repararé solo en algunas de estas esquirlas.

Pietro se asume, como lo señaló Lucía, como sustentado en el arte, ese mismo que fue aludido, en el primer tramo, cuando veía junto con el huésped una de las pinturas de Francis Bacon. La imagen esquirla punza la tentativa de salvación por el arte, la justificación de sus privilegios y excepciones por la narrativa del artista. Aparece un personaje bocetado en el papel, índice del visitante por sus ojos profundos, pero luego rodeado de trazos negros que se vuelven manchas cuando pasa sobre ellos una tela de limpieza, y lo convierte en pura penumbra. Después de diversas tentativas de creación que solo desembocan en pinturas estériles, Pietro, ya fuera de su casa en un estudio que representaría la decisión de construir su autonomía, contempla un cuadro

que, remitiendo al proyecto del arte abstracto, es solo una superficie azul uniforme. Su máximo alcance es también su máxima derrota: “El azul es lo que recuerdo. Evidentemente solo el azul no bastará”. El profundo color de los ojos del visitante es lo que trata de retener, pero aquí se pierde de forma inútil. Entonces la imagen se vuelve esquirra cuando Pietro, frente al cuadro, orina sobre él. Introduce lo abyecto en la creación del arte, no como una forma de elaboración estética de lo abyecto, sino como declaración abyecta de la inutilidad e imposibilidad del arte. Pietro está destruido y con él queda herida toda la retórica ideológica extrafílmica de la superioridad simbólica del arte o de su cualidad cultural excepcional.

Un fragmento de la pintura de Bacon anticipada en un tramo previo del filme une a Pietro con el huésped, la observación conjunta del libro ratificaba la relación entre ellos erigida. Al parecer dos cuerpos masculinos trenzados en el indecible de un abrazo de amor o una lucha, que se reiterará ya no en el momento de conexión, sino ahora, en esta nueva aparición del libro, ya en el estadio de la disolución en que el visitante ha partido y Pietro trata de recuperar algo de sí mismo, en algunas exploraciones artísticas abstractas sobre cristales. Busca una nueva técnica, una nueva gramática, no para decir o conquistar algo, sino en realidad para *simular que lo ha hecho*. La imagen esquirra concretada en la defenestración de su propia pintura al orinarla es una fuerza que rompe incluso con el propio Pasolini, que de alguna manera se habla a sí mismo (es un retorno anticipado del retorno de *Salò*) como al artista pequeño burgués que se refugia en él y que solo pretende la coherencia de lo insólito: “nada debe indicar que el autor no vale nada, que es un ser anormal o inferior... Todo debe parecer perfecto y basado en reglas desconocidas... no debe creerse que se trata del acto de un incapaz”.

Un arte (como el arte moderno aludido por el abstraccionismo de las obras que produce Pietro) que no vale nada, pero aparenta tener algo importante que decir, y un artista que aparece como iluminado pero que en el fondo es “un pobre idiota muy mediocre”. La esquirra no solo hiere la representación áurea y excepcional del arte

en el mundo moderno burgués, sino que incluso cuestiona su posibilidad de sublimar la desdicha y el vacío, porque la experiencia de pérdida de Pietro no se sublimará en su producción artística. Fracaso del arte y fracaso de su posibilidad sublimatoria.

Solo una figura del clan logra despuntar una vía de salvación. La más humilde y la elongación no de la burguesía extraviada sino del pueblo. Emilia, la empleada doméstica, transitará a una sublimación superior de la experiencia del deseo frustrado y del objeto de amor perdido. Como Pietro, Emilia, dispone una actividad, un hacer, ya no estético, sino místico. Su camino sublimatorio la llevará, a ella sí, a una transformación radical. La oposición entre la simulación pueril y ridícula del artista y la gravedad honda y comprometida de Emilia, es una clara definición de Pasolini por la auténtica inspiración religiosa del pueblo.

Tal como la sublimación liga a Pietro con Emilia para elaborar la pérdida (tentativa frustrada en Pietro y gloriosa en Emilia), la inmovilidad relaciona a la criada con Odetta. Una vez que el visitante se ha marchado, la chica queda, en su lecho, en un estado rígido, con el cuerpo comprimido. Después de seguir con nostalgia la figura del visitante en las fotografías de recuerdo de esa tarde iniciática, sus dedos que recorrieron la figura amada se cierran, como pretendiendo aferrarse a lo que ya está perdido para siempre. Inútil pretender abrir esa mano. Ella queda postrada, en la rigidez de un cuerpo vivo, pero en muerte psíquica. Su inmovilidad contrasta con la de Emilia, quien después de regresar a su pueblo, como en el viaje de la heroína que en el itinerario vivirá una transformación superior, se queda también inmóvil, sentada, apoyada en un muro de una vieja construcción. Odetta rodeada por su familia que la observa compungida y sin posibilidades, y Emilia rodeada por el pueblo que la observa con veneración. Ocurre entonces el milagro: un hombre le muestra el rostro de su pequeño hijo, lacerado por quemaduras y erupciones, y Emilia lo mira con dulzura un poco abstracta. Entonces el rostro de la criatura se limpia y alcanza su plena lozanía. Todos se arrodillan ante ella. Posteriormente, sobre los techos de la construcción en la que había estado en penitencia, Emilia levita en un claro signo de

santificación que se confirma con la ulterior solicitud que realiza a la beata del pueblo (actuada por la madre del propio Pasolini), de ser enterrada viva, no en un paraje lejano en el bosque, sino en el cuenco de una obra suburbana en construcción: “Yo no he venido aquí para morir, sino para llorar. Mis lágrimas no son lágrimas de dolor”. El llanto de la santa comienza a acumularse a un lado de su cuerpo, presagiando que allí se formará una fuente de la que manará agua bendita.⁴⁵ Ambas acostadas y fijas en un lecho: el de Emilia un lecho de tierra del que brota una fuente divina, afirmación de la vida; el de Odetta, el lecho del psiquiátrico, camino hacia la muerte.

La madre, por su parte, busca jóvenes prostituidos que recoge en las calles. Después del primer encuentro (en un cuarto humilde marcado por los signos de la pobreza), Lucía mira su ropa, mientras el amante a pago duerme. Detiene su mirada en el pantalón que está en el piso, lo que remite al momento previo de su consumación con el huésped. Con mirada femenina la cámara ojea al chico en el lecho, como un objeto que deja atrás. Después recoge en su coche a dos jóvenes que caminan sobre la avenida. Se detiene en un punto y tiene sexo con uno de ellos, en un paraje, detrás de una vieja iglesia. La imagen esquirra brota entre estos dos momentos. Es un disparo fuerte y puramente gestual: Lucía conduce después de dejar al primer muchacho y descubre, al ver a los que ahora se muestran en la calle, la necesidad de poseerlos. Grita, como en un colapso, con ira, dolor y espanto. Una expresión de desdicha y ansiedad la colman. El rompimiento de la imagen esquirra ya no está en la relación adúltera de Lucía, ni en la promiscuidad y la contratación de gigolós, tan incompatible con la axiología burguesa y religiosa de la madre. El rompimiento axiológico extrafilmico está en otro lugar, menos visible, pero más hondo: no es una crisis de insatisfacción sexual, es un vacío existencial profundo. Lo que se rompe, totalmente, es

⁴⁵ Con las claras alusiones al brote divino del costado herido de Cristo por la lanza romana (Juan 19, 34; y Juan 4, 14), y a la leyenda de que los puntos por los que rodó la cabeza de San Pablo al ser decapitado por el ejército de Nerón en el 67 d.C., se convirtieron en manantiales espontáneos (*Aquæ Salvie*, al sur de Roma).

la falacia de completud que tuviera en su vida burguesa ordinaria, lo que se rompe es el proscenio de la vida moderna, de los privilegios capitalistas, de los valores culturales burgueses, de la felicidad prototípica de los *mass media* (¿qué felicidad hay más alta que la detentada por el poder y la riqueza?). Ella, en esa insatisfacción casi ontológica va buscando experiencias de satisfacción que no la satisfacen. Ese develamiento es el mismo que ocurre con el padre, con Paolo, quien desolado camina por la estación de trenes después de haber donado su fábrica a los trabajadores, hasta que se detiene, para quitarse la ropa en el lugar público. Ya desnudo, camina entre la multitud que se abre a su paso, y luego vemos sus pies descalzos atravesando las arenas volcánicas que se nos anticiparon, en fragmentos, durante el filme. La imagen esquirra coincide con la de Lucía: pero el grito desolado ya no se produce, como ahogado, en el interior de un automóvil. Ahora es abierto, altamente sonoro, pero en un lugar inhóspito, arcaico, donde no lo escucha nadie. Un grito sin destinatario. Nihilismo de la pérdida de un mundo que no tenía nada. *Teorema*, anticipando en su final lo que será la ruta de vaciamiento de *Salò*.

A partir del trazo que hienden las imágenes esquirra, la diégesis de *Teorema* puede verse en tres momentos: el previo a la llegada del visitante, signado por la reificación de sí, los sujetos fundados en su plataforma ontológica y definidos en su identidad (claramente establecida por reglas de clase, género y cultura); el segundo momento, el del arrobamiento pulsional y amoroso, donde todos estos establecimientos se disuelven sustituidos por la dicha del acontecimiento amoroso y de sentido, y luego, el tercer momento, que ya no puede ser de retorno al primero, porque este ya perdió todo su sentido. Esa imposibilidad se expresa en el discurso de la destrucción que todos de alguna manera manifiestan. Paolo dice al huésped: “Has venido aquí para destruir. La destrucción que has causado en mí es total. Has aniquilado la idea que yo siempre había tenido de mí”; por su parte, Lucía manifiesta: “Al dejarme lo destruyes todo”; y Odetta le reclama: “creo que no podré seguir viviendo”.⁴⁶ El sujeto que

⁴⁶ En entrevista ya citada, Anne Capelle dice a Pasolini que busca escandalizar al poner a Dios como amante de tres mujeres y dos hombres, Pasolini responde:

se fundaba en la creencia de sí (en esa falsía plataforma ontológica), aparece aquí, en este tercer momento, totalmente insuficiente y carente: no es nada sin el otro, vaciedad pura, nihilismo. Reencontramos el sentido radical de la hospitalidad tal como fue avizorado previamente: el huésped ha tomado de rehenes a todos sus anfitriones, y al ocuparlos, devela, en el mismo movimiento, el sinsentido de la instalación primaria en sus identidades, y a la vez, el sinsentido en el que quedan, cuando se ha ido.

La Ricotta: estar en el otro

La esquirra que evidencia la doble ironía, ironía funesta, de la industria de la representación fílmica y de la dogmática del cristianismo aparece en *La Ricotta*, en la que el buen ladrón (Stracci) muere crucificado en el acto mismo de la representación, por un colapso resultante del exceso de alimentación al que el equipo de producción, los actores, divas incluidas, lo someten para divertirse ante el miserable, portador siempre de un hambre insaciable y ancestral.

Esta capacidad de rompimiento de la mirada obedece a un dispositivo poético y político de reposicionamiento *en el otro que también lo constituye*, quiero decir, un Pasolini que se reconoce como creyente pero que también puede verse a sí mismo como ateo; una especie de multiplicidad de lugares que a simple vista parecen contradictorios, pero que dan cuenta de una continuidad propia, plenamente suya, que hacen posible un cristiano capaz de abjurar del catolicismo y a

“Dios es el escándalo. Cristo si volviera sería el escándalo: fue el escándalo de su tiempo y lo sería hoy. Mi desconocido, explicitado por la belleza de su presencia no es Jesús insertado en un contexto actual, no es tampoco Eros identificado con Jesús; es el mensajero de un Dios despiadado, de Jehová que, por un signo concreto, una presencia misteriosa, saca a los mortales de su equivocada seguridad. Es el Dios que destruye la buena conciencia adquirida inescrupulosamente, al abrigo de la cual viven –o más bien vegetan– los bienpensantes, los burgueses, en una falsa idea de ellos mismos” (Capelle, 2005).

la vez ser ferviente señalador de las continuidades entre la figuración de Cristo y los dolientes del pueblo. Un cineasta que concentra la palabra de Cristo en un retorno del evangelio como propiedad no de la iglesia sino del pueblo.



La Ricotta (1963). Dir. P. Paolo Pasolini, Italia.

Pero ante ese compromiso poético apasionado con los rostros singulares, con el dialecto de ese pueblo, ejerce un nuevo reposicionamiento, el de la mirada desencantada, casi exhausta y a la vez febril, que reconoce la extinción de esos rostros, de esa sintaxis única, de esa vitalidad gozosa de la sexualidad popular, ahora capturadas por la nueva forma de fascismo que impone el capitalismo de consumo. Una verdadera preenunciación o anunciación de lo que tiempo después señalaría Neil Postman en su “entreteniéndonos hasta la muerte”, con la cual da cuenta de la capacidad de los aparatos tecnológicos informacionales para capturar los cerebros de las personas y del imaginario social.

Como Postman, Pasolini ya no lamenta tanto el fascismo orwelliano, sino el fascismo profetizado por Huxley, en el que las personas terminan amando sus redes de captura, odiando la conciencia, deseosos de la diversión fatua, de las drogas, del impulso sensorial inmediato, del sexo electrónico que la máquina de la nada les provee.



La Ricotta (1963). Dir. P. Paolo Pasolini, Italia.

La capacidad de rompimiento de la mirada en Pasolini, está dada por ese dispositivo de continuidad y tensión hacia su otro que hace posible alongarse entre el marxismo y el cristianismo, en buena medida por amar y odiar ambos credos: por abjurar se sus violencias y potencias destructoras, y desplegar en su poética sus formas de alteridad y comunidad posibles. Un dispositivo poético político que le permite inconformarse y romper la mirada que cualquiera de esos grandes sistemas del ver procura imponer, pero a la vez ser capaz de destilar en ellos una manera propia de mirar.

Su relación con el arte tiene la misma condición: por eso no se le puede fincar en la categoría de cineasta o de novelista, no se le puede detener como pintor antes que dramaturgo. Desde el cine habla de la pintura, como ocurre, por ejemplo, con los retablos del *Descendimiento de Cristo* (1521) de Rosso Fiorentino y *El descendimiento de la cruz* (1525) de Pontorno, en *La Ricotta*; con *Lamentación sobre Cristo muerto* de Mantegna (1475) en *Mamma Roma*; o la aparición, un poco efímera, de las pinturas de Francis Bacon en un libro en *Teorema*. Y se puede decir algo similar respecto a las relaciones entre escritura novelesca, escritura poética y escritura filmica. Pasolini no elige un centro de creación, descartando otros, para consagrarse a él. Es escritor y a la vez cineasta, o, quizás, en una suerte de condición derridiana, es un individuo para el cual la vida se despliega en infinitas y diversas escrituras. En este sentido veo una conexión entre Kafka y Pasolini. La literatura en Kafka

no aparece como un refugio en el cual resguardarse de los sistemas y tradiciones del mundo, de las conversaciones estúpidas de sus familiares y conocidos, de las obligaciones sociales que Kafka considera puras distracciones de lo esencial, de la escritura. Las operaciones literarias son existencia en Kafka, son manera de ser irreductible, y en Pasolini sucede lo mismo, su filmica y su literatura son el flujo de su propia existencia, en ellas despliega los diversos niveles de su yacer en el mundo: da cuenta de lo que está ocurriendo en él, y que le parece crucial; y a la vez, explora sus sentidos y posibilidades simbólicas y metafísicas en una clave de registro mucho más vasta. Pero al igual que para Kafka, no es la escritura de Pasolini un ejercicio siempre feliz, una ductilidad sin obstáculos. A veces la escritura se produce en un nacimiento doloroso, en un esfuerzo tortuoso. A veces, el que ama la escritura, puede odiarla. En un aborrecer lo que acaba de escribir y por ello, emprender, de nueva cuenta, a contrapelo de sí mismo, una nueva posibilidad.



La Ricotta (1963). Dir. P. Paolo Pasolini, Italia.

Ese movimiento hacia sus alteridades que se produce en Pasolini no está exento de esfuerzos y dolores. Pasolini cuenta en algunos de sus escritos de su esfuerzo por desmontar en él su condición burguesa adquirida y a la vez el reconocimiento de su pertenencia a esa localización que aborrece. Eso figura de forma notable en la famosa entrevista final que da a la televisión un par de días antes de su asesinato.

Su alteridad interior resplandece en *La Ricotta*, brote, podríamos decir, usando el título de Paul Ricoeur, del *sí mismo como otro*. Se figura a sí mismo, se reniega y reafirma a través de Orson Welles. Juego de alteridad particularmente en las voces, en la sonoridad fílmica donde la voz narradora no es la suya, sino la de Giorgio Bassani, pero llevando, sin duda, la enunciación del propio Pasolini. El encabalgamiento de voces alcanza su mayor densidad en el laberíntico retorno de una voz que dobla a Welles, que, a su vez, podemos decir, dobla al propio Pasolini en el pasaje en el que lee su poema. Todo esto le sirve para ponerse a sí mismo y a la vez cuestionarse como participante, como cómplice quizás del sistema de explotación que es la propia industria fílmica y también para interrogar las propias imposibilidades del cine en los vértigos de la pintura viviente, que aquí se presenta como símbolo de la pretensión del cine de alcanzar la dignidad de esa pintura. No es un discurso directo sobre el cine, es el habla que el cine hace del cine, el cine dentro del cine, por eso aparece en color, a diferencia del puro cine que aparece en blanco y negro. Decía, aspiración imposible porque todo el esfuerzo del director (Welles-Pasolini) y su aparato por montar el retablo como pieza viva, es decir, como flujo de movimiento de la vida —lo que aspira a ser el cine; se rompe, en cuanto se intenta sostener ese trozo de tiempo— se rompe porque la vida misma disloca esa mortaja de tiempo (mortaja de tiempo, una categoría de André Bazin): la luz solar es cubierta por una nube, los actores se mueven de sus posiciones, la producción coloca las piezas musicales equivocadas, Cristo cae porque los piadosos no aguantan su peso y entonces estalla en el set la risa y el bullicio... La burla cárnica de los actores deviene incontinencia de los actantes. El flujo-vida entorpeciendo la escritura del flujo-vida que es el cine. El cine no alcanzará el numen de los retablos.

Pero la risa de los actores y del *staff* no solo está poniendo en juego la fractura de la aspiración pictórica del cine, sino también el doble cuestionamiento tanto a la sacralidad pontificia de la institución católica y al devenir del cine en espectáculo emparentado frívolamente con la pléyade de burgueses, estrellas y políticos que llegan a la locación, para festejar y homenajear el rodaje. Rodaje que termina

con la confirmación del utilero de que el actor que representa al ladrón bueno ha muerto, a lo cual, el director –Orson Welles (el máximo arquetipo del “director”)– sentencia: “Pobre Stracci. Mírenlo. Es el único medio que tenía para recordarnos que también él estaba vivo”. Pasolini nos recuerda y se recuerda esa especie de condición tanática que también puede tener el cine, al mostrar lo que ha muerto (Barthes pensaba en la relación entre la muerte y la fotografía, al guardar en imagen una realidad que en ella perecía). Con ello Pasolini da un testimonio imposible de la vitalidad de ese pueblo, que ya, en este filme, comienza a intuir como un pueblo que ha fallecido. También la imposibilidad del retablo viviente que genera este director-semiosis rizada, es una declaración anticipada de la incapacidad del mundo moderno de comprender las profundas implicaciones míticas y espirituales que esa clase de imágenes lograban conducir. Pasolini, en este sentido, estaría más cerca del Tarkovski que lamenta la oclusión que la imagen moderna hace de lo sagrado, que del Aby Warburg que reconoce en las imágenes de hoy los retornos de formas y sentidos del pasado. Este último es el primer Pasolini. El Pasolini de la Trilogía de la Vida, frente al Pasolini de *Salò*.



La Ricotta (1963). Dir. P. Paolo Pasolini, Italia.

Para concluir, quiero señalar que además de Orson Welles hay otra alteridad que me resulta crucial en la obra filmica de Pasolini, de la que solo hago una referencia: se trata de Sergio Citti, pregnante

en él desde sus inicios, quien lo condujo por la Roma profunda desde 1950, quien lo acompañó y fue la fuente de parte del lenguaje de sus novelas, quien escribió con él los diálogos de *Accattone* y *Mamma Roma* (1962), y luego se convirtió en su ayudante de dirección en varias de sus películas. De alguna manera, cuando Pasolini se disyunta hacia producciones más ambiciosas, como la adaptación de las obras de Eurípides, cierto Pasolini se queda guardado en el propio Citti quien termina produciendo un par de filmes altamente pasolinianos (*Estorie echelerate* y *Ostia*).

Citti habla del pueblo como lo hiciera uno de los Pasolinis, mientras en el otro Pasolini, el que avanzará progresivamente en sus obras (que tendrá un lugar singular en *La pocilga*), ya no tiene una revelación del pueblo, sino un pueblo como incertidumbre y enigma.

Previamente hice una referencia al Roland Barthes que señala la condición funesta de toda fotografía, lo que me permite retornar a la muerte de Stracci en la escena final de *La Ricotta*. En Barthes esa condición está dada por la fenomenología que produce la cámara fotográfica, que al capturar lo real produce una especie de coágulo de la percepción que con ella se nos regresa: al verla asistimos a un *momentum* de la vida que estando ante nuestros ojos ya no es, está perdido para siempre. Por eso Barthes considera la fotografía como una tensión irresoluble entre presente y pasado. Pasolini hace una reflexión paralela sobre la relación entre la muerte y el cine, es decir, entre la vida y el cine. Aparece una paradoja: el cine vive una vez que el rodaje ha muerto, o el cine como vivificación fatal de un rodaje desaparecido. Solo en la edición final en la que se integra la obra, todo lo filmado adquiere sentido. El caos de fragmentos previamente registrados alcanza, en este punto posterior al flujo-vida que atrapa la cámara, su organicidad, solo hasta entonces alcanza su vitalidad. Dice Pasolini: “la muerte produce un montaje instantáneo de nuestras vidas”. En la muerte los tramos verdaderamente significativos de lo que hemos vivido se organizan en una secuencia cierta; la vida, piensa Pasolini, alcanza su significación en la inexorable edición final que impone la muerte. Esta reflexión de Pasolini declara, quizás en

su forma más radical, este dispositivo poético-existencial de rompimiento del que he hablado: el movimiento continuo hacia las alteridades que nos habitan, aquí, a las alteridades extremas: significar la vida por la muerte, significar la muerte por la vida.

Fichas técnicas

Salò o le 120 giornate di Sodoma (título original en italiano)

Salò, or the 120 days of Sodom (título en inglés)

Salò, o los 120 días de Sodoma (título en español)

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Producción: Alberto Grimaldi

Guion: Sergio Citti, Pier Paolo Pasolini, Pupi Avati, Claudio Masenza y Antonio Troisi. Basada en la novela *Los 120 días de Sodoma* del Marqués de Sade.

Música: Ennio Morricone

Fotografía: Tonino Delli Colli

Edición: Nino Baragli

Reperto: Paolo Bonacelli, Giorgio Cataldi, Uberto Paolo Quintavalle, Aldo Valletti, Caterina Boratto, Elsa De Giorgi, Hélène Surgère y Sonia Saviange.

Año: 1975

País: Italia-Francia

Duración: 145 minutos

Idioma: Italiano

Teorema (título original)

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Producción: Mauro Bolognini y Franco Rossellini

Guion: Pier Paolo Pasolini

Música: Ennio Morricone

Fotografía: Giuseppe Ruzzolini

Edición: Nino Baragli

Reparto: Silvana Mangano, Terence Stamp, Massimo Girotti, Andrés José Cruz, Laura Betti, Massimo Girotti, Anne Wiazemsky y Laura Betti.

Año: 1968

País: Italia

Duración: 100 minutos

Idioma: Italiano

La Ricotta (título original)

Dirección: Pier Paolo Pasolini

Guion: Pier Paolo Pasolini

Reparto: Orson Welles, Mario Cipriani, Laura Betti.

Año: 1963

País: Italia

Idioma: Italiano

Tarkovski, el vórtice del retorno



El sacrificio (1986). Dir. Andréi Tarkovski, Suecia-Francia-Reino Unido.

Andréi Tarkovski comienza su último exilio en 1984. *Nostalgia* ha sido producida y su afloración de belleza y sentido ya forman parte de la herencia cinematográfica. Interroga en ella una armonización imposible: la del presente con un pasado fracturado. Desde *La infancia de Iván*, ganadora del Festival de Venecia de 1963, Tarkovski construye un cine propio, una interrogación existencial a través de la conciencia del valor de la imagen: “La poesía es para mí un modo de ver el mundo”, por ello *Andréi Rublev* y *El Espejo* rebasan

las convenciones, y potencian emociones y sentidos humanos incomprensibles tanto para el régimen soviético como para los circuitos comerciales. Nacido en Ucrania en 1932, hijo del poeta Arseni Tarkovski y de la actriz María Vishniakova, plantea cuestiones existenciales y éticas cruciales, con hondas implicaciones en *Stalker*, *El sacrificio* o *Nostalgia*: ¿Por qué es necesario el arte en un mundo despiadado e indiferente? En 1986, su hijo Andréi obtiene por fin el permiso para visitarlo en el hospital parisino en que atendía el cáncer de pulmón que finalmente le quitaría la vida el 29 de diciembre. Había concluido en cama la edición de *El sacrificio*.

Stalker: Deseo, poder y sentido

En *Stalker* (Mosfilm, URSS, 1979), el último filme que realizó en la Unión Soviética, el protagonista advierte que “*la zona* solo permite el paso a los infelices o los desesperanzados”, pero es también “un sistema de trampas mortales”.⁴⁷ Tarkovski muestra el trayecto de un escritor y un profesor de ciencia guiados por el *stalker*, a través de un lugar cruel y bello, en busca de “la habitación”, un espacio enigmático que realiza los más íntimos deseos de las personas. El profesor intenta destruir la habitación para evitar que allí se pidan deseos fatales que puedan amenazar la vida en el planeta. La obra de Tarkovski trenza tres hilos de tensión: la que se produce entre el deseo y la muerte, la que se da entre el deseo y la vida, y la que se gesta entre el poder y el deseo. La primera, es un riesgo certificado

⁴⁷ La palabra *stalker* tiene en este filme el significado de explorador y guía, alguien que busca un camino y lleva a otros por él, hasta que encuentren su propia ruta. En la novela *Picnic extraterrestre* (también *Picnic junto al camino*), de la que Tarkovski extractó la cuestión de una habitación que realiza los deseos humanos, *stalker* significa “el que merodea”, hoy se habla de un *stalker* como alguien que acosa en redes sociales. Nada de esto tiene sentido en lo que Tarkovski realiza en este filme esencial.

históricamente: la voluntad de dominio es, con frecuencia, una voluntad de muerte que se cierne sobre quienes se consideran obstáculos. Suficientes muestras de exterminio hemos tenido en la historia humana. Pero aquí se vierte, en la figura del profesor, una extraña confluencia: el deseo de muerte para preservar las posibilidades del deseo de vida. Es así porque no toda concitación del deseo en esa habitación que detenta el poder mayúsculo de la realización de todo deseo es un deseo de vida. El aval del poder a todo deseo es, en sí mismo, una convocatoria que también invoca el deseo de muerte. Lo que el profesor conjura, al procurar la eliminación de la máquina de poder que realiza todo deseo, es el deseo de muerte. Su deseo es un deseo de muerte para eliminar los riesgos de realización del deseo de muerte. El recurso que el profesor utilizaría para destruir la habitación es una bomba nuclear, un instrumento que, podemos decir con Vattimo, es “la máquina de la nada”. De ello es posible sacar dos implicaciones que apenas puedo sugerir ahora: dado que la bomba atómica es una máquina de la nada, es notable que los seres humanos hayamos podido inventarla, pero no así una máquina del ser (para decirlo de forma directa, aunque también un poco enigmática). La máquina de la nada es propiamente la máquina de destrucción no solo de todo ser, sino también de todo deseo. La máquina que produce la nada, es la máquina que aniquila el deseo (que tiene un campo más amplio que el del ser, incluso más amplio que el del ser posible). La antípoda del filme se produce entre el profesor y el *stalker*, este último un hombre común que deviene en héroe porque su condición de pobreza y marginación lo llevan a volverse un guía pagado por personas desesperadas que buscan en la habitación (siempre jugándose la vida para llegar a ella) la posibilidad de realizar un deseo crucial. La lucha del profesor (y el escritor, que está de acuerdo con él) es la de quien procura eliminar cualquier riesgo de cataclismo perpetrado por el poder de realización de la habitación, a diferencia de la del *stalker*, quien lucha para salvar la habitación, por un principio básico y poderoso: la preservación de la fe. No la fe en un sentido restringidamente religioso, sino en el sentido amplio de conservar la esperanza

y la posibilidad de mejorar la vida, y como diría Tarkovski, la constatación de que: “el amor humano por sí solo es la prueba contra la afirmación brutal de que no hay esperanza para el mundo”.



Stalker (1979). Dir. Andréi Tarkovski, URSS.

Tarkovski reduce al mínimo la trama, y produce una composición ascética, concentrada en el asunto que considera esencial. El filme, como es sabido, se basa en la novela *Picnic extraterrestre* de los hermanos Boris y Akadi Estrugatsky, pero la distancia con ella es tan sustantiva que cabe usar la categoría de Haroldo do Campos de “transcreación” para alejar cualquier sugerencia de que estamos ante una adaptación cinematográfica. La obra de Tarkovski deja de lado todos los elementos que serían apetecibles para un filme industrial: la visita de extraterrestres a la Tierra, los objetos que estos dejan descuidadamente olvidados (como los paseantes que abandonan servilletas o cubiertos desechables después de un picnic en el campo), o los *stalkers* que entran numerosamente a la zona para extraer dichos objetos y venderlos en el mercado negro. Tarkovski elige solo un episodio, una jornada de un día, en la que pone en juego una exploración profunda de los conflictos y dilemas de la condición

humana ante nuestra posibilidad de imaginar, desear y perpetrar. El cine de Tarkovski ha rebasado las formas tradicionales de la narración, las convenciones de la imagen, y ha dejado atrás la herencia griega. Sus obras ya no son propiamente narrativas, aunque tengan la capacidad de contar una historia. Pero contar una historia ya no es el núcleo de lo que el cine significa para él. El cine ha devenido en otra cosa. Es ahora un lugar en el que busca, mediante una nueva poesía, responder preguntas fundamentales. Quizás tan fundamentales como las que se formula en la posibilidad propia del lenguaje literario alguien como Dostoievski o como Kafka. Pero Tarkovski lo hace invocando de forma propia las fuerzas cinemáticas. Está procurando responder a preguntas genuinas: por la posibilidad de la comunicación en un horizonte de hipercomunicación técnica, pero de dificultad para la comprensión entre los seres humanos; preguntas por la posibilidad de resistencia de profundos valores culturales en los rápidos procesos de transformación de la modernización, preguntas por el sentido del sacrificio en el contexto de expansión del egoísmo. No hay propiamente una respuesta porque no hay una fórmula de felicidad o de salvación, ni una doctrina para seguir. Hay, más bien, una tentativa poética de orden puramente cinemático que habla en diversas dimensiones y de múltiples alusiones.



Stalker (1979). Dir. Andréi Tarkovski, URSS.

Nostalgia: el retorno de la vida

En Tarkovski se concitan de forma esencial las relaciones entre el arte y la vida, los vínculos entre existencia y estética. Es una vida para la creación filmica, y una filmica en la que se despliega una vida. Estos vínculos tienen la forma del conflicto y de la necesidad interior de producir una poesía espiritual y develadora. La tensión que tuvo a lo largo de su vida de cineasta con el Estado soviético radicó principalmente en el rechazo oficial a un cine que parecía demasiado personal, vinculado a búsquedas poéticas y filosóficas propias de lo que se pensaba eran intereses burgueses. Se le exigía una narrativa socialista, es decir, que hablara del espíritu colectivo revolucionario. Pero lo que buscaba era lo opuesto: la singularidad. Y la singularidad, encarada cabalmente, explora los conflictos personales más cruciales, los vértigos de la intimidad, la relación con los otros y lo otro, la relación consigo mismo. Pero una singularidad así abordada se acerca más a la condición del ser humano y se aleja del artificio de la ideología. Se habla con mayor intensidad del mundo colectivo con tal abordaje que desde una categorización predefinida y militante de lo social. La pregunta genuina por la singularidad alcanza una universalidad que ninguna convención conquista.



Nostalgia (1983). Dir. Andréi Tarkovski, URSS-Italia.

Nostalgia es una obra del exilio (URSS-Italia, 1983). Elabora la condición de desgarramiento de la persona frente a sus matrices familiares, a su pertenencia cultural, a su historia. Busca una manera de dar cuenta de esta condición de enajenación existencial y espiritual de alguien que siente la pérdida de un tiempo, la desaparición de un mundo. La imposibilidad de reconstruir algo que se nos va, como la propia existencia siempre de cara a esa condición de desaparición que el tiempo pone en juego.

El poeta Andréi Gorchákov llega a Italia siguiendo la ruta de Sosnovski, un compositor siervo del siglo XVII autorizado por su señor para estudiar música y consagrarse. Años después, poseído por una inmensa melancolía, regresa a Rusia donde cae en un profundo desconsuelo. El propio poeta que escribe su historia y que es el objeto del filme de Tarkovski, se debate en la imposibilidad de reconciliar el mundo al que ha llegado con su pasado. La cámara de Tarkovski da cuenta con acuciosa sensibilidad de ese estado de “profunda alienación frente a sí y frente al mundo”, de esa incapacidad “de encontrar un equilibrio entre la realidad y su deseo de armonía”. La nostalgia del propio Tarkovski que ya no regresará a Rusia. La separación de su pasado, de su familia y de su lengua es inevitable. Pero también la nostalgia de una civilización rota por la amenaza de la aniquilación técnica.



Nostalgia (1983). Dir. Andréi Tarkovski, URSS-Italia.

Escribir hoy sobre Tarkovski es, simultáneamente, un anacronismo y un acto intempestivo. Lo primero, no porque Tarkovski sea cosa del pasado, filmica superada o espíritu cinematográfico olvidado. El cine de Tarkovski persiste, no obstante, la avasalladora innovación de tecnología visual, de nuevas estrategias y convenciones de la imagen filmica y de creación de significado sonoro. Después de todo, han pasado 40 años de historia de la técnica y la narración cinematográfica desde su estreno. Es anacrónico como “acto de escritura” porque pocas veces (quizás solo Orson Wells alcanza dicha demanda), una obra es tan visitada y hay tal esfuerzo en su desciframiento. Anacrónico significa que para algunos ya no tiene ningún sentido seguir hablando de Tarkovski, de quien probablemente se ha escrito todo. Sin embargo, es también un acto “intempestivo”. Siempre es demasiado tarde para escribir sobre él, siempre es demasiado temprano. Es intempestivo porque la obra de Tarkovski obliga una lectura que, de alguna forma, está a contratiempo. En realidad, no creo que de una obra tan fecunda, como de la vida, se haya escrito todo; pero tampoco creo que se pueda escribir todo de forma nueva. Quizás *Nostalgia* (y en buena medida *El sacrificio*, su consecuencia), constituye la más intempestiva de sus obras. Una interrogación existencial en un tiempo filosófico que procura, a toda costa, deshacerse del sujeto; una concepción plenamente poética del cine, en un tiempo ansioso por la narrativa (particularmente en el ámbito de la poscinematografía); una necesidad de lo sagrado, en un momento de esfuerzo histórico por la deconstrucción de toda metafísica; un sentido onírico de la vida, cuando la lógica de captura de la percepción social por los sistemas digitales y las redes, disminuyen el tiempo del sueño y hacen somática la ilusión con la RV; una densidad simbólica de todo lo visible, de todo lo audible, justo cuando el movimiento filosófico contemporáneo, busca desmontar la primacía de lo simbólico (deconstruye la deconstrucción) y retornar a los objetos (gesto iniciado con Deleuze y repotenciado recientemente por el “realismo especulativo”); un plano-secuencia de nueve minutos que desafía todos los códigos de la aceleración y la hiperfragmentación que hoy

dominan la lógica de los intercambios, y que ofrece en la simpleza del acto de preservar la flama de una frágil vela, una de las escenas de mayor densidad de sentido y belleza en la historia del cine.



Nostalgia (1983). Dir. Andréi Tarkovski, URSS-Italia.

Ante la norma narrativa no solo de la historia del cine sino de casi toda la literatura y el drama desde Aristóteles, Tarkovski antepone la valoración de la experiencia poética. *Nostalgia*, entre todas sus obras, es la que más simplifica la trama. Más diluida incluso que en *Stalker* o *El sacrificio* —en las que el asunto es la posibilidad del fin del mundo—. En *Nostalgia* la trama no es más que un recorrido. No la crónica de un viaje, porque en ella no hay aventuras notables como suele haberlas en los anecdotarios de viaje o los *road movies*; es más bien una elaboración, a la vez reflexiva, introspectiva y reveladora, de la experiencia crucial de la nostalgia del ser que no ha sido nunca del todo y que no logrará serlo. Eso no lo resuelve una historia, o quizás sí, pero lo esencial no radica en las anécdotas sino en la profundidad con que son abordadas y en la capacidad de la realización para inundar la experiencia del espectador del hondo sentido poético, existencial y espiritual que ello demanda a través de las imágenes, con las puras imágenes. En *Nostalgia* sí hay una huella del viaje iniciático,

pero resulta colapsado: ningún héroe regresa, mejorado, para salvar el mundo. Ambos mueren –Doménico y Gorchákov– mientras que el mundo sigue en su infausta indiferencia. Por eso es precisa su propia sentencia: “A mí ya no me interesa contarle a la gente una historia”. El director llega aquí a su punto esencial: su capacidad de hacer cine le permite construir una experiencia fílmica que ya no tiene que someterse a ninguna impronta ideológica (renunció a la Unión Soviética), ni a la exigencia de una diegética clásica o posmoderna. Tarkovski no tiene interés en el efecto catártico ni tampoco en la anagnórisis (ha dejado totalmente atrás los códigos que hoy son muy valorados en Netflix y el cine *mainstream*) o las fuerzas emancipatorias de la *nouvelle vague*.⁴⁸ No hay manera de acomodar a Tarkovski en las taxonomías de la postmodernidad o el clasicismo, o cualquier otra. Sabemos que un cine como este, no es popular.⁴⁹ La lentitud, ya señalada al pasar, es otra de las cualidades contrasistémicas de su cine. No hay aquí una apuesta moderna por la aceleración, por la compresión, por el contar mucho y estremecer lo máximo posible. Es lo que el sistema del cine, sea Hollywood o el poscine, considerarían anticinemático. Si nos situamos hoy con Tarkovski respecto al problema del tiempo, en concreto del tiempo de la enunciación visual y del discurso, se trata de una irrupción total. Hoy que hay una clara apuesta por las microhistorias, que los filmes de cinco minutos en plataformas virtuales son un éxito, que Instagram o Tik Tok hacen un imperio con filmaciones de un minuto, que no importa la verdad de un relato o la profundidad de un decir, sino la velocidad con que se da, con que circula y se expande hasta desaparecer como una honda

⁴⁸ Es notable que el poscine de hoy –Netflix, Amazon, HBO– sea convencionalmente aristotélico y clásico; y que el viejo cine del pasado –*nouvelle vague*, *Dogma 95*, o la nueva ola iraní– sea posaristotélico.

⁴⁹ Excepto por la admiración de la crítica, que extrañamente hace pensar a ciertos públicos masivos que allí hay algo compatible y exultante del concepto común de lo cinematográfico. Y por supuesto, el público masivo se decepcionará siempre con Tarkovski y lo detestará.

furtiva que espera una nueva explosión de imagen-sensación, el cine de Tarkovski es totalmente intempestivo, incluso impertinente.



Nostalgia (1983). Dir. Andréi Tarkovski, URSS-Italia.

Mi interpretación principal es que *Nostalgia* constituye el devenir de un retorno que reconoce su imposibilidad porque al avizorar lo imposible descubre que se halla lejos ya de su propósito en el viaje de un nuevo retorno. Un retorno que no encuentra el punto de regreso, porque un nuevo movimiento de retorno lo aleja de su finalidad. Eso es la nostalgia, justamente: el esfuerzo existencial por retornar que imposibilita el retorno, porque tal esfuerzo es, en realidad, un movimiento de alejamiento. Como dije, el poeta Andréi Gorchákov realiza el trayecto inverso del músico ruso que en el siglo XVIII emigró a Italia, una especie de retorno en el tiempo para vivir la doble experiencia del desarraigo y de la expectativa de ganarse a sí mismo. El poeta se busca al buscar a Sosnovski.⁵⁰ El poeta se busca en el músico, pero cuando

⁵⁰ Pavel Sosnovski es una alteridad narrativa que el filme hace del músico Maksym Sozontovich Berezovsky (probablemente 1743-1777) quien era, además de compositor, un virtuoso violinista y cantante de ópera, enviado en 1769 a la Academia Filarmónica de Bolonia para estudiar con el respetado maestro Giovanni Battista Martini. Cuatro años después regresó a Rusia y se instaló en el Teatro Imperial de San Petersburgo. Su muerte acaeció poco

arriba al punto de llegada del músico, descubre que dicho lugar invoca lo que dejó atrás, entonces el retorno, antes que permitirle acopiarse en una especie de acto de conquista de sí, lo disuelve. El poeta Gorchákov, que esperaba hallar su sentido al identificar la concreción de sí que el músico habría hallado, descubre que esa concreción está solo hecha de un pasado que se ha dejado atrás y que no puede entonces ser recuperado. El propio Andréi Tarkovski descubre, en su travesía con Tonino Guerra por la toscana italiana, que su esfuerzo de conquista de sí ha desembocado en una nostalgia infinita:

[...] me sorprendió profundamente el darme cuenta de con cuánta exactitud se había transferido a la pantalla el estado de ánimo que sentía mientras filmaba *Nostalgia*: una profunda y agotante sensación de pérdida, por estar separado de casa y de quienes amaba, llenaba cada momento de mi vida. A esta conciencia inexorable y obsesiva de mi dependencia para con mi pasado, como una enfermedad cada vez más difícil de soportar, le llamé “nostalgia” (Tarkovski, 2016: 221).



Nostalgia (1983). Dir. Andréi Tarkovski, URSS-Italia.

tiempo después, en 1777, bajo versiones encontradas: unas que afirman que se suicidó a consecuencia de una honda depresión resultado de la poca apreciación que tuvo a su retorno (no es claro que así sea) y otras que plantean que desarrolló una enfermedad mental que lo llevó a la muerte. En ambas versiones está un componente de depresión o extravío mental que, probablemente, esté emparentado con el sentido de la nostalgia con el que Tarkovski tituló su obra.

Como Sosnovski (la historia no contada en el filme), Tarkovski sale de Rusia por la imposibilidad de realizar su existencia de la manera que le resulta acuciante y propia: una vida dedicada a la creación. A mediados de los ochenta sus relaciones con el Estado soviético estaban en su punto de quiebre. Sin posibilidad de seguir trabajando allí marcha hacia Italia, pero su camino es en realidad añoranza del retorno. El trayecto hacia el lugar que le permitiría regresar al centro de sí mismo (la posibilidad de no hacer otra cosa que hacer cine), es, en realidad, un proceso de disolución de sí mismo. Tarkovski no logra retornar a la Unión Soviética, aunque se acerca un poco al filmar *El sacrificio* en Suecia. Muere después, como sabemos, en un hospital de París al que fue llevado de emergencia. ¿Cuál es el retorno nodal? No es el retorno filmico del viaje del poeta Gorchákov, pero tampoco el extrafilmico de Tarkovski acercándose, infructuosamente, a la Unión Soviética. Es tal la fusión de vida y obra aquí que se acopian mutuamente. Andréi Tarkovski es Andréi Gorchákov, como este es Sosnovski: el poeta del filme se significa a sí mismo en el músico del libro que escribe, como el cineasta se significa a sí mismo a través del poeta de la película que filma. Vida-música-poesía-cine son una unidad. No podremos sacar la experiencia más crucial de lo filmico si no apelamos a lo extrafilmico. Pero tampoco podrá darse el denso sentido que tiene el devenir de Tarkovski sin la identificación de *Nostalgia*. Las usuales categorías semióticas de “diegético” y “extradiegético” aquí se desfondan, pierden sentido. Como en Kafka, cuya vida es escritura y cuya escritura es la vida:

Puesto que no soy otra cosa que literatura y no puedo ni quiero ser otra cosa, mi empleo no podrá nunca atraerme, pudiendo en cambio destrozarme totalmente [...] Todo lo que no es literatura me aburre y lo odio, porque me demora o me estorba (Kafka, 2015: 199-200).

Fue cada vez más acuciante para Tarkovski hacer del cine una realización de la vida. Una especie de convocatoria interior que fue creciendo hasta su más alta realización en las dos películas finales. Fue tan intensa esa correspondencia entre la vida y obra, que la obra constituye

el proceso de disolución de la vida, y la vida es la disolución de sí en la inmensa nostalgia en que consiste la obra. Todo lo extradiegético es aquí intradiegético y todo lo intradiegético es plena extradiégesis, porque la vida es el lugar donde la escena se realiza.



Nostalgia (1983). Dir. Andréi Tarkovski, URSS-Italia.

Fichas técnicas

Сталкер (título original en ruso)

Stalker (título en inglés)

La zona (título en español en algunos países)

Dirección: Andréi Tarkovski

Producción: Aleksandra Demidova

Guión: Andréi Tarkovski, Arkadi Strugatsky y Boris Strugatsky.

Basado en la novela *Picnic extraterrestre* de Arkadi y Boris Strugatsky

Música: Eduard Artémiev

Fotografía: Aleksandr Kniazhinski

Edición: Lyudmila Feiginova

Reparto: Alexander Kaidanovsky, Anatoly Solonitsyn, Nikolái Grinkó y Alisa Freindlich

Año: 1979
País: URSS
Duración: 162
Idioma: Ruso
Productora: Mosfilm

Nostalghia (título original en italiano)

Nostalghia (título en español)

Dirección: Andréi Tarkovski

Producción: Daniel Toscan du Plantier

Guion: Andréi Tarkovski y Tonino Guerra

Música: G. Verdi, L. V. Beethoven y Kumushki

Fotografía: Giuseppe Lanci

Edición: Amedeo Salfa

Reparto: Oleg Yankovsky, Erland Josephson, Domiziana Giordano, Delia Boccardo, Milena Vukotic, Laura De Marchi, Rate Furlan, Elena Magoia, Piero Vida, Raffaele Di Mario y Maria Cumani Quasimodo.

Año: 1983

País: URSS-Italia

Duración: 121 minutos

Idioma: Ruso e italiano

Ararat, el tiempo en disputa



Ararat (2000). Dir. Atom Egoyan, Canadá.

El cine es elaboración de tiempo. Resultado de un trabajo del tiempo y a la vez poética que construye un tiempo. El tiempo obra en el cine y el cine es obra de tiempo. Técnica y lenguaje cinematográfico revelan su origen histórico: el cine, como la música, tiene la cualidad de desplegar el clima histórico del que emerge. Bien sea *The Maltese Falcon* (John Houston, Estados Unidos, 1941), *The 39 Steps* (Alfred Hitchcock, Reino Unido, 1935) o *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, Francia, 1960), cada filme indiza su mundo histórico no solo por la mirada sobre lo que cuenta, sino por la técnica con que lo hace y por la forma en que produce su movimiento y su luz (color, tono, sombra). A veces, como

en el filme de Godard, no solo se proyecta la visualidad y el magma de sentidos que surcan su mundo, aquí el inicio de los años sesenta y sus múltiples revoluciones, sino que la propia narrativa del director constituye un acto de tiempo que abre y da curso a una revolución expresiva, sustantiva de ese mundo que insufla.⁵¹ Incluso la marca de tiempo aparece en los filmes que elaboran un tiempo distinto al cual pertenecen:

Aguirre, der Zorn Gottes (Alemania, 1972) da cuenta de ese tiempo de cataclismo en que ha sido arrasado el imperio inca, en la expedición de Lope de Aguirre selva arriba, por el Amazonas, en la búsqueda desquiciada de El Dorado. La obra de Herzog es un habla sobre el tiempo terrible de la conquista, pero en el decir del tiempo al que pertenece su poética. Las interrogaciones sobre el pasado, sobre la continuidad entre el poder, la ambición y la locura que realiza Werner Herzog en los años setenta y que se refieren a su tiempo a través de la lectura que hace sobre los episodios de los conquistadores españoles en 1560.

El cine pone en juego diversos tiempos: el *tiempo diegético* o tiempo contado en el filme (el tiempo de la historia) y el *tiempo enunciativo* o tiempo en el que se cuenta (el momento desde el cual es narrada la historia). Es posible, incluso, advertir una diada adicional que concita la obra fílmica: el *tiempo discursivo* que refiere al tiempo producido por el realizador para contar su historia (Herzog ha construido una obra de hora y media, en un montaje y una narrativa propios); y el *tiempo de fruición* de la experiencia del espectador. Esta experiencia se halla generalmente dislocada del tiempo de la enunciación, y radica en la posibilidad de producir un sentido variable en tanto cada horizonte histórico aporta matrices de sensibilidad

⁵¹ *À bout de soufflé* (presentada en español como *Al final de la escapada* o *Sin aliento*) constituye una forma reveladora y nueva de hacer el cine: cortes inauditos, planos en mezclas inesperadas, fotografía renovada y una diégesis singularmente desplegada forman los elementos clave del despunte de la formidable revolución cinemática que desde esta obra constituirá la *nouvelle vague* y con ella una nueva forma de mirar lo cinematográfico.

y comprensión diversas (la película de Herzog no significa lo mismo en el contexto de hoy que en el de los setenta cuando fue estrenada).⁵²

André Bazin comprendía el cine como custodio del tiempo. Una realidad abrigada de su deterioro en esta cápsula del devenir que

⁵² Estas distinciones de temporalidad tienen su raíz en el abordaje semiótico del cine como hecho narrativo. Si bien el cine parece tener modalidades funcionales no narrativas en las que, por ejemplo, podría presentar secuencias de objetos en una lógica solo descriptiva; al parecer la condición cultural ampliada y generalizada ha sido la de su uso narrativo. El cine como secuencia de imágenes para contar historias. Incluso es posible plantearse que de alguna forma todo cine, incluso el que se hace con pretensiones puramente descriptivas o mostrativas es también narrativo porque encadena imágenes y al hacerlo las pone sobre el tiempo, y esta presencia de un tiempo que se significa constituye una fuerza inevitablemente narrativa (Metz, 2002). Allí está la raíz de su diferencia temporal con la fotografía, que al ser unitaria (aunque tenga la potencialidad de las secuencias), puede fijar el instante, y así resistirse al relato; el cine en cambio es imposible sin el flujo del tiempo (al que está obligado por la secuencia de imágenes) y al ser presentación, mostración, es tiempo que narra. De las distinciones del tiempo en el cine que he presentado, las que con más profusión ha abordado la tradición de los estudios semióticos y narratológicos han sido las de tiempo diegético y tiempo discursivo. Su origen puede hallarse en los formalistas rusos que distinguen los planos de la fábula (como aquello que se cuenta) y el discurso (la manera en que el texto nos cuenta los acontecimientos), esta distinción rememora la dicotomía clásica de Saussure entre significante y significado (Albera, 1998; Todorov, 2004). Todorov plantea que el tiempo diegético es múltiple, porque un filme o un relato no solo cuenta una saga de acontecimientos, sino que en realidad entrelaza múltiples historias; y estas a su vez, son contadas en el discurso de diversas formas (Todorov, 2010). *Citizen Kane* se cuenta desde los momentos postreros a la muerte de su protagonista y de allí se salta a su infancia. El tiempo diegético relata aproximadamente los setenta años de vida de Kane, el tiempo discursivo se despliega a través de múltiples *flash back* e historias paralelas con las cuales se organiza, en dos horas de obra, la compleja trama diegética que Welles busca contar. De otro lado, la distinción entre tiempo enunciativo y tiempo de fruición es de orden pragmático: descentra la cuestión de los valores propios, internos del texto, y considera el uso de los signos y la obra filmica en tanto que producida por alguien y consumida-interpretada por alguien. Así, el tiempo enunciativo refiere a las condiciones de temporalidad (que son en realidad condiciones creativas e históricas) de quien o quienes producen la obra; mientras que el tiempo de fruición se refiere al contexto en que la obra es vista e interpretada por alguien. Esta expectación es siempre concreta y múltiple: tan vasta y variada como sus fruiciones (Lizarazo, 2004a).

cada fragmento filmico realiza (Bazin, 2018). Mientras que la fotografía fija un instante, coagula, como diría Barthes, un momento en el flujo, el cine logra la proeza de tomar un acaecer y embalsamarlo. El tiempo resulta así captado en su fundamento: constituye la forma capital no de representarlo, sino de presentificarlo: ante nosotros fluye un trozo de tiempo. Para Bazin, el cine tiene una cualidad existencial: permite proteger lo real de su envejecimiento y su deterioro, incluso en el límite, al guardarlo de la muerte. Es en dicho sentido que Susan Sontag ha pensado que la fotografía (base de la imagen filmica) constituye un recurso, casi un antídoto contra el *pathos generalizado de la añoranza*, un recurso nostálgico para resistir el acaecer de las cosas y de los seres. Un dispositivo mecánico-existencial para controlar la angustia producida por la conciencia y la experiencia del envejecimiento, de la conclusión de los acontecimientos y de la vida. La fotografía implica, para Sontag, una forma de alejamiento temporal de la realidad, al lograr transformar el pasado en presente (Sontag, 2008). Pero es preciso indicar aquí una doble paradoja y una valencia diferencial: a) La capacidad fotográfica de tornar un pasado en presente opera sobre una paradoja: porque ese pasado que ahora veo es una extinción. Roland Barthes ubicaba el estatuto fenomenológico de la fotografía como del “*aquí y entonces*”, una experiencia extraña en la que ante mí está el acontecimiento, el objeto; pero ese acontecimiento, presente ante mí *aquí*, en la imagen, en el trozo de percepción coagulada, ya no es (es un *entonces*), ha desaparecido irremediabilmente. En toda fotografía hay algo fúnebre, pensaba Barthes (Barthes, 2022). b) En un segundo momento, la paradoja se despliega de otra forma: si bien la fotografía se distiende como recurso para aliviar la añoranza al producir la experiencia singular de presenciar lo desaparecido, como fuerza poética y técnica para confrontar la muerte,⁵³ también se despliega como su recordatorio porque la fotografía

⁵³ Barthes decía que las fotografías pueden mirar, aunque no vean. Ante la fotografía de mi madre ya fallecida me encuentro en su mirada, aunque yo sepa que no ve (Barthes, 2022).

también me da constatación de que lo acontecido ya no es. Me recuerda que la persona querida ya no está y también que estoy envejeciendo. Al contrario de lo que señala Sontag, la fotografía no es cura de tiempo sino despunte de una paradoja: con ella buscamos una celada contra el acaecimiento, pero a la vez obtenemos una constatación de nuestra finitud. Y, c) el cine participa de esta compleja condición, pero a la vez la reorganiza y propone una valencia nueva: puede, como en el caso del documental, recordarnos lo que ha sido y a la vez proyectar la conciencia imaginaria de su reactivación en el presente. Pero ver la proyección es esperar lo que vendrá. Hay una impronta de porvenir irreductible: el cine es un pasado que deviene presente (como en una fotografía), pero que proyecta un porvenir porque al ver el filme espero la siguiente escena, la secuencia próxima, aunque sepa que lo que veré ya ha sido.



The artist and his mother (1926-1936), de Arshile Gorky.

El cine como interpretación del tiempo

El artista y su madre, la pintura del artista armenio Arshile Gorky, es la fuente de una triple interrogación por la significación del pasado y su valor en el presente: la que realiza el director de cine Edward Saroyan; la que formula Ani, una historiadora que busca el sentido de un pasado trágico a partir de las huellas que ha dejado en la pintura, y la que realiza Raffi, un joven canadiense de ascendencia armenia que espera clarificar la historia de su padre, un activista acusado de terrorismo. Todas estas interrogaciones se entrelazan y confrontan al interior de *Ararat* (Canadá, 2002), la película de Atom Egoyan, perteneciente él mismo al enigma que busca dilucidar. Las confrontaciones entre estas miradas del tiempo producen imágenes esquivas que el filme logra emitir como fuerzas que hieren los sentidos comunes en torno a las relaciones entre el tiempo y la memoria. Egoyan es un director de cine canadiense nacido en El Cairo, hijo de padres armenio-egipcios, que formula, a través de su obra, una pregunta transversal por el significado múltiple y entreverado del tiempo.



Ararat (2000). Dir. Atom Egoyan, Canadá.

La memoria comprometida: esquirla de una historia que nos produce

El filme aborda el genocidio del pueblo armenio perpetrado por el imperio turco-otomano en 1915, a través de la elaboración de la memoria de los descendientes de quienes vivieron la tragedia. Ani, la historiadora, después de revisar el guion confronta al director Edwar Saroyan por las inexactitudes que identifica en la narrativa –imprecisiones, cabos sueltos, elisiones importantes–. En particular le parece inadmisibles que la película sitúe el monte Ararat como visible desde la ciudad de Van porque se trata de una violación de la verdad que no puede admitirse so pretexto de ser “licencia poética”, como adujera el guionista. Saroyan replica a la historiadora que la visibilidad de Ararat desde Van no responde a una razón crudamente documentalista, sino a un valor moral. Para el pueblo armenio el monte Ararat es un símbolo, y por tanto es necesario que se pudiese ver, filmicamente, desde Van. Se trata de una “verdad espiritual” para el pueblo armenio. A diferencia de la historiadora, Saroyan no pretende con su filme la reconstrucción exacta de cada acontecimiento, busca, más bien, el significado humano, existencial y moral que implica. Este es un primer rompimiento de la esquirla: con ella se agrieta la significación unívoca de la historiografía como sistemática reconstrucción de los acontecimientos y se pone ante ella la necesidad de dar cuenta de los significados sociales de dichos acontecimientos.

Pero la imagen esquirla alcanza un punto de mayor filo cuando la historiadora irrumpe en la filmación de la película con la intención de cuestionar a fondo las irrealidades representadas. Atraviesa el *set* en medio de la grabación y se para justo en frente de la cámara para encarar al director. Su abrupta presencia es interpelada no por el director de la película, sino por uno de los actores en la escena que ya ha quedado a su espalda. Usher, un médico estadounidense que improvisa un hospital callejero donde se atienden las víctimas de la

masacre, cuestiona a la historiadora, mostrando la devastadora condición en que se encuentran:

Estamos rodeados por turcos, se acabaron las provisiones. La mayoría moriremos. La gente necesita un milagro. Este niño se desangrará. Si puedo salvar su vida tendremos fuerza para seguir. Él es su hermano, su hermana embarazada fue violada frente a él antes que abrieran su estómago para apuñalar a su hijo nonato. Sacaron los ojos de su padre del rostro y los metieron a su boca. Arrancaron los senos de su madre y la dejaron desangrarse [...]. “¿Quién diablos eres?”



Ararat (2000). Dir. Atom Egoyan, Canadá.

“¿Quién diablos eres?": la *historia* interroga a la historiadora; el actor del tiempo pregunta a la intérprete del tiempo. El “afuera” y el “adentro” del relato histórico se confrontan. Desde dentro del tiempo se pregunta al afuera: “¿qué haces aquí?”. La esqirla tiene la potencia de hendir un cuestionamiento que corta el lugar legitimado y justificado de la historia científica para decirnos cómo fueron las cosas. Muestra, en el juego magistral de poner en paralelismo el devenir del tiempo como filmación y el acontecer extrafilmico (todo ello en el filme) como mirada que lo interroga, patas arriba. Es el acontecer histórico el

que cuestiona al interrogador. Es un cuestionamiento a fondo. No solo se trata de una pregunta epistemológica, es una interrogación existencial y ética. No es entonces algo que pueda responderse con una metodología o un sistema de conceptualización. Para comprender la pregunta hemos de identificar dos planos de sentido: el del filme y el del filme dentro del filme. La película de Saroyan está dentro de la película de Egoyan. Si nos quedamos en la escena inmediata del relato en el relato, Ani es una intrusa que violenta la filmación y por ello rompe la unidad de la historia. Pero si miramos ya no el filme en el filme, sino su afuera, es decir, el filme de Egoyan, entendemos que el propio drama de Ani está en juego, que ella proviene también de esa historia, de esa situación que allí se está representando, y por ello su lugar es crucial. El afuera, el otro tiempo, el de la intérprete, está comprometido hasta los huesos en esa historia.



Ararat (2000). Dir. Atom Egoyan, Canadá.

El tiempo de la epistemología histórica proviene del tiempo del devenir histórico. Ani no estuvo allí, pero allí, en un sentido punzante, fue producida. La esquirra muestra que la memoria no puede ser, no es (aunque nos asedie su espejismo) una exterioridad que podemos mirar desde lejos. Con ello, el tiempo de Ani no es entonces exterior al tiempo de Usher. La historiadora pertenece a la

historia que procura comprender. Pero la pertenencia plena del personaje histórico a su tiempo tiene la potencia de hacer reparar a la mirada histórica, de mostrarle la complejidad de esa verdad que no se agota en la reconstrucción metódica, porque involucra una profundidad existencial que acaso solo la creación poética puede hacer aflorar en toda su intensidad. Ese es el sentido del filme en el filme.

Theodor Adorno, como sabemos, ha procurado dilucidar la violencia abarcadora e intensa ejercida en los totalitarismos. Aquella violencia al servicio de los proyectos de dominación, supremacía y exterminio. En torno a la memoria realiza una observación profunda que lo llevará al arte: el poder alcanza su más pleno ejercicio cuando se ejerce contra el tiempo. El máximo sometimiento de los otros va más allá del control de sus acciones, de la oclusión de sus deseos o del sometimiento de sus cuerpos, el poder alcanza su mayor penetración cuando elimina el tiempo de los otros, de sus rivales y obstáculos. El dominio absoluto que busca la destrucción del tiempo del otro; no solo su desaparición, sino también la extinción de su huella en el mundo. El poder como borrado, invisibilidad y olvido. Negación existencial e histórica, a tal punto que ni siquiera la violencia sufrida debe ser recordada. Ese es el drama que la historia de Saroyan, la pintura de Gorky y el filme de Egoyan encaran. Para Adorno, la forma más extrema de la violencia se alcanza al borrar el nombre, al impedir el recuerdo, al deshacer sus señales en la tierra. Por eso la recuperación de la memoria constituye una forma primordial de justicia, pero esa restitución no halla plenitud en el concepto, en la argumentación de la elaboración teórica, ni en la figuración formal de la ciencia, sino en la forma artística. El lenguaje abstracto de la filosofía o de la teoría poco tiene que decir en la vivificación de la experiencia singular, concreta de la víctima. Su rostro solo podrá ser recordado en la visualización viva que el arte le confiere, no en la alusión abstracta, generalizada que la teoría argumenta:

El sufrimiento, cuando se transforma en concepto, queda mudo y estéril: esto puede observarse en Alemania después de Hitler. En una época de horrores incomprensibles, quizá solo el arte pueda

dar satisfacción a la frase de Hegel que Brecht eligió divisa: la verdad es concreta (Adorno, 1983: 33).

Es quizás esa la razón por la cual la propia Ani se aferra a la comprensión de la pintura de Arshile Gorky que adquiere la naturaleza de dato histórico y a la vez de profunda señal poética en el tiempo.



Ararat (2000). Dir. Atom Egoyan, Canadá.

El video de Akdamar: un vacío que está lleno

Por su parte, Raffi —el hijo de Ani— decide viajar a las ruinas de Akdamar, el lugar donde sucedieron los hechos y frente al cual se ha definido el destino de su padre, pero solo encuentra un cúmulo de escombros ilegibles. Graba en video el recorrido, registra las ruinas, pero queda con una impresión de vacío, de que no ha logrado atrapar lo fundamental: “Al ver estos lugares, vemos cuántas cosas hemos perdido. No solo la tierra y las vidas. Perdimos toda forma de recordarlo. Aquí nada demuestra que algo haya pasado”.

La interrogación por el tiempo se revela en su más genuino sentido: es un asunto humano, que compromete nuestra búsqueda y la visión que

tenemos de nosotros mismos. Pertenece al tiempo, pero no podemos dar cuenta plena de nuestra pertenencia, en ese claroscuro en que nos hallamos buscamos descifrar el enigma. No es un enigma externo. El enigma de Raffi es a la vez íntimo, el de su ser, el de su familia, el de la narrativa en la que busca su identidad; y es también un enigma que lo rebasa porque es el drama de su pueblo. Su interrogación oscila entonces entre su conciencia propia y la conciencia histórica.

El video de Raffi está horadado: solo vemos unas ruinas impávidas, desoladas, sin acciones ni personajes. Todo está petrificado e inmóvil. Pero su contenido es flotante porque su vaciedad es en realidad una especie de fuerza centrípeta que jala el sentido desde el exterior. En esa videograbación están intensamente presentes todos los que allí faltan, todo lo sucedido, la tragedia y sus existencias, lo general y lo particular del drama. El sentido proviene de dos sensibilidades irreductibles: la del propio Raffi (con la historia encarnada que aparece ante nuestros ojos), y la de nosotros, el público. Después de presenciar el relato y llegados a este punto, en nosotros opera con una fuerza inimaginable la potencia de esos paisajes mudos, de esos parajes y esas ruinas.

Más adelante, Raffi llega a la catedral armenia de la Santa Cruz y encuentra el bajorrelieve de *La virgen y el niño*, que enlaza con la pintura de Gorky. Comprende entonces que las interpretaciones de este recuerdo se centraban en la violencia y la separación y perdían la raíz con la historia cristalizada en el territorio. Con ello, Raffi logra dotar de referencia su identidad y recuperar mundo para esa identidad expoliada desde la tragedia. La pintura de Gorky se constituye así en la fuente de todas las imágenes: la de Saroyan, la de Raffi y la de Egoyan.

Diálogos de la mirada

No hay cine, ni pintura, ni fotografía sin una confluencia entre miradas. Una reunión fundacional que hace posible que en el mundo haya imágenes. Todo realizador posee una mirada concreta, definida por su

historia particular, por sus vicisitudes y experiencias, por sus tentativas y sus ilusiones. Es una mirada que proviene del tiempo y que se enfoca a un tiempo por venir, esa mirada concreta está destinada a convertirse en texto. El creador de imágenes hace de su mirada una obra visual, que entonces también mira. Mirada empírica que se transfigura en imagen-texto. Pero esa mirada textual se halla, de nueva cuenta, predestinada a reconvertirse en mirada empírica. Mirada-texto que se vivifica cuando es vista por otros: la mirada-imagen se vuelve mirada-vida en los ojos de quien la ve. Así, su estado pétreo se deshace y vuelve a ser líquida en los ojos de su espectador. Con ello el cine se funda en un doble acto: un acto ético y un acto heurístico: La poética de la creación de la imagen y la ética del diálogo con la alteridad. La imagen nunca es solo un trozo de mundo recortado por la cámara, es siempre una interrogación y una tentativa de respuesta. La imagen es el resultado de las preguntas que constituyen dicho enigma y de su esfuerzo de resolución. Como dijera Tarkovski: detrás de cada imagen hay una pregunta por la imaginación y por el mundo.

Egoyan se pregunta por la forma en que la imagen contribuye a la clarificación de una identidad fracturada en el tiempo. Pero no es una inquietud solipsista, porque el cine se dispone para otros. Es una pregunta abierta al otro en la que radica su necesidad de lenguaje. Requiere una forma del decir que se abra a los otros, a través de un lenguaje, de una forma de presentar y narrar las cosas, de un acto poético en el que la tentativa de decir algo se vuelve la pregunta del otro. Hay experiencia filmica si la pregunta que su realizador se formula aparece en la mirada del otro, si esa pregunta se hace *mi pregunta*, la pregunta de quien ve. Si Egoyan logra, a través de su imagen-relato, convocar mi propia interrogación, esa es la gracia del lenguaje. La imagen alcanza la posibilidad de compartir la mirada cuando su lenguaje tiene esa potencia. El lenguaje visual es el puente y a la vez el mundo en que el significado compartido nace, por ello el filme implica un acto ético que se despliega en la experiencia de la fruición. La imagen solo es posible si quien la ve realiza una concesión capital: *ofrece sus ojos para que la mirada de otro corra en ellos*. Acepta ver

el mundo por la mirada de ese otro que le ofrece de esa manera su ver. No hay fotografía, no hay documental, no hay cine posible sin esa concesión capital de nuestra mirada. Así, *Ararat* dispone de una multiplicidad de diálogos que buscan una clarificación de la memoria. La cuestión es que dichos diálogos se despliegan como imágenes y miradas. De ese ovillo complejo resalto tres conversaciones.

1. La memoria como acto de pasión

Raffi se halla en la condición de quien necesita develar el pasado para encontrar su propio sentido existencial e histórico. Busca resolver la pregunta por el lugar del padre y por el significado de sus acciones. Su drama radica en que vive entre dos versiones del pasado en conflicto: la de Celia, su amante, y la de Ani, su madre. Dos lugares polares de la elaboración de la memoria. Pero no se trata de la confrontación intelectual entre textos diversos. En cada una de ellas el relato se halla tejido en una densidad afectiva, la interpretación del recuerdo es también una interpretación pasional ineludible. No hay historiografía pura, no hay ciencia histórica puramente cognitiva; o quizás una historia puramente cognitiva es algo inhumana, porque la refiguración y rememoración del pasado contiene una pasión irreductible. Sin esa pasión la ruta del sentido es inaccesible, muda. Hay un punto en el filme en que Raffi pregunta a Celia por la pertinencia del recuerdo del padre: “¿Cómo hago que importe lo que pasó con mi padre?”. Entonces Celia le responde con un regalo de amor: “Solo lo haces, vas allá y lo metes en tu corazón y lo escuchas latir toda la noche y todo el día”. Es un momento crucial en el que todo pende del recuerdo, su valor sustantivo se finca en dos movimientos: el esfuerzo de ir hasta el lugar del otro para encontrarlo en sus señales (Raffi decide ir a Akdamar y recorrer las ruinas) y la habitación de ese lugar: descubre que ese mundo es también suyo. Estos movimientos, esta memoria indagada y habitada no son procesos de desnudo conocimiento, sino actos de amor irrevocables.

La búsqueda existencial, comprometida y total de la memoria, hace posible y precipita la transformación de Raffi. Su punto de partida es la confusión y la ira porque vive desorientado en una condición intersticial, en la encrucijada de la indefinición del origen y de la incertidumbre por la valoración y el significado de su pasado arcano. No sabe si valorarlo o no, no tiene claro si significa lo que su madre plantea o lo que Celia ha recusado. Pero también su punto de partida es el dolor y la amargura por la doble condición de la historia de la aniquilación de sus ancestros, y la negación del suceso por los victimarios. El proceso de transformación de Raffi tiene así un doble aliento: la cólera que se despliega en su polémica con Ali, un actor que representa el papel de Kemal Pachá, el jefe militar turco que dirige el genocidio y en el cual reconoce la impavidez y el desinterés ante lo sucedido. Raffi descubre en ese encuentro que resulta vital reconstruir la memoria para confrontar la actitud descomprometida, medianera y dispuesta a olvidar que el actor representa. Experimenta la oclusión del tiempo que Adorno clarificaba como ruina y devastación profunda sobre el otro. Raffi descubre, en sus entrañas, que él mismo es parte del otro; pero a la vez, el regalo de amor de Celia es un impulso fundamental para emprender el viaje mítico hacia el origen, es la simiente de amor que impulsará un acto de creación, un movimiento poético capaz de recuperar lo perdido en lo que constituye una de las imágenes más bellas y simples de la obra de Egoyan: la pureza y hondura de las grabaciones en video de Akdamar.

2. La memoria como apertura al otro

Después del viaje a Akdamar, Raffi es detenido en la aduana bajo la sospecha de traer droga. David, un veterano agente a cargo del caso, se halla en su último día de trabajo. David ha demostrado en ocasiones previas su dureza y su irrestricto apego a las normas. Pero en el último día no solo busca aplicar el procedimiento, sino que procura comprender la historia del otro. Decide que no utilizará los perros para detectar

si hay droga en las latas de película que Raffi trae, sino que lo confronta para entender lo ocurrido y acceder a la verdad. David necesita saber cuál es la proveniencia de Raffi y determinar si es un traficante o si la historia de la videofilmación en las ruinas es verdadera.

Pero en un momento, después de escuchar lo que Raffi cuenta, David dice: “No puedo contactar a nadie. No hay manera de confirmar que lo que me has dicho esta noche sea cierto”. Estamos ante una cuestión crucial de la mirada del tiempo: para los que lo miran desde fuera, tratando de explicarlo fehacientemente, no hay recursos suficientes que validen lo dicho porque la memoria solo es imagen, evanescencia. No hay certezas ni constataciones plenas. La materia de la historia es la ausencia. Para Raffi, en cambio, la historia que ha contado al agente aduanal no es una narración más, es una realidad que lo compromete hasta el fondo de sí mismo. Ante la evanescencia del tiempo, David elige escuchar el decir de Raffi y abrir un diálogo con él. Al final de su historia como censor aduanal, ha emprendido otra ruta, la de la comprensión del otro: la comprensión del sentido de su historia en su palabra. David dice a su hijo: “Confíe en él [...] entre más hablaba, más surgía la verdad”. La verdad existencial no proviene de la prueba ni del sistema, ni del automatismo o del instinto de los perros, sino que surge en el diálogo con el otro, en la compenetración con sus dubitaciones, sus expectativas, con su historia.



Ararat (2000). Dir. Atom Egoyan, Canadá.

3. La conversación de las imágenes

Ararat es una miríada de proyectos de memoria concitados en torno al poder develador de las imágenes. Todos estos proyectos hallan, finalmente, la misma fuente de origen. Se trata del regalo que Ani, la historiadora, ha dado a todos los descendientes de la tragedia: la pintura primigenia de Arshile Gorky. Todos afrontan una monumental faena: la recuperación de un mundo al borde de la desaparición. Esa es la tarea del recuerdo: procurar contener un mundo que se va, que poco a poco se deshace.

Gorky baila solo en su estudio. Su soledad es abismal. Es un espíritu desolado en la orfandad total (su familia y su pueblo han sido masacrados y negados) y a la vez es una señal en el tiempo, un sentido que busca fructificar en su obra *como camino para otros*. Toca las manos de su madre en el lienzo, y simultáneamente muestra la imposibilidad de alcanzarlas cuando las borra. Es tentativa y silencio, desolación y palabra.



Ararat (2000). Dir. Atom Egoyan, Canadá.

Ararat es un campo de problematización de los alcances de la imagen y una reflexión sobre los vínculos entre formas de visualidad. Egoyan busca la identidad del cine más en la pintura que en el propio cine. Cuando menos tres diálogos de la visibilidad se establecen aquí: entre el cine y el video registro, entre el cine y la pintura, y entre la

pintura y la fotografía. Egoyan lamenta la convencionalización del cine y celebra la capacidad de la pintura para elaborar la experiencia humana, la pintura como código primigenio en el que el cine encuentra su referencia y su origen. Es notable la diferencia entre la unidad pictórica y la multiplicidad narrativa del filme, la densidad simbólica de la pintura y la fluidez diegética del cine. Egoyan asume aquí un desafío mayor: contar lo ocurrido, visibilizar los problemas de la memoria y encarar su sentido. Por ello explora en las diversas visibilidades procurando desplegar este decir múltiple en las superficies propicias. Contar lo ocurrido plantea el problema de la verdad, cuestión que en la imagen ha sido tradicionalmente proyectada en el asunto de la constatación, de la documentación fehaciente de las cosas. Así se establece el diálogo entre el video registro y la narración filmica. Pero Egoyan no cree en la distinción ordinaria entre documental, como constatación de los hechos, y ficción filmica, como pura imaginación desarraigada de lo real. El video registro de Raffi revela una imposibilidad de aprehensión de los hechos. Egoyan está diciendo aquí que el crudo documental filmico no logra capturar la integridad de los acontecimientos, en su esfuerzo solo se alcanzan las ruinas, los escombros de lo real, como ocurre a Raffi en Akdamar.⁵⁴ La verdad documental está

⁵⁴ Werner Herzog pensaba que la búsqueda de la “realidad” en el cine era una clara expresión de inocencia. La realidad por sus efigies manifiestas constituye el empobrecimiento de la imagen, y por ello ha tenido siempre una reserva ante la confianza plena en el documental. Atenernos solo a la réplica de la escena es dejar escapar parte del sentido sustancial, es hacernos sordos a la realidad profunda que allí nos habla. Las obras de Herzog son una dualidad, un tránsito entre documental y ficción, que ayuda a subvertir y cuestionar los bordes. Quizás por eso, para Herzog, era poco acuciante la separación nítida entre el orden poético y el constatativo, porque el interés sustancial era otro: la búsqueda de la verdad humana en la contradicción entre la impronta de lo social y el fondo de su naturaleza. La realidad filmica no proviene para Herzog de la analogía entre la imagen y su modelo “Odio el documental, odio el cine directo. En cine, los niveles de verdad son infinitos [...] No solo cambio de argumento en mis películas ‘históricas’, también lo hago en mis ‘documentales’. En lugar de la verdad ‘verdadera’ coloco siempre otra, tan verdadera como ella, pero ‘distinta’, intensificada, potenciada” (Herzog, 1996).

en otra parte, como dije: en la mirada del espectador y en la saga de sentidos que le otorga, flotantemente, la ficción.

Al igual que Herzog, Kafka rechazaba la fotografía porque le parecía una exacerbación de lo evidente:

[...] la fotografía concentra nuestra mirada en la superficie. Por esa razón enturbia la vida oculta que trasluce a través de los contornos de las cosas como un juego de luces y sombras. Eso no se puede captar siquiera con las lentes más penetrantes. Hay que buscarlo a tientas con el sentimiento (Kafka en Janouch: 1969).

Por eso exorciza el intertexto filmico poniendo el relato de los “acontecimientos fehacientes” en el filme dentro del filme, es decir, en la ficción de Edwar Saroyan. Egoyan parece decir entonces que la ficción es una mejor forma de contar los acontecimientos. Pero esto tampoco significa una adhesión acrítica a la ficción. El filme de Saroyan, el cine dentro del cine, se encuentra en una tensión interna: entre la esquematización de los códigos del cine (que Atom Egoyan conoce muy bien) y la capacidad fílmica para disponer una pasión de sentido verdadera. Hay una crítica a las convenciones cinematográficas casi al grado del escarnio, en la forma de una esquirla. Esta es quizás la segunda esquirla que con mayor poder desprende el filme: el cuestionamiento a la industria alcanza su punto más alto en la parodia del estreno de la película, con todas las parsimonias mediáticas de las estrellas (la llegada en limusina a la sala de estreno, los aficionados, la prensa de espectáculos esperándolos). El filme en el filme es un poco irreal, lleva un hálito de falsedad y una exacerbación del héroe estadounidense: Usher con su bata limpiísima, con su magnanimidad y su valentía, posando heroicamente al lado de la bandera de Estados Unidos, y diciendo el Padre Nuestro. Pero también son esquemáticos los armenios en el filme de Saroyan, los rostros de los niños, las actitudes de los adultos, incluso la iluminación y la música. En contrapartida, el filme en el filme de Edward Saroyan, teje, a contrapelo de la gramática del filme exitoso, una apertura de sentido que

alcanza en los momentos precisos una gran capacidad de clarificación, como en el acto de creación en que Gorky hace su pintura. Egoyan alcanza una aguda reflexión sobre las posibilidades del cine en ese lugar intermedio entre el arte y el espectáculo.



Ararat (2000). Dir. Atom Egoyan, Canadá.

El filme proviene de la pintura. Y la propia pintura de Arshile Gorky emana de una fotografía. Históricamente, la fotografía fundó su semiosis en la pintura, el retrato fotográfico provino del retrato pictórico y las convenciones renacentistas de la pintura se heredaron a la fotografía. En el filme de Egoyan, en cambio, la pintura se funda en una fotografía. La fotografía es figuración que precipita el proceso creativo de Arshile Gorky, el pintor busca en la instantánea fotográfica la conexión imposible con las manos de la madre. Reencontramos a Barthes: Gorky encuentra la mirada y las manos de su madre en la fotografía, están aquí, presentificadas. Pero no puede tocarlas, son también un *entonces*: solo efigie en la que el tiempo se ha disuelto. La fotografía constata, digámoslo así, la presencia de lo que fue y la imposibilidad de asirlo. Por eso pinta primero las manos, pero después las borra porque no logra asirlas. Pero esa imposibilidad es creación y potencia estética, porque con ella abre una experiencia en la pintura

que se eslabona como la pieza clave de todas las memorias convocadas en el filme. La imagen irradia la multiplicidad de sentidos que hilarán esas historias.



Ararat (2000). Dir. Atom Egoyan, Canadá.

Ocurre algo paralelo a Raffi. La saga contada en *Ararat* comienza en Gorky y concluye en Raffi: ambos buscan la imagen para elaborar la memoria y dar curso a su existencia, y ambos tienen una experiencia doble de derrota y esperanza con su obra. Las video filmaciones de Raffi son como la pintura de Gorky: porque queda en él la impresión de que todo ha quedado mudo y ha sido imposible asir lo ocurrido; pero son también una conquista que abre dicho mundo como un acontecimiento, una *aletheia* en el sentido de la desocultación heideggeriana.⁵⁵ Finalmente, dos cuestiones emergen de la obra

⁵⁵ Visto en otra dirección, Egoyan se pregunta por el lugar que la video filmación ocupa en la elaboración que la persona realiza al hacer ella el sentido de sí misma. La filmografía de Egoyan muestra el proyecto de clarificación del lugar que las nuevas formas de registro visual casero ocuparían en la transformación de la memoria y en la extensión de la visibilidad. Hay en sus personajes una relación íntima con los video registros: una empleada de hotel que mira compulsivamente los videos en los que aparece el hombre del que está enamorada

de Egoyan: la conciencia del cine como interpretación del tiempo y la metáfora del cine como historia. En la escena, ya visitada, en que Ani penetra en el set de grabación cuando se filma la secuencia en que Usher atiende a los heridos de la masacre, hay una conciencia de la inexorable interpretación narrativa del tiempo. Porque el filme sobre la masacre que narra Saroyan es una interpretación y un relato que se precipita desde el diario del doctor Usher, y el cuestionamiento que Ani hace a dicha narración proviene a su vez de la narración que el propio Egoyan realiza. El filme parece decir que no hay más forma de dar cuenta del tiempo que narrándolo, y el cine mismo, como planteamos en un inicio, es inexorable narración que brota de la potencia diegética de la imagen en secuencia. La historiadora que creímos ajena al relato de Saroyan, es en realidad interna porque pertenece a la narración que Egoyan realiza; y si pensamos al propio Egoyan como quien interroga y construye una narración de ese pasado que no vivió, él mismo experimenta la sacudida de la pregunta de Usher: “¿Quién diablos eres?”. La interrogación no se dirige entonces a Ani, la historiadora en el filme, sino al propio Egoyan, el realizador. Esta es una suerte de esquirila autoinflingida en un sentido muy cercano al que realiza Pasolini sobre sí mismo en *Salò*, como ya vimos en un capítulo previo. La validación de su lugar se haya aquí en dos sentidos: porque él mismo pertenece al tiempo que trata de comprender; y porque no hay otra forma de comprender ese tiempo que procurar contarlos, buscando la mirada del otro (como hace Ani, que al ver la mirada de

(*Speaking Parts*, Canadá, 1989), una censora llevando las partes censuradas a su hermana para que las viera (*The Adjuster*, Canadá, 1991), un fotógrafo que se aferra al video grabado de su esposa (*Calendar*, Canadá-Alemania-Armenia, 1992), o el hombre que se filma en el coito sobre las imágenes filmadas de la infancia de sus hijos (*Family Viewing*, Canadá, 1987). En ellas hay una pregunta por la forma en que la imagen fotográfica o de video participa como una pieza de memoria y constituye así una parte también de la persona. La imagen como trozos del propio ser: “El valor de las filmaciones caseras es que son como pedazos de vida que están allí” (Egoyan al ser entrevistado en el estreno de *Exótica*, 1994). Hay aquí una suerte de ontología de la imagen que alude a la concepción de André Bazin.

Usher comprende lo que no podía entender por la impronta que la cegaba). Pero la esquirra queda allí, con su potencia de rompimiento: desde su presente primermundista Egoyan dice sobre un pasado en la crudeza del horror, como si tuviese autoridad para contar lo ocurrido. Los vértigos de la esquirra son poderosos: porque ha mostrado que el decir del cineasta contemporáneo está comprometido con ese pasado que lo produce, pero a la vez deja intacta la pregunta del actor del tiempo que atraviesa a Ani y llega hasta Egoyan: “¿Qué derecho tienes de decir sobre todo esto?”

El cine constituye en esta obra una metáfora de la interpretación histórica. El dispositivo base de esta metáfora radica en que cine e historia nos dan una “imagen del tiempo”. Esa metáfora es doble. Como metáfora de la comprensión histórica: Saroyan, Egoyan, Raffi hacen del cine su forma de encarar el pasado para tratar de dilucidarlo. Pero también la hechura del cine aparece como metáfora de un *performance* histórico: hacer el cine como hacer la historia. Recordamos a Bazin. Si la fotografía se define por su condición de atascar el tiempo, de colapsarlo, porque en ella el tiempo pierde su cualidad, su flujo; en el cine lo que se encripta es el devenir. El cine es así un trozo de flujo, una porción del transcurrir del tiempo. Por eso hacer cine es una forma de “hacer tiempo”. La comprensión-tiempo que el cine pone en juego, es una forma de acción-tiempo.



Ararat (2000). Dir. Atom Egoyan, Canadá.

Ficha técnica

Ararat (título original)

Dirección: Atom Egoyan

Producción: Robert Lantos y Atom Egoyan

Guion: Atom Egoyan

Música: Mychael Danna

Fotografía: Paul Sarossy

Reparto: Christopher Plummer, Arsinée Khanjian, Brent Carver,
Marie-Josée Croze, Charles Aznavour, Elias Koteas, Eric
Bogosian, Bruce Greenwood y David Alpay.

País: Canadá

Año: 2000

Duración: 116 minutos

La muerte múltiple de Lazarescu



La muerte del señor Lazarescu (2005). Dir. Cristi Puiu, Rumania.

Lazarescu decae y muere una y otra vez, ignorado, silencioso, invisible. Atrapado en la retórica oficial de la atención humanista y personalizada que encubre un sistema indiferente. Se replica en las interminables filas de dolientes de los servicios públicos de salud, en la incontable repetición de cuerpos enfermos postergados, en el desprecio a la pobreza, a la vejez, a la soledad. Quizás Lazarescu ha estado sentado a nuestro lado en algún espacio público, quizás

hemos hablado con él de las dificultades persistentes de la vida, de la ilusión de mejora, de la posibilidad de retorno de la hermana o del hijo que están lejos. Lazarescu es un acontecimiento cinematográfico, porque es un acontecimiento de la vida. Su potencia fílmica radica en la persistencia del oprobio empírico que desde la consistencia del mundo es capaz de hacerse cinematográfico. Acontecimiento en el que el cine se suscita fuera de sus recintos y la urgencia humana y social parecen filtrarse, concentradas, en sus dispositivos fílmicos. La crucial obra del director rumano Cristi Puiu logra, con austeridad casi doliente, desplegar en toda su crudeza y proximidad un trozo de la inhospitalidad que atraviesa nuestras sociedades y se instala en nuestras instituciones hospitalarias. La paradoja de una hospitalidad inhóspita, la muestra extendida de una sociedad que en contra de su retórica civilizatoria y de sus desarrollos, amplía e intensifica la violencia contra sus huéspedes más necesitados y frágiles, contra aquellos que podrían darle la dignidad que presume y no merece. *La muerte del señor Lazarescu* es también, en doble sentido, una obra de tentativas universales: por una parte, porque casi en cualquier lugar de Latinoamérica, de la India o del continente africano (pero también, sin duda, en la experiencia de los pobres de los países ricos como Estados Unidos o Inglaterra), se hallará identificación en el maltrato y el abandono vividos por Lazarescu; por otra, porque en un nivel simbólico *La muerte del señor Lazarescu* da cuenta del mito del viaje del héroe. Solo que esta vez, en una inversión digna de Kafka, el viaje es un itinerario trágico que no desemboca en la glorificación y la fuerza, sino en el deterioro y la pérdida. Viaje por una zaga de hospitales públicos para salvarlo, que significa en realidad el camino a la desaparición. El héroe trágico se transfigura por desarticulación, por pérdida progresiva de sus potencias y sus órganos. El señor Lazarescu se va vaciando en cada intervención que sobre él se hace para rescatarlo. Cada nuevo rescate es una aproximación a la finitud. Viaje de degradación, dolor y desprecio, cuyo final no es el héroe renovado, sino la muerte.

El viaje

La muerte del señor Lazarescu (Moartea domnului Lăzărescu), un filme de 2005, cuenta la historia del viaje que realiza Lazarescu, un anciano jubilado, por varios hospitales de Bucarest esperando atención médica a un mal incierto que lo aqueja. Solitario, en un modesto y casi abandonado departamento, el ingeniero viudo vive con tres gatos, añorando una hija que vive en Toronto. Con un dolor en la zona estomacal pide auxilio por teléfono a los servicios públicos para que le envíen una ambulancia. Después de una larga espera apela a sus vecinos para que lo ayuden con un medicamento que presume lo aliviará. De regreso en su departamento, por teléfono, el vecino reitera la solicitud de atención médica, mientras alguien señala que Lazarescu es aficionado a la bebida. Con la ambulancia llega Mioara, una paramédica que detecta que no se trata de un malestar originado en la cirugía por úlceras de diez años atrás, como creía el anciano. Sospecha en cambio que se trata de un cáncer de colon. Prepara las cosas para llevárselo al hospital y habla por teléfono con su hermana, quien vive en otra ciudad, para que retorne a hacerse responsable. La hermana promete que llegará al día siguiente. Empieza entonces un viaje nocturno, de hospital en hospital, buscando que en alguno de ellos lo reciban. La dilación del diagnóstico y la atención sincopada y errática culminan con la muerte del anciano ya casi al amanecer.

El nombre del paciente, Dante Remus Lazarescu abre, por sí mismo, una dimensión mítica irreductible en el filme. Asistimos a la trashumancia por los círculos del infierno, como en *La Divina Comedia*; pero aquí enraizados en las muy concretas instalaciones de cuatro hospitales públicos: Spiridon, Universitario, Filaret y Bagdasar, que claramente fungen, el primero como puerta del anteinfierno y los siguientes como círculos progresivos de devastación. Mioara es un Caronte, que ya no en una barca sino en una modesta ambulancia, va llevando al paciente por el río Aqueronte hacia *el corazón de las tinieblas*. En las puertas del infierno de Dante hay un mensaje que dice: “Oh, vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza”, y así será para Lazarescu en esa noche aciaga.

La dimensión simbólica no significa, sin embargo, que sea una historia metafórica. Hay en ella, como señalé, una constancia de acontecimiento altamente erigida por los índices de realidad que el filme desprende intensamente. Lo que comienza como una constelación de ironías, una especie de comedia negra (la publicidad rumana del filme lo presentó como tragicomedia) deviene, progresivamente, en una historia trágica, un viaje kafkiano en el que el alto realismo del tratamiento cinematográfico impone un tono de crueldad. Es casi un documental con cámara en mano, diálogos directos, austeridad de la producción, locaciones reales y pacientes empíricos de los hospitales. Visualmente transitamos de la luz mortecina del amarillo apagado y verdoso de su departamento, del verde podrido del pasillo del edificio y las escaleras, a una luz fría, dominada por los blancos y azules de los hospitales, rodeados de la oscuridad nocturna que claramente se asocia con la muerte. La luz elabora el tránsito simbólico del cuerpo enfermo y en progresiva descomposición hacia la nada (verde, azul, blanco, negro).

El filme es, en algún sentido, un particular *road movie*, dado en un doloroso itinerario de inhumanidad y demencia por las calles de Bucarest. Es el viaje del héroe de las zagas míticas (como los caracterizados por Joseph Campbell o Mircea Eliade) pero en su pura negatividad: viaje nihilista de degradación del héroe hasta la total disipación de su ser. Pero la transformación degenerativa de Lazarescu lleva también la patencia de la rebeldía. Lazarescu es alguien que resiste la humillación y negación de su conciencia. Confronta a su hermana cuando lo acusa por su alcoholismo; confronta al ayudante de la ambulancia cuando lo empuja a la camilla; confronta el trato humillante del médico del primer hospital; solicita el baño para orinar y defecar, buscando un poco de dignidad para su cuerpo, incluso cuando ya está afásico y hemipléjico, y el radiólogo y sus asistentes le impiden pararse. Lazarescu tiene la entereza de rechazar las humillaciones y la violencia institucional de la que es objeto, hasta en los momentos de mayor fragilidad de su cuerpo y de su mente. Pero su ímpetu va decreciendo conforme la noche avanza. Va quedando en silencio, hasta desembocar en un estado

de inmovilidad física y disipación mental, a medida que el mal corporal lo devora y la burocracia déspota del sistema médico lo captura. Hay, sin embargo, un último momento de potencia de sí, en los instantes de mayor desgracia, durante los decisivos acontecimientos en el hospital Filaret. Mirica, el neurocirujano, le pide que firme la exención de responsabilidad médica sobre su operación, pero el anciano, incapaz de una respuesta directa, atisba a decir: “Es el problema de la mortalidad”. Un cuerpo decrepito, enfermo, desolado, sin familiares que lo acompañen, con una obstrucción interior de su lenguaje por el daño afásico dice, a su manera (y vaya de qué manera), que entiende que está en riesgo de perder su vida. Por eso no aceptará un procedimiento que anuncia el riesgo de muerte: “Tengo que pasar navidad con niña Bianca” (refiriéndose a su hija). El médico busca la forma de hacerlo firmar, primero tratando de horrorizarlo con la muerte, luego minimizando los riesgos y prometiéndole que al día siguiente saldrá sin problema. Mirica le dice: “Existe un riesgo de parálisis, es verdad”, ante lo que Lazarescu, naturalmente, responde: “No quiero parálisis a la mano”, y señala entonces que quiere irse. El médico y sus asistentes insisten: “Necesita firmar”, “Necesita firmar los papeles”. La doctora se obstina: “Señor Lazarescu ¿va a firmar?” a lo que él contesta, de forma exacta, y ante la miopía de la circunstancia por los médicos: “No puedo, parálisis”. El médico, indicando la gravedad del momento, le pregunta retóricamente a Lazarescu. “¿Se quiere ir a casa?” y el anciano, con total lucidez le responde: “¿Vendría usted a mi casa?”, ante lo cual el médico guarda silencio. El silencio de lo imposible: de ninguna manera un médico de este sistema realizaría ese gesto, esa correspondencia. Con ello todo está dicho para Lazarescu. Entonces con la fuerza que le queda aparta con su mano los papeles y rechaza a la doctora. Es un gesto de fuerza, de autonomía y dignidad mayúsculos en ese cuerpo que ya no se sostiene, en esa voz agónica y que ya no domina ni su propio lenguaje. Todo está vaciándose en él, pero allí, en el borde de su ser, sostiene esa dignidad infinita. Un acto único, de valor y fuerza, el acto real del héroe mítico en medio

del oprobio y la adversidad.⁵⁶ En ese punto, en el que Lazarescu está dominado por la enfermedad, en el que está a merced del sistema médico, es cuando alcanza el punto más alto de dignificación: con lo poco que le queda rechaza esa forma inhumana, esa degradación de la medicina y de la ciencia, y destaca, por su persistencia, la infausta *colaboración* que todos esos especialistas, altamente educados, tienen con ese sistema violento y de muerte. Mirica entonces se lava las manos y pide a su secretaria que ponga en el formato: “El paciente no quiso cirugía”, y procede a echarlos de la sala. La curva heroica de Lazarescu comenzará a decaer desde este punto junto con el avance del coma. Mioara, en cambio, subirá progresivamente en su heroicidad en proporción a su indignación ante tal horror. Ella es una conciencia que va despertando (mientras que la de Lazarescu va decayendo). Por eso, ante la insistencia del neurocirujano para que el enfermo imposibilitado firme, Mioara dirá: “No puede firmar. No puede sostener la pluma”. Mirica, con sarcasmo y arrogancia le dice: “¿Quebrantemos la ley? Mírala, quiere que vaya a la cárcel”. La paramédica entonces señala, con precisión y con valor, la contradicción técnica, moral y legal que subyace a la situación: “Si firma estando mentalmente incapaz no sirve de nada. Mejor admita que no quiere operarlo y me lo llevo”. Mioara muestra que todo esto es una celada para el paciente, una trampa de documentos falsíos, una trampa de falta de compromiso enmascarado en formas legales. Lo que se está jugando en ese momento es la vida o la muerte de Lazarescu, y ante los ojos de Mioara el equipo médico prefiere que muera, antes que comprometerse. Ella ha crecido en el itinerario, adquiere la fuerza moral de confrontar a Mirica y a su médica acompañante. Les recuerda que en medio de toda esta dilación legalista Lazarescu requiere una operación de inmediato. “Pero usted realmente no muestra respeto”, le dicen. “Solo dije que había que apurarse”, dice Mioara, “Estoy en esto desde las 10:00 p.m.”, y en ese momento ya pasan de las tres de la mañana.

⁵⁶ Lazarescu es el contrarquetipo del héroe mítico y mediático. No por la negación de la dignidad sino por su acrecentamiento en un cuerpo que es la antípoda de los héroes de las zagas cinematográficas de Marvel Studios o DC Studios (incluso en sus proyectos de blanqueamiento, por ejemplo, con el Superman negro).

El tiempo para salvarlo se ha vuelto tiempo burocrático de despotismo e indiferencia. La doctora entonces la reprime: “Aprenda cuál es su lugar y déjenos hacer nuestro trabajo”. Pero la paramédica ya no acepta esa reducción indigna: “Me dijo que me saliera y todos somos parte del equipo médico”, “No, nosotros tenemos otra capacitación” dice Mirica marcando nuevamente la diferencia. “Y desde ahora, si se quiere quedar aquí tendrá que quedarse callada. Si no, espere en el pasillo”. Mioara le responde: “Selle mi archivo y me voy”. Subjetivada, Mioara ya no aceptará el silencio, aunque evitar el desenlace trágico estará más allá de sus posibilidades.



La muerte del señor Lazarescu (2005). Dir. Cristi Puiu, Rumania.

La imagen esquirla y la contradiégesis de la sala de emergencias

En el primer capítulo llamé *imagen esquirla* a ciertos componentes de algunas obras cinematográficas que, trascendiendo la estructura narrativa, tienen la facultad de cuestionar una concepción, una ideología o una visión establecida de ciertos aspectos de la realidad social. La imagen esquirla es una especie de fuerza filmica que se proyecta

extrafilmicamente. A veces puede incidir sobre macrotextos filmicos o mediáticos articulados en ciertas concepciones ideológicas. La imagen esquirila no como unidad diegética sino como dispositivo de fuerza fílmica para herir una ideología más allá de sus lindes diegéticos, de cara al horizonte del campo social. La oprobiosa escena del primer hospital visitado por Lazarescu y Mioara (su guía y defensora), constituye una de las más potentes imágenes esquirila del filme de Puiu. El Dr. Ardelean y su asistente son una notable figuración del despotismo y de la crueldad como despliegues negativos de la especialización y del saber. La fría recepción que Lazarescu recibe adquiere un tono de severidad cuando el doctor espeta: “¿Estuvo celebrando algo? ¿O lo hace nada más porque sí?” Lazarescu declara que hace 14 años lo operaron de una úlcera, “¿Y por qué bebe si tiene una úlcera? Miren la cicatriz que tiene, pero a él no le importa”. “¿Fuma?” “Sí”, dice el anciano. “Muy bien, siga así”, “¿alguna vez le han hecho una colonoscopia?” “Tengo problemas de estómago, tengo una úlcera”, comenta Lazarescu. “No abuelo, tiene problemas de la cabeza. Un día su hígado va a explotar por tanta bebida. ¿Me oye?” Ardelean abandona sistemáticamente el principio de indagación y exploración médica del paciente por una especie de exigencia confesional (en el orden religioso y carismático), una tergiversación del examen médico convertido, por el micropoder con el que cuenta, en práctica de sanción moral, adoctrinamiento y castigo. Ardelean no solo es el médico a cargo del área de urgencias del hospital de San Spiridon, es el dueño neurótico de una pequeña parcela que administra como un moralista furibundo y agresivo. Mioara le sugiere: “Quizás sea el colón, doctor”. “¿Y desde cuándo hace diagnósticos médicos?, ¿tiene un método secreto el cual yo no sé?, ¿está usando bioenergía?, ¿puede ver el Espíritu Santo?”. El médico enfurece ante el más leve asomo de sugestión diagnóstica por parte de la paramédica. Su palabra le resulta un atentado contra el sistema de poder científico que él enarbola, un atentado contra la rígida diferencia jerárquica del hospital y del sistema médico. Para su mirada ella está más abajo que los últimos de su parcela (seguramente los camilleros o el personal de limpieza). Una especie de advenediza que se atreve a dejar el silencio que le corresponde. “¿Por

qué aquí?”, le pregunta el médico, refiriéndose a la decisión de Mioara de ingresarlo a Spiridon: “El pasillo está lleno de estos tipos. Por eso estamos en esta mierda. Por los asuntos de otros”. En eso Lazarescu reporta: “Doctor me duele la cabeza”, y el galeno en lugar de indagar en el síntoma, lo descalifica: “¿Por qué bebe? Si no quiere que le duela, no beba”. “Me duele desde la mañana”, dice el anciano. “Entonces no tome en la noche”. En ese punto, Lazarescu, empoderado ante el sistemático maltrato recibido, replica al médico y procura incorporarse para dejar el lugar. Mioara intenta calmarlo y le pide silencio. Ardelean retoma: “¿No tiene vergüenza? ¿Quién se cree que es? Los haré pedazos a usted y su úlcera. Le echa alcohol a su cuerpo y luego viene a que lo curen. El doctor cuida de usted, le opera la úlcera, luego se va a casa y se pone borracho”, entonces el médico, no con intención exploratoria sino de infligir daño, hiende su mano en el cuerpo sufriente de su paciente y le pregunta: “¿Yo le causé esto? ¿Yo le causé la úlcera? Los hospitales están llenos de gente como usted. Se bañan en alcohol y golpean a sus esposas e hijos”. No solo es el despotismo lo que aquí se despliega, aparece también una amenaza y una acción deliberada para causar dolor sobre un cuerpo que habría de ser objeto de benevolencia, cuidado y cura. Mientras el doctor se separa unos instantes para sancionar la demanda de quienes afuera de la pequeña sala esperan para ser atendidos, Lazarescu llega al punto más alto de su indignación y se incorpora por segunda vez con la intención de abandonar el recinto. Mioara le advierte: “No han terminado de examinarlo. No hable tanto”. Con justificada razón, ante los infundios del galeno, Lazarescu aclara: “Nunca he golpeado a mi hija”. Regresa el médico y acuestan otra vez a Lazarescu. Más adelante, después de una nueva reprimenda del médico, Lazarescu hace el justo reclamo: “Es su obligación. Para eso se le paga”. Mioara, alarmada por el atrevimiento del viejo, lo toca discretamente para indicarle que guarde silencio. “¿Mi deber? ¿Yo le puse la botella en la mano? ¿Yo lo llevé a tomar?”, y su asistente completa: “¿Quién le dijo que nos pagan bien?”. La consulta deviene entonces en una confrontación desigual entre el equipo de salud y el paciente. Al final, el médico dice con sarcasmo: “¿Por qué lo trajeron en camilla? Puede usar las piernas ¿no? Sí puede, párese y camine”. El

viejo replica: “No necesito su ayuda. Yo puedo solo”, pero al pararse e intentar poner los pies en el piso, cae al suelo. “Mírenlo” dice el médico, “¿Y se queja de nosotros? Vea lo que el alcohol le ha hecho”. El médico pide entonces a su enfermera que se lo lleve: “Sáquenlo de mi vista”.



La muerte del señor Lazarescu (2005). Dir. Cristi Puiu, Rumania.

La escena sale del filme y adquiere el filo de una saeta que corta crudamente la representación mediática e institucional de la atención médica como cuidado y cura humanista. El equipo médico no es aquí esa constelación de ángeles auxiliares, de redentores persistentes que erige la retórica narrativa del género de los dramas de hospital en la televisión y las plataformas, el macrotexto de la sala de emergencias. Coro de ángeles que en el seno de los hospitales salvan prodigiosamente la vida de los menesterosos como ocurre desde *Doctor House* hasta *New Amsterdam*, tan propios de la narrativa estadounidense. *La muerte del señor Lazarescu* despliega, en cambio, la dimensión siniestra y tiránica de la potestad de la especialización moderna. Estamos aquí ante la valencia negativa, ante la contradiégesis. Puiu muestra más bien una confabulación demoniaca en hospitales devenidos en antecámaras del infierno. No significa esto una diatriba ontologizante contra las personas dedicadas a la medicina o el cuidado de la

salud.⁵⁷ La cinta no dice que todos los médicos son tiranos ni tampoco que todas las paramédicas son empáticas. Penetra, en cambio, en unas cuantas parcelas de esos sistemas dedicados a los más pobres y halla un pozo de horror. Dirige una mirada sobre un sistema fallido (que en la historia de Puiu tiene sin duda responsabilidades específicas), que soporta una contradicción interior. Enfermeras, especialistas, colaboradores, todos extenuados, malhumorados, al límite de su resistencia y perdiendo el control en hospitales inhóspitos, atestados de pacientes, atrapados en la respuesta a un accidente mayor y sometidos a la lógica anónima pero persistente del control burocrático.

Saber del cuerpo

El filme pone en juego una paradoja: la ciencia que dispone del cuerpo para salvarlo es una ciencia que establece las jerarquías que lo condenan. Saber científico que opera en dos sentidos de captura: el que permite dominar los cuerpos y el que establece la diferencia entre los que saben y el resto. Michel Foucault mostró que el saber científico sobre el cuerpo que produjo la modernidad fundó un sistema de instituciones con la finalidad de gobernar los cuerpos de las poblaciones. Fundamentar estas instituciones fue posible sobre la distinción entre cuerpos sanos y cuerpos enfermos que permitía, a su vez, la distribución de poblaciones normales

⁵⁷ No es un tema de maldad intrínseca en los miembros de una profesión, nada de ello es el asunto aquí, no se trata de una sustancialización del médico. Algunas enfermeras lo ayudan, nadie lo rechaza de inmediato, algunos médicos procuran atenderlo, aunque nunca lo asumen plenamente, con excepción de la doctora encargada de urgencias en el hospital Bagdasar, quien autoriza pasarlo a cirugía, aunque ya es demasiado tarde. Es más bien la articulación entre la figura de poder científico y técnico que la sociedad moderna ha erigido, la captura burocrática de los procesos de atención social, la condición clasista y de estatus que atraviesa todas estas estructuras, y una especial dificultad para la reflexividad ética (más allá de los códigos convencionalizados) lo que produce esa sistemática violencia sobre un cuerpo decrepito, maloliente y desamparado.

y anómicas. Dicho saber se conformó frente a la incoativa acumulación de saberes de curanderos, augurios, fórmulas mágicas y técnicas de sanadores,⁵⁸ y en relación íntima con el saber y la lógica administrativa y regulatoria de la nueva gubernamentalidad proveniente de la Revolución francesa que, en su pretensión racionalista, reticuló lo social organizando los espacios, los tiempos y los cuerpos. La medicina aportó entonces los saberes que fundamentaron el control higiénico y las prácticas y estructuras de salud pública. Se dio un progresivo control poblacional de los cuerpos, regulados y administrados en constelaciones hospitalarias que concentraron médicos, enfermeros, especialistas y otros agentes; así como brigadas de control natal, eutanásico y epidémico; y sistemas de información demográfica y estadística con fines de administración de poblaciones. La constelación médica subsumida en el sistema de poder del Estado, al mismo nivel y en coadyuvancia con la policía, en la tarea de la normalización de la sociedad. La *medicalización* como biopolítica de masas para el conocimiento y control de morbilidades y como estrategia de imposición de disciplinas higiénicas y de intervenciones múltiples sobre los cuerpos: “llamando a esta misma medicalización la volatilización de la enfermedad en un medio corregido, organizado y vigilado sin cesar” (Foucault, 2003: 57). Control y captura del cuerpo, despliegue de la política sobre la sustancia de la vida. Fuerza biopolítica que se infiltra en los cuerpos como un saber-poder que adquiere, en la obra de Puiiu, una transparencia patética. El poder del conocimiento médico ejercido casi con plenitud sobre cuerpos pobres, viejos y carentes

⁵⁸ Hecho decisivo de esta nueva ciencia fue el abordaje empírico de los cadáveres como campo para extraer conocimientos: “Es que el hombre occidental no ha podido constituirse a sus propios ojos como objeto de ciencia, no se ha tomado en el interior de su lenguaje y no se ha dado en él y por él, una existencia discursiva sino en la apertura de su propia supresión: de la experiencia de la sinrazón han nacido todas las psicologías y la posibilidad misma de la psicología; de la integración de la muerte, en el pensamiento médico, ha nacido una medicina que se da como ciencia del individuo” (Foucault, 2003: 276). Saber sobre la vida, solo posible en el proceso metódico y epistémico que autorizó examinar y objetivar la muerte, algo que en su forma más irónica y extrema (como retorno de la muerte) aparece en la obra de Puiiu.

puestos a su disposición. Si la dilucidación foucauldiana muestra que la biopolítica instituye sujetos, el filme de Puiu muestra que las estructuras modernas, en sus quiebres y orillas, tienen el poder de desubjetivarlos. El viaje de Lazarescu es la progresiva desarticulación de su subjetividad como resultado del poder institucional que le va negando el derecho sobre su propio ser. La acción de la institución médica y sus agentes busca, para operar en él, reducirlo gradualmente a una especie de objeto-carne. En Filaret, la tercera clínica, víctima del progresivo daño que le produce un coágulo encefálico, Lazarescu entra en la disolución de la conciencia. Y es justo en ese punto cuando le solicitan que firme la autorización para intervenirlo. El individuo que durante toda la jornada ha sido categorizado, marcado y sentenciado como objeto, al que se le ha sancionado cualquier manifestación de autonomía, de afirmación de sí, se le pide ahora, cuando ya su cerebro empieza a descomponerse, que responda como sujeto autónomo y consciente. El sistema médico que desarticuló su conciencia, le pide que responda como conciencia para atajar la disolución que le ha producido. Llamado al sujeto en el desmontaje del sujeto. El filme alcanza aquí una amplia dimensión: la cuita de Lazarescu es también la dramática de una sociedad moderna que por su carencia está en la encrucijada. Estructuras de protección moderna de las sociedades marginales que emergen como sistemas de producción de la intemperie. Disyuntiva trágica: entregarse al azar de ser curado a costa de renunciar a sí mismo; o sostenerse en la definición de sí, a costa de no tener siquiera la tentativa de ser atendido. Llamado al sujeto moderno en la más preciada premisa de la autonomía para disponer de él como heteronomía.

El segundo sentido de captura en que opera el saber médico es el del establecimiento de la diferencia jerárquica entre quienes saben del cuerpo y quienes no, entre quienes, perteneciendo al primer grupo, operan legitimados por los poderes soberanos a decir y actuar sobre los sujetos, y de quienes (especialmente las poblaciones pobres y marginales) están destinados a ser solo *pacientes* (quienes padecen, esperan, y aguantan).⁵⁹

⁵⁹ A más poder de clase (económico, político, simbólico) del sujeto, menos paciente y más activo en su enfermedad: los médicos y los sistemas hospitalarios se ponen



La muerte del señor Lazarescu (2005). Dir. Cristi Puiu, Rumania.

El filme de Puiu exhibe, en toda su potencia, la forma en que el saber-poder produce el estatus. Los detentadores de dicha potencia expresan profusamente la diferencia a través de las múltiples humillaciones, desprecios y descalificaciones que tanto la paramédica como el enfermo reciben de parte de los médicos y sus aliados. Se despliega con claridad eso que Bourdieu llamó el “racismo de la inteligencia”, aquí ejercido no solo como arrogancia, sino especialmente como nulificación del lugar del otro (Bourdieu, 1978). Las sanciones de la institución clínico-burocrática se distribuyen entre Lazarescu y Mioara. Sobre el primero una sanción moral en la que su afición por la bebida es objeto de una reiterada recriminación. Se le considera faltante y por ello merecedor de la enfermedad como castigo. En el contexto de la institución médica, el alcoholismo no es considerado como enfermedad, sino como pecado. La conexión entre alcoholismo y enfermedad no es indagada en el orbe de la pregunta científica, sino en el campo de la sentencia moral, por ello es objeto de recriminación y de sanción reiterada: eres el culpable de tu propia enfermedad.

a su servicio. A menos poder de clase, menos afirmación de subjetividad que queda entonces, a merced y en subordinación de médicos y sistemas hospitalarios.

Pero dicha sanción no resulta exclusiva del aparato médico, es un régimen moral que se manifiesta socialmente, por ejemplo, en la actitud de sus vecinos Miki y Sterian, aunque en la institución médica adquiere una mayor gravedad por las consecuencias que le acarrearán.

Ambos, Lazarescu y Mioara serán por otra parte, objeto de una segunda sanción: la que se les hace por ejercer su capacidad de pensar con autonomía. Se les exige que sean sujetos sin habla, sin voluntad y sin razón propia, para ser aceptables para la estructura clínico-burocrática que por sobre todo establece una jerarquía de los que valen, de los que tienen el derecho del decir y de la praxis, y de los que no tienen los derechos ni los méritos para ello. Excluido Lazarescu de la palabra sobre su propio cuerpo, del decir sobre sí mismo; excluida Mioara de solicitar el cuidado que se merece, el único individuo verdaderamente comprometido con esa persona sufre. En su célebre ensayo, Spivak da cuenta de la imposibilidad de recuperar la voz de la subalterna, en la que particularmente se cruzan las fuerzas del colonialismo y del patriarcado (Spivak, 1985). Una voz remitida siempre, sellada por su posición doble de subalternidad y una multitud de códigos y rituales culturales de oclusión de su palabra. Una figura que para Spivak concentra esta condición es la de la viuda que, en las tradiciones antiguas, debía lanzarse a la pira en la que ardía el cadáver de su esposo como acto de fidelidad y tristeza: el *sati* o ritual de inmolación. La mujer *sati*, así, es un *sujeto ausente*. Dicha ausencia, piensa Spivak, hace imposible su palabra. La imposibilidad de esa palabra está dada porque sobre ella cae no solo la laja del colonialismo, sino también la del patriarcado. Los colonizados están reprimidos de su palabra, pero logran, soslayadamente, la manera de hacerla emerger; las mujeres *sati*, en cambio, no pueden hablar porque a las estructuras de sujeción colonial se unen las patriarcales (por eso a Spivak le parece que Foucault, al carecer del análisis feminista, supone que la subalterna de todas formas podrá hablar). Es posible establecer un vínculo entre la analítica de Spivak y la diegética del filme de Puiu: Lazarescu es también un

sujeto ausente. No se trata, naturalmente, de un acto ceremonial de orden religioso como en el sati, ni tampoco de un sujeto femenino, pero sí opera como un proceso técnico institucional de disociación entre la voluntad de sí y el cuerpo propio. Todo el sistema busca que el cuerpo ya no sea propio, sino que se entregue a los procesos de intervención, por eso se trata también de conformar un sujeto ausente. El movimiento aquí invocado plantearía que estas estructuras burocrático-institucionales, basadas en la jerarquía del saber científico sobre el cuerpo como sustento del poder, actúan trazando una doble subalternidad: la del cuerpo anómico y la del cuerpo enfermo. Anomia y enfermedad combinadas proceden a la horadación del cuerpo (o sujeto ausente), por lo cual, al no estar (estando como cuerpo) se suspende en él la palabra. Por ello la insistencia institucional de la negación del habla, como ocurre, en otro nivel, sobre la palabra de Mioara (ella debe ser la que no dice nada, la que obedece y calla, pero no solo ante la autoridad masculina, también ante la autoridad de doctoras y enfermeras).⁶⁰ Lazarescu no puede hablar por sí mismo (y el devenir de su propio padecimiento le impedirá, orgánicamente, hablar por sí mismo), su palabra estará siempre filtrada por la retícula que otros establecen, incluso la propia Mioara, que en los momentos de la disolución de la conciencia de Lazarescu tendrá el papel crucial, en el filo de la vida, de hablar por él (pero Mioara no está en la situación del historiador poscolonial visualizada por Spivak).

⁶⁰ No hay, al igual que con el sujeto del médico, esencialidad alguna en la institución médica. No es necrótica por sí, no es en sí misma la emanación autoritaria del saber/poder de la ciencia médica. Esta constitución moderna puede operar en ella de forma enfática o puede volatizarse según las lógicas y las fuerzas que la definan. La institución es una organización social que por el sistema y contexto en el que aparece, por las fuerzas históricas que la definen y marcan, puede asumir formas incluyentes y democráticas u otro tipo de configuraciones (que más o menos se han dado históricamente).

El cuerpo abyecto

Sobre Lazarescu se suman todos los signos que las sociedades modernas y los principios civilizatorios dominantes han considerado abyectos: la pobreza, la vejez, la fealdad, la enfermedad, el abandono. Lo es porque de su cuerpo salen públicamente y sin su control, sus efluvios y sus excrecencias, y porque su cuerpo sintetiza lo indeseado y lo excluido. Es un cuerpo en el que no se separan, como se espera, los desechos a los que lo social teme y procura ocultar. Julia Kristeva señalaba el fondo simbólico en el que el desecho corporal se asume como lo que debe eliminarse, quitarse de sí, para alcanzar el estatuto del yo (Kristeva, 2015). Pero es posible pensar que la abyección se extiende también sobre los cuerpos de otros. Los que la taxonomía y la retícula del poder cultural definen como repulsivos. Quizás haya cierto sentido profundo de miedo al contagio, al igual que ocurre con las excrecencias: no tocar las heces o la sangre para no contaminarse con ellas. En sus formas más oprobiosas en el rechazo a otros cuerpos late un miedo de mimesis y contagio. Ya señalaba Kaja Silverman el miedo que le producía acercarse a los indigentes, porque inconscientemente le subyacía el temor de que podría estar en su lugar (Silverman, 2009). Quizás el cuerpo abyecto se cruza e instituye en cuatro ejes: el de la pobreza, el de la fealdad, el de la vejez, el de la enfermedad. Cruce que sanciona lo que no tiene usufructo, lo que ya no es rentable o usable. El capitalismo moderno identifica esos como cuerpos liminales, carga inútil que le resulta difícil desechar. El cuerpo de Lazarescu es improductivo: un cuerpo residuo que ya no da servicio alguno ni al sistema ni a la economía, una especie de lastre para las fuerzas que acopian las energías sociales. Desde la mirada de la eficacia y la productividad es efectivamente el cuerpo que queda como residuo después de largos años de servicio. Cuerpo que ya no tiene nada que ofrecer y que debería eliminarse para no atentar contra la unidad del sistema. El de Lazarescu es un cuerpo extenuado, al que se le sacó todo lo extraíble y ahora es solo detrimento y carga. Biopolíticamente es un cuerpo infértil, improductivo y carente. Un cuerpo que en el tránsito de esas siete o nueve horas de horror, se vuelca totalmente a lo abyecto, materializado en los procesos del

efluvio y la descomposición orgánica. El primero está en el vaciado que vive el anciano al vomitar, al orinarse, al perder el control de sus esfínteres y defecar en la plancha de tomografías. No puedo evitar la remisión que todo ello me produce hacia las pinturas de Francis Bacon, en las que no se ocultan los desechos de los cuerpos. En ello es notable el tríptico de 1973 sobre la muerte de su amante (probablemente por SIDA). Jhon Dyer está en el baño, entre el lavamanos y el inodoro, deshaciéndose en su vómito y su diarrea, mientras se proyecta la sombra negra de la muerte. El otro proceso de lo abyecto es la descomposición interna del cuerpo de Lazarescu: la disolución de su hígado y el colapso de su cerebro. Desde el segundo hospital hay un primer examen neurológico, ya tardío, que muestra el deterioro encefálico. Las neuroimágenes solicitadas muestran un hematoma subdural que indica la necesidad urgente de neurocirugía. Pero el especialista difiere la atención. Ya en el último hospital, donde la médica de urgencias dice que tiene ocho puntos en la escala de coma, lo pasan a procedimiento para sala de cirugía. Su cuerpo desnudo se exhibe en toda su precariedad. Los órganos, como diría Gadamer, ya no están en silencio (la ruidosa inquietud antes de la muerte).

La potencia negativa

Si la aplicación de la ciencia médica pone en juego el dominio del saber, también es capaz –y sin ello no sería nada– de disponer de *un poder de cura*. Agamben ha hablado de la potencia de no, para referirse a un aspecto central en la analítica aristotélica de las relaciones acto/potencia. El asunto nodal es el reconocimiento de que, en el paso desde la potencia, no todo se consume en el acto. Hay una sobredimensión de la potencia, identificada por Agamben como *potencia de no*: “Si una potencia de no ser pertenece de forma original a toda potencia, será verdaderamente potente solo quien, en el momento de pasar al acto, no anulará simplemente la propia potencia de no, ni la dejará atrás respecto del acto, sino que la hará pasar integralmente en él como tal” (Agamben,

2018: 366). Una potencia no ejercida que garantiza las posibilidades siempre abiertas de nuevas realizaciones, de nuevas posibilidades de definición del ser. Pero el filme de Puiu es inclemente. No solo es que en la aplicación de la potencia médica se guarde una posibilidad de no, sino que previo a ello, se niegue la disposición al acto mismo. Si resulta patente en todos los aparatos hospitalarios visitados que hay una potencia de saber y de técnica que podría hacerse acto de cura, es más bien la inaplicación de todo ese potencial lo que retira las posibilidades de vida a Lazarescu. No tiene curso ante este escenario plantearse la reserva del no que permitiría una nueva posibilidad para Lazarescu, sino que la potencia que habría de aplicarse positivamente nunca se perpetra porque el aparato mismo lo impide. Una potencia llevada a un campo que no puedo llamar más que irónico. Una potencia impotente. Agamben ha hablado de la dimensión de la impotencia pero siempre en el sentido de aquella magnitud desmedida de la potencia que no está activa, e indica lo inagotable de sus posibilidades. Lo que el filme de Puiu muestra es la impotencia que cancela todas las posibilidades. Para Lazarescu la potencia médica no es más que ausencia y falla. *No acto* en la primera parte del viaje y *acto errado* en la segunda. La acción médico-burocrática no para producir el tránsito del cuerpo enfermo al cuerpo sano, sino para enfatizar y agravar las condiciones del cuerpo enfermo ahora en tránsito al cuerpo incurable. Un poder/saber en su total negatividad: producir el incremento de la enfermedad, producir el colapso neurológico, propiciar el proceso del cuerpo enfermo al cuerpo muerto. La medicina (en este emplazamiento irracional) no como recurso para la cura, sino como fuerza que se suma a la producción de la muerte por la confusión diagnóstica, el abandono, la indolencia y el desprecio, que aparecen como receta empoderada para matar mejor al enfermo. El sistema clínico-burocrático no como fuerza de la *bios* o del *eros*, sino como fuerza *tanática*. El conflicto entre el *bios* que aún queda en Lazarescu y el *tanatos* que despliega la institución de cura. El *eros* de Miorara frente a la *antipatía* de los médicos y sus agentes. Triunfo de la burocracia y la medicina necrótica.⁶¹

⁶¹ Antes de la llegada de Miorara a casa de Lazarescu, hay una hilarante conversación del anciano con sus vecinos en torno a las medicinas. Metamizol, metoclopramida,

La banalidad del mal

Más que un tema de ética médica o de bioética, en el sentido en que se asumió el filme por parte de la crítica, una clave más amplia de lectura se abre al interrogar la obra en el horizonte de lo que Hannah Arendt llamó la *banalidad del mal*. Ello permite no solo iluminar la película, sino también dar una nueva densidad al propio análisis de Hannah Arendt. La trivialidad del mal no solo vista como la capacidad de un sistema político dictatorial para producir el exterminio de millones de seres humanos en un proceso burocrático en el que sus funcionarios no logran ni tienen interés en realizar una implicancia ética de lo que hacían. Sino que aparece también, bajo otra forma, en los bajorrelieves de una actividad que elimina miles de sujetos en las prácticas de eficacia y descarte de múltiples instituciones atravesadas por burocracias acráticas, en el seno de las sociedades democráticas. Y en esto debemos ser claros, no debe confundirnos la apelación referencial a un filme que se inserta en la crítica del nuevo cine rumano al régimen comunista vivido por aquella nación hasta los años ochenta. El sistema tanático de salud que condena a Lazarescu opera bajo los mismos principios de superioridad casi soberana de la autoridad científica, técnica y burocrática, del modelo moderno. Por eso resulta tan identificatorio el devenir de Lazarescu para públicos de México, de la India o de Colombia. Respecto a Eichmann, quien tenía a su cargo el transporte de los prisioneros judíos a los campos de exterminio, Arendt identificaba la conexión de dos elementos clave: la irreflexividad del sujeto y un contexto de extensión de un código moral pervertido definido por el poder. Eichmann, ese sujeto gris que con

extraverbal, distonocalm, diclofenaco, se disponen como si los hablantes de la casual conversación fueran especialistas. Pero con ello se despliega la valencia indecible que Derrida identificó en la Farmacia de Platón: el *pharmakon* es medicamento para la cura, pero también veneno que enferma y mata. La potencia de daño de un sistema de grandes farmacéuticas integradas como fuerzas de usufructo principal en la medicina necrótica, implantadas popularmente como soluciones al daño, que en la referencia trivial de la aspirina que consume Lazarescu, con su antecedente de úlcera intervenida quirúrgicamente, tiene más bien una potencia maligna.

gran eficacia organizaba el complejo sistema de transportes y partidas de personas que eran llevadas a los mataderos, constituye la cristalización del individuo que se adhiere irreflexivamente a un código moral establecido y reinante en todo el sistema. Un sujeto que, en ese sentido, actúa no por autonomía sino de forma completamente heterónoma:

Eichmann sabía muy bien cuáles eran los problemas de fondo con que se enfrentaba, y en sus declaraciones postreras ante el tribunal habló de “la nueva escala de valores prescrita por el gobierno nazi”. No, Eichmann no era estúpido. Únicamente la pura y simple irreflexión –que en modo alguno podemos equiparar con la estupidez– fue lo que le predispuso a convertirse en el mayor criminal de su tiempo [...] En realidad, una de las lecciones que nos dio el proceso de Jerusalén fue que tal alejamiento de la realidad y tal irreflexión pueden causar más daño que todos los malos instintos inherentes, quizá, a la naturaleza humana (Arendt, 2006: 418).



La muerte del señor Lazarescu (2005). Dir. Cristi Puiu, Rumania.

La muerte del señor Lazarescu golpea en dos extremos más radicales: porque de alguna manera el itinerario siniestro vivido por el anciano y su acompañante topa múltiples sujetos que saben lo que hacen, y que con clara conciencia aplazan, desprecian o dejan de realizar lo que deben

hacer, atrapados por un aparato médico tanático ante el cual pueden reaccionar (y asumen, de alguna forma, una especie de código moral degradado en el que la atención a estos pacientes pobres y marginales puede autorizar abandono y despotismo). Por otra parte, y quizás esto es lo más relevante, porque aquí el mal no está dispuesto en grandes y notables maquinarias de muerte como ocurría en los campos de exterminio nazis. No estamos ante el estruendoso “acontecimiento nazi”, estamos ante una operación ordinaria, cotidiana, diluida en las figuras institucionales de los servicios públicos y de la atención social. La obra de Puiu, hablando de esta degradación de las estructuras institucionales de la medicina pública, sin duda habla también, silenciosamente, de las instituciones de justicia, de las instituciones de cuidado de los ancianos, de las estructuras educativas por las que seguramente pasó y pasan a diario los múltiples Lazarescu.

Ficha técnica

Moartea domnului Lazarescu (título original)

The Death of Mr. Lazarescu (título en inglés)

La muerte del señor Lazarescu (título en español)

Dirección: Cristi Puiu

Producción: Alexandru Munteanu

Guion: Cristi Puiu y Răzvan Rădulescu

Música: Andreea Păduraru

Fotografía: Andréi Butică y Oleg Mutu

Reparto: Ioan Fiscuteanu, Luminita Gheorghiu, Mimi Branescu,
Dana Dogaru, Florin Zamfirescu, Mihai Bratila, Monica
Dean, Bogdan Dumitrache.

Edición: Dana Bunescu

Compañía Productora: Mandragora Films

País: Rumania

Año: 2005

Duración: 153 minutos

La civil: rebasar el linde



La civil (2021). Dir. Teodora Mihai, Bélgica-Rumania-México.

La pregunta por las relaciones entre tiempo diegético y tiempo empírico no se refiere solo a la cuestión de cómo el primer tiempo logra dar cuenta o falla en su pretensión de presentificar el segundo, sino especialmente a la constatación de los retornos y los vínculos entrecruzados de estas dos temporalidades capitales. Tanto para la teoría historiográfica como para la teoría narrativa, la presentificación del tiempo empírico es una pérdida y una reconversión. La condición de tiempo-vida o tiempo acontecimiento no puede ser reactivada por ningún método ni procedimiento de recurrencia, hay una inexorabilidad de pérdida que constituye la naturaleza misma del tiempo vivido. Como reconstrucción histórica asistimos a una referencia

epistemológica que procura inscribir las secuencias de acontecimientos en una argumentación, que procura entonces, explicar un devenir; como renarración fílmica o literaria (o cualquier otra), estamos ante una estrategia que procura activarnos experiencias imaginarias y sinestésicas de un tiempo figurado y sostenido en el puro vacío de la representación. Ese tiempo fictivo es, como pensara Ricoeur, una hipótesis de mundo que permite, con el resguardo de su diferencia con lo vivido, probar posibilidades de la experiencia y las relaciones, incluso en el campo de la violencia (Ricoeur, 2004 y 2008).

La relación liminal entre tiempo diegético y tiempo empírico

Pero el borde entre tiempo diegético o diegetizado y tiempo empírico es endeble, y en algún punto, liminal. Roland Barthes, en *La cámara lúcida*, en el contexto del duelo por la muerte de su madre, emprende un viaje de posible reconocimiento, ante un grupo de fotografías de la ausente. La cuestión capital del libro es, en mi opinión, “la búsqueda de una alteridad desaparecida y la interrogación de la imagen como potencia para acercarse al otro” (Lizarazo, 2019: 59). Hay dos experiencias en esa tarea de deseo por la imagen perdida (la de una madre que ya no volverá, como todo tiempo registrado por una cámara fotográfica, cinematográfica u otras): la primera es la de la imposibilidad de la imagen por traer realmente al otro, o por traer efectivamente un tiempo deshecho. Las imágenes son solo imágenes. Solo analogías de la percepción que intentan, con sus poderes técnicos y de emplazamiento, producir la impresión de estar ante un acontecimiento ya extinguido. Pero hay otra experiencia: la que Barthes tiene cuando, entre el caudal de fotografías, encuentra una en la que *siente* que está ante su madre, “la descubrí”, dice: “esta fotografía reunía todos los predicados posibles que constituían la esencia

de mi madre” (Barthes, 1989: 113). Entonces, la experiencia de verla tenía tal potencia de rememoración que sabiendo que no era más que una fotografía operaba para él como una especie de reconexión. Sin ejercer ningún juicio ontológico que sancione la posibilidad o imposibilidad de ciertas imágenes para religar con lo ausente, pragmáticamente opera un hacer social de las imágenes con el cual se vive dicha religación. Las personas sienten que la imagen les retorna algo que había sido perdido. En *La fotografía y el otro* di cuenta de la capacidad de la fotografía, bajo ciertas modalidades de emplazamiento ético y estético, para permitir ese retorno de quienes habían sido violentamente eliminados. No se trataba, por supuesto, de un acto mágico en el que una persona asesinada o desaparecida regresara fácticamente, se trataba de un acto poético en el que por la fuerza de creación y alteridad se restituía el valor de lo eliminado, como una forma de justicia ética (Lizarazo, 2022).

La civil: la imposibilidad del retorno

La película *La civil* da cuenta no de ese retorno, sino de la oclusión institucional y social de las posibilidades de dicho retorno. Por eso es un filme que, siendo ficción, entronca los tiempos empírico y diegético. Si la experiencia de Barthes o la experiencia de los trabajos fotográficos referidos en *La fotografía y el otro* muestran una pragmática (encuentro triádico: técnica de la imagen, modalidad heurística de creación ética, fruición social) que conecta tiempos empíricos y diegéticos para hacer posible la experiencia del retorno, *La civil* hace dicha conexión para mostrar la crueldad de un sistema sociopolítico que disloca y establece un régimen de desaparición.

Indicaba, al comienzo, que las relaciones entre tiempo diegético y tiempo empírico ponen en juego relaciones de implicación mutua y retorno. Esto significa fundamentalmente dos cosas: que las separaciones clásicas entre “documental” y “ficción” son menos atinadas de lo que

suele creerse, y que todo esto está atravesado por la relación entre la imaginación y la memoria. La primera cuestión es el reconocimiento de que en los dispositivos de emplazamiento enunciativo diferenciales (uno como documental y el otro como ficción), las intencionalidades de sus productores y los procesos de producción del material, ambas modalidades textuales, están sometidas al trabajo del lenguaje, y lo que en última instancia las distingue ante la fruición de sus espectadores son ciertas modalidades discursivas y retóricas de presentación. El documental es tan lenguaje como lo es la ficción. La segunda cuestión es el reconocimiento de que no obstante la intensidad del llamado positivista al orden, no hay memoria que carezca de imaginación. Ni la memoria de imágenes ni la memoria mental es pura constancia fidedigna de un acontecimiento pasado. Todo pasado se alcanza porque la imaginación hace posible justamente su vivificación. La condición de cierre ontológico del pasado hace que su acceso, mediante la memoria, solo sea posible por el acto de imaginación según el cual nos ponemos en ese tiempo imposible, que ya no se repetirá, como si se repitiese. Justo eso es el acto de memoria: sobreponerse, con imaginación, a la imposibilidad de revivir el tiempo. Esa fuerza de la imaginación permite muchas veces que el acontecimiento sea mejor comprendido, que se acceda a sutilezas e implicaciones de lo allí referido que no podrían tenerse ante un texto o un testimonio demasiado improntado por la exigencia ríspida de ser totalmente isométrico con los hechos (en el carácter y el método de esa isometría hay una problematicidad que aquí no tengo lugar para abordar). *La civil* logra desprender esquirilas justamente porque construye con potencia de imaginación una forma de dar cuenta de acontecimientos que se agrupan en ese cuerpo viviente de Cielo, la protagonista de su historia. Cielo, como veremos, apela a una subjetividad concreta, pero integra en ella otras subjetividades visitadas por la directora de este filme, que hacen que la voz despuntada en el relato sea más una fuerza colectiva que una identidad única.

La civil es producto de un proyecto inicialmente documental de Teodora Ana Mihai, una interesante directora rumana que pretendía dar cuenta de la experiencia de los menores de edad víctimas de la

violencia en México. En el proceso se encontró con Miriam Rodríguez, a quien le asesinaron a su hija Karen de 20 años en el 2014. Ante la negligencia y la corrupción de las autoridades, Miriam se hizo cargo de la investigación del caso y con notable valor logró meter a la cárcel a la mitad de los involucrados en el crimen. Con persistencia temeraria los persiguió, los ubicó y aportó las evidencias para que las autoridades los sentenciaran. Aunque los asesinos pertenecían al cartel de los Zetas, una de las más sangrientas agrupaciones criminales de México, Miriam se mantuvo incólume y prosiguió con su investigación hasta que el 10 de mayo de 2017 la mataron frente a su casa en San Fernando, Tamaulipas. Fue así que Teodora Mihai giró su documental de la situación de los huérfanos por la violencia a la agencia heroica y doliente de Miriam. Pero pronto vio que mantener el proyecto documental era una tarea imposible: particularmente porque su propia filmación irrumpía sobre la búsqueda que Miriam hacía. Entonces se desplazó al campo de la ficción y elaboró la historia junto con el escritor Habacuc Antonio de Rosario. El relato poco a poco se fue desprendiendo de la propia Miriam para incorporar otras historias, igualmente acuciantes. En síntesis, la película *La civil* cuenta la historia de Cielo, una mujer de 55 años que vive modestamente con Laura, su hija, con la pensión que le pasa su exmarido. Su condición cambia abruptamente una mañana como cualquier otra en la que da por sentado que Laura se halla en sus actividades, cuando es interceptada en el tráfico por una camioneta de la que desciende un joven y la cita en un restaurante cercano donde le hace saber que han secuestrado a su hija y le exige un pago de 150 mil pesos y la camioneta de Gustavo, su exmarido, para liberarla.

Cielo consigue el dinero y el automóvil, no obstante cierta reticencia de su exesposo; lo entrega a los captores, pero pasan las horas y la chica no regresa. Sigue la presión de los criminales quienes le solicitan 50 mil pesos adicionales, los cuales también paga junto con Gustavo. Ante la actitud timorata del exesposo y la indiferencia de las autoridades a quienes pide ayuda, Cielo decide investigar por su cuenta y en el proceso descubre un mundo brutal de violencia

y muerte que atraviesa todo el tejido social. Por casualidad ve un comando del ejército que cruza la ciudad y pide ayuda al teniente La Marque, a cargo de un operativo. Junto con él se internará en un viaje macabro que la transformará progresivamente.



La civil (2021). Dir. Teodora Mihai, Bélgica-Rumania-México.

Rebasar el lindero: una esquirra que interpela el lugar ético

La principal imagen esquirra del filme de Mihai se despliega en el tramo en que capturan a don Quique, un amigo de la familia de Cielo, al cual descubre como traidor y aliado de los narcos que secuestraron a Laura. Dos momentos de rompimiento tiene dicho tramo narrativo.

Cielo entra junto con La Marque a lo que parece ser la casa de don Quique, quien ya está sometido por elementos del ejército. El oficial le solicita información sobre los contactos y el paradero de los secuestradores: “Yo solo sirvo de apoyo señor. Hago mandados y doy consejos”. Entre tanto, en la penumbra, el militar le pasa una macana a Cielo, quien la recibe sin dudar, con una expresión dura que se advierte

debajo del pasamontañas que lleva puesto. Don Quique sigue disculpando su actuar y procura mostrarse con una posición menor en el grupo criminal. El teniente La Marque le pregunta: “¿Y qué nos dice de la hija de sus colegas, los comerciantes? La que desapareció”, a lo que don Quique responde: “¿La Laura? A esa ya la tenían bien checada”.

Mientras don Quique habla vemos en *close up* el terror y la ira que se concitan en el rostro de Cielo. Atrás, fuera de foco, se aprecia al teniente La Marque que voltea para verla, se acerca y murmurando le dice: “Péguele y sáquele toda la información que quiera saber”. Cuando Cielo se acerca, Quique dice: “No, no... no, yo estoy cooperando señor”.

Cielo suelta con cólera el primer golpe. No se aprecia más que su rostro, todo lo demás son tinieblas: “Tú la señalaste desgraciado”. Cielo lo sigue golpeando, pero la imagen no permite ver la acción dado que está centrada en su rostro. Don Quique se queja. “Hijo de tu pinche madre. ¿Dónde está mi niña?, ¿dónde está?”. Cielo se quita el pasamontañas y lo mira de frente: “¿Qué le hicieron?”. Don Quique responde: “Usted y yo somos amigos doña Cielo”. “No. Yo no soy tu amiga. Si nos conoces de toda la vida, ¿por qué nos hiciste esto?”, Cielo lo sigue golpeando con una ira acumulada que en ese momento aflora con toda su fuerza. “Sé donde la tienen, ¡yo sé!”, don Quique revela que todo lo planeó El Puma: “Y yo los puedo llevar, yo los llevo”. Cielo mira a La Marque como pidiéndole que vayan. El oficial da una señal con la cabeza a su subordinado y parten hacia el lugar.

Más adelante Cielo llega a la casa de seguridad de los criminales. Están en el exterior. La Marque tiene a don Quique de rodillas: “A ver hijo de tu chingada madre. ¿A quién le quieres ver la cara de pendejo?”. La cámara sigue a Cielo en *over shoulder*. El reflector de una de las camionetas del ejército y la lámpara del rifle de uno de los soldados apenas rompen la penumbra de la noche. “Me he portado muy bien contigo pinche lacra”, dice La Marque a don Quique, quien está totalmente sometido y de rodillas: “Sí, señor”. La Marque: “Sí ¿qué?”. Don Quique suplica compasión: “Doña Cielo, dígales que no me maten. Dígales que somos amigos”.

Con La Marque a su lado, en un ir y venir de palabras, Cielo confronta a don Quique: “¿Dónde está mi hija?”. “Doña Cielo, por favor, usted no entiende”. “¿Qué es lo que no entiendo?”. “Laurita y El Puma se conocían. Y dicen que ella lo despreció delante de toda su gente. ¡Ese fue su error! Yo no pude hacer nada”. “Pinche viejo pendejo. Ahora resulta que es la culpa de mi hija. ¡Desgraciado!”. “¡Yo los puedo ayudar! Sé muchas cosas, ellos confían en mí. Los puedo ayudar desde dentro. Averiguar cosas. Tenía que trabajar para ellos. Mi hijo se había metido en problemas con prestamistas. Necesitábamos dinero rápido”.

Mientras don Quique habla, la cámara muestra a La Marque hartado de su imploración y desenfundando un revólver. Apunta entonces a la cabeza del capturado. Don Quique dice desesperado: “Sé que aquí enterraban gente. Allá atrás. Sé muchas cosas, de verdad”. La cámara recorta el rostro de La Marque y de Cielo, en contraluz, mientras que se escucha el disparo. Cielo solo cierra los ojos por el impacto, y retira un poco la vista, en silencio. La Marque le reclama: “Ya ve para que era el pasamontañas”.



La civil (2021). Dir. Teodora Mihai, Bélgica-Rumania-México.

Cielo vive en un entorno inhóspito, en la carencia de vínculos reales de solidaridad: ninguna hermana o pariente, ninguna amiga, ninguna red de sustento. Solo la ocasional compasión de la dueña de

la funeraria a la que asiste para identificar cadáveres; la de la dueña de un comercio que está en el drama de un hijo desaparecido; y la escamoteada, insensible y pusilánime presencia del exmarido. Nadie la consuela ni apoya. Solo recibe un gesto de ternura durante todo el filme: es el que le brinda la hija postreramente secuestrada, cuando la maquilla. La única alianza significativa que tiene Cielo es con el ejército, alianza con el diablo, que trae una consecuencia doble: la primera es el avance en la búsqueda de la hija (la captura de don Quique y otros mandos medios del cartel, el hallazgo de las casas de seguridad y la liberación de algunas víctimas), pero con resultado incierto respecto al hallazgo de Laura. La segunda consecuencia es compleja, y en ella radica la esquirra: la determinación de hallar a la hija y la alianza táctica la llevan a cruzar el borde entre la víctima y el victimario. Su estatuto será entonces el de quien está en las dos regiones de corte. Sujeto liminal: sin ser es, siendo no es. La imagen esquirra rompe las axiologías estables y sistémicas. La esquirra corta la doble ilusión de diferenciación nítida entre la violencia legítima y la violencia ilegítima, así como la clara demarcación de víctimas y victimarios. Laura es víctima de don Quique, de su traición artera y cínica; es víctima del grupo narco que secuestra a su hija; es víctima de la decisión del Estado mexicano de producir esa guerra; es víctima de la indolencia, la ineficacia y la perversión de las instituciones de seguridad pública; pero también, y ese es el corte que la esquirra hace en la mirada matriz de la axiología filmica y social, participa del proceso extrajudicial de sujeción y eliminación de don Quique. Participa de la violencia sobre quien ahora está sometido, como víctima, sin derecho a la justicia por la fuerza del ejército. Pasa a la acción al golpearlo y con su presencia se vuelve cómplice de La Marque en el asesinato. El drama que llevó a don Quique a aliarse con los narcos para salvar a su hijo es un drama análogo al de Cielo al aliarse con el ejército para hallar a su hija. La esquirra rompe las dos capas de diégesis involucradas: la de las delimitaciones legales y éticas a nivel de los fueros institucionales, la capa exterior, digamos; y rompe también la capa interior, la posición de Cielo consigo misma.

En la primera, lo que la esquirra rompe es la representación de un Estado que ha buscado, desde la declaratoria de guerra contra el narcotráfico en 2006 por el entonces presidente de México Felipe Calderón, mantener una narrativa de diferencia moral entre quienes actúan bien y quienes actúan mal, entre quienes representan los valores sociales, republicanos y legales; y quienes representan lo antisocial, la ilegalidad y la barbarie. El filme de Mihai no habla de ello directamente, pero su universo diegético se inscribe en el contexto empírico contemporáneo de México. El tiempo diegético habla del tiempo empírico, y el tiempo empírico se revela a través del tiempo diegético del filme. La esquirra diegética golpea la narrativa extrafilmica del Estado.

El contexto aludido remite a esa imagen casi arquetípica de la derecha política, en la que se funden el alto mando militar y el presidente: Felipe Calderón vestido de militar en Apatzingán, regocijándose por los primeros episodios de una brutal guerra que, desde entonces, ha generado cerca de 350 mil asesinatos y más de 72 mil personas desaparecidas. Aliado de un ejército acusado de fusiones con los criminales y de violaciones sistemáticas y recurrentes a los derechos humanos; en contubernio, hasta ahora silenciado, con una policía que a la postre se reveló con diversas conexiones con el narcotráfico: Genaro García Luna, secretario de Seguridad Pública durante el gobierno calderonista, recibía pagos del cartel de Sinaloa. También se ha hecho evidente que el expresidente Peña Nieto fue sobornado por la misma organización. La esquirra rompe esa distinción, muestra que en diversos puntos las fuerzas institucionales de seguridad y las fuerzas criminales se entrecruzan y fusionan.

Por otra parte, la capa interna es más sensible para la diégesis y para su proyección más allá del contexto narrativo específico. En algún sentido, es una esquirra que golpea la propia dirección axiológica del filme de Mihai: Cielo, que en toda la historia despliega el hacer de la víctima contra un sistema dañino, tiene un momento, instante crucial, llevada por el dolor y la ausencia de posibilidades, en que realiza un breve pero crucial ejercicio victimario. Lo que se pone en crisis es un modelo de moralidad que supone tanto una separación prístina

entre valores aceptables e inaceptables, como una exigencia de imputada conducta de las víctimas. Que se ponga en crisis no significa que la esquirra deshaga la moralidad misma, sin ella el sentido axiológico del filme se caería, significa más bien que desestabiliza la moralidad formal frente a la complejidad de la experiencia y del devenir vital. Colapsa la demanda implícita por una moral estructural, y abre la inadecuación entre la abstracción axiológica y la contingencia de la vida. Por ejemplo, un sistema axiológico estructural como el platónico, según el cual las ideas éticas constituyen patrones de moralidad universales, exige su aplicación omnímoda. Platón pensaba que quien alcanzara el conocimiento moral de las ideas éticas estaría en condiciones de conducir la política social. Por ello no deja de aparecer, históricamente, la pretensión retórica de los gobiernos por investirse de autoridad moral, en una suerte de asimilación torpe o cínica del ideal platónico del gobierno de la sabiduría. En *La metafísica de las costumbres*, Kant plantea que el imperativo categórico es el principio de una voluntad libre, una voluntad que, como la nuestra, está volcada siempre a la acción. La máxima que rige la acción deberá quererarse como ley universal. El imperativo categórico exige, incondicionalmente, que hagamos o dejemos de hacer. Decir la verdad, por ejemplo, no está sometido para Kant a ninguna condición, siempre deberá elegirse la verdad a la mentira, porque si mentir fuese ley universal, el mundo sería insustentable. Una sociedad de la mentira hace imposible la confianza, el compromiso, la socialidad misma. Pero ese es el punto que justamente se hiende con la esquirra. Kant alguna vez puso de ejemplo la situación en que un amigo le pide refugio en su casa y posteriormente, al ser interrogado por su paradero por un perseguidor, debe asumir el imperativo de decir la verdad; quizás, entre tanto, su amigo se escapa por la ventana. Decía Adorno que para quienes vivieron la persecución de las SS y la Gestapo, el ejemplo de Kant ya no producía risa sino horror. El horror de una desconexión del ideal moral con la contingencia de la vida; con las condiciones siniestras que la existencia enfrenta en “tiempos de peligro” (como decía Benjamin); de la adversidad, a veces mayúscula, de una vida asediada por la violencia; de la fragilidad de un cuerpo

devastado por la enfermedad. La realidad de un país como México, en el que han sido asesinados cerca de 150 periodistas en los últimos 15 años, hace significativa la sentencia de la hija de Luis Martín Sánchez Íñiguez, periodista asesinado en 2023 en Nayarit: “A mi padre la verdad no lo hizo libre. La verdad lo mató”.



La civil (2021). Dir. Teodora Mihai, Bélgica-Rumania-México.

El imperativo categórico persiste en Adorno, pero enraizado en la concreción del tiempo histórico, y en una formulación negativa: “Orientar el pensamiento y la acción de modo que Auschwitz no se repita” (pero sabemos que Auschwitz se repitió en Darfur, Camboya, Ruanda, Srebrenica, Abu Ghraib, Gaza). Martha Nussbaum procuró pensar una ética en el reconocimiento de la vulnerabilidad de la vida, de la presencia del dolor y la muerte. Ni en Adorno ni en Nussbaum (como tampoco en Lévinas) hay un abandono de la necesidad moral; pero en ellos hay un esfuerzo por pensar la moral en una vida frágil, atravesada por fuerzas que la rebasan, es decir, en pensar una moralidad no necesaria sino contingente.

La esquila sale del filme y golpea la constelación de discursos del Estado, golpea las tramas de representaciones de la cultura media, golpea la buena moral, golpea los artificios mediáticos de las almas buenas (en el sentido crítico hegeliano). Hendidura que hace cierta consistencia con la transformación existencial y política de Cielo, por el descubrimiento de la dimensión macabra de la sociedad. El

viaje de la heroína no como iniciación al campo de lo superior en el orden mítico hierofánico, sino como recorrido de descubrimiento del horror constitutivo del mundo. Su viaje la transforma de la condición de “alma buena” a una suerte de existencia guerrera, para la cual las fachadas de la sociedad se caen como descascarándose. Así le ocurre, por ejemplo, con el romanticismo insulso de Gustavo, su exmarido, quien de repente le prepara el desayuno y arregla los desperfectos de la casa (los agujeros dejados por las balas), como haría un “buen marido”; así le ocurre con la apelación de don Quique como “amigo” de ella y su familia, que para entonces resulta una frase vacía y perversa.

Ese es el desafío de la película de Mihai, es el lugar en que Cielo embona con Miriam Rodríguez: una persona ordinaria, como cualquiera de nosotres, viviendo en esa especie de burbuja que un día resulta rota o atravesada por la crueldad. La ilusión del mundo social se cae, para mostrar que buena parte de las estructuras que lo sostienen hunden sus raíces en lo siniestro. Quizás la energía de esta esquirra está contenida en lo que Ana Mihai me comentó del encuentro definitivo con Miriam Rodríguez. La filmación se volvió para ella un propósito determinante por el desacomodo entre la apariencia suave y tierna de Miriam, una mujer de casi 60 años que le recordaba a su madre, y la dureza de las palabras con las que le confesó su ánimo: “Cada mañana abro los ojos y lo que pienso es en matar o morirme”.

Ficha técnica

La civil (título original)

Dirección: Teodora Ana Mihai

Guion: Habacuc Antonio de Rosario y Teodora Mihai

Productor: Hans Everaert

Fotografía: Marius Panduru

Edición: Alain Dessauvage

Reparto: Arcelia Ramírez, Álvaro Guerrero, Jorge A. Jiménez,
Ayelén Muzo.

Música: Jean-Stephane Garbe

Duración: 140 minutos

Aguirre y la Amazonia como esqurla

“Pero vosotros me dais lástima.
Jamás podréis salir de esta selva”.
Runo Dimac (Baltasar)



Aguirre, la ira de Dios (1972). Dir. Werner Herzog, Alemania.

La Amazonia es la patente realidad de una naturaleza indómita, que pese a los persistentes embates de una modernidad depredadora, capitalista y antropocéntrica, logra desplegarse como el mayor bosque tropical del mundo. Es también, simultáneamente, una fuerza

imaginaria que convoca la manera en que las sociedades humanas construyen su sentido. No se trata de que con ella se demarquen los límites entre nuestra condición biológico-animal y nuestra pretensión humano-civilizatoria. Incluso si los bordes entre naturaleza y cultura son subvertidos, como se hace en la antropología posmoderna o el perspectivismo, la fuente de interrogación sobre nosotros mismos, sobre lo que somos y lo que creemos ser, resulta poderosamente cuestionada por el enigma de la selva. La selva es nosotros y a la vez nuestro otro. Nosotros en la zona incoativa que constituye nuestro fondo y lo otro en su profundidad insondable. Yo y otro, claridad y oscuridad, animalidad e impulso civilizatorio, depredación y tentativa de justicia, pasión y racionalidad, diferencia y disolución.

En los años setenta y ochenta, Werner Herzog rodó en la Amazonia dos filmes célebres sobre la conquista: *Aguirre, la ira de Dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972), ubicada en 1560 cuando los conquistadores españoles buscaban El Dorado; y *Fitzcarraldo* (1982) ubicada a finales del siglo XIX, en el contexto de la brutal explotación del caucho. Dos tiempos de confrontación, violencia y enigma, que emergen con inusitada profundidad y patente capacidad de remoción de los supuestos civilizatorios y de los sueños de hegemonía. La Amazonia como otro del mundo, como ser y no ser, como lo que la modernidad ha querido ignorar, pero a la vez, en su sentido más rapaz, explotar y usufructuar; como tentativa de extracción de todas sus energías y sustancias, de emplazamiento y provocación total de su ser, en el sentido que tiene la esencia de la técnica en Heidegger (2021). Línea interpretativa que quizás podría mostrarnos tres cosas sustantivas que el cine elabora sobre nuestra mentalidad moderna ante la Amazonia: la búsqueda de perpetrar el dominio que la técnica tiene sobre nuestra condición humana,⁶² y a la vez la conciencia de nuestro límite, nuestro riesgo y nuestra imposibilidad de perpetuación. Por último, el crucial sentido, casi a contrapelo, según el cual

⁶² La cuestión de la técnica sobre la naturaleza proviene de la cuestión de la técnica sobre la condición humana.

la selva no será vencida. La lógica conquistadora, modernista y capitalista encara la selva, en última instancia, como un enemigo. Pero al hacerlo así, al verla como su desafío, el resultado se expresa como derrota. Derrotados, en el fondo, por nosotros mismos.

En *Aguirre* la Amazonia es una imagen esquirra, pero en una condición y una consistencia inusitadas. Esquirra antelar que actúa desde el *momentum* prefilmico, como si fuese tal su fuerza de irrupción que rompe las condiciones mismas en las que se plantea la producción cinematográfica, también, por supuesto, esquirra que despega desde el filme hacia el afuera; lugar en el que, por la semántica invocada, se enmarañan las acuciantes creencias sobre lo que la sociedad moderna supone que le pertenece.

La cólera de la civilización en la selva



Aguirre, la ira de Dios (1972). Dir. Werner Herzog, Alemania.

Aguirre, la ira de Dios es la historia de una alucinante y cruenta travesía desde las montañas del alto Perú hasta las tierras bajas de la Amazonia. Con la referencia del diario de Diego Gaspar de Carvajal, el filme relata la búsqueda de El Dorado en 1560, después de la derrota de los incas por el imperio español. Dado el agotamiento de los recursos, Gonzalo Pizarro envía en vísperas de año nuevo una

delegación para conseguir insumos y explorar los rastros de la ciudad dorada, con un plazo de una semana, so pena de considerarla perdida. A cargo de cuarenta soldados, Pedro de Ursúa es nombrado comandante de la expedición: Lope de Aguirre como lugarteniente, Fernando de Guzmán como representante de la familia real y el fraile Gaspar de Carvajal como misionero y enviado de Dios. El grupo incluye a dos mujeres: Inés de Atienza, prometida de Ursúa; y Flores, hija de Aguirre.

El rompimiento que la selva produce en Herzog es doble: se encuentra seducido por su potencia primigenia y siente ante ella, a la vez, una fusión de ira y temor que se expresa en el proceso de realización y en el choque entre la incoatividad absorta de la jungla y las demandas del rodaje que allí resultaban absurdas. Nada en la selva era (ni es) compatible con el artificio de un rodaje. Ni la actitud de su propio equipo, de su actor principal Klaus Kinski, ni del conflictivo y enfermizo vínculo que estableció con Herzog.

Probablemente la seducción que la selva ejercía sobre Herzog emanaba de un retorno infantil. De niño vivió en Sachrang, junto con su madre Elizabeth Stipetic y sus hermanos. Era un pueblo pequeño, alejado de la modernidad urbana. El director recuerda que no había televisión, ni teléfono, e incluso tenían que buscar y recoger agua en lugares lejanos porque su casa carecía de ella. Tuvo una infancia signada por la marginación y por la pobreza, pero fue un niño feliz. Recordaba esos años como especialmente dotados de libertad, amistad y aventura. Llenaban con hojas y helechos bolsas de tela en las que dormían, y pasaban parte de la noche entre juegos y cuentos maravillosos. Los restos del ejército alemán que al final de la Segunda Guerra Mundial huían del asedio de las tropas extranjeras, dejaban armas abandonadas en los bosques, con las cuales jugaban los niños mientras sus madres, horrorizadas, intentaban controlarlos. Herzog recuerda que esa Alemania en ruinas estaba poblada por infinidad de niñas y niños que se debatían entre el dolor dejado por la guerra y la libertad de un mundo a sus anchas. Después, a los 12 años, Herzog regresó junto con sus hermanos y su madre a Múnich donde vivieron

en un cuarto. El hacinamiento le enseñó a concentrarse en medio del caos: leyó vorazmente durante ese opresivo tiempo. Muy pronto, a los 14 años, tomó la decisión de ser cineasta.

Pero la selva también fue para Herzog el enigma, el riesgo del fracaso y el desafío del cine. Un cine que le significó, muchas veces, una batalla en el límite. Quizás fueron sus dos filmes en la selva los que constituyeron su mayor riesgo, pero también su mayor hazaña creativa.

Una esquirra prefílmica: el remolino y el naufragio

Solo un temerario llevaría el reparto y el equipo de producción por la densa selva amazónica, construyendo balsas para atravesar los ríos, subiendo montañas y abriendo la maleza, para dar su interpretación de una guerra de conquista acaecida cinco siglos atrás.⁶³ Herzog hizo así su propia y alucinada guerra de conquista cinematográfica de uno de los afluentes del río Amazonas en el Ucayali peruano. El cine como fuerza colonizadora de extracción, captura y puesta en discurso filmico de la Amazonia. Una guerra entre el realizador europeo procurando arrancar las imágenes de la jungla, y la selva resistiéndose a entregarlas.

Pero el objeto de dicha conquista era descomunal, muestra ostensiva de la inadecuación de un filme que no podría dar cuenta de lo inabarcable. La selva impuso sus condiciones y se filtró en la

⁶³ Las posibilidades de éxito de una producción con esas características, con las condiciones de desarrollo técnico cinematográfico propio de los años setenta, eran bajísimas. A ello se sumó el hecho de que era casi, lo que hoy llamaríamos, una producción independiente. No tenían los recursos económicos ni técnicos de una major cinematográfica, eran más bien recursos escasos, reunidos con esfuerzo entre participantes de México, Alemania y Perú. Después de los cerca de 120 mil dólares pagados a Kinsky, los recursos completos para reparto, técnicos y producción no rebasaron los 250 mil dólares.

historia, penetrándola con su ancestral fuerza prefílmica. Los conflictos ríspidos con el intempestivo Klaus Kinski (un actor salvaje) y la batalla diaria con la incertidumbre de la jungla resultaron claramente filtradas en la secuencia de inicio. *Tilt down* que muestra el descenso desde los altos cerros de los andes peruanos hasta el lecho de la espesura. Un descenso a lo desconocido, hacia el corazón ignoto de ese mundo que presenta al conquistador fílmico o territorial puro conflicto e incertidumbre. Pero también sueños de ambición por la conquista de algo valioso y secreto, que al ser usurpado y extractado (como han intentado el industrialismo y el capitalismo modernos), pone en riesgo el suelo sobre el cual el mundo se sostiene. Descenso desde las altas y frías montañas, coladas de nubes nodosas y densa greda en la que se enterraban las botas inocuas de la soldadesca, y en la que punzaban los trajes lustrosos, los atavíos cortesanos de los nobles ante la hojarasca tupida de la jungla. La imposibilidad de acuerdo entre las lánguidas sendas marcadas por los indios en la montaña y los pesados y aparatosos carruajes, reducidos a monstruos torpes en un lugar que en todo los repelía. El embate de la selva llegó pronto con una tormenta portentosa que azotó al equipo de producción destruyendo sus balsas, y dejó claro los riesgos de naufragio de la filmación. Allí nació, para Herzog, uno de los nudos cardinales de la historia. El acontecimiento extrafílmico de la tormenta se volvió la tormenta fílmica que entorpeció la encomienda de Pizarro y la crisis de Ursúa por gobernar lo imposible: una de las balsas del grupo que atravesaba la selva quedó atrapada por un remolino que impidió se la arrebataran. En la mañana la tripulación apareció muerta, y dos pasajeros desaparecidos. Ursúa se propuso recuperar los cadáveres para honrarlos con un cristiano sepelio, pero Aguirre, mostrando los signos de su carácter, conspiró sugiriendo a Perucho, encargado de los cañones, utilizar las balas del arma contra la balsa para darle mantenimiento. El propósito de Aguirre era dispersar los cadáveres y evitar invertir tiempo en ellos. De alguna forma la subversión de Aguirre en la historia filmada, fue el carácter intempestivo de Kinsky en la filmación de Herzog.

El puro poder y la metafísica de las instituciones

La esquirra inicia cuando se agota el tiempo que Pizarro impuso para la encomienda y Ursúa informa al séquito que iniciará el retorno. “[...] os he reunido para comunicaros que he tomado la decisión de regresar al grupo principal”. Lope de Aguirre, entonces, repele desde la tropa: “Yo no soy hombre que se vuelva atrás”. “Debemos volver en dos semanas como nos ordenó Pizarro”, sentencia Ursúa, a lo que Aguirre replica: “¡A la mierda Pizarro!”. Ursúa insiste: “Os digo que ya no podemos cumplir nuestra misión”. Pero Aguirre remata: “Y yo digo que conquistemos por nuestra cuenta. ¡Sin Pizarro!”

Las palabras de Aguirre no solo llevan la rebeldía que le permitirá controlar la empresa, sino la ambición por las riquezas de El Dorado que la soldadesca ansía. Dirigiéndose a los hombres les recuerda: “¿Habéis olvidado a Hernán Cortés? En el camino a México recibió la orden de volver, pero él no obedeció”. “Tranquilízate Aguirre”, dice Ursúa, pero en sus palabras suena la debilidad de la derrota. Aguirre continúa: “Desobedeció la orden y conquistó a México. Y Cortés es hoy rico y famoso”. “Cálmate”, insiste Ursúa. Y casi en monólogo, Aguirre dice: “Porque no obedeció la orden”.

“Encadenadle”, ordena Ursúa, pero en respuesta recibe un disparo de los subordinados. La suerte está echada. Cuando los fieles a Ursúa intentan reaccionar, Aguirre se impone: “¡Silencio, todos!”. Uno de los soldados toma la espada y se acerca a Aguirre mientras dice: “Yo estoy con Ursúa”. Entonces Aguirre ordena: “Ejecución” y al momento le disparan de muerte. “¿Alguien más?”, pregunta el nuevo poderío con una mirada firme y de hielo que los arredra a todos. Ursúa queda en el lecho de la selva herido gravemente y Armando, su escolta, es capturado. Posteriormente Aguirre convence a la tropa de elegir a Fernando de Guzmán como nuevo líder de la expedición y emperador de un país que allí será fundado. Busca también que Ursúa sea condenado a muerte, pero contrario a su deseo, Guzmán lo indultará.

Toda la campaña es una prolongación de los poderes e instituciones de la Corona, una proyección artificiosa de la lógica y los parámetros de un mundo al otro lado del mar que procura sostenerse afanosamente en estas tierras ignotas. La Corona es simultáneamente las fuerzas concretas que se extienden tentacularmente conquistando y luego colonizando el nuevo mundo (una portentosa fuerza imperial que gobernará y usufructuará todo esto por 300 años, y que dejará sus marcas hasta el presente); pero a la vez es una nada, una metafísica en la cabeza de los que están allí, procurando sustentarla ante todo lo que la niega (la selva, las sociedades indígenas). Aguirre corre por el filo de los dos campos, su locura de poder es también su lucidez: el poder no es más que una creencia (como señalaba Bourdieu), y ante el sistema de reificaciones de los cánones y los títulos, decide ignorar y defenestrar tanto a Pizarro como a Ursúa. Pero sabe que requiere el artificio de los símbolos de esa Corona, y entonces urde la estrategia de instituir a Fernando de Guzmán (un noble) como emperador, para poder manipularlo. La esquirila no solo desnuda la corrupción, la ambición y el artificio inherente de dichas instituciones imperiales, sino que rompe cualquier pretensión de legitimidad del poder, y a la vez corta la pretensión del propio sistema simbólico que la fundamenta.

En un pasaje posterior, Inés de Atienza apela a Gaspar de Carvajal para pedir su ayuda en los momentos aciagos: “Eres el único que puede ayudarnos. Creo que matará a Ursúa y a Armando [refiriéndose a Aguirre]. Estoy convencida de que terminará su obra. Eres mi única esperanza”. Después de un exordio de resonancia bíblica, el fraile le responde: “Ya sabes hija mía, que para mayor gloria de Nuestro Señor la iglesia siempre está al lado de los fuertes”. Aguda esquirila que además de desmoronar la falacia ética de la institución religiosa, evidencia, en su sentido nietzscheano, la ausencia de fundamento del sistema axiológico aliado del poder, o, más pragmáticamente, que el fundamento del poder es un sistema axiológico, entonces inane, que a su vez solo se fundamenta en el puro poder.

El poder como locura

Hay una acuciante mirada en la película de Herzog sobre cierta naturaleza estulta del poder. Una sustancia de alucinación, irracionalidad y voracidad que se derrama en múltiples acontecimientos que emergen como pequeñas esquirras. Una senda encaminada a la cuestión nodal del filamento de locura en la profunda composición del poder imperial (del poder que se sueña y se ejerce como imperio), que no resta la racionalidad instrumental con la que se establece y opera.

En la nueva y más amplia embarcación que los conquistadores construyeron se da un primer encuentro con los indígenas. Antes de toparlos, Aguirre manifiesta su paranoia suponiendo que la pareja que a ellos se aproxima en una pequeña canoa es parte de una trampa. Una vez arriba, la atención se orienta obsesivamente a la pieza de oro que reluce en el collar del hombre. La esquirra muestra la verdadera naturaleza de los poderes político y religioso que en las figuras del fraile y del emperador se hallan sedientos del preciado metal. El fraile pregunta a los indios, en una absurda expectativa, si conocen la Biblia. Les presenta entonces el exótico objeto como aquel en el que Dios habla. Con lógica exacta el nativo toma el objeto y lo lleva a sus oídos para escuchar lo prometido. Al notar que no emite sonido alguno, entiende que es una falacia y lo descarta tirándolo al suelo. La esquirra hiere la aparente coherencia del discurso religioso y muestra su sordidez y su brutal venalidad: Carvajal acusa al nativo de blasfemia y ordena su muerte.

La sustancia desquiciante del poder figurando riqueza en la nada se distiende en las alusiones fantasiosas de la soldadesca imaginando las dotes de oro, las joyas, los cargos de nobles que recibirán con su nueva riqueza, mientras Fernando de Guzmán, en una locura cartográfica declara la posesión de las tierras que mira a derecha e izquierda bajo la irreal acción de registrar en un papel lo que enuncia como acto de institución por la pura palabra: “Nuestras tierras ya son seis veces más grandes que España”. Performática austiniana que muestra la esquicia de suponer un hecho territorial la pura glosa de la palabra.

En un segmento posterior Fernando de Guzmán reclama a su criado la falta de sal en un pescado relleno de vegetales que le sirve en medio de una mesa rebosante de frutas y otras viandas. El esclavo le comenta que ya no hay provisiones y que de hecho los tripulantes cuentan granos de maíz que se reparten en ínfimas dosis como único alimento del día. La esquirila muestra una de las formas más abstrusas de la mirada matriz en la condición de un sistema de disimetrías tan altamente codificadas (como las aristocráticas): Guzmán tiene por invisible el entorno de inanición y la escasez absoluta de recursos en una balsa a la deriva de la que él es el soberano. La mirada matriz como ceguera o como corte de visibilidad –sus privilegios y sus demandas– e invisibilidad –la crisis generalizada del suelo en el que se sostiene–. Su mirada absorta en sí lo lleva posteriormente a dar la orden de tirar al río el único caballo con el que cuenta la expedición. El caballo, en la inclemente y tozuda situación en la que se encuentra, desespera y se arremolina. Al ver interrumpida su comida, el obtuso emperador enfurece y espeta: “Fuera de la balsa este animal de mierda”, en obediencia los hombres abandonan al caballo en el río, dejándolo a su suerte. El momento resulta propicio para que varios de los soldados, incluido el fraile, aprovechen la distracción del comensal y se abalancen sobre la comida que aún queda en la mesa. Carvajal, en convocatoria clerical a una conspiración, dice a uno de los soldados: “Me temo que es hombre muerto. Una vez en México vi un ejército de indios morir solo con ver un caballo. Y además hubiésemos comido carne de caballo una semana”.

Dicha crisis inevitablemente hará reventar el suelo y el monarca de pacotilla resultará, en un momento posterior, ahorcado en su letrina a manos anónimas. La esquirila tiene aquí no solo una fuerza de hendidura sobre la ceguera y la indolencia del histórico poder real durante la conquista, sino que también apuntala, en el sentido de un retorno del porvenir, algo del cataclismo ecológico contemporáneo. La esquirila-símbolo porta las marcas definitorias: la metafísica de la civilización en una delgada balsa que separa la regencia de las instituciones, de las jerarquías, de las sinergias humanas con sus códigos

y creencias, con sus ambiciones de lujo y perpetuación, de un río de realidad enloquecida que en una incontenible vorágine se llevará todo porque la metafísica soberbia tirará, en su estulta preservación de privilegios de la casta poderosa, lo poco que queda para asirse perentoriamente de lo que terminará por romperse. Hoy, 50 años después, pisamos esta delgada balsa civilizatoria (ahora mezcla de realidad fáctica y realidad virtual) en medio de un cambio climático inclemente, de una desertificación creciente, de la reducción de los casquetes polares, de una intoxicación de los ríos y la tierra, mientras las poblaciones pobres del mundo migran hacia destinos inciertos y los más poderosos corporativos tecnológicos, financieros y extractivos, se encapsulan en sus nichos de confort momentáneo y tiran de la balsa hacia el caos un endeble caballo que resistiría como señal de propósito, de un chance de renuncia y posibilidad de recular en algo la debacle de este fatídico antropoceno. La estulticia de un poder hiperconcentrado sobre un mundo en colapso que volverá añicos los sueños de supremacía de esas potencias privilegiadas, que con su voracidad apuestan por la muerte de todos. Una vez muerta la figuración real, Aguirre proclama su liderazgo indiscutible y ordena desembarcar para perpetrar la eliminación de Ursúa.

La deriva en el río y el intertexto cinematográfico

Podemos ver la obra de Herzog como una especie de *road movie* que se distiende no en las carreteras, sino en el río. El recorrido por el río ha sido una forma cinemática poderosa, casi un género que, en sus especies más prolíficas ha producido películas portentosas como *Apocalipsis Now* (F. F. Coppola, 1979), siete años posterior a la obra de Herzog, no sabemos si influida por ella, pero en la que avanzamos al corazón funesto de la guerra. La guerra conquistadora que cuenta Herzog, sin lugar a duda se referencia y habla, en su cifrado simbólico, de esa guerra que ocurre en su tiempo, como embate

estadunidense (relevo de las fuerzas francesas) contra el Viet Cong, enviando tropas desde 1964 a Vietnam del sur para evitar la posibilidad de la reunificación comunista de los dos países. *Apocalipsis Now* es también un viaje hacia la locura, hacia el corazón del vínculo profundo entre locura y poder (del que hablé en la esquirila anterior), río arriba por el Nung, hasta encontrar al general Kurtz convertido en una especie de semidios que tiene su propio ejército en medio del oprobio y el desquiciamiento. Sin duda es posible ver el nexo entre Kurtz y Aguirre, el primero perpetrando su imperio refugiado en la selva, el segundo deshaciéndose con su tropa en el deambular por el río. Mientras que *Aguirre* anticipa *Apocalipsis*, ambas son anteladas por la capital novela de Joseph Conrad *El corazón de las tinieblas*, en la que cuenta el alucinante viaje de Charles Marlow desde Londres hasta el río Congo tras las huellas de Kurtz, líder de la empresa colonial de apropiación del marfil, y su devastadora experiencia de la crueldad europea con la población africana: “Exterminad a todas esas bestias”. *El corazón de las tinieblas*, por último, está referenciado en el mito cosmogónico occidental del viaje guiado por Caronte, el barquero, quien lleva las errantes sombras a través del río Aqueronte (o río del dolor), río contaminado y espeso en medio de un paisaje brutal y árido, donde, después de la travesía, las almas quedarán atrapadas por siempre en el inframundo de Hades.

El recorrido por el río es un tema metafórico, pero también histórico: el río es el medio usado por las fuerzas depredadoras para enquistarse en el territorio que será apropiado, para succionar sus riquezas y dominar sus pueblos, a través de métodos de horror, figurados con claridad en las tres obras enlazadas aquí (*Aguirre*, *El corazón* y *Apocalipsis*), bien sea en las empresas colonialistas, evangelizadoras o capitalistas. Las formas diversas en que los poderes occidentales, imaginándose como civilizadores, se revelan a sí mismos como bárbaros. Pero allí no terminan los enlaces intertextuales, que son múltiples. Uno de los más sustantivos lo constituye *El abrazo de la serpiente*, del realizador colombiano Ciro Guerra (2015) quien dio cuenta también de dos momentos de los procesos de colonización,

pero a comienzos y mediados del siglo XX, en sendos recorridos por diversos ríos (Yarí, Amazonas, Caduyari, Uapes). En 1909, en plena “fiebre del caucho” en la Amazonia, el antropólogo alemán Theodor von Martius y su compañero Manduca (un indígena local de la zona, exesclavo de las expediciones caucheras), hacen contacto con Karamakate, el último chamán de su pueblo. El indígena le pide ayuda al chamán para localizar la yakruna, una planta sagrada que podrá curar la terrible enfermedad que aqueja al antropólogo. La desconfianza de Karamakate hacia los hombres blancos lo hace dudar, pero Theodor lo convence al decirle que sabe la ubicación de los últimos sobrevivientes de su pueblo. Emprenden el viaje y llegan al lugar prometido por el antropólogo. Karamakate estalla de ira al ver la occidentalización de lo que queda de su pueblo. Advierten que al interior del lugar hay un cultivo de yakruna (separado totalmente de las tradiciones de su cuidado). Dado que se trata de un puesto en disputa con Brasil, los soldados colombianos atacan el lugar. Antes de que el antropólogo pudiese tomar la yakruna, Karamakate, arrobado por la ira, incendia por completo el cultivo.

En paralelo, se cuenta la historia 30 años después, cuando Karamakate es anciano. El chamán ha olvidado casi totalmente las tradiciones y sabiduría de su pueblo. Evans, un biólogo estadounidense, lo contrata para que lo lleve al lugar de la yakruna, para alcanzar un conocimiento botánico. La travesía constituye un viaje en el que el chamán recupera la memoria. En ella van aflorando los recuerdos y la sabiduría del pasado. Finalmente llegan a los cerros de Mavicure, donde se encuentra la última yakruna silvestre. Ahí, Evans le revela a Karamakate su verdadero propósito, el cual consiste en comercializar la planta al ejército estadounidense. Decepcionado, el chamán pide al botánico que en su lugar consuma la planta. Evans accede y con ello alcanza un conocimiento liberador. El sentido del *Abrazo de la serpiente* es esperanzador, opuesto al significado nihilista que queda en la obra de Herzog. Todo en ellas se relaciona (la conquista, el usufructo de la selva, la locura conquistadora), todo en ellas, también, se diferencia (el viaje por el río como descenso

al infierno y la locura, el viaje por el río como recuperación de la memoria y como resignificación del sentido).⁶⁴ Parten incluso de dos posiciones y experiencias opuestas del propio rodaje: la de Herzog siempre en el borde de la debacle, en la lucha con la selva, en una producción que cortaba árboles y abría la jungla, que vivía en la tensión iracunda que Klaus Kinski imponía en el rodaje, en la incertidumbre, incluso, de que a la mitad de la filmación se enteraron de que las cintas rodadas se habían perdido en el viaje hacia México donde se procesarían los negativos (los cuales después aparecieron intactos en el aeropuerto de Lima); la de Guerra, en cambio, en una especie de abrazo con la selva que le permitió una producción fluida y acompasada. A diferencia de la forma en que Herzog encaró su proyecto, pensado como una máquina de producción masiva, que trajo como consecuencia una empresa de grandes dificultades que casi lo llevan a la ruina, Ciro Guerra hizo una inversión total de la perspectiva. El cine visto no como máquina escópica del mundo occidental que busca penetrar la selva para extraer de ella sus riquezas de imagen y relatos, como lo haría con la extracción de sus riquezas minerales y vegetales, sino pensado como una mirada que procura comprender y adaptarse al mundo que allí se despliega. La filmación del *Abrazo de la serpiente* estuvo consciente de la fuerza de esa naturaleza viva que podría aceptarla o repelerla. Buena parte de la Amazonia colombiana fue recorrida por el equipo de *scouting* para hallar el lugar preciso en que la selva fuese idónea y acogedora para el rodaje. En esa expedición encontró tanto la depredación y destrucción del entorno, como la fuerza y la impenetrabilidad de zonas remotas, cerradas sobre sí mismas, en las que, por ejemplo, el dinero no tenía sentido y ninguno de los valores occidentales adquirirían significado. Hicieron contacto con grupos humanos

⁶⁴ No pasa desapercibido que los viajes en los dos filmes del “norte global”, *Apocalipsis Now* y *Aguirre* –al igual que en *Fitzcarraldo*–, sean viajes a la locura que de alguna forma se asociaron a la selva, mientras que en la obra del colombiano Guerra el viaje sea de restauración y salvación.

al borde de lo conocido por la mirada occidental, y después de casi tres años de preparación, lograron iniciar el rodaje.

El lugar fue la selva del Vaupés, a la que el director consideró como una especie de Capilla Sixtina del porvenir. Un lugar que, de preservarse, representará uno de los valores fundamentales de la humanidad. Rodar allí constituye un riesgo total: “La selva te puede devorar en cinco minutos”. Las cosas solo fueron posibles en una convocatoria múltiple de pobladores indígenas de los lugares recorridos. La natural capacidad de escuchar de estos pueblos y su tradición de narrar historias, constituyeron el elemento de contacto. El rodaje de *El abrazo de la serpiente* se alcanzó por una comunicación profunda entre un equipo de rodaje consciente del significado natural e histórico de la selva; y de un mundo indígena dispuesto a contar su historia. La historia de Herzog, en cambio, se contó en lucha, incluso con los pobladores indígenas a quienes se contrató básicamente como fuerza de carga o de navegación.

Un liderazgo suicida

El filme de Herzog es también una declaración sobre el *performance* del sujeto en la historia. El sujeto, debatido por los historiadores y los científicos sociales en las disyuntivas y tensiones entre su producción y contención en el sistema, y la capacidad del líder de movilizar las estructuras en la dirección deseada. Bourdieu, en una praxeología intermedia, apostó por pensar que las estructuras definen posiciones que los liderazgos ocupan, pero que los liderazgos poderosos son capaces de achatar, curvar, o incluso transfigurar, y con ello inclinar las direcciones estructurales. Lope de Aguirre es, sin duda, el sujeto de la historia. Aquel que Vico visibilizó al señalar que la historia no es el plan divino sino la hazaña humana. A golpe de violencia y muerte Aguirre se amotina contra el plan establecido por las instancias de la Corona, y contra los planes estratégicos de sus superiores. Es pura

voluntad de poder, encarnación enfática de lo que será el colonialismo para el cual el mundo indígena es la representación de lo que debe ser sometido, de lo que puede ser eliminado, de lo que puede ser sojuzgado y ante lo cual se tiene el derecho incuestionable del usufructo y la rapacidad. Encarna la atrocidad del poder disimétrico (aquí en su valencia militarista): la lógica predatoria y alfa de someter a los otros, ejerciendo una dominación ideológica y coercitiva que se pretende totalizadora al punto de optar, sin miramientos, por la eliminación de los adversarios cuando resulta necesario. Encarna, por último, la fuerza patriarcal para la cual las mujeres solo tienen valor reproductivo, usufructo sexual y valor ornamental. La antípoda mujer/selva, según la barbarie civilizatoria establecida por Aguirre, alcanza su mayor figuración en la marcha de Inés de Atienza hacia la selva, una vez que Ursúa ha sido eliminado.



Aguirre, la ira de Dios (1972). Dir. Werner Herzog, Alemania.

En un segmento de intercortes presenciamos el recorrido de Ursúa primero en una canoa y luego en la selva, llevado por tres hombres que eligen un paraje para ahorcarlo; mientras vemos, simultáneamente, a Inés en la insoportable balsa, bordeado su rostro por

las cortinas blancas de la celda, mirando angustiada y triste, con su inmensa belleza, hacia el destino fatal de su esposo. Posteriormente, Herzog coloca la secuencia de invasión española en una pequeña aldea que desde la jungla los indios defienden con sus pertinaces flechas. Los conquistadores cargan su pesado cañón y lo disparan sin miramientos, mientras prenden fuego a las casas. La escena es alucinante: el fuego devorando la aldea, hombres moribundos atravesados por saetas, otros disparando sin objeto hacia la anónima jungla que replica con una tormentosa lluvia de flechas, Gaspar de Carvajal empuñando una espada en forma de cruz, y un grupo lamiendo el piso de tierra mientras gritan “Sal... ¡Hace un mes no probaba la sal!”. En medio de todo ello, en un *dolly back*, la cámara sigue a Inés que se dirige decidida, triste y absorta hacia un destino nihilista. De sus ojos cae toda ilusión del mundo en que ha vivido. Lleva la cabeza en alto pero desolada, su piel bronceada y su cabello sujetado haciendo una cola en la parte baja; viste un traje renacentista color oro quemado y en medio del caos asume una postura recta con el paso grácil propio de la corte. La retrospección de la cámara deja ver, en paralaje, a sus costados y espaldas, el infierno que los conquistadores siembran en el minúsculo pueblo. En el incesante plano secuencia vemos que Perucho la sigue pero se detiene cuando advierte que la chica está decidida a internarse en la selva. Ella avanza (mientras la cámara retrocede en un *medium cluse up*) y atrás quedan los adictos a la sal que la miran con sorpresa, las cenizas del pueblo, los muertos y los agonizantes; en el borde, en el límite de la escasa aldea, la cámara se detiene y gira en torno a ella, quien continúa, sin titubear, hacia la espesura. Los hombres quedan absortos al ver el espectáculo de la tierna dama internándose en la jungla que los aterroriza. Ella hacia las fauces de lo incoativo y feroz, antes que permanecer en el seno de ese enclave perverso y desquiciado de civilización y poder que Aguirre ha instaurado. La esquirra de esta notable secuencia no solo radica en el rompimiento imposible que la delgada dama hace del honor guerrero y la fuerza venal, sino particularmente de la inversión axiológica de la jerarquía moral de la selva sobre el enclave civilizatorio.



Aguirre, la ira de Dios (1972). Dir. Werner Herzog, Alemania.

Debajo de la diégesis yace el emplazamiento simbólico del conflicto por la definición del curso de la historia en la mentalidad occidental. Lo más notable es que en realidad, no obstante sus insignias civilizatorias, la razón está poco invocada. Más bien se concitan la mitología religiosa cristalizada en el muy concreto poder de la iglesia, la ambición de la soldadesca y la estrategia militar (quizás la más racional de las fuerzas reunidas –con propósitos oprobiosos– aunque por sus resultados altamente fallida). La historia dominada no por el trazo analítico y lúcido sino por la irracionalidad y la acción de fuerzas descomunales e invisibles. Herzog dice con ello que en la raíz de la historia moderna hay un germen antimoderno: una especie de historia imaginada con un curso, pero emanando estocásticamente sin finalidad alguna, resultado más bien de lo incoativo, la ambición política desbocada y la locura.

El líder conquistador lo depreda todo, pero a la vez perece en ello. Lucha contra la selva que considera lo obscuro y lo maligno (el propio Herzog, respecto a la selva, pensaba de esa manera durante la filmación de *Fitzcarraldo*); lucha contra la Corona que espera tener control sobre él no obstante el ignoto territorio en el que se encuentra; lucha contra los indígenas a quienes usa y desprecia, pero quienes finalmente, también lo vencerán. La única ternura que siente Aguirre

es por Flores, su hija, frágil y a contrapelo del mundo de barbarie en que la inserta su padre. Tras el episodio en que el emperador ordenó abandonar al caballo en el río, Aguirre mira a su niña y le dice: “No te preocupes pequeña, el caballo estará bien”. Pero todo estará mal. El diario de Gaspar de Carvajal, anticipa, el primero de febrero, la caída de la empresa: “La moral de los hombres está muy baja. No vemos más que hambre y muerte. Perdemos hombres pero no vemos al enemigo. Incluso el Dorado hasta hoy no es sino una ilusión”; pero Aguirre ve las cosas distintas: “¡México no fue una ilusión! Si ahora nos volviéramos vendrían otros y lo conquistarían. Aunque esta tierra solo tenga árboles y agua, la conquistaremos. Y la hazaña será propagada por aquellos que vengan detrás nuestro. Mis hombres creen que la riqueza es el oro cuando es más el poder y la gloria. Por eso los desprecio”. Para el 22 de febrero, Carvajal sentencia: “La situación es espantosa. Casi todos tienen fiebre y alucinaciones. Casi nadie se detiene en pie. Justo González se bebió mi tinta pensando que era medicina. Ya no puedo escribir más. Estamos flotando en círculos”. La cámara hace un *travelling* circular alrededor de una balsa en ruinas, al atardecer, con algunos hombres de pie, sujetándose de las estructuras; otros deambulando insomnes; unos más en el piso, enfermos, atendidos apenas por el fraile; y, por último, los moribundos en los estertores de la agonía. La cámara encuentra a Aguirre entre un vigía con la escopeta apuntando a la jungla y un músico indígena. Avanza y patea a uno de los hombres que yace en el piso, mientras lo obliga a ponerse de pie. En un momento surreal pero verídico avizoran un barco velero en la punta de un árbol, del que cuelga una canoa. El fraile dice que es una ilusión por la fiebre... Aguirre dice que es verdad y que lo tomarán para llegar al Atlántico. El fraile se revela mientras Aguirre lo mira. En ese instante, las flechas llegan a la balsa. Aguirre procura inervarlos para sacarlos del marasmo porque están en medio de un nuevo ataque de los indios. El fraile, atravesado por una flecha, sigue diciéndose a sí mismo que todo es una alucinación: “Esta flecha no puede hacerme nada. Esto no es lluvia”. “Cura, no te olvides de rezar”, le dice Aguirre mientras le pisa la mano con la que

empuña la espada, “Dios podría enfadarse y acabarías mal”. Después lo abandona a su suerte, se da vuelta mientras la cámara lo toma, en contrapicada, en su delirante soberbia. Una sutil esquirila desprende la película: la extraña y tensa trenza de la impronta de la superioridad celeste sobre la realidad mundana, y a la vez la fuerza del poder que la utiliza, pisoteándola, para imponer otra ilusión, la del plan del conquistador que promete la gloria, aunque en ello lo extermine todo.



Aguirre, la ira de Dios (1972). Dir. Werner Herzog, Alemania.

Ahora vemos a Flores, de espaldas ante la maleza que toca la balsa, con su traje rojo de terciopelo, aún impecable, retrocediendo poco a poco. Aguirre la toma de los hombros y de la cintura y la niña cae en sus brazos, yaciente. Notamos, en un *medium close up*, la flecha que la ha atravesado. Aguirre le acaricia el pelo y la cara, y después mira su mano ensangrentada mientras la bella fija su mirada en la nada. Aguirre la ama, pero su amor es asesino. Los monos atestan la balsa, se arremolinan entre el cañón y otras armas de la guerra europea que a este punto

ya son inútiles y sin sentido. La *voz en off* ya no es la del fraile sino la del propio Aguirre que dice, ya en la locura: “Cuando lleguemos al mar, construiremos un gran barco, iremos al norte y arrancaremos Trinidad de la Corona española. Desde allí seguiremos navegando y le quitaremos México a Cortés. Que traición más grande. Entonces toda Nueva España estará en nuestras manos y pondremos en escena la historia como una obra de teatro”. Delirando, Aguirre rodea la balsa persiguiendo a los monos: “Yo, la cólera de Dios, me casaré con mi propia hija y con ella fundaré la dinastía más pura que jamás haya visto la Tierra. Juntos reinaremos sobre todo este continente”. Atrapa, finalmente, uno de los saimiris y lo mira con soberbia mientras sentencia: “Yo soy la cólera de Dios. ¿Quién está conmigo?”, después, lo arroja al piso de la balsa. La impronta de la adhesión colérica da cuenta del compromiso irracional que el poder demanda: el grupo lo sigue a costa de su propia vida. Lo sigue primero por la ambición del oro; lo sigue después a sabiendas de que está naufragando en la locura; lo sigue al final en una mezcla de sueño y conciencia, encaminándose a su propia muerte. Pero a la vez esta cólera arrogante es también pura derrota. Aguirre es derrotado por los enemigos que despreciaba: las flechas de los indios acaban con su tripulación y con su propia hija, los monos (quizás metáfora de los habitantes de la selva) a los que avizora nimios e inútiles, lo abarrotan todo y quizás, con el tiempo, lo engullirán con todo y su yelmo, su coraza y su horquilla.



Aguirre, la ira de Dios (1972). Dir. Werner Herzog, Alemania.

Bajo un inclemente sol, sobre las aguas espesas, la cámara se acerca rápidamente hacia la balsa, rodeando las ruinas, la infesta de ratas y monos, la mortandad, la tumba de Flores, el imperio alucinado de Aguirre, de pie, en medio de los últimos agonizantes. La esquirra es poderosa y triple: el fondo brutal y delirante de una ambición de poder total y exacerbada que desenlaza en la catástrofe de todo; la advertencia de la voluntad de atrapar en las manos todo el continente (que no habla por supuesto solo de la Corona española y su zaga de 300 años, sino que también apunta al mundo contemporáneo de Herzog y la hegemonía estadounidense apresando América y tensando el mundo); y, finalmente, la asimilación entre el poder descomunal y la locura. La sordidez del poder como demencia, la demencia concitada en el poder. No cualquier demencia, por supuesto, la demencia del poder que se vuelve sobre sí misma, para la que solo sí misma importa, capaz de rebajar todo a lo irreal como en la alucinación de Carvajal, y capaz de poner todo solo en función suya, como en Aguirre. Pero en Aguirre, dice la esquirra, la demencia del poder es poder de imposición, fuego y dominio: entonces hace que lo estulto se establezca en el mundo al costo del exterminio total. Al costo del suicidio humano totalizante y del cataclismo ecológico (retorno siniestro que la esquirra de Aguirre parece inyectar en nuestro propio tiempo). La esquirra muestra que en un punto de la escalada el poder totalizante es pura locura. La racionalidad instrumental a su servicio, presa de una ambición que no logra, que no puede parar. Entonces es despropósito y por ello es también vacío. Allí el poder se revela en su forma suicida: al ser una máquina que no se detiene (como el capitalismo) llega al punto de la autodevoración. La depredación de la selva es, en este punto, la entrada a la autoaniquilación. Pero la selva, queda claro en el filme, prevalecerá ya sin el imperio, ya sin humanos.



Aguirre, la ira de Dios (1972). Dir. Werner Herzog, Alemania.

Ficha técnica

Aguirre, der Zorn Gottes (título original en alemán)

Aguirre, la ira de Dios (título en español)

Año: 1972

Duración: 94 min.

País: Alemania

Director: Werner Herzog

Guion: Werner Herzog

Música: Popol Vuh

Fotografía: Thomas Mauch

Reparto: Klaus Kinski, Helena Rojo, Del Negro, Ruy Guerra, Peter Berling, Cecilia Rivera, Dany Ades, Armando Polanah.

Productora: Werner Herzog Filmproduktion

Las fuerzas femeninas y la religiosidad sexuada en *Madeinusa*



Madeinusa (2005). Dir. Claudia Llosa, Perú-España.

Es probable que la reacción, el interés y la significación que adquirió *Madeinusa* (Perú-España, 2005) en los países de la región andina, además de Perú, se debe a que elabora una representación del mundo campesino e indígena que rompe con las concepciones monolíticas de la tradición cultural, al mismo tiempo que despierta un debate en torno a los límites éticos y políticos entre la referencia realista y las posibilidades de reformulación imaginaria en la interpretación filmica de dichos mundos. La obra de Llosa muestra y a la vez propone que al interior

de las formas sociales más tradicionales existen sus contrapartidas, sus posibilidades de rompimiento, por decirlo así, sus “fuerzas dionisiacas”. La herejía y el deseo en el corazón mismo de la beatitud y la constrictión religiosa. En su sentido diegético, dos son los ejes principales del relato fílmico: por un lado, la tensión entre las fuerzas patriarcales y las fuerzas femeninas, como confrontación de género, que se expresa principalmente en la denuncia y abordaje del vínculo incestuoso y violento del padre con las niñas, y después con la rebelión sui géneris de las oprimidas; por otro lado, la tensión al interior de la propia vida comunitaria entre instituciones sagradas y prácticas profanas, que en su vericuetos son también sagradas. Lo profano como sagrado. Todo esto tiene como horizonte transversal, como telón de fondo, la relación problemática entre prácticas y concepciones modernas y premodernas.

Madeinusa propone una comunidad andina imaginaria donde las tradiciones culturales de la semana santa tienen la peculiar forma de una permisividad en el centro mismo del tiempo sagrado: desde las tres de la tarde del Viernes Santo hasta el Domingo de Resurrección, los habitantes tienen el derecho de realizar las prácticas que deseen, incluso las más pecaminosas o disolutas dado que al ser el tiempo en que Cristo está muerto no puede ver. Cristo muerto es Cristo ciego, por tanto, Dios mismo no puede ver. En el centro de la cuestión fílmica está la cuestión de la mirada absoluta y su incoativo e imposible límite.

La relación terciada entre *Madeinusa*, su hermana Chale y su padre don Cayo,⁶⁵ quien también es el alcalde del pueblo, se ve dislocada por la llegada de Salvador, un geólogo limeño que en trayecto a otro destino es abandonado en Manayaycuna (“donde nadie puede entrar” en quechua) puesto que el camino está cerrado. El geólogo llega en el momento en que el pueblo se cierra para realizar sus peculiares festividades. Es inoportuno para don Cayo y otros hombres de la comunidad; es oportuno para *Madeinusa*, especialmente porque encontrará en él una posibilidad de realizar el sueño de seguir los

⁶⁵ Quizás Llosa le dio ese nombre al alcalde y padre, pensando en el político romano que traicionó a Julio César.

pasos de su madre fuera del pueblo. El chofer que deja a Salvador en la víspera de las festividades pasará nuevamente el domingo (al concluir la celebración) a recogerlo por si aún permanece allí.

En el pueblo, las adolescentes vestidas de vírgenes compiten por representar a María en la ceremonia de la muerte de Cristo. *Madeinusa* es elegida, tras lo cual se cruza en el camino con Salvador. Él queda impresionado por esa suerte de aparición sacra de una virgen ígnea en tan remoto paraje; ella, por la blancura y los ojos claros de alguien que le parece sacado de los recortes de las revistas que colecciona. El encuentro destinal entre ambos se realizará sin copadamente: primero como ilusión de ella, quien no solo verá una llama de amor y deseo que se enciende en su corazón, sino también como el camino de huida hacia un porvenir soñado; segundo, como destino trágico de él al convertirse en una especie de víctima sacrificial de la fortuita alianza de las dos hermanas en el desenlace de la historia.

Tiempo sagrado y tiempo profano



Madeinusa (2005). Dir. Claudia Llosa, Perú-España.

Claudia Llosa elabora una historia simple: contada en narración omnisciente (no se presenta discursivamente desde la perspectiva específica de algún personaje, no hay voz en *off* o cámaras subjetivas), y es además una historia en la que el tiempo transcurre en sentido lineal (sin *flash back* o *forward*, sin ensoñaciones o ediciones barrocas que pudiesen crear alguna confusión). Es la forma típica de la proyección. Sin embargo, hay una doble densidad en la temporalidad: por una parte, cierta circularidad sugerida en el discurso filmico: casi al inicio de la historia, Salvador escucha del chofer del camión que lo lleva a Manayaycuna la historia de un hombre al que llamaban “El alemán” porque después de un accidente despertó hablando extraño (como en alemán); al final de la historia, Madeinusa, en la misma posición de copiloto, escucha la misma historia, que ahora el chofer le cuenta a ella. La primera parte es centrípeta: diegética y espacialmente el personaje (Salvador) entra al pueblo, la segunda es centrífuga: en los mismos sentidos el personaje (Madeinusa) sale del pueblo. Por otra parte, la fiesta es la puesta en juego de la circularidad primordial del eterno retorno: cada año el tiempo sagrado regresa, irrumpiendo sobre el tiempo lineal ordinario. Esa circularidad, esa reiteración es también la de Madeinusa repitiendo la historia de su madre: la niña añorante de la madre que se fue del pueblo hacia la capital termina consiguiendo su sueño: sale del pueblo hacia Lima, en la búsqueda de la madre, pero especialmente en la búsqueda de su propio sueño de identidad más allá de las tradiciones. El filme discursivamente lineal de Llosa busca la circularidad narrativa del relato mítico, propia del interior profundo del mundo campesino del que quiere hablar. La película expresa una relación, digamos, en ciernes, entre la realizadora y el mundo de las tradiciones de su país: por una parte, una necesidad de comprender y descifrar lo que significa; y por otra, un deseo de imponer una interpretación sobre él, utilizándolo para sus fines creativos e ideológicos. La necesidad de comprensión propicia importantes conquistas fílmicas: sensibilidad para el *casting*, reconstrucción muy verosímil de la vida ordinaria del pueblo andino, veracidad en el habla, abordaje claro de las condiciones de



Madeinusa (2005). Dir. Claudia Llosa, Perú-España.

marginación y pobreza, interpretación de la mirada endógena de los pobladores indígenas y campesinos sobre los foráneos, lucidez sobre los conflictos. Por otra parte, respecto a la imposición de una interpretación, lo que hallamos es la formulación fantaseada por Claudia Llosa de las celebraciones dionisiacas de la semana santa en un pueblo hipotético. El eje de dicha fantasía es una permisividad sexual en la semana mayor, que en realidad no es una institución religiosa del campesinado indígena de Perú, sino una elaboración poética y del deseo de la directora. ¿Qué resulta?: un rico relato filmico sobre una sociedad, a la vez hipotética y real. Es una especie de obra en ensañación: presenta y hasta cierto punto denuncia un mundo histórico a la vez que fantasea dicho mundo, imponiendo en él su interpretación. Por eso, en Manayaycuna se produce lo imposible respecto a las poblaciones evangelizadas de los Andes: una especie de tiempo del carnaval, en el corazón mismo del tiempo de constricción de la Semana Santa. Lo que Llosa inventa es una sociedad que inserta al interior del tiempo sagrado el tiempo del carnaval. Ello no solo es un arbitrio como buena parte de la crítica cuestionó (con severidad se sancionó que no fuese fidedigna la lectura de Llosa), sino también una ingeniosa hermeneusis de lo que probablemente callan o se haya implícito en las ceremonias e instituciones religiosas: la prohibición tiene, como interioridad, cierta disolución. La nueva actitud de cuestionamiento

crítico ante las instituciones religiosas y la mirada social vigilante sobre ellas ha mostrado que al interior de lo que se consideraba sagrado están las profanas y criminales prácticas que sacerdotes y diversas jerarquías religiosas han realizado sobre sus fieles. El filme de Llosa no es sobre dicho tema, pero evoca tal contradicción interna en la elaboración diegética que realiza.

La sexualidad religiosa

Así, Claudia Llosa parece interesada en la confluencia sui géneris entre religión y sexualidad (asunto visualizado muy previamente en el cine, y con otro sentido, por Pasolini)⁶⁶. Digamos que la sexualización del tiempo santo es una interpretación que la realizadora identifica como trasfondo del ascetismo de la semana santa. Provee entonces una mirada que permite ver una religiosidad entreverada, tramada en varias tensiones. Por una parte, la mezcla entre la asunción estricta y mojigata del sobrecogimiento de sí, y a la vez la liberación de las necesidades carnales y los deseos; por otra parte, la doble moral de unas instituciones sacras que se presumen puras mientras Dios mira, y que se disuelven venalmente cuando no son vigiladas por el ojo divino. En cuanto Dios no ve, la castidad y la abnegación terminan. Con ello el filme de Llosa plantea que la religiosidad popular se funda en una suerte de pragmatismo que se licencia y dispone según el juego que establece con la mirada del todopoderoso. Otra vez, a diferencia

⁶⁶ La relación entre sexualidad y religión no ha sido prohibitiva en todas las culturas. Lo es de modo específico en el cristianismo, pero no, por ejemplo, en las culturas indias. Desde los tiempos védicos, la sexualidad ha estado vinculada con lo sagrado en India, pero su epítome se da con el tantrismo a partir del siglo VI. Allí, diversas prácticas sexuales se consideraron como recurso clave para llegar a la perfección espiritual. Entre los tántricos el sexo no tiene recubrimiento moral: la unión coital o maithuna es la más importante técnica corporal de meditación en el yoga y puede llevarse a cabo de forma espiritual o física (González Torres, 2010).

de lo que la crítica consideró, no me parece que esto constituya un flagrante abuso poético de Llosa, o una especie de capricho fílmico posmodernista. Una lectura sutil puede encontrarse aquí: una mirada sobre cierto fondo de la religiosidad popular que en las prácticas acomodadas en los usos del comercio de lo sagrado (plantas y pó-cimas mezcladas con santos y amuletos), muestra no una suerte de ética indeleble y de axiología sistemática, sino una moralidad suave con la que se puede negociar relativamente y que de alguna forma da opción para ciertas permisividades convenientes.

Esta doble tesitura de lo religioso se confirma cuando nos enteramos de que Cayo (el alcalde del pueblo) guarda los obsequios que las personas hacen a la divinidad para que crean que han sido recibidos. La religiosidad que cohesiona al pueblo se sostiene en buena medida en el artificio que el poder realiza y guarda celosamente. El filme muestra, también, una intersección de pragmatismos: del poder político y del poder religioso. Esa confluencia se revela en la ausencia de sacerdote y otras autoridades religiosas. Solo se ve a algunas mujeres que asisten a las niñas en el concurso de vírgenes sin poder asignarles una identidad definida. Todas las ceremonias (como la procesión de la virgen) son organizadas por lo que parecen ciertas cofradías populares. En consecuencia, las dos jerarquías recaen en Cayo.



Madeinusa (2005). Dir. Claudia Llosa, Perú-España.

Una religiosidad con fondo dionisiaco

De las dos tensiones que señalé al comienzo: patriarcado/fuerzas femeninas e instituciones sagradas/prácticas profanas, la última se resuelve sin conflicto mayúsculo, se absorbe en la lógica simbólica en la que el tiempo disoluto se inserta o se subsume como parte de la religiosidad misma. Asunto que, obviamente no es invento de la sociedad andina. A eso se le llama “carnaval” y Durkheim le dio el nombre de “acto social total”. Pero este tiempo de carnaval tiene aquí una peculiaridad doble: por una parte, que el tiempo disoluto (el tiempo promiscuo) es, a la vez, tiempo santo. Los tiempos de carnaval se producen cuarenta días antes del tiempo de hierofanía. Se trata de un tiempo de fiesta y permisividad para soportar, posteriormente, el ascetismo, el autocontrol y la constricción. El tiempo de carnaval está claramente separado, alejado, del tiempo sagrado. Aquí, como señalé previamente, el tiempo de permisión se da en el corazón del tiempo sagrado mismo, el tiempo del placer es el mismo tiempo, digamos, del dolor. Claudia Llosa hace del tiempo de constricción un tiempo de liberación de las pulsiones, con lo que dice que en realidad el dolor por la muerte de Cristo tiene la otra cara de la pulsión, y es un dolor en cierto sentido falso. Promueve así la idea, algo nihilista, de que en los mundos tradicionales hay un fondo dionisiaco contrario a la apariencia apolínea que presentan. En la ceremonia de Viernes Santo, después de que han bajado a Cristo y lo colocan a la altura del presbiterio, en un plano medio de perfil vemos a Madeinusa que limpia, con un copo de algodón, las lágrimas de Cristo y después le da un beso en la boca, tras lo cual coloca la seda que le tapaná los ojos durante el periodo de “tiempo santo”. Este beso conecta con la solicitud *de facto* que Madeinusa hace horas después a Salvador de tener contacto sexual al bajarse la pantaleta, aún con el vestido de virgen, en trastienda de las celebraciones. Una religiosidad pragmática y deseante en el corazón del fervor de la sociedad tradicional. La figura de Cristo que Madeinusa besa en la iglesia, parece más una marioneta que un Cristo de altar. Es un Cristo articulado,

más cercano a un recurso teatral que a una instancia de lo sagrado. Es una marioneta práctica y a la vez una figura dispuesta al efecto dramático: flexible, doliente, articulada. El beso de la virgen adolescente al Cristo es una especie de anticipación al contacto erótico que tendrá con el limeño. Es por ello un beso a la vez devoto y erótico: un juego de espejos entre la sacralidad de Cristo y la carnalidad de Salvador. Por eso el limeño se llama “Salvador”, justo es la encarnación del Cristo deseado por Madeinusa. Llosa da énfasis aquí a la idea de que la imagen religiosa encubre un deseo erótico. Es una cuestión que ya ha sido múltiples veces planteada respecto a la voluptuosidad y la sensualidad de buena parte de las esculturas y las pinturas religiosas a través del tiempo: basta recordar el seno perfectamente redondeado de la *Madonna y el niño* de Rafael, o las figuras desnudas y voluptuosas de los costados en *Altar de Gante* de los hermanos van Eyck, o el famoso *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini. Por otra parte, el beso dado al Cristo muerto se repetirá en el beso dado al padre muerto. En ese juego de reenvíos y metáforas confluyen el principio erótico (eros) y el principio de muerte (tánatos) en el seno mismo del símbolo religioso. El beso dado a Cayo asesinado es un beso que clausura, como en Cristo-padre, la mirada del padre-Cristo. Este cerrar sus ojos como hace Chale (la hermana de Madeinusa) significa la oclusión de su poder vigilante, castigador, y en este caso, violador. Chale cerrará los ojos al padre como Madeinusa tapó los ojos a Cristo.

La mirada sagrada y la permisividad de la violencia

El epicentro diegético del filme es la constitución y la tensión de la mirada. La mirada como encuentro y la mirada como conflicto. La semántica del filme se produce en una apertura y una oclusión de lo visible y lo invisible. El filme, de alguna manera, es la apertura a los espectadores de aquello que no ve el ojo divino. Produce un escopismo profano ante lo divino que, en la lógica envolvente de la diégesis,

resulta, entreveradamente subsumida en el “tiempo santo”. El tiempo santo como tiempo disoluto solo es posible bajo dos condiciones: una conciencia pragmática no reflexiva (no llevo lo prohibido al acto, porque la vigilancia me lo impide), y una potestad divina limitada a la capacidad o incapacidad de ver. En términos éticos no estamos en el paradigma kantiano (el imperativo categórico), pero tampoco en el auspicio de un modelo frágil como el de Martha Nussbaum. Es, como indicaba, una singular ética pragmatista, casi nihilista, la que aquí se congrega. Por otra parte, se convoca, sin duda, una mirada psicoanalítica: como en el sueño, al cerrarse los ojos, emerge lo reprimido. No olvidemos que lo onírico no solo libera el placer, sino también lo siniestro y la muerte. El sueño puede ser pesadilla. El sueño libera fuerzas eróticas y predatorias, eros y tánatos, el principio de vida y el de muerte. Dos son los acontecimientos capitales que Claudia Llosa pone en juego en el periodo de la mirada cerrada de Dios: la sexualidad liberada y la violencia. Las cosas no están siempre separadas. Todos los hombres del pueblo están reunidos en un recinto. La cámara visualiza a los paisanos en un *travelling* a la altura de sus ojos. La luz del atardecer se cuele por las ventanas mientras los hombres, ataviados con sombreros y corbatas campesinas, miran expectantes hacia una puerta en el fondo. En plano general vemos cómo el alcalde ingresa al lugar, seguido por Salvador (a quien ha recogido en la calle). Los murmullos callan. Se quita el sombrero mientras le dice: “Tome asiento, por favor”. El alcalde avanza hasta el extremo del recinto (donde está el objetivo de la cámara), indica a dos hombres que abran espacio en la banca para el limeño. El alcalde se sienta, justo en el lugar opuesto. Sosteniendo el plano general, vemos al fondo un hombre que se para y toma unas tijeras de una mesa en el extremo. En un plano medio de perfil, corta su corbata y luego entrega las tijeras a quien tiene enfrente para que a su vez siga la acción y pase la estafeta. Vemos diversos momentos de corte de las prendas y los trozos de corbata en el piso hasta que toca el turno al alcalde. Cayo se levanta con las tijeras en la mano. Un plano de detalle lo sigue mientras apunta el punzante objeto hacia el limeño, le levanta la quijada y luego, tras abrir

sus hojas, amaga con cortarle el cuello. Es la realización simbólica de una venganza deseada, dado que el alcalde ya sabe que Salvador tuvo sexo con su hija Madeinusa. Cayo corta la corbata al último hombre y en un *close up* de su rostro dice: “Que pasen”. Desde un plano general vemos que las mujeres del pueblo entran bailando en medio de la música. Diversos cortes en plano medio del jolgorio. Salvador pregunta: “¿Qué pasa?” “Son nuestras mujeres, ellas escogen el hombre con quien se van a acostar en la noche en tiempo santo”, le contestan. Pero la sexualidad liberada pone en juego también la brutalidad del acoso del padre hacia la hija. El filme pone en juego aquí, en otra escena, una imagen esquirla: Al comienzo del filme, después de que las hijas hablan de la ausencia de la madre, llega Cayo cuando ya están dormidas y las vemos en plano medio con sus perfiles encontrados. El alcalde entra un poco ebrio a la habitación y se enreda un poco con la cortina. En plano general vemos a las chicas en la cama de un humilde y atiborrado cuarto iluminado por un viejo quinqué, mientras el padre taciturno se acerca al lecho. En plano medio en picada vemos al hombre que se mete entre las dos adolescentes y se pega de perfil a la espalda de Madeinusa. La abraza y le pide al oído que no despierte a la hermana: “Acércate más”. La definitiva escena muestra el inicio de lo que apunta hacia una violación de la niña, contenida solo por la alusión a la posibilidad de convertirse en la representante de la virgen. Avanzan los escarceos y la lujuria del padre incestuoso y violador mientras la niña dice: “Tengo sueño, déjame dormir”. Luego, en *medium close up*, un diálogo terrible: “Ya pues”, dice el padre, a lo que la niña replica: “Todavía no, es tiempo santo. Falta poquito. Todavía no, sería pecado”, insiste la niña, lo que sugiere que muy probablemente la acción se habría repetido en ocasiones previas. La sexualidad permitida en el tiempo santo es también la permisividad de la pederastia y la violación. La escena pederasta se repite, más adelante, cuando Madeinusa solicita el contacto sexual con Salvador. No obstante que sea la niña la de la iniciativa (asunto que ya pone en juego una complejidad de lectura respecto a lo planteado por Claudia Llosa), no podemos olvidar que Salvador es

un hombre adulto y que su acto constituye una violencia sobre una infanta. El tiempo santo no solo es del deleite, es también el del horror.

Femenino y premoderno

El filme pone en juego una doble triangulación de relaciones: la que se da entre Cayo, Madeinusa y Chale es una relación endógena; y la que se da entre Salvador, Madeinusa y Chale constituye una relación exógena. Desde la partida mítica de la madre, Madeinusa es la favorita del padre (no solo en términos sexuales), lo que constituye la base de los celos y la agresividad de Chale hacia su hermana. La triangulación aquí tiene dos elementos: el acoso sexual del padre sobre Madeinusa y la violencia de Chale sobre su hermana, como se manifiesta en la secuencia en que le cose el calzón a la falda (arreglo ordenado aparentemente por el padre, como forma de control sobre su sexualidad). En la escena Chale recrimina la conducta de la hermana y sus privilegios, y Madeinusa declara su proyecto de salir del pueblo: “Voy a ir a Lima, como mi mamá”, “¡Cállate! No me hables de esa”, le recrimina Chale, a lo que su hermana responde: “No me callo nada”. Chale corta entonces con decisión y rabia el hilo, se incorpora y vemos en un plano general que lleva a Madeinusa hacia el espejo. Después entramos en una imagen cristal (en el sentido deleuziano) donde vemos a las dos chicas mirándose a través del espejo: “Yo voy a ir a Lima, ¡tú no!” dice la menor. Chale se enfurece, en el reflejo aparece el rostro de Madeinusa mientras en cámara directa se ve la parte posterior de la cabeza de Chale. La imagen cristal habla del deseo de Madeinusa en el plano virtual, mientras que la figura de Chale, de espaldas, habla de su realidad concreta plantada en la dependencia que tiene de esa tierra y de su padre. Chale, entonces, en un impulso, corta el pelo de Madeinusa. La escena muestra el punto más alto del conflicto entre las hermanas, no solo dado por la confrontación en torno al trato desigual del padre, sino también en torno a dos elementos capitales: la diferencial experiencia de la madre (para Chale aquella que la abandonó,

para *Madeinusa* aquella que anhela), y la condición de ser por su disposición: la mayor (Chale) impedida de dejar el mundo del pueblo; la menor, volcada en su ilusión de una vida en la capital. El acto de Chale completa un circuito de supresiones que agota sus posibilidades en el pueblo, dado que el padre, previamente, ha destruido y quemado una caja de madera en la que la niña guardaba recortes de revistas y objetos relacionados con la madre ausente. Chale y Cayo desean olvidar a la madre que *Madeinusa* recuerda con ilusión. Las ratas que rondan la casa y que la adolescente mata con diligencia significan la decadencia que inició con su partida. El segundo triángulo lo establecen otra vez las niñas, pero con el otro arquetipo masculino, ya no el hombre rural, sino el urbano: Salvador. La estructura es distinta: Salvador es finalmente conquistado por *Madeinusa* ante la mirada de rechazo y sanción de su hermana. Salvador, que al comienzo se niega a satisfacer el deseo de *Madeinusa* de escapar de la situación opresiva en que se encuentra, al final está dispuesto a llevarla a Lima. Después de una confrontación entre Salvador y Chale en la que ella le revela que sabe del contacto sexual que tuvo con su hermana, él habla con Cayo. En el interior de la casa de la alcaldía, en un plano general en la penumbra, Cayo ofrece una bebida alcohólica al limeño, quien la acepta. Como si el licor fuera el medio catalizador con el que los machos pueden encontrarse. Después de que Salvador le asegura que se irá al día siguiente, Cayo le muestra el cuarto secreto donde están los objetos de prenda para lo sagrado. El alcalde le ofrece a Salvador cualquier cosa de lo allí resguardado. El limeño lo rechaza con arrogancia. Entre los objetos está escondida, como uno más, *Madeinusa*. Naturalmente aquí hay una significación sobresaliente respecto a la objetualización de la niña en ese diálogo entre hombres. Pero también hay una significación respecto a la tensión entre dos hombres que cristalizan mundos distintos: el capitalino, blanco y modernizado; el indígena-campesino, moreno y de un mundo que, en algún sentido está representado como premoderno. No deja de resonar el rechazo blanco a la actitud singularmente solícita del alcalde. Más adelante, *Madeinusa* y Salvador se encuentran en una de las calles del pueblo, un plano medio registra su acercamiento en esa calle oscura y solitaria a la que llegan los sonidos de la fiesta popular.

Allí Salvador le comunica su decisión de llevarla a Lima, tal como ella lo pedía. A mitad del camino, ya en el bosque, la niña lleva sus manos a las orejas y cae en la cuenta de que olvidó los aretes de su madre: “Tengo que volver por los aretes”, Salvador se acerca y le dice: “¿Qué importan los aretes?”. La persistente niña sentencia al final de la escena: “Espérame acá” y se va a prisa, en un plano general nocturno, en el que se pierde en la espesura del bosque. Después, los dos hombres de los respectivos triángulos volverán a encontrarse, pero uno vivo y el otro muerto. La geometría fílmica y diegética de la obra produce en esa intersección un salto inusitado que definirá el cierre de sentido de la propuesta de Llosa. Si las puntas del triángulo equilátero son los varones, la base la constituyen las niñas que, estando enfrentadas a lo largo del filme, desenlazan, finalmente, en una nueva alianza.



Madeinusa (2005). Dir. Claudia Llosa, Perú-España.

Madeinusa llega a la casa en busca de los apreciados aretes. Entra con sigilo al ver que su padre duerme, ebrio, sobre la cama. Un plano medio nos permite ver que la niña se aproxima cuidadosamente a los bolsillos del saco de Cayo. En un montaje de planos de las manos de la niña y de su rostro, vemos como halla los restos de los aretes que el padre, previamente, había mordido en su melancólica borrachera; ella, con una expresión de desilusión y rabia contenida. Ebrio y celoso Cayo buscó comerse los aretes de Madeinusa. Estos simbolizaban los dos amores perdidos: el de la esposa que lo abandonó y el de la

hija que tuvo amor con otro, y que está por dejarlo. Los aretes significan la continuidad de la madre con Madeinusa: para ella son el recuerdo de momentos felices antes del abandono y de la esperanza en el mundo fantástico que le espera. Por eso la destrucción de los aretes por Cayo constituye el principio del giro de liberación parricida que tendrá la niña. Más adelante vemos a Salvador que despierta, enjuto de frío, en medio del bosque. Entre tanto, Madeinusa, en la cocina de la casa, al amanecer, prepara un caldo de gallina, que prueba colocando una gota en su muñeca. Un plano de detalle muestra el plato de peltre servido en el que la chica, con bolsas de plástico protegiendo sus manos, vierte una cucharada del veneno con el que mata las ratas. Lo mezcla, la cámara, en plano de detalle sube hasta su rostro que mira, con decisión, hacia el cuarto en el que está el padre: “Papá, papito. Tu caldo de gallina”. El tiempo santo está terminando. Vemos en la plaza al contador que pasa los últimos numerales para que concluya el tiempo liberado, mientras los rayos del sol comienzan a caer sobre las casas y las montañas, y el coro de niñas anunciadoras canta: “Tiempo santo, tiempo santo. Fin del tiempo santo”. Madeinusa carga la cabeza adormilada de su padre, mientras le lleva el plato a la boca y le anima: “Papá, papito, tómate. Tómate esto”. Simultáneamente el contador del tiempo entra en la iglesia (un ciego canta en el templo) y quita de los ojos la venda a la figura de Cristo. De nuevo otra imagen cristal: en el espejo vemos a Madeinusa que le da un beso al padre (un beso ya no de amor como el que daba a la figura de Cristo y el que quizás deseó de Salvador, sino un sello de despedida y de muerte). El espejo conecta todas las relaciones anudadas que este beso ha puesto en operación, ya no como virtualidad, sino como actualización narrativa. Aún en el espejo vemos que la niña abraza a Cayo, hasta el momento en que el veneno hace efecto y comienza a vomitar. En un decisivo plano medio sobre el espejo vemos como Madeinusa descubre la mirada de Salvador que está en la puerta de la casa: “Me rompió mis aretes. Lo rompió todo”. Impactado, Salvador le dice: “Estás loca”. Cayo vomita por última vez y muere. En plano medio Salvador le quita las bolsas de las

manos a Madeinusa, mientras vemos en el fondo, pegada a la pared, una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, como haciendo alusión a una suerte de perdón que probablemente Salvador manifiesta con su acción. En eso la niña dice: “Chale” y entonces vemos, en la puerta a la hermana mayor, con su blusa blanca y su saco rojo que mira con severidad la escena: “¿Papá?, ¡papá!... papito”. La chica, a un lado del fallecido, le cierra entonces los ojos. Dirige su mirada hacia Madeinusa “Has matado a mi papá”, mientras la hermana menor niega con la cabeza. Entonces Chale redirige su mirada, ahora hacia Salvador y sentencia con vigor: “Has matado a mi papá”, “¡El gringo ha matado a mi papá!”. Salvador, confundido y en actitud de negación, está pasmado, mientras que Madeinusa, después de una breve dubitación, se pasa del lado de Chale (el triángulo Madeinusa-Saldador ante Chale ahora se invierte por Madeinusa-Chale frente a Salvador). Las niñas ahora gritan a coro, mirando acusadoramente al limeño: “¡El gringo ha matado a mi papá, vengan!”. Madeinusa sale a la calle, y en medio de la lluvia, va golpeando las puertas de las casas gritando: “El gringo ha matado a mi papá”. La alianza inesperada y final de las hermanas enemigas, ahora reconciliadas, contra el “gringo” muestra una doble prevalencia: la de lo premoderno ante lo moderno, y la de lo femenino ante lo masculino.

El filme plantea también un juego de miradas entre la modernidad y el mundo premoderno: Salvador mira con extrañeza y con desprecio ese mundo que le parece primitivo, y después desquiciado. Es la modernidad en una doble actitud con la tradición. Uno de sus momentos culminantes es la confrontación entre Salvador y el borrachín, un juego de escupitajos en el que se trenza con esa otra realidad. El borrachín parece ganar al mantener su actitud beligerante ante un ciudadano timorato, que le arredra el probable desenlace de las cosas. Del lado indígena-campesino, Madeinusa resulta fascinada con el gringo porque representa un mundo de fantasías y anhelos que se haya conectado con la madre ausente y con el dibujo mediático: el gringo es como los personajes que ve en las revistas. El mundo moderno es visto a través de la ventana mediática por el mundo premoderno, y a su

vez, el mundo moderno encuentra con sorpresa ese mundo indígena, que captura a través de la fotografía, como cuando Salvador, al inicio de la historia, toma una instantánea del momento en que Madeinusa es elegida representante de la Virgen. La fotografía ejerce un papel denso: Madeinusa se identifica en ella, se ve a sí misma y se afirma a la vez que resulta capturada por la imagen, imagen que produce la modernidad. El mundo indígena resulta seducido por la imagen. Parte de ese juego de luces y rutilancias que guarda la niña campesina en los recortes y los objetos de fantasía de su caja de ilusiones. Salvador es irruptor, como la modernidad; pero al revés de cómo son las cosas históricas, donde la modernidad se impone y captura el mundo tradicional, donde lo violenta y lo domina, aquí son las tradiciones las que lo capturan, lo encarcelan y se hace objeto del deseo por manos femeninas. Finalmente, por esas fuerzas débiles (en el sentido benjaminiano) resulta inculcado de un delito ajeno. Es casi la elaboración de una doble venganza: la del pueblo y la de las fuerzas femeninas.



Madeinusa (2005). Dir. Claudia Llosa, Perú-España.

Aunque Cayo como figura de poder ejerce una sexualidad agresora, la obra de Claudia Llosa destaca intensamente la sexualidad femenina como un esfuerzo de afirmación en el entorno de su tradicional negación. Tanto por la decisión de la niña en su momento virginal (como Virgen del pueblo) de tomar al Salvador, como por la

sexualidad activa de las mujeres que, en el juego ritual, en la noche de epifanía, eligen los hombres con los que quieren tener sexo. Si la película comienza con el asedio y el abuso continuado del padre, culmina con el sentido contrario de la afirmación de lo femenino sobre lo masculino. Esto parece fraguarse en la escena posterior al sexo pederasta en la que Salvador le ha dicho que el suyo (Madeinusa) no es un nombre. Ella, con determinación, lo afirma. No deja de resonar la ironía de que “Made-in-usa” se afirme frente al “gringo”. En este sentido, la obra elabora una confrontación compleja de arquetipos religiosos secularizados (a veces incluso da la impresión de que son tomados con escarnio): la Virgen y Cristo, donde sin duda sale victoriosa la Virgen. Con la muerte de Cristo el mundo adquiere de nueva cuenta su vitalidad y su alegría. Pero del otro lado también se elabora una transgresión: la Virgen, la madre de Cristo, ha tenido sexo con el Salvador, eso es lo que representa simbólicamente la relación Madeinusa-Salvador, lo que da una contraparte del incesto del padre Cayo sobre la niña. En el final, Madeinusa va hacia Lima en el transporte que estaba destinado a Salvador. Ya ni tan solo lo requiere para que la lleve, sino que, literalmente, toma su lugar.

Ficha técnica

Madeinusa (título original)

Guion y dirección: Claudia Llosa

Productores: José María Morales (Wanda Visión), Antonio Chavarrías (Oberón Cinematográfica) y Claudia Llosa (Vela Films)

Directores de producción: Enid María Campos, Miguel Morales y Angels Masclans

País: Perú-España

Año: 2005

Director de fotografía: Raúl Pérez Ureta

Director de Arte: Eduardo Camino Solís

Vestuario: Leslie Hinojosa Cortijo

Maquillaje: Marisol Ortega Pillman

Montaje: Ernest Blasi

Música: Selma Mutal

Formato de filmación/exhibición: HD CineAlta / 35 mm.

Comienzo de rodaje: 15 de enero del 2005

Duración del rodaje: 6 semanas

Locación: Canray Chico, un pueblo de la cordillera blanca en
Huaraz.

Reparto: Magaly Solier, Carlos de la Torre, Juan Ubaldo Huamán,
Yiliana Chong.

Disponible en: <https://ok.ru/video/4139361438360>

Bibliografía

- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- (1998). *Critical Models. Interventions and Catchwords*. New York: Columbia University Press.
- Agamben, G. (2018). *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Albera, F. (1998). *Los formalistas rusos y el cine*. España: Paidós Ibérica.
- Allen, S. (2013). *Cinema, Pain and Pleasure*. New York: Palgrave Macmillan.
- Arendt, H. (2006). *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Editorial Debolsillo.
- Aumont, J. (2013). *Estética del cine*. México: Paidós.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2008). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. España: Paidós.
- (2013). *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2022). *La cámara lúcida*. México: Paidós.

- Bazin, A. (2018). *¿Qué es el cine?* España : Rialp.
- Bourdieu, P. (1978). "Intervention de Pierre Bourdieu". *Cahiers Droit et liberté (Races, sociétés et aptitudes: apports et limites de la science)*, (382), 67-71.
- (1991). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- (2006). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Brea, J. L. (1999). Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia. *Acción Paralela: Ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, (5).
- Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México: Paidós.
- Campos, H. (2004), *Metalinguagem e outras metas*, Sao Paulo: Perspectiva.
- Capelle, A. (2005). "Pasolini habla de Teorema". *AdVersus. Revista de semiótica*, Año II, Número 4, diciembre. Roma/Buenos Aires. http://www.adversus.org/indice/nro4/dossier/dossier_teorema.htm [consultada el 24 de febrero de 2023].
- Casetti, F. (1996). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Comanducci, C. (2018). *Spectatorship and Film Theory*. Warsaw: Palgrave Macmillan.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- y Guattari, F. (2001). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Derrida, J. (1974). *Introduction a Edmund Husserl, L'origine de la géométrie*. París: Presses Universitaires de France.
- (1993). *La voz y el fenómeno*. Valencia: Pre-textos.
- (2006). *La Hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Eco, U. (2020). *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Italia: Oceani.

- Fanon, F. (2001). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2003). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Argentina: Siglo XXI.
- (2012). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
- Fujita Hirose, J. (2021). “Cine y capital: Pasolini contra el cine de poesía”. *Lobo suelto! Anarquía Coronada*. <https://lobosuelto.com/cine-y-capital-pasolini-contra-el-cine-de-poesia-jun-fujita-hirose/>
- Gadamer, H. G. (1988). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.
- (1993). “Oír-ver-leer”. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.
- (2003). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Habermas, J. (2010). *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Trotta.
- Heidegger, M. (2021). *La pregunta por la técnica*. Herder Editorial.
- Herzog, W. (1996). *Entrevista a Herzog*. Buenos Aires: Instituto Goethe de Buenos Aires.
- Iser, W. (2022). *El acto de leer*. España: Taurus.
- Janouch, G. (1969). *Conversaciones con Kafka*. España: Fontanella.
- Jauss, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- (2019). *La historia de la literatura como provocación*. España: Gredos.
- Kafka, F. (2015). *Diarios (1910-1923)*. España: Tusquets.
- Kristeva, J. (2015). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Lévinas, E. (2021). *Totalidad e infinito*. Salamanca: Sígueme.
- Lizarazo, D. (2004a). *La fruición filmica*. México: UAM.
- (2004b). *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI.
- (2012). “Estética y violencia en la politización del arte de Walter Benjamin”. Lizarazo y Sánchez (coords.). *Benjamin y las encrucijadas de la violencia / Dibujar a McLuhan*

- Visualsonointerficialidades. Versión*, número especial. México: UAM.
- (2019). “Delirios postfotográficos. Apuntes críticos sobre codicidad, memoria y tiempo en el discurso de la postfotografía”. Lizarazo, D., Sustaita, L., Sánchez, J. A. y Castro, E. (coords.). *El ojo de Orfeo. Visiones contemporáneas de la relación Arte-Tecnología*. México y España: Plataforma Editorial Re-vuelta.
- (2022). *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética de retorno*. México: Centro de la imagen, Secretaría de Cultura.
- Mayne, J. (1993). *Cinema and Spectatorship*. New York: Routledge.
- Metz, C. (1990). *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Paris: Méridien-Klincksieck.
- (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine: 1968-1972*. España: Paidós Ibérica.
- Micheiberger, D. y Palmer, R. (eds.) (1989). *Dialogue and Deconstruction. The Gadamer-Derrida Encounter* (SUNY Series in Contemporary Continental Philosophy). New York: State University of New York Press.
- Pasolini, P. P. (1975). “Abiura Dalla Trilogia Della Vita”. *Il Corriere della Sera*. <https://espina-roja.blogspot.com/2021/07/46-anos-de-la-abjuracion-de-la-trilogia.html#:~:text=Yo%20abjuro%20de%20la%20Trilog%C3%ADA,varias%20justificaciones%20hist%C3%B3ricas%20e%20ideol%C3%B3gicas> [consultada el 24 de febrero de 2023].
- Paz, O. (1982). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- (2009). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago de Chile: Libros Arces-Lom.
- Ricoeur, P. (1996). *Le conflit des interprétations*, Paris: Seuil.
- (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- (2008). *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- (2008). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI.

- Schleiermacher, F. (1977). *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2019). *Teoría hermenéutica completa*. España: Casimiro Libros.
- Silverman, K. (2009). *El umbral del mundo visible*. Madrid: Akal.
- Sontag, S. (2008). *Sobre la fotografía*. España: Debolsillo.
- Spivak, G. C. (1985). “Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow Sacrifice”. *Wedge*, 7-8, 120-130.
- Stam, R., Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.
- Tarkovski, A. (2016). *Esculpir el tiempo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Todorov, T. (2004). *Poética estructuralista*. Madrid: Losada.
- (2010). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. España: Siglo XXI.
- Toibero, E. (s/f). “El abecedario Pasolini”. *Tijeretazos [Postriziny]*. <http://tijeretazos.org/Abecedario/Pasolini/abcPasolini026.htm> [consultada el 24 de febrero de 2023]
- Turner, V. (2019). *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*, México: Siglo XX.
- Zavala, L. (2010). “El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica”. *Casa del Tiempo*, 65-69.

El espacio lúdico, SEP (2006); *Símbolos digitales. Representaciones de las TIC en la comunidad escolar, Siglo XXI* (2013); *Kafka: las escenas de lo humano, Siglo XXI* (2018); *Cuerpos inciertos. Potencias, discursos y dislocaciones en las corporalidades contemporáneas, Siglo XXI, UAM, UAQ* (2021), y *La fotografía y el otro. Cuerpo y estética de retorno*, Centro de la Imagen (2023). Ha sido ganador del primer lugar en los Premios Televisión de América Latina con su serie “Interferencias. Irrupciones al sentido común” sobre la teoría crítica contemporánea; el primer lugar de la Muestra Nacional de Imágenes Científicas (MUNIC) UNAM-Instituto Mexicano de Cinematografía 2018 con su documental animado “Jacques Lacan: El lenguaje nos habla” y finalista en 15 festivales con su serie “Pensar el Arte”, entre otros: Chicago Amarcord Arthouse Television (Chicago); Festival Iberoamericano de Cortometrajes (España); Fiorenzo Serra Film Festival (Italia); Premis Miquel Fàbreques (Barcelona); Festival Internacional de Cine “Autumn in Voronet” (Rumania).

Este libro pone en disposición la confluencia entre dos polos para pensar las obras fílmicas: el polo de la *hermenéusis* y el polo de la *esquirla*. El primero se refiere a concitar una hermenéutica del cine como mirada intervenida por la filosofía, la teoría extra fílmica y extra hermenéutica, para la comprensión de las fuerzas estéticas, sociales y ambientales que en él se despliegan. El segundo polo, da cuenta del principal dispositivo con el que el cine realiza el rompimiento del cine: la imagen esquirla. La perspectiva de la *imagen esquirla* muestra la fricción que ciertas cinematografías tienen ante el mundo histórico, particularmente de cara a las formas hegemónicas de ver. El potencial de rompimiento del cine ante los imaginarios, las ideologías y las formas culturales establecidas, la cuestión de cómo el filme sale de sus lindes diegéticos y formales para poner en crisis algunas de las estructuras imaginarias o político-culturales del mundo social y ambiental al que refiere. La *imagen esquirla* es fuerza que hiere la forma en que una sociedad percibe, conceptualiza y ratifica sus estructuras, sus entes y sus relaciones (humanos, no humanos, tecnologías, ambiente).

IBIC: APFG 311131

ISBN: 978-607-8866-74-8



9 786078 866748

ISBN UAM: 978-607-28-3111-7



gedisa
editorial