



DOCTORADO EN FILOSOFÍA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

CINE MENOR: LAS ESTRATEGIAS DEL AFUERA EN LA MODERNIDAD

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN FILOSOFÍA
PRESENTA
FRANCISCO JAVIER DE LEÓN RAMÍREZ

TUTOR: DR. ALBERTO CONSTANTE LÓPEZ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COMITÉ TUTOR
DRA LETICIA FLORES FARFÁN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DR. VÍCTOR GERARDO RIVAS LÓPEZ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO D.F. NOVIEMBRE DE 2013.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I: La luna tiene un cohete incrustado en el ojo.	13
CAPÍTULO II: La luz de la madriguera	47
CAPÍTULO III: de la mirada al gesto	104
APÉNDICES	132
BIBLIOGRAFÍA	150

AGRADECIMIENTOS

Siempre se me ha dicho que una dedicatoria o la sección de agradecimientos no debe ser muy larga, pero en esta ocasión las circunstancias me obligan a desatender tal recomendación. Y es que el proceso por el cual atravesó este trabajo abarcó muchas horas de lectura, escritura, de estar sentado frente a la pantalla y repetir escenas una y otra vez, representó además un recorrido por seis países en los que cada lugar y ser encontrado enriquecieron mi experiencia tanto en lo profesional, así como en lo personal. La necesidad de agradecer el apoyo y amistad de cada uno de los involucrados me lleva a desear no hacer ninguna omisión. Así que, aquí va. Antes que nada estoy profundamente agradecido con Alberto Constante, quien ha sido mi tutor y amigo entrañable. Su experiencia y enseñanza han sido fundamentales para que esta tesis llegue a buen puerto, así como cada palabra que hemos intercambiado me dan prueba de un ser humano que me siento honrado en llamar amigo.

También fundamental es Josep María Esquirol, quien sin saber gran cosa de mí, me aceptó para una estancia doctoral en la Universitat de Barcelona y me entregó su confianza y amistad. Sé que nuevos proyectos por compartir han de llegar pronto.

Víctor Gerardo Rivas fue mi primer gran maestro, su enseñanza me llevó a hacer el viraje hacia la Facultad de Filosofía y Letras y hacia la vida que he decidido llevar. A más de quince años haberme compartido por primera vez el aula, no deja de ser mi maestro y amigo.

A ellos tres dedico este trabajo con mi agradecimiento por enseñarme que, por encima de todo, la filosofía es vida.

Agradezco a mi familia quien, aún sin comprender del todo qué es esto que hago, me brinda su apoyo incondicional. El trabajo de mi padre Roberto fue fundamental para el tema que aquí trato. A él debo haber tenido la oportunidad de haber sido cinéfilo desde muy temprana edad. Siempre seré el orgulloso hijo del “cácaro”, el que no tuvo restricciones para ver películas en cuanta sala de la ciudad de pusiera enfrente. Pero también lo debo a la paciencia de mi madre quien fue la primera que soportó mi amor por el cine y los libros y cumplió amorosamente

con las salidas de los miércoles y sábados. Agradezco a mis hermanos Roberto, Sandra, Belinda, Maritza y Claudia el compartir el camino y a mis sobrinos Miriam Pamela, Maritza, Bernardo, Mara Belinda y Roberto Santiago por dejarme ser compañero de juegos, maestro de turno, compañero de viaje y también vital alumno. Mi amor para todos por permitir que la palabra familia no sea un mero compromiso de la sangre.

Y luego la familia de elección:

Barcelona fue mi hogar y hogar de este trabajo durante mucho tiempo y ustedes, sus fieles habitantes debo: A Marta Capdevila y Marta Nieto Postigo; muchas e incansables lecturas y conversaciones acerca de mi tema (y de muchos otros), observaciones puntuales y un largo etcétera, pero, sobre todo, les debo el descubrimiento de que el amor no cabe en cálculos o formas con restricción alguna. Pocas veces me hermanado como lo hiciera con Óliver Domínguez y Albert Bataller, el primero de ellos veló por mi buena estancia en Barna desde mucho antes de mi llegada y el segundo me dio mi hogar definitivo y definitorio. Divagaciones e ideas fueron y vinieron con ambos y muchos de ellas están impresas aquí ahora, la amistad está impresa en mí. Riki Blanco es una de las formas de imaginación más vivas con las que he tenido posibilidad de convivir. Gracias, amigo. Debo agradecer infinitamente a los que me compartieron mi entrañable barrio de Gracia: primeramente a Anna Lozano y Alexander Hick cuya amistad ha llegado también a latitudes mexicanas, a la gente del Gatamala... Triny, Lucy, la pequeña Valentina, Javi, Rosi y Joan quienes tuvieron la cerveza fría, la comida fresca y ante todo la sonrisa y la charla conforme avanzaba en mi aventura tesística y mi viaje iniciático. También a Ester, Ester Conesa, Jola Wiczorek, Edgar de Melo, Margarita Serrano, Anna Traginer, Tania Alfonso, Javier Almar, Otto Almar, Laia Arqueros, Aelisa e Iván quienes me recibieron siempre afectuosamente, a Tere, mi taquillera favorita del Cine Verdi quien rápidamente entendió que efectivamente yo estaría casi inventariado en las butacas de tan fabuloso cine. En fin a todos por hacer que el barrio de Gracia honrara su nombre En fin a Agradezco también a Alberto, Martina, Carla Romero, Julieta y Romina Carmona, Mila, Juanma, Helga por su amistad y apoyo. A Fernando Fajardo no sólo por ofrecerme su amistad sino un santuario cada vez que el bloqueo me afectaba o necesitaba alejarme de Barcelona unos días. De verdad eres la vida de la Torratxa. A Carla Mor y Mireia Branera por darme mi primer hogar en la ciudad y traer a Manel Mas, Laura

Triquell, Miguel Muñoz, Silvia Perea, Kamila Gronowska y Cay-Eric Schimansky a mi mundo. Un gusto compartir. Antonio Arroniz, Uriel, Xenia Villalobos, Bárbara y Pablo Bou fueron mi México de importación y por adopción, familia inesperada con la que siempre estaré en deuda. Lucrecia, Hernán Martínez, Laura Masia, Ester Criado, Samuel Navarrete, Mireia Cucala, Ferrán Gaisot, Nuria Lozano, Aytor Naranjo, Erik, Adrián, Neus Sthamer, Elisabeth Ginard, Verónica Cantero, Eva Vázquez Jacqueline Radtke, Jess Córdoba, Celia Rico, Serge Onnen, Andrea Zanoni, Nora Hick, Alex Cano fueron y son también fundamentales en vida y obra. También conté con la fortuna de que la Universitat Autònoma de Barcelona me abriera las puertas y me apoyara con este trabajo. De ella agradezco primero a David Roas por su infinita y generosa sabiduría. Gracias compadre. Alfredo aún me comparte aventuras profesionales y humanas. Gracias por confiar en mí. También agradezco a Ana Casas, Consuelo, Víctor Alarcón por su amistad y por compartirme el trabajo. De la Universitat de Barcelona pocos tuvieron la paciencia y el valor para leerme más allá del trabajo como lo hicieron Jordi Batllé, María Rosdevall, Patricia Medrano y Zénica Livia con quienes compartí los más bajos fondos. Mi más que querida Erika Sprey me ha compartido muchos países y charlas. Tantas ciudades llevan tu nombre. Gracias. Sol Prado llegó para no menos que iluminarme y aún lo hace. El sur llama.

Moltes Graciès a tots!

Al interior de Europa hubo gente que me apoyo tanto con materiales fundamentales o con la nada fácil tarea de darme asilo: En la Universidad de Toulouse agradezco a Juliette y Omar, respectivamente estudiante y encargado de biblioteca de la Facultad de Filosofía y letras, por dejarme colar al acervo y permitirme copiar cuanto ejemplar de Cahiers du Cinema se me puso enfrente. Sin ellos este trabajo no tendría mucha de su forma. En esa ciudad Juliana Sánchez y Andrea Lara me compartirían techo y amistad que hasta hoy se extiende. En Bruselas Alejandro Vega, más allá de la hospitalidad me compartió música, un espacio de reflexión y un excelente pan casero. Mis respetos, querido maestro. También ahí Melodie Mettenier, haciendo gala de su nombre, me hizo descubrir que para recordar todo lo que de un idioma que no es el propio se ha olvidado, no hace falta sino el deseo adecuado.

Muy espeialmente a Susi Ramos por su amistad incondicional y a sus padres por soportarme como huésped.

En Dublín fueron Claudia Benitez y Aidan me brindaron su hogar y confianza, PJ Murphy me abrió las puertas de la legendaria Sweeneys y me puso en contacto con un James Joyce más que vivo. Pero por sobre todo agradezco a Patricia García García por haber dado la configuración definitiva a esa ciudad. Tu presencia es hoy en día fundamental para la vida y espero más encuentros estén listos para hacer aparición en el camino. Mi cariño todo tuyo.

No puedo dejar de agradecer a Mariana Ali, de la Universidad de Córdoba en Argentina, quien me diera valioso resguardo en mi primera aventura académica fuera de México.

A Dagmara Genda por dar tantos sentidos a esta que llamo vida. También en Canadá al Banff Centre por ser mi puerto de escritura. En especial a mi amada amiga Stephanie Boulanger, a mi querido Javier Moreno, y a Lucy Amanda Grace, Guy Laramie, Sarah Anne Johnson, por su amistad y encuentros.

Ya de vuelta por esta mi tierra agradezco a mis amados amigos Gerardo Castillo, Moisés Martínez, Octavio “Veisha” Ruiz, Enrique Barrón, Carlos Meléndez, Pok Manero, Alfonso Uresti, Mauricio Castillo, Jorge Contreras, Irma González, Araceli Scherezada, Agata Pawlowska, Paulina Quintana, Isaura Contreras, Nina Fiocco, Alejandra Hernández, Mabel Téllez, Maru Aranda, Paco García, Charly Ferrer, Gabriela Franco, Lalo Tejada, Alva Sánchez, Najibe Ledesma, Marco Machuca y Gaby Flores, Mario Fratta, Martha Benítez, Libertad Mardel, Jacqueline Ramírez, Ileana Villarreal, Juan Pablo Villa, Fernando Vigueras, Adriana López Zavala, Aura Ruiz, Damaris, Leonardo Barrón, Pável Granados, Giovanni “Scar” Beltrán, Alberto Chimal, Raquel Castro, Érika Mergruen, José Luis Zárate, Israel de Cuesta, Guadalupe Rosales, César Hernández, César Antonio López, Idalia Sautto (cuya confianza en mi trabajo agradezco a extremo), Lorena Campos Moirón, Areli Zaragoza, Brenda Carolina Ruiz, Stephanie Goytortua, Valentina Chávez, Carmen Amorós, Paco Gachuz, Anel, Tenzing Ortega, Daniel Ruiz, Sinaí, Sarai Robledo, Yeya Navarro, Verónica Cruz, Ricardo y Claudio Franco, Carlo Suárez, Paloma Guerrero, Lizbeth Meléndez, Nancy Pérez, Ricardo Sánchez, Enrique Mora, Sebastián Blayac, Igor Nieto, Tomás Calvillo, Gregorio Montero, Viviana Amaya, Berenice Bautista, Citlalli Fuentes, Joanna Escobar, Maru y Ana Aparicio, Estefanía Partida, Juan Manuel Vázquez, Arturo Ávila, Giannina Trejo, Miguel Otero, Karen Escalante, Renata Rodríguez, Alex Mier, Federico de la Torre, Ana Martínez González, Juan Martín Vargas, José María Marti y Laura López, Ana Esteban, Libia

Ortiz y Zyaya López, Goiz, Aitor Bengoa, Eli Casellas, Gloria Rosales, Triana Botaya, Alba Martínez, Daniela y Martha Herrera, Jenni Rosado, Inés Vázquez, Leire, José Luis Ortega, Alfredo Souza y Lili.

Sin ustedes simplemente esto no sería posible, yo no sería posible.

A Vicente Quitarte, Eduardo Ruiz Saviñón y Helena de Haro cuya amistad y compañía representa siempre una enseñanza mayor.

Por supuesto a mis maestros y amigos Leticia Flores Farfán quien parte fundamental en esta tesis que siempre me guió con paciencia por el camino; a Ernesto Priani, Horacio Potel, Ricardo Hornefer, Ignacio Diaz de la Serna quienes además fueron mis muy pacientes lectores; Silvana Rabinovich, Bolivar Echeverría (Q.E.P.D), Adela Fernández (Q.E.P.D) (Quien me abrió las puertas de su casa y corazón), Horacio López Suárez, Ramón Xirau, Gabriel Pingaron, Guillermo Henry, Fernando Iwasaki, Armando Casas, Rafael Aviña, Alí Chumacero (Q.E.P.D), Lauro Zavala, Arturo Silva, Francisco Alejandro Lizárraga (quien además, literalmente, salvó mi vida), Bernardo Jasso (Q.E.P.D) y Óscar Blancarte.

De verdad mil gracias son la prueba de que la labor docente es, por encima de todo, labor humana.

Puede parecer mentira que haya tanta gente involucrada en este proceso, pero así fue y así es. Esta es la culminación no sólo de una etapa vital en mi vida académica, sino la prueba de que la vida tiene nombres y rostros específicos, ustedes han formado la mía y por ello les abrazo siempre.

INTRODUCCIÓN

Uno.

De los motivos

Como la mayor parte de las veces, los tópicos tratados en este estudio tienen que ver con motivos personales. El cine ha sido parte fundamental de mi formación tanto sentimental como intelectual; la entrada a la sala de cine, el contacto con sus formas de oscuridad y movimiento son ya necesidades básicas en mi vida diaria. Es lógico, pues, que una actividad tan esencial se transforme en algo más que un mero gusto, que las emociones que se generan luego de cada proyección se traduzcan en preguntas y reflexiones que de ahí pasarán a las páginas que aquí se presentan.

El tema del cine menor surgió de manera, por decirlo así, natural: las dos grandes tradiciones paradigmáticas del cine occidental, la nacida en Hollywood (llamada cine comercial) y el conocido como cine de autor, se han constituido no sólo como dos formas de concebir la creación cinematográfica, sino como dos grandes fuerzas de expresión orientadas a una serie de estilos, ideologías y demás elementos que ponen en escena cuestiones tanto de la cultura en que se suscriben, así como de la cultura de Occidente en general. Pero faltaba, creo, hablar del otro cine; aquel que más que seguir alguna de las tradiciones existentes, las

fractura. Al tratar de reconocer algunas de las estrategias que operan en el cine menor, se trata no de crear el concepto de una nueva tradición fílmica o un género o estilo. Ni siquiera se trata de hallar significados o arquetipos que aparecen en las obras esbozadas, se trata más bien de la identificación de “una pequeña línea heterogénea en posición de ruptura. Es decir, los procesos desde los cuales el cine se pone en relación con maquinarias de expresión de las tradiciones de las que surge, y de ahí con la política, con diversas operaciones de la maquinaria (o maquinarias) del mundo moderno. En ese sentido, el concepto de cine menor parte de dos horizontes: en primer lugar de un horizonte estético, pues se toma las cintas y sus cualidades fílmicas. En segundo término, el concepto se pone en relación con la política, pues las fracturas realizadas tienen que ver no sólo con las dos tradiciones cinematográficas ya mencionadas, sino con dimensiones en que un sistema o sistemas se quiebran. Tanto personajes (que no están altamente psicologizados), así como las situaciones presentadas se relacionan con lo inmediato-político *lo que equivale a decir que “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la mayor (o establecida).*¹ Lo mismo ha de ocurrir en el cine: a través de determinadas estrategias y procedimientos, las cintas analizadas generarán rutas que sin extraerlas de las tradiciones a las que se suscriben, les otorga cualidades expresivas revolucionarias.

En este estudio se reconocen apenas unas cuantas de las estrategias de expresión del cine menor, pues en su calidad de puntos de fuga, todas se extienden en múltiples sentidos y plantean diversas conexiones con el mundo que sería imposible abarcar. Bajo este tenor que los acercamientos aquí planteados son aquellos que tienen que ver con dos ideas básicas: el cuerpo y el espacio en el que éste se desenvuelve. De nuevo, no se trata de hablar de estas ideas como categorías inmutables, sino justo como desplazamientos, como acciones que delatan la relación entre individuos (personajes) y formas maquínicas que pueden ser de orden social, burocrático, del deseo, entre otras. Dicho de otro modo, se trata de ver algunos de los múltiples sentidos en que una obra se muestran, no los significados de tal o cual escena.

En lo que se refiere a los autores y las cintas aquí esbozadas, seleccioné aquellos a cuya obra soy más cercano, aquellos en cuyos trabajos encuentro que las relaciones dichas se hallan presentes de manera constante. Si al hablar de cine menor no se habla de grupos o

¹ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Kafka por una literatura menor*, Era, México, 2008. P. 31.

estilos, sería imposible pensar que hay ciertos cineastas, pertenecientes a una generación o país cuya obra conforma la idea de cine menor; es por ello que me acerco a filmes cuyas puestas en cámara delatan procedimientos antes que arquetipos.

Dos

De los diálogos

Elaborar una idea de cine menor deriva, por supuesto, de las reflexiones que Deleuze y Guattari desarrollaron en torno a los trabajos de Franz Kafka. Sin embargo, antes que una mera adaptación al cine de las ideas que los autores describen para el checo, se trata más bien de un diálogo con dichos planteamientos; la literatura y el cine operan en modos distintos y, aunque ciertamente existen múltiples puntos de encuentro, es necesario hacer un acercamiento a cada uno de acuerdo a sus propias características. Ciertamente se toca aquí temas relacionados a la adaptación de obras literarias al cine, de los posibles puntos de encuentro entre las sensibilidades de los autores del medio original y el derivado, pero ello se relaciona directamente con el cómo tales situaciones desembocan en imágenes que delatan los procesos del cine menor.

Cabe también preguntar: ¿por qué llevar a cabo el estudio desde *Kafka, por una literatura menor* y no hacerlo desde las reflexiones deleuzeanas acerca del cine en *La imagen movimiento* y *La imagen tiempo*? Para responder es necesario decir que las ideas de dichos trabajos del autor francés pernean constantemente la presente investigación, sin embargo, al ser el tema esencial las fracturas que el llamado cine menor produce a partir de sus movimientos de desterritorialización, los planteamientos que Deleuze realiza en sus dos obras centrales acerca del cine, pasan no a segundo término, pero sí más bien, a un plano estructural. Las nociones de movimiento, montaje, pensamiento-cine, entre otros son fundamentales aquí, mas no son problemas a analizar sino en la medida en que son parte de una serie de procedimientos que se elaboran desde la maquinaria cinematográfica. Así, no se trata de estudiar aquí la trama, la edición, la puesta en escena, etcétera como si se tratará de elementos separados, pero tampoco de ver cada cinta como una unidad de una sola pieza

inamovible, sino más bien, de observar cada cinta en su calidad de conjunto complejo. Como afirma Deleuze:

El conjunto no se divide en partes sin cambiar cada vez de naturaleza: no es lo divisible ni lo indivisible, sino lo <<dividual>>. Ciertamente es que lo mismo sucedía con la concepción geométrica: era entonces la encajadura de los cuadros la que indicaba los cambios de naturaleza. La imagen cinematográfica es siempre dividual. La razón última de ello es que la pantalla, como cuadro de cuadros, da una medida común a lo que no la tiene, plano largo de un paisaje y primer plano de un rostro, sistema astronómico y gota de agua, partes que no poseen el mismo denominador de distancia, de relieve, de luz. En todos estos sentidos el cuadro establece una desterritorialización de la imagen.²

Dicho de otro modo, lo dividual hace referencia a la lógica de la pantalla cinematográfica, pues sin importar cuán distantes parezca una imagen de la otra, es posible establecer su unión (y coherencia) a partir del montaje, la puesta en escena, etc. Es en esa medida que, si bien es cierto que una escena puede tener lógica incluso sin conocer el resto de la cinta, esa totalidad es la única que encaminará su sentido final.

Desterritorialización que delata operaciones, pues si bien las imágenes cinematográficas pueden parecer inconexas, cobran su sentido cuando se les contempla en el conjunto final: el filme. En fin, que si bien es cierto que los trabajos que acerca del cine realiza Gilles Deleuze estos antes que cerrar un tema, permiten abrir un diálogo (desde lo cinematográfico) con otros autores como Michel Foucault, Maurice Merleau-Ponty, Slavoj Žižek, Eugenio Trías, entre otros.

Tres

De la estructura

El trabajo se divide en tres capítulos: en el primero se dan los conceptos básicos a trabajar: cine menor, desterritorialización, agenciamiento, punto de fuga, entre otros son esbozados en

² Deleuze, Gilles, *La imagen movimiento: Estudios sobre cine I*. Traducción de Irene Agoff, Paidós, España, 1984. P. 31.

aras de ubicar las líneas centrales del estudio. Se toca ampliamente el tema de las dos tradiciones cinematográficas ya mencionadas por ser desde sus bases que se construye el cine menor y es también sobre éstas que el sentido de línea de fuga aquí tratado opera. Así pues, me avoco a varios géneros del cine de corte comercial y a estilos del cine de autor, más tratando de construir un territorio que una descripción de características. Es decir, reconociendo determinado tipo de operaciones cinematográficas en aras de establecer los quiebres que el cine menor genera.

El capítulo II abarca las primeras estrategias del aquí llamado cine menor. Se toca aquellas que se refieren a la construcción del individuo dentro de su espacio cotidiano, el cómo este le afecta y le lleva a generar puntos de quiebre que se pueden presentar en diversas formas. Se deja ver que los espacios no son meras atmósferas para los personajes, escenarios en que se desenvuelve una serie de acciones, sino que se trata de analizar el como todo el espacio conecta con los personajes, como cada acción es un catalizador de otras fuerzas equivalentes y el cómo se quiebran (a través de dichas acciones) las estructuras vitales. Todo ello repercute en formas de corporeidad que ya sea a través de desencadenar determinados acontecimientos, ya sea a partir de sus transformaciones (metamorfosis), crean nuevas líneas de expresión.

El tercer capítulo abarca también las nociones de corporeidad y espacio pero desde la otredad: el cuerpo monstruoso se abre paso en el mundo para romper todos sus centros, para alterar sus constructor más elementales; pero a diferencia del monstruo en sus visiones clásica y moderna (cuyo gran arquetipo es la criatura de Frankenstein), el monstruo del cine menor se presenta desde la inestabilidad, es decir, desde la imposibilidad de asir cualquiera de sus formas. Lo mismo ocurre con el espacio, el cual entra en juegos de múltiples desdoblamientos rizomáticos que lo convierten en punto de fuga constante. Además, a manera de conclusión, se reflexiona acerca de otras posibilidades del cine como expresión y mirada del mundo, de lo menor como forma de creación y provocación de sentidos de lectura.

Finalmente incluyo dos apéndices: el primero es el artículo *¿Casa de la locura?* Que publiqué en coautoría con Dónovan Hernández Castellanos y que representa el primer esbozo fundamental en el desarrollo de la idea de cine menor. El segundo es el texto *Esos monstruos que en el camino*, en el cual abarco el tema de la transformación del espacio en relación con

lo fantástico en la cinta *Beast of the southern wild* del director debutante Benh Zeitlin. Lo incluyo pues creo que esta cinta refleja perfectamente la actitud de relación espacio-individuo que se trata de esbozar en el presente estudio.

Una advertencia: Es siempre difícil hacer citas de películas en un trabajo de estas características, es difícil incluso referirse a ellas desde sus títulos, esto debido a que los distribuidores tienen la terrible costumbre de alterarlos sobremanera. Recorro pues a poner el título por el que fue conocida la cinta en México y, al pie de página su título original junto con el año de estreno y el nombre del director.

CAPÍTULO I

LA LUNA TIENE UN COHETE INCRUSTADO EN EL OJO.

(Cine y pensamiento)

Cuando el espectador nacido en plena cultura de la imagen piensa en el cine, siente la presencia de una vasta magnitud extendida por el tiempo y el espacio cuyos orígenes son tan mudos y precarios como son elocuentes y desarrollados sus devenires presentes. Todo parece apoyar esta idea, puesto que el cine es el único arte mayor que posee fecha de nacimiento: el 28 de diciembre de 1895 los hermanos Auguste y Louis Lumière realizan en París la primera exhibición pública del cinematógrafo. Esa primicia llevada a cabo en el Salón Indio del Gran Café en el

Boulevard des Capucines suele considerarse como el resultado de una lenta “evolución” en el arte de la imagen a lo largo de incontables años de y vislumbres. Mas en realidad esa primera función pública del cinematógrafo debe concebirse como un salto en la historia de la humanidad: fue la primera vez que, tras sesenta años de fotografía y sesenta siglos de pintura, la realidad se presentaba en una forma tan vívida, y sobre todo tan desconcertante. Los años que han pasado desde entonces, el desarrollo de la así llamada “cultura de la imagen”, ocultaron lo que sucedió realmente en esa sesión inaugural del impensable cinematógrafo. Uno de los asistentes a esa primera función, Georges Méliès, rememora en 1925 su experiencia en un artículo publicado en *La semaine Cinématographique*: “Ante el espectáculo quedamos con la boca abierta, estupefactos, sorprendidos más allá de toda expresión”.

Daniel Ruiz Dueñas

1. EL CINE Y EL PENSAMIENTO MODERNO.

Primer movimiento: Para el momento en que el cinematógrafo es activado por los hermanos Lumière en aquella emblemática noche, el mundo moderno ha crecido a un ritmo constante y vertiginoso. Lo prueba, en primer lugar, la prodigiosa invención; fruto de los afanes de conocimiento y desarrollo técnico tan propios de la época (y de la modernidad en sí misma) Lo prueban, sobre todo, las imágenes escogidas por los célebres hermanos para la ocasión: la salida de los trabajadores de la fábrica Lumière en Lyon, el derribamiento de un muro, la llegada del tren a la estación de Ciotat, no igualan la realidad, pero, como apunta González Dueñas, le dan nueva forma. Pronto, la técnica cinematográfica, en origen considerada un mero entretenimiento de novedad en espacios circenses, superaría sus posibilidades y se ubicaría como una forma de expresión original y cuyos alcances aún hoy en día se mantienen en expansión. La historia es por todos bien conocida: del silente blanco y negro a 16 cuadros

por segundo³, pasando por las primeras películas sonoras, el color, los efectos especiales y las hoy avanzadas técnicas digitales, el cine ha ganado un lugar fundamental en el desarrollo de la cultura moderna. La misma sala de cine representa un avance pues dota al joven arte de un espacio que le es propio, lo cual no le priva apropiarse de espacios de múltiples características.

También las narrativas se diversifican, se pasa del truco de magia al relato y de ahí a las formas más propiamente cinematográficas: se desarrollan estilos, géneros, grupos y tendencias basadas en distintas búsquedas estéticas. El cine mantiene su movimiento creciente.

Segundo movimiento: Desde el cine surge una pregunta, o más bien, muchas. Ninguna es, en primera instancia, precisa, pero se desata de modo indudable en los espectadores. Para algunos la respuesta se dejará ver al caer los créditos finales, para otros, tal vez nunca, pero están también aquellos que desde distintas perspectivas interrogarán al cine y desde él se interrogarán.

Las disciplinas desde las que se ha abordado el cine son muchas: la crítica especializada, los análisis formalistas, el psicoanálisis, entre muchos otros, abarcan desde sus respectivos rubros la experiencia cinematográfica o, para mejor decir, ciertos aspectos de ella. Y es que abarcar la totalidad de dicha experiencia es tarea que se antoja monolítica que si no, imposible. Cabe pues interrogar, ¿qué clase de pregunta acerca del cine puede hacerse desde la filosofía? La respuesta es también muy amplia, pues las aproximaciones que han hecho autores como Alain Badiou, Jean Baudrillard, Maurice Merleau-Ponty, Slavoj Žižek, entre muchos otros, ponen la mira sobre distintos problemas que el discurso cinematográfico presenta. Vale la pena destacar aquí lo que al respecto afirma Gilles Deleuze:

³ Velocidad variable, como también lo apunta González Dueñas: Los primeros filmes eran rodados y proyectados a un promedio de dieciséis cuadros por segundo (las primeras cámaras-proyectores dependían de la regularidad con que un hombre movía la manivela activadora del mecanismo); cuando se exhiben según la norma contemporánea de veinticuatro cuadros por segundo, el efecto en pantalla es una aceleración: los seres parecen moverse de un modo “gracioso”, lo mismo en comedias que en los más serios melodramas.

González Dueñas, Daniel, *Reencuentro con Georges Méliès*, CONACULTA-Cineteca Nacional, México, 1999. P. 6-7.

No se trata de saber cómo el cine representa el pensamiento, se trata de saber bajo qué forma del pensamiento se hace el pensamiento en el cine. ¿Qué es este pensamiento, en qué relación está con el movimiento, con la velocidad, etc.? ¿Hay un pensamiento propiamente cinematográfico? En un sentido, ¿no podría decirse que es ese pensamiento que Bergson reclama, ese pensamiento de la creación, de la producción de algo nuevo, aquello a lo que se dirige el cine cuando lo vemos? Y así como hay una percepción-cine, irreductible a la percepción natural, hay un pensamiento-cine irreductible sin duda al pensamiento filosófico. O quizás no al pensamiento filosófico... pero hay un pensamiento-cine que sería particular y que habría que definir.⁴

Definir ese pensamiento-cine, aproximarse al menos a dicha definición puede hacerse, creo, al analizar el discurso cinematográfico desde una perspectiva que si bien considera aspectos históricos, de la crítica tradicional o de cualquier otra índole, sea más bien un acercamiento a sus estrategias, una especie de mapeo de los territorios en los que el cine permite adentrarse para establecer posibles conexiones con el mundo, con la realidad y en el caso particular del aquí llamado cine menor, con la modernidad.

1.1 Cine menor.

Para hablar de cine menor se hace necesario, en primer lugar hablar de movimiento. Sin embargo, al hacerlo, no se trata de continuar aquí la discusión acerca de si el movimiento en el cine es real o simulado. Baste decir que, en el sentido de dicha discusión, la idea de movimiento aquí utilizada es aquella a la que se refiere Deleuze:

Digo que es bien sabido que el cine reproduce movimiento. El movimiento reproducido en el cine es precisamente el movimiento percibido. La percepción del movimiento es una síntesis de movimiento. Decir síntesis del movimiento, percepción del movimiento o reproducción del movimiento es lo mismo. Si Bergson quiere decirnos que en el cine el movimiento es reproducido por medios artificiales, eso es evidente. Aun más, yo diría algo simple: ¿qué reproducción de movimiento no es artificial? Está comprendido en la idea misma de reproducir. Reproducir un movimiento implica evidentemente que el

⁴ Deleuze, Gilles, *Cine I: Bergson y las imágenes*, Editorial Cactus, Buenos Aires, 2009. P. 43.

movimiento no es reproducido por los mismos medios mediante los cuales se produce. Es incluso el sentido del prefijo re.⁵

Visto de ese modo, el movimiento es la cualidad central del cine a tal grado que, observa también el autor francés, la narración de una cinta es consecuencia del movimiento y no al contrario. Dicho de otra forma, el movimiento en el cine no es un acto puramente mecánico, sino que es eje rector de toda su conformación, de sus sentidos: la escena, el encuadre, la edición, etc. hallan su centro justo en ese movimiento que es llevado finalmente a la pantalla.

Y es desde ahí que es posible establecer la noción de movimiento que interesa en este estudio: un desplazamiento, un descolocarse, un paso al afuera: un proceso de desterritorialización. ¿Desterritorialización de qué? De las formas tradicionales de la cinematografía. Ciertamente la historia del cine ofrece una gran cantidad de variantes narrativas y estilos que han sido ya clasificados ampliamente en innumerables ocasiones. Sin embargo, es posible pensar que existen dos grandes coyunturas: el cine llamado “comercial”, representado sobre todo por el cine hollywoodense, cuyos intereses están puestos más en la taquilla, en un desarrollo narrativo simple, en que los protagonistas sean fácilmente identificables por el espectador y en la manufacturación de puestas en escena espectaculares. Del otro lado se halla el llamado “cine de arte” o “cine de autor” cuyas imágenes se suponen más comprometidas con las búsquedas del director, la experimentación visual y el desarrollo de un lenguaje cinematográfico original y siempre rompiendo. Las formas discursivas elaboradas por estas dos grandes coyunturas son aquí los territorios de los que el cine menor ha de desprenderse; entendida la idea de territorio no como la delimitación de un espacio geográfico, sino como una serie de operaciones que son familiares y que permiten vincularse con el discurso en cuestión. Así, por ejemplo, de lado del cine “comercial”, se hallan los géneros, las fórmulas de los mismos: El horror, el western, la comedia romántica, el musical, etcétera, operan de manera que los productos resultantes son perfectamente reconocibles y clasificables al grado que incluso para muchos que sean fieles a tal o cual género, es imperdonable que una cinta rompa con dicha estructura. En el “cine de arte”, el territorio

⁵ Deleuze, Gilles, *Ibidem*, P. 27

estaría dado por las formas estilísticas desarrolladas por un autor (o incluso un grupo, como podría ser la Nouvelle vague, el neorrealismo italiano, etc.). Territorios ambos, en fin, que muestran dos formas distintas de concebir el cine: como un espectáculo sujeto al gusto del gran público y los intereses de los grandes estudios; o bien un cine preocupado por la libertad expresiva y el afán artístico.

¿Significa lo anterior que nos encontramos frente a campos de expresión fílmica ya cerrados y definidos, inamovibles? Difícilmente, pues en ambos es posible encontrar obras importantes que despiertan una serie de interrogantes y caminos por explorar. Tampoco se trata aquí de decir que uno es mejor que el otro y que alguno debería imperar (de hecho es indudable que ambos se tocan en más de un momento). Mucho menos se trata de establecer la noción de cine menor como superior a las otras. Se trata más bien de hallar las líneas de fuga, las estrategias desde las que una cinta, tomando los lenguajes que son propios a los territorios brevemente esbozados, se ofrecen a la experimentación.

La desterritorialización y la experimentación conducen a otros procesos que es importante considerar aquí. En el caso de la llamada literatura menor, afirman Deleuze y Guattari:

Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un alto coeficiente de desterritorialización.

(...)

La segunda característica de las literaturas menores es que en ellas todo es político. En las “grandes” literaturas, por el contrario, el problema individual (familiar, conyugal, etcétera) tiende a unirse con otros problemas no menos individuales, dejando el medio social como una especie de ambiente o de trasfondo; de tal manera que ninguno de estos problemas edípicos es particularmente indispensable, ni absolutamente necesario, sino que se unen “en bloque” dentro de un espacio más amplio. La literatura menor es completamente diferente: su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política. El problema individual se vuelve entonces tanto más necesario, indispensable, agrandado en el microscopio, cuanto que es un problema muy distinto en el que se remueve en su interior.

(...)

La tercera característica consiste en que todo adquiere un valor colectivo.⁶

⁶ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Kafka por una literatura menor*, Era, México, 2008. P. 29-30.

Al desplazar estas características a la noción de cine menor, se puede decir entonces que se van a registrar de igual manera, pero, obviamente, a través de códigos fílmicos: recursos narrativos, de sonido, edición, puesta en escena y un largo etcétera, se suman para crear un lenguaje revolucionario. Entendido este no como discurso panfletario, sino como uno cuyas formas se mantienen en constante cambio y diálogo. De ahí el sentido de la línea de fuga, no se trata de que el cine menor renuncié a las formas expresivas del “cine comercial” o del “cine de autor”, al contrario, juega con ellas, desde ellas traza líneas activas que salen, vienen y van. Se trata de pequeños cortes que propician nuevas formas de expresividad inasibles. Lo menor en el cine es, pues, la posibilidad de establecer quiebres (desterritorialización) en las dos tradiciones existentes (en Occidente), mas no con el afán de colocarse como un nuevo discurso hegemónico, sino como un lenguaje experimental tanto en términos visuales (fílmicos), así como en sus formas de establecer conexiones con el mundo. Lo anterior significa que los códigos fílmicos carecen tanto de valor psicologizantes, así como de un valor simbólico o un significado. Y es que a las estrategias de lo menor no se les podrá atribuir valores simbólicos definidos. Tal como explican nuestros autores para Kafka: *ya no hay designación de algo según un sentido propio, ni asignación de metáforas según un sentido figurado. Pero la cosa, como las imágenes, no forma ya sino una secuencia de estados intensivos [...] La imagen es el recorrido mismo, se ha convertido en devenir.*⁷ En ese sentido es que el cine menor delata una expresión y no una representación, pues los valores de la cinta se hallarán directamente en sus procedimientos y no en lo que se quiere significar o metaforizar, pues: *No estamos aquí en la situación de una lengua rica común y corriente, donde por ejemplo la palabra perro designaría directamente un animal y se aplicaría por metáfora a otras cosas (de las que se podría decir “como un perro”).*⁸ Así, para los casos aquí estudiados dichos procedimientos pueden estar registrados en un movimiento de cámara, un diálogo, un diálogo, etc.

⁷ *Op. Cit. P.36.*

⁸ *Idem.*

Mientras el cine de Hollywood carga una serie de valores representacionales (la bondad de sus héroes, contrapuesta a la maldad de los antagonistas⁹), y mientras que el cine de autor busca dar un valor simbólico a la relación existente entre los personajes y su mundo, el cine menor expondrá sus operaciones, sus procedimientos sin que pueda pensarse en el individuo y su sociedad como entidades separadas o independientes, sino como elementos tensionales dentro de una misma maquinaria, de un mismo proceder.

Sirva como ejemplo para explicar lo anterior, el cortometraje *El pozo, el péndulo y la esperanza*¹⁰ del director checo Jan Svankmajer.

Se trata éste, en primer lugar de la adaptación de dos célebres cuentos de la literatura universal: *El pozo y el péndulo* de Edgar Allan Poe y *La esperanza* del autor francés Villiers de L'Isle Adam, primer detalle que vale ya la pena destacar del corto de Svankmajer y no por el solo hecho de ser un paso de la literatura al cine, sino justo por el nivel expresivo que el director utiliza para dar vida conjunta a los dos relatos: el corto es opresivo desde el inicio. Desde negros y luego de observar en intertítulos una breve cita del cuento de Poe, se escucha el crujir de una maquinaria, que de a poco es posible ver gracias a la tenue luz de la habitación que aloja la compleja red de engranajes y cadenas. De repente, en cámara subjetiva se puede ver el cuerpo del protagonista, atado a una mesa sobre la cual, poco a poco, se deja caer un péndulo con una enorme cuchilla que desciende grotesca desde la dentadura de un esqueleto pintado en el techo. En toda la escena domina el ruido maquínico, mezclado con el gemido del protagonista y los chillidos de las ratas que hay en el lugar. Este elemento va a ser constante en la filmografía del checo: el sonido contiene una poderosa carga emotiva, es central en el desarrollo narrativo. No es un mero recurso didáctico (es decir que el sonido ilustre lo que hay en pantalla), sino que genera toda una atmósfera que opone las dos figuras centrales del cortometraje. De un lado, el prisionero condenado por la inquisición; del otro, los inquisidores, ausentes de la escena pero representados por la enorme maquinaria que se avecina con todo su peso sobre el condenado. Pero es ésta, además, una maquinaria que luce vieja y desvencijada. No sólo sus materiales, sino su constante chirriar le delata. El prisionero,

⁹ Mismas que ni siquiera requieren un rostro humano, sino que pueden estar transfiguradas en un monstruo, un animal o una masa inconsciente.

¹⁰ Svankmajer, *Kyvadlo, jáma a nadeje*, 1984.

logra atraer a las ratas hacia sus ataduras (usando los restos de una plasta que yace en un plato al costado de una de sus manos) para roerlas y librarse de su castigo final, antes del caer del péndulo.

Aquí el personaje inicia su recorrido más importante: La fuga. Comienza a recorrer intrincados pasillos, un laberinto que parece no tener fin visible y cuyos recovecos aún dejar escuchar los incesantes sonidos de máquinas y poleas. Se topa de frente con un enorme muro metálico que se desplaza por un riel que no sólo le corta el paso, sino que lo obliga a retroceder. En el muro hay demonios que arrojan fuego (literalmente) y que devoran seres humanos a escala. El muro es de latón y pese a que luce aterrador, también luce endeble, a tal grado que para detener su avance y el fuego que produce, no hace falta más que un plato doblado puesto sobre el riel. Los acercamientos (close ups) a las figuras satánicas y a los endebles cuerpos siendo devorados, el ruido incesante, la respiración del protagonista y la narración en una especie de primera persona, generan una tensión constante que es transmitida al espectador. Al final hay una puerta que se abre, se dejan sentir la luz del sol y el campo abierto, pero en una cercanía terrible, se encuentra el inquisidor extendiendo sus brazos para recibir al prófugo fallido. El corto acaba con las líneas finales del cuento de L'Isle-Adam: “¡Cómo, hijo mío! ¿En vísperas, tal vez, de la salvación, querías abandonarnos?” y con los pasos del inquisidor aproximándose al prisionero.

La esperanza es sin duda uno de los cuentos más conocidos en la literatura occidental por su estructura narrativa, su perfecto manejo de tensiones y por su final efectivo. A lo largo de todo el relato, el narrador deja abierta la posibilidad de que puertas mal cerradas, miradas desviadas y pasillos iluminados que tan de ayuda son para el protagonista Rabí Abarbanel durante su escape, son en realidad trampas, trampas de la fe, para decirlo mejor. Cabe la posibilidad de que los inquisidores mismos hayan hecho todo intencionalmente para alimentar la esperanza del prisionero. El elemento no está ausente en el corto de Svankmajer, como tampoco lo está la creación de atmósferas tan particular de Poe, pero lo que indudablemente hace acto de presencia, es un manejo de tensiones entre el prisionero y la maquinaria de la inquisición. Jamás se trata de caracterizar a un personaje atribuyéndole cualidades estereotípicas e individualizantes. De ahí que ninguna de las dos figuras tenga rostro. El condenado es una figura reconocible, mas no identificable. Es presentado con una cámara

subjetiva. Ocurre lo mismo con el inquisidor, cuyo rostro queda cubierto por su hábito monacal.

Movimiento del cine menor (agenciamiento): salir de formas de representación hegemónicas (ya sean simbólicas o representativas) para en lugar de ello establecer relaciones definidas no por las identidades de los involucrados sino por las conexiones existentes entre ellos. Svankmajer evita por un lado la caracterización hollywoodense del “bueno” y “el malo” en la que un personaje es presentado, en el primer caso, por sus virtudes y su capacidad para superar las adversidades presentadas, y en el caso del villano, alguien que de manera simple, se opone a la realización de todo acto bondadoso.¹¹ Pero por otra parte, el director checo se aleja también de establecer una postura orientada a posturas ideológicas específicas como podía ocurrir con algunos cineastas europeos (sobre todo en Rusia a cuya tradición Svankmajer es más cercano).

El cine menor, pues, muestra rutas alternas, posibles andanzas sobre caminos ya conocidos para generar nuevas formas de enunciación. Si bien la fuga planeada por el protagonista en *El pozo, el péndulo y la esperanza* no es exitosa, desde ella se muestra el endeble engranaje que sostiene y hace funcionar a la maquinaria del poder (inquisitorial) y, desde ahí surge una interrogación cuyas respuestas pueden ubicarse en más de una dirección al llevarlas a la realidad: se trata en el corto de una maquinaria concreta cuyas operaciones recaen directamente sobre el individuo, en un juego que recuerda las relaciones de poder tan estudiadas por Michel Foucault, las partes enfrentadas en *El pozo, el péndulo y la esperanza*, operan y se afectan la una a la otra. Es de llamar la atención el papel que el cuerpo tiene en la breve cinta y es que éste, es un tema caro no sólo para el director checo, sino para la mayor parte de los autores que aquí se han de estudiar, pues sobre el cuerpo recaen las operaciones de poder, su pesadez toda. Y ya no se trata de saber cómo el individuo, por alguna fuerza o valor superiores saldrá avante de las vicisitudes que le aquejan, sino del cómo se han de trazar líneas de fuga que permiten establecer nuevas formas de relación.

Al mencionar y trabajar en este estudio nombres como Michael Haneke, David Cronenberg, Alfred Hitchcock, Christopher Nolan, el propio Svankmajer, entre otros, no se

¹¹ Caracterizaciones estas que tienen, creo, a James Cameron y Ronald Emmerich como sus mayores propulsores en tiempos recientes.

defiende la idea de que todas las obras que componen sus respectivas filmografías puedan considerarse cine menor, pues ni siquiera se trata de una categoría. Lo que interesa aquí, recalco, son las líneas de fuga, aquellas formas de expresión que permiten establecer una conexión con el mundo.

Pero antes de entrar al análisis de las estrategias del cine menor que abarca este estudio es necesario trazar los dos territorios desde los cuáles dichas estrategias se desprenden, pues es a partir de estas que lo menor opera.

1.2 TERRITORIOS Y FRONTERAS.

Si se ha dicho ya que la desterritorialización es una característica fundamental del cine menor, y se ha dicho también que para que esta exista debe haber un territorio, una configuración hegemónica no geográfica, sino de formas de sujeción y de familiaridad que dan sentido a una forma de discurso, en este caso, el cinematográfico. En el breve esbozo ya trazado líneas atrás se han mencionado dos tradiciones fílmicas que sirven de territorio base al cine menor. Es necesario ahora explorar dichos territorios para reconocer algunos de sus quiebres y relieves, pues desde ellos ha de operar el cine menor.

1.2.1 La gran maquinaria

Si bien ya desde los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, Hollywood (entonces llamado Hollywoodland) se había establecido como uno de los principales centros de producción cinematográfica, no es sino hasta las décadas de 1930 y 1940 que reclama con fuertes bríos su mote de “la meca del cine”. Las constantes migraciones de empresarios europeos desencadenan en la creación de estudios que gozan de fama a la fecha. Sumado a ello, las constantes depresiones económicas padecidas en todo Estados Unidos ayudarán a que el cine pase de ser un mero espectáculo a toda una industria cuyos ingresos en taquilla eran (y son) sorprendentes. Para algunos (guionistas y directores, sobre todo) Hollywood es el lugar ideal para dar rienda suelta a sus afanes creadores, pero para los productores, todo se reduce a los alcances económicos. Las historias puestas en pantalla comienzan así a seguir un modelo

narrativo que (variantes más, variantes menos) puede resumirse en el hecho de que encontramos un ser ordinario en una situación extraordinaria, y quien, pese a las fuerzas que se le oponen saldrá airoso de cuantas vicisitudes deba enfrentar¹². Nacen los géneros: el horror, la aventura, el western, la comedia, el musical, etcétera, engalanan con sus títulos las marquesinas, pero siempre sin dejar de atender al hecho de que al final de cada historia, la noción imperante de bien va a vencer sobre el mal. El enemigo en turno es, en términos generales, una caracterización del “enemigo” de la vida real, así es posible encontrar (de acuerdo a la década) alemanes, rusos y árabes en todo tipo de representaciones (que van desde referencias directas a extraterrestres del planeta “rojo”). En algunos momentos la figura antagonista es más sutil, pero es siempre alguien opuesto al orden establecido. Es indudable que existen cintas que por momentos logran romper con este paradigma narrativo, pero es indudable también que es el predominante.

En su ensayo *Arte, ideología y Hollywood. Una defensa del platonismo*, Slavoj Žižek expone algunos de los elementos centrales de la ideología de que esta cargada la industria fílmica norteamericana:

La percepción de lo real histórico en términos de una narración familiar es una operación ideológica básica, en virtud de la cual un conflicto que enfrenta a grandes fuerzas sociales se reelabora desde las coordenadas de un drama familiar. Por supuesto, esta ideología encuentra su expresión final en Hollywood, la máquina ideológica definitiva: en un producto típicamente hollywoodense todo, absolutamente todo, desde el destino de los caballeros de la Mesa Redonda hasta la Revolución de Octubre pasando por los asteroides que colisionan con la Tierra, se ve transpuesto en una narración edípica.¹³

Žižek toma como ejemplo la cinta *Titanic*¹⁴ pues en esta se ilustra perfectamente el drama de una pareja que, por un asunto de diferencias sociales, ven imposibilitado su deseo

¹² A este respecto véase: Zavala, Lauro, *Permanencia voluntaria, el cine y su espectador*, Universidad Veracruzana, México, 2000. En el cual el autor analiza a detalle la gestación de cada uno de los géneros mencionados.

¹³ Žižek, Slavoj, Jorge Alemán y César Rendueles, *Arte ideología y capitalismo*, Ediciones Pensamiento, 2007. P. 11.

¹⁴ Cameron, James, *Titanic*, 1997.

de estar juntos. La relación (acto prohibido) es descubierto por Cal, el prometido de la protagonista: Rose. Cal persigue a Rose y a su amante, Jack, para tratar de matarlos. Es entonces que la embarcación choca contra el iceberg. Suceso este que Zizek considera afortunado para los amantes:

Lo realmente crucial es que, una vez en cubierta, Kate le dice apasionadamente a su amante que, cuando a la mañana siguiente el barco llegue a Nueva York, se marchará con él. Prefiere vivir en la pobreza junto a su auténtico amor a una vida de falsedad y corrupción entre los de su clase social. Precisamente en ese momento el barco choca contra el iceberg a fin de *prevenir* lo que sin ningún género de dudas hubiera sido *la auténtica* catástrofe, es decir, la vida de la pareja en Nueva York: cabe suponer sin sombra de duda que las miserias de la vida cotidiana no tardarían en acabar con su romance. El siniestro se produce con el objeto de salvar su amor, generando la ilusión de que, si no hubiera tenido lugar, habrían vivido <<felices por siempre>>. ¹⁵

La tragedia de la embarcación queda en segundo plano, cubierto por el drama amoroso. La vida virtuosa (representada por el amor puro), al final se ve recompensada con la larga vida que, se expone, tuvo la protagonista. El mal fue castigado con la muerte (mucho más patética que la de Jack. Este esquema narrativo se repite en más de una ocasión. Muy recientemente lo hace en la multimillonaria cinta también dirigida por James Cameron: *Avatar*¹⁶, en la que la pocas variantes se dan en la puesta en escena (la acción ocurre en un planeta exótico), y en el desenlace: el soldado paralizado de la cadera hacia abajo que es enviado, en un cuerpo sintético, en todo idéntico al de los nativos del planeta, se convierte en un ser “interespecie”, gracias a que la magia del planeta, que el cuerpo sintético pase a ser su cuerpo real y definitivo.

Allende los comentarios que pueden hacerse por las referencias a Pinocho, Frankenstein y demás arquetipos del ser artificial, cabe señalar aquí que el conflicto naturaleza-ser humano es el que establece la correspondencia entre bueno y malo. Los nativos del planeta, seres que conviven de manera simbiótica con su contexto, el buen soldado que decide incumplir sus órdenes con tal de salvar su amor (y de paso al planeta), la científico que

¹⁵ Op. Cit. P.12.

¹⁶ Cameron, James, *Avatar*, 2009.

comprende que hay un espíritu que se coloca por encima incluso de la ciencia, son la caracterización estereotípica de todo lo positivo. Del otro lado el militar que sólo es capaz de destruir todo a su paso (sin motivaciones en realidad claras) y el empresario ambicioso capaz de acabar con toda una especie con tal de obtener sus beneficios, representan la cara antagónica. Lo anterior, pese a su apariencia inicial, es en realidad una crítica muy endeble al mundo capitalista contemporáneo, pues todo el discurso se reduce a considerar todo lo humano como destructivo y lo natural como única fuente de vida. Abunda un ecologismo superficial que se cubre con una espiritualidad muy propias de las más recientes tendencias de consumo del mundo contemporáneo. Cabe destacar, sólo para reforzar el punto que, de hecho, todos los actores que interpretaron a los integrantes de la tribu extraterrestre (al menos a los principales) pertenecen a alguna “minoría” racial (latinos, orientales y negros).

Otro ejemplo de este tipo de cine es sin duda el trabajo de Roland Emmerich, director de cintas como *Día de Independencia*¹⁷, *El día después de mañana*¹⁸, *2012*¹⁹, entre otras. Siempre ansioso por poner a nuestro planeta en una situación que amenace con acabar con toda forma de vida, Emmerich dirige cintas cargadas de visiones estereotípicas de comportamiento en sus personajes, escenas cargadas de explosiones constantes,²⁰ y finales en los que sólo sobreviven aquellos que representan ciertos ideales de tipo militar, político, familiar y moral. La máquina ideológica de Hollywood avanza y libera, a su paso, un imaginario cargado de pseudohéroes.

1.3.1 Atardecer de los héroes.

¹⁷ Emmerich, Roland, *Independence day (ID4)*, 1996.

¹⁸ Emmerich, Roland, *the day after tomorrow*, 2004.

¹⁹ Emmerich, Roland, *2012*, 2009.

²⁰ Las cuales son calificadas comúnmente como “escenas de acción”, pero que, incluso aceptando los elementos del género llamado cine de acción en Hollywood, difícilmente se les puede considerar de tal forma.

El cómo se llega a esta noción de “heroicidad” es un asunto complejo que, de nuevo, halla en el ambiente de la preguerra y posterior a la Segunda Guerra Mundial una amplia fuente de situaciones ideales para la formación de todo un discurso ideológico sustentado en ciertas formas del imaginario. No sólo la pantalla grande va a verse inundada de estos personajes, aparece el cómic (en particular el cómic de súper héroes) y a los terrenos de la literatura arriba una variedad de autores que desde distintas perspectivas (algunos son muy críticos con respecto al sistema que les ha tocado vivir) conforman toda una especie de historia surgida en gran medida, no de hechos registrados, sino de formas de la ficción. Es en este periodo que cuatro géneros se van a consolidar como los más propiamente norteamericanos: La ciencia ficción, el western, el policiaco y el horror. Los dos primeros surgen de la imposibilidad de generar una historia que se remonte más allá de las primeras migraciones inglesas y de las expansiones territoriales (western), pues ello lleva no sólo a considerar a los exploradores del oeste como seres heroicos, sino que permite, al no tener una idea clara del pasado, conformar una idea de futuro (ciencia ficción) ideal. Por el lado del policiaco y el horror, las grandes urbes son las que les va a otorgar su forma definitiva: cualquier rincón oscuro puede ser la escena de un crimen y cualquier transeúnte que camina junto a otro puede ser un criminal. Pero no sólo las calles son aterradoras, también lo es el entorno doméstico, pues en cualquier momento puede ver rota su armonía por la intrusión de algún ser sobrenatural.

Llama la atención que en todos los casos, la amenaza siempre se encuentra afuera, las operaciones de un mundo desconocido son siempre amenazantes y para librarlas, para mantener las formas de vida conocidas como aún vigentes, es necesario acabar del todo con ellas.

Al ser las operaciones de estos géneros fundamentales para aquellas que son propias del cine menor, vale la pena llevar a cabo ahora un acercamiento más profundo.

1.3.2 El western y otras formas de provocar el duelo.

Un hombre de origen desconocido arriba a un pueblo que es azotado por algún tipo de mal. Hay algo sombrío en dicho hombre, algo que parece reflejarse y a la vez esconderse en su mirada glauca. De repente el mal que azota al pueblo se hace presente, el recién llegado lo

enfrenta. Pese a todo lo que se le opone, logra salir victorioso y cabalga hacia el horizonte sin saber, aunque deseándolas, tal vez, qué nuevas aventuras ha de vivir. Este cuadro planteado por el western es de sobra conocido, a tal grado que de hecho ha sido transportado en más de un momento a escenarios ajenos a los del viejo oeste. Sin embargo es ahí donde mejor se desenvuelve.

Pese a la apariencia inicial, el verdadero *quid* del western es no sólo la lucha del bien contra el mal, sino el dominio de un territorio, el afán civilizatorio. La llegada a los territorios del oeste es, desde el inicio, una lucha constante por lograr imponer una forma de cultura siempre en expansión, sin importar las consecuencias por más que estas signifiquen incluso la aniquilación de los pueblos nativos de la zona explorada. Ahora bien, a estas características, Gilles Deleuze suma una que le parece la fundamental del género. Interroga el autor:

¿Cuál es el problema del western? Se trata de personajes para los cuales es vital percibir, no actuar. Si hay una mitología del western, es eso. No creo que se trate del tema del bien y el mal. El bien y el mal es la metafísica del cine, se encuentra por todas partes. Pero lo que es propio del western es: si no percibes, no sobrevives.²¹

Para precisar lo anterior, tómese como ejemplo una escena de *Érase una vez en el oeste*²²: El héroe se encuentra sobre un tren en movimiento. La toma cambia una y otra vez para mostrar, por un lado, aquello que éste ve a su paso, y por el otro, a los enemigos dentro del tren, tratando de anticipar, es decir, percibir sus movimientos. De repente una de las botas del héroe se apoya en el marco de la ventana del vagón; uno de los enemigos se acerca lentamente para tratar de adelantar el movimiento de su oponente. Una bala atraviesa la bota y mata al hombre dentro del vagón. La toma cambia al exterior, vemos al héroe retirando su brazo armado de la bota.

La escena aquí descrita retrata la idea de la percepción en el Western. El héroe ha anticipado los movimientos de sus adversarios al grado de poder entamar velozmente el engaño para librarse de uno de ellos. El juego de cámaras que establece Leone es más que claro. Todos los

²¹ Deleuze, Gilles, *Op. Cit.* P. 182.

²² Leone, Sergio, *C'era una volta il West*, 1975.

personaje observan detalladamente su entorno, el cual no sólo representa un peligro en todo momento, sino que se mantiene en cambio constante.

Deleuze, apoyado en el pensamiento de Leslie Fidler,²³ ve en el agreste territorio y en lo que éste oculta (sea indios acechantes o fieras salvajes), el objeto central de esta clase de cintas. El dilema se amplía ya no únicamente a la expansión del territorio sino a la conquista de lo extraño, a establecer un encuentro que *traduce una percepción ajena, la percepción de un mundo ajeno, otro*.²⁴ La mirada que se ubica más allá del límite, el traspasar las fronteras que la civilización no alcanza aún a dominar para justamente, ubicarlas como las verdaderas.

Dos clases de protagonistas surgen así. En primer lugar, el *sheriff*, el representante de la ley que defiende lo que considera más propio (la ley, el valor familiar, etc.) Figura que halla una variante en el soldado que vuelve a su pueblo natal luego de la guerra civil y que, sacudido por las experiencias en el campo de batalla, emplea todas sus energías en combatir la injusticia de turno, acaecida sobre todo el pueblo o sobre algún pariente cercano. Tal vez las cintas que mejor representen esta clase de protagonista son: *Centauros del desierto*²⁵ y *Solo ante el peligro*²⁶. En la primera John Wayne interpreta a Ethan Edwards (soldado vuelto de la guerra civil), quien debe rescatar, junto con su sobrino mestizo, a su sobrina secuestrada por un grupo de indios comanche. La búsqueda se extiende por años, y al por fin alcanzar su objetivo, Edwards descubre que su sobrina ha asimilado del todo las formas de vida de la tribu aborígen. Es entonces que la cinta de Ford da un giro por demás interesante, pues el protagonista se debate entre rescatar a su sobrina o matarla por haberse integrado al mundo “extraño”.

A lo largo de la trama, los dos protagonistas deben enfrentar el agreste terreno, conforme más se adentran en el desierto, más peligro corren, pues desconocen lo que se oculta en el paisaje. Observar detenidamente es fundamental. La cinta introduce además la relación entre el vaquero y su acompañante indio (en este caso su sobrino mestizo) y es que si

²³ Fidler, Leslie, *The return of the vanishing america* (Trad. Cast.: El americano en vías de extinción, Monte Avila, Caracas, 1974).

²⁴ Deleuze, Gilles. *Ibid.* P. 184.

²⁵ Ford, John, *The searchers*, 1956.

²⁶ Zinnemann, Fred, *High noon*, 1952.

bien por momentos se generan rasgos de empatía, en términos generales se trata en el western de la relación con “el buen salvaje” al que hay que educar. Siempre hay tensión entre los personajes, por más que existan también momentos de mutua comprensión y hasta afecto. Al final el punto se prueba, pues, pese a que la sobrina de Edwards ha adoptado la vida india, en un momento de inexplicable “recuperación”, la joven reconoce a su tío y decide dejar la tribu para regresar a casa con él.

En *Solo ante el peligro*, Gary Cooper interpreta al Sheriff retirado Will Kane, quien tras enterarse que un criminal de nombre Frank Miller, al cual atrapó años atrás, ha escapado de prisión y llegará en el tren al mediodía para asesinarlo. Kane intenta reunir a un grupo de gente del pueblo al que sirvió durante tantos años, pero todos se niegan a ayudarlo. En esta cinta es destacable el duelo. Tal vez sea, en ese sentido, el gran modelo a seguir. Las escenas de la llegada del tren al pueblo y el duelo han sido recreadas y parodiadas en muchas ocasiones. Se trata de otra clase de percepción fundamental para el género. De nuevo Deleuze:

¿Qué es un duelo en el western? Los dos tipos que avanzan uno hacia el otro... Ustedes comprenden, desde el punto de vista de la acción es nada. No son imágenes-acción, son imágenes-percepción. Y toda su belleza viene de la imagen-percepción. ¿Qué quiere decir que son imágenes percepción? Lo que está en juego en esas imágenes, lo que les da su intensa carga dramática es: ¿quién de los dos va a percibir primero? Pues la regla del juego es que ni bien uno sacó el revólver, el otro ya envió la bala. Es una cuestión de percepción. Y en cuanto a los indios, se trata de verlos en las rocas, en esas montañas rocosas.²⁷

Fuerza dramática del género, el duelo es la forma final de percepción, pues en ello se va la vida. El acercamiento (el encuadre cerrado) es frecuente en esta clase de escenas, pues el rostro muestra la atención de los adversarios, su capacidad de preservarse en el mundo que han conquistado. El sol abrasador y el nerviosismo ante la espera de ver quién es capaz de tirar el gatillo primero, es, cree Deleuze, la gran forma de percepción al permitir que sólo un hombre se mantenga en pie y domine finalmente el territorio. En la cinta comentada, Kane

²⁷ Deleuze, Gilles, *Idem*.

saldrá victorioso. Ha defendido por última vez el pueblo que sirviera aunque sus habitantes lo hayan abandonado a su suerte al final. Nuevamente se deja ver que los valores defendidos imperan a tal grado que, incluso cuando aquellos que proclaman dichos valores no acompañan a su principal artífice, este prefiere quedarse a defenderlos, enfrentar el peligro antes que huir. Factor que convierte a este tipo de protagonistas en seres altamente psicologizados. Es decir, el valor moral se ha interiorizado a tal grado que ya es inmanente al personaje.

La segunda clase de protagonista del género llegará junto con el llamado “spaghetti western”, de la mano, sobre todo, del director Sergio Leone²⁸. En sus películas, los protagonistas están fuera de la ley; suelen ser forajidos, ladrones, viciosos. No defienden sino su beneficio personal. Si deciden permanecer en algún pueblo, es porque tienen intereses en específico (que puede ser alguna amante en turno o bien deudas pendientes con algún local) o simplemente están de paso. Se inicia en el cine de Leone una visión en la cual el valor moral queda atrás, lo cual le permite desarrollar personajes mucho más complejos. El llamado “outlaw” hace su entrada en escena. Es decir, seres que no actúan de acuerdo a una moral en turno, pero por lo cuales el público puede sentir una profunda empatía, al grado que sin importar cuán terribles sean las acciones que lleva a cabo, se desea que salga triunfante. Pero incluso con esta nueva estructura, la percepción del terreno recorrido y el duelo siguen siendo lo fundamental para el género. Cintas como *El bueno, el malo y el feo*²⁹ y la ya citada *Érase una vez en el oeste* son grandes paradigmas del western, pues con todo y sus atractivas variantes de personajes, mantienen sus estructuras fundamentales.

1.3.3 La sombra del cine negro

Ya antes de su llegada al cine, el tema criminal había impregnado las páginas de la literatura y del cómic desde finales de la década de los veinte. La cobertura que la prensa estadounidense da a los actos perpetrados por gente como John Dillinger, Al Capone o George “Babyface”

²⁸ Quien ciertamente no pertenece al cine de Hollywood pero cuyo estilo es importante destacar aquí por ser definitorio en el género comentado.

²⁹ Leone, Sergio, *The good, the bad and the ugly*, 1966.

Nelson provoca, entre otras cosas, que el asaltante, el criminal y el gangster cobren gran notoriedad. Los crímenes de estos personajes ocupan las primeras planas de los diarios de una nación en búsqueda de culpables para las tribulaciones provocadas por sus frágiles economía y estructura social. El mal, por así decirlo, tiene un rostro y nombre específicos. Como afirma Michel Foucault: *Del criminal tiene necesidad efectivamente la prensa y la opinión pública. Él será el blanco de todos los odios, polarizará las pasiones; para él se pedirá la pena y el olvido.*³⁰ Pero, curiosamente, ese mismo afán de exhibir al criminal va a generar extrañas formas de empatía que van a permitir que los criminales sean vistos ya no como fuerzas malignas, sino como antihéroes que van en contra de las normas morales y sociales imperantes. Aparecen así las publicaciones *pulp*³¹ como *Amazing stories* y *Black Mask* o bien novelas obra de autores como Dashiell Hammett, Ellery Queen y Raymond Chandler, entre otros, de las que surgen personajes que ven sus actos cubiertos por la noche y por atmósferas urbanas que siempre tienen un carácter siniestro. Pero estas publicaciones no son el producto de una mera romantización del criminal, pues la naciente literatura negra ve su génesis en el conjunto de las condiciones político-sociales de la nación. El sueño americano ha fallado y el despertar ha sido de una violencia indudable. Así pues, el antihéroe de la novela negra representa ese despertar en tinieblas. La noche de las grandes ciudades ya no cubre solamente a los criminales, sus faunas han crecido y cobijan también a aquellos que les persiguen pero ya no desde las formas de la ley, sino desde el desapego de las mismas. Se modifican profundamente las formas planteadas por la literatura y el cine de corte criminal de mediados del siglo XIX y principios del XX, respectivamente. Y es que mientras en la literatura de autores como Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle y G.K. Chesterton o en las primeras adaptaciones fílmicas de Sherlock Holmes o de Hércules Poirot, entre otros, el asunto

³⁰ Foucault, Michel, *La vida de los hombre infames*, Editorial Altamira, Argentina, 1987. P. 142.

³¹ Término utilizado para designar estas publicaciones debido al tipo de papel (de pulpa) en que se imprimían.

principal es la resolución de un enigma³², en la literatura y el cine de corte negro lo fundamental es la exploración de los personajes, sus motivaciones antes que sus acciones:

*Son obras que disparan contra el buen tono que impera desde que el Código Hays ha impuesto la censura en Hollywood. También abren nuevas direcciones en las categorías en las que incluye su guión: melodrama, thriller, suspense, drama social o gótico. Encontramos temas recurrentes: dualidad infausta, enajenación sexual, pérdida de identidad, angustia existencial...; además, diferentes estilos convergen formando imágenes desconcertantes en estructuras desarticuladas.*³³

La llegada de los géneros negros al cine ocurre en 1941, cuando el director John Huston lanza *El halcón maltés*³⁴, segunda adaptación cinematográfica³⁵ de la novela homónima de Dashiell Hammett. La sombría versión de Huston, protagonizada por Humphrey Bogart, va a dar a este estilo sus nociones más propias: la utilización de una edición que iguala las atmósferas propias del expresionismo alemán (que desvelan, a través del profundo uso de claro-oscuros, el conflicto interno de cada uno de sus personajes), el tono de actuación sobrio, pero intenso, etcétera, se suma un factor que Román Gubern considera clave para comprender los mecanismos del cine negro:

³² El detective, la mayor parte de las veces sin siquiera tener que abandonar su despacho, es capaz de resolver el crimen presentado a través del uso de sus capacidades deductivas. Si bien es cierto que ya en estas obras literarias y cinematográficas se presenta brevemente el hecho de que el detective no forma parte de los cuerpos policiales, cierto es que más que ser rechazado por estos, es solicitado, y su postura contraria a las fuerzas oficiales se limita a la burla que hace de éstas ante su incapacidad para resolver el crimen planteado (como ocurre en el caso de los relatos de Sherlock Holmes, donde Lestrade, director de Scotland Yard es objeto de las burlas del detective).

³³ Simsolo, Noël, *El cine negro*, traducción de Alicia Martorell Linares, Alianza editorial, España, 2009. P. 141.

³⁴ Huston, John, *Maltese Falcon*, 1941.

³⁵ Ya en 1931 Roy del Ruth dirigió una adaptación de la novela.

La desaparición del maniqueo distingo entre <<buenos>> y <<malos>> guarda relación con la divulgación masiva y popularizada de las doctrinas psicoanalíticas (el crecido número de psicopatías de origen bélico es una de sus razones), que difunde la explicación de los actos humanos más allá del bien y el mal, en función de las motivaciones subconscientes y traumas infantiles. Las teorías de Freud, pasadas por el tamiz degradante del Reader's Digest, se han convertido en la novísima verba de la cultura americana y el delincuente es ahora un ser patológico o un producto de determinadas circunstancias sociales y, en consecuencia, los criminales dejarán de ser monstruos de maldad inmotivados, para convertirse en los gánsters humanizados.³⁶

Al quedar de lado la resolución de un enigma como eje rector, se abre paso la posibilidad de pensar en los personajes centrales como el enigma a resolver. De hecho, el caso investigado por el detective funciona como un mero revelador, como una situación de empuje que va a ubicar a todos los personajes en lo que es verdaderamente importante. En *El halcón maltés*, tenemos, en primer lugar, el falso caso presentado por Brigid O'Shaughnessy a Sam Spade: es sólo un primer juego de intrigas que sirve no únicamente para presentar al personaje femenino, sino para atraer la atención del detective y dar, posteriormente, uno de los principales motivos de acción de Spade: el asesinato de su compañero. Finalmente, la ambicionada estatuilla permite que todos los involucrados en su búsqueda se descubran los unos a los otros, que expongan sus deseos a partir de todos sus actos: se traicionan unos a otros, se exhiben, se venden en aras de obtener aquello que anhelan.

La estructura planteada por Huston en *El halcón maltés* va a ser reproducida en muchas cintas posteriores como: *El cartero siempre llama dos veces*³⁷, *Chinatown*³⁸ o *La jungla de asfalto*³⁹, entre otras; y si bien podría pensarse que en todos los casos se trata de una mera repetición de estructura, lo cierto es que esta clase de mecanismos tienen fuertes sentidos dramáticos y estilísticos. Tratan, más bien, de exponer a sus personajes: por un lado el detective va a ser mostrado como un hombre vicioso, siempre va a hacer su primera entrada

³⁶ Gubert, Román, *Historia del cine*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989. P. 304.

³⁷ Garnett, Tay, *The Postman Always Rings Twice*, 1946.

³⁸ Polansky, Roman, *Chinatown*, 1974.

³⁹ Huston, John, *The Asphalt Jungle*, 1950.

con un cigarrillo o una bebida en la mano. El personaje femenino será presentado con desbordante elegancia y con una tremenda capacidad de seducción. La llamada *femme fatale* del cine negro representa un elemento de tentación y confusión para el detective. Finalmente, el criminal será mostrado como un hombre culto, generalmente un hombre de negocios, rodeado de muchos lujos y gente trabajando para él. Si al final los criminales son entregados a la justicia se debe, más bien, a que a partir de ese hecho el detective ve concretados sus objetivos. El detective privado, dice Víctor Gerardo Rivas: “mantiene de principio a fin una dureza a toda prueba y entrega a la policía sin pensarlo dos veces a la mujer que lo ha seducido, a sabiendas que la ejecutarán por haber asesinado al socio del propio Spade, por el cual, sin embargo, este último no sentía el menor afecto.”⁴⁰

El cine negro va a dar un giro más en el *hard boiled*⁴¹ y en el cine de gángster, pues en estos el tema de la ley y su ruptura se ve amplificado. El gángster representa ya no el rompimiento con las formas de ley establecidas por las sociedades en que está inserto, sino el establecimiento de las propias formas de ley. Los mecanismos bajo los cuales opera son múltiples y, lógicamente, se alejan de la disciplina militar o de las fuerzas policiales, pero ciertamente hallan su sustento en formas ligadas a la tradición familiar (permanencia del nombre, elección del patriarca), la organización jerárquica y la obediencia. El ambiente en esta clase de cintas ha dejado de ser oscuro, pues el día se convierte en la máscara perfecta para todas las acciones del hampa organizada. Un mundo corrupto se abre, no tiene por qué ocultarse, pero tampoco por qué mostrarse abiertamente. Se establecen formas de control que operan sobre aquellos que deciden formar parte de la organización, se desarrolla incluso un lenguaje que, de hecho, identifica el rol que juega cada uno de sus miembros. Al operar en todo tipo de estructuras (desde la política, los negocios, incluso en los medios de comunicación), la organización criminal se ve convertida en una maquinaria cuyo engranaje hace rodar la vida social entera en función de sus propios beneficios. Todo aquél que irrumpe

⁴⁰ Rivas López, Víctor Gerardo, *Op. Cit.* P.139.

⁴¹ Término que significa literalmente “Hervido duro” y que se refiere a un cine (y literatura) con características similares al género pero llevadas al extremo en términos de violencia y desarrollo de personajes

en el correcto funcionamiento de dicha maquinaria será eliminado. La justicia se convierte en un ideal imposible o que, para mejor decir, se encuentra sujeta a dicho engranaje.

Pero para que esas operaciones entren en perfecto funcionamiento, deben recaer sobre alguien: un elemento que, de inicio, es ajeno, pero que pronto terminará devorado por los dispositivos de la mafia. Bien puede tratarse de un heredero que de inicio niega la posibilidad de perpetuar el ilegal imperio (*El Padrino*); el traidor que delata las acciones de la organización a que pertenece (*Miller's crossing*⁴²); el infiltrado que representa a las fuerzas justas de una débil ley que trata de recuperar terreno frente a fuerzas corruptas (*Los Infiltrados*⁴³) y, finalmente, el involucrado accidental, es decir, aquél que descubre por accidente un plan o un crimen provocado por alguna organización y trata de desenmascararles a costa de su propia vida (*Intriga internacional*⁴⁴). Lo que se opone a ellos son todos los recursos de la organización criminal: la tortura, el castigo, la ejecución o la absorción. Lo que queda siempre claro al final, de nuevo, es que los mecanismos bajo los cuales se mueven las mafias son los mismos que sostienen el mundo conocido. No importa con cuánto empeño luche el personaje, de antemano está condenado a caer ante las fuerzas de la organización. Hay momentos en que el castigo, para completarse, debe estar acompañado de la confesión de aquel que ha violentado las formas de operación del hampa. La sentencia sólo puede hacerse efectiva al decir en voz alta el crimen. La confesión desencadena la acción y la acción (la sentencia), hace que la maquinaria vuelva a funcionar. A propósito de la confesión, recuerda Deleuze una escena de *M*⁴⁵ de Fritz Lang

El hampa responde: <<¿No ves que acabas de condenarte? ¿No ves que es justamente por eso que no podemos soportarte? Nosotros somos hombres de negocios. No matamos por pulsión. Cuando matamos lo hacemos por un interés razonado>>. Es decir, <<no tenemos nada que ver con las pulsiones, lo que nos importa es el sistema de acción>>⁴⁶

⁴² Coen, Joel & Ethan, *Miller's crossing*, 1990.

⁴³ Scorsese, Martin, *The departed*, 2006.

⁴⁴ Hitchcock, Alfred, *North by Northwest*, 1959.

⁴⁵ Lang, Fritz, *M*, 1931.

⁴⁶ Deleuze, Gilles, *Op. Cit.* P. 429.

Así como en *M*, en todo el cine criminal parece ponerse en evidencia que ya no son los cuerpos oficiales los únicos encargados de mantener la ley, sino aquellas organizaciones que operan desde las sombras. El cine de corte criminal delata ya no un territorio agreste y desconocido, como hace el Western, delata las formas que abarcan el mundo moderno, las grandes urbes en busca de un orden eficaz, sin importar que este venga de sus más bajos fondos. La acción de este tipo de cintas es clara, el movimiento se mantiene, ha cambiado sus ritmos, sí, sostiene ahora una maquinaria devoradora. Pero no es tampoco el frenético ritmo impersonal del llamado “cine de acción americano”. Es una acción que cuyo acontecer significa ruptura: *Aquella que Lang hace cuando se da cuenta de que llegó la hora de sustituir un cine de los afectos por un cine de la acción y de la organización de la acción. La fría organización del crimen por oposición al crimen pulsional.*⁴⁷

En lo exterior, creen tanto Deleuze como Gubern, todo esto delata en gran medida las persecuciones que imperaban sobre directores, actores y escritores del Hollywood de medio siglo. La llamada “cacería de brujas” emprendida por Joseph McCarthy va a marcar a los integrantes de la industria cinematográfica, son ellos quienes deben confesar sus crímenes (que podían limitarse a una simple diferencia ideológica), delatar a sus cómplices, ajustarse a las formas de creación oficiales y, por ende, “buena”. La luz de los reflectores se transformaba, ya no servía para dar la más adecuada estética a una escena, sino que marcaba a aquellos que habían roto las formas “ideales” de vida. De nuevo, esa gran maquinaria, junto con todos sus dispositivos, va a operar sobre formas específicas de subjetividad: el criminal, el traidor, el disruptor, seres, en fin, marcados y en espera de la mano que, fría y silenciosa, ejecute la sentencia.

1.3.4 De la complicidad, la invasión y otras formas del horror.

⁴⁷ Deleuze, Gilles, *Op. Cit.* P. 430.

Hay un punto de coincidencia entre la ciencia ficción y el horror: en ambos se desarrolla una especie de confrontación con lo extraño⁴⁸. En la ciencia ficción ocurre desde la relación con un mundo tecnológico. Mundo que permite establecer una relación con lugares que se encuentran más allá de los límites del planeta tierra (o que bien permite el acceso de civilizaciones extraterrestres avanzadas que tienen afanes de conquista). Inundan estas cintas artefactos de usos conocidos, pero con estructuras distintas a las habituales. En primera instancia se busca hacer familiar esta clase de entornos. Los personajes son capaces de convivir regularmente con equipos y situaciones que para el espectador son ajenos y justo por ello, cuando el elemento disruptor se presenta, causa verdadera conmoción, pues se supondría que un mundo avanzado es capaz de controlar cualquier contrariedad que se le oponga. El mundo basado en el progreso ve decaer su confianza en lo que ha construido y trata de resistirse a la calamidad que se avecina. Si bien durante la década de 1930 hubo una fuerte tendencia a realizar cintas en las que era más bien el ser humano quien hacía el viaje a galaxias lejanas y terminaba imponiéndose a culturas (y cuyo arquetipo máximo era Flash Gordon), la ciencia ficción se orienta generalmente a establecer las fragilidades del ser humano y las formas de progreso del mundo moderno. De ahí que el tema de la tecnología que se antepone a sus creadores sea más frecuente que el del invasor, pues lo verdaderamente aterrador de esta clase de historias es que el peligro proviene directamente de las manos del hombre, de su obra (y de ahí que Isaac Asimov considere *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley como la primera novela de ciencia ficción) y, al confrontarse a su creación, se confrontan en realidad a sí mismos.

En el horror, por otra parte, lo otro confrontado es un elemento sobrenatural o monstruoso, algo que proviene del terreno de lo inexplicable pero que amenaza con destruir la cotidianeidad. Ya antes de que Freud delatará los horrores ocultos en los territorios de lo doméstico, Edgar Allan Poe había echado un poco de luz sobre lo que se oculta tras las puertas cerradas. Poe renuncia al paisaje imaginado por sus predecesores góticos para mostrar formas de horror vinculadas ya no con la aparición espectral o demoníaca, sino con la intimidad, con todo aquello que el ser humano podía considerar como territorio de calma y

⁴⁸ A este respecto profundiza Lauro Zavala en su libro: *Análisis del discurso cinematográfico*, UAM-Xochimilco, México, 2001.

seguridad. Ahora la casa, la alcoba, los sueños incluso, son habitados por fuerzas tan ajenas como propias. Aquello que antes se proyectaba en la etérea aparición del espectro o en la contundencia siniestra de los demonios y otros seres, se encuentra, en Poe, en el alma humana. El horror es un estado latente, se halla a la espera de ser despertado para ponerse en marcha y estremecer a todo aquel que lo padece: el sonido de un corazón extinguiéndose debajo del entarimado, los maullidos y rasguños terribles de un gato negro detrás de las paredes son detonadores que bastan para activar los mecanismos del inexplicable horror. En Poe el horror no es siempre visible, es sonoro. Constantemente sus personajes advierten al lector acerca de los sonidos que les abruman: *Y mi oído era el más agudo de todos. Oía todo lo que puede oírse en la tierra y en el cielo. Muchas cosas oí en el infierno*⁴⁹. Y es que lo siniestro no tiene forma definitiva, su cuerpo es ajeno a toda imaginación, pero su presencia es siempre indudable: *Ansiaba abrir los ojos, pero no me atrevía, porque me espantaba esa primera mirada a los objetos que me rodeaban. No es que temiera contemplar cosas horribles, pero me horrorizaba la posibilidad de que no hubiese nada que ver.*⁵⁰ No hay aparición posible, pero sí hay algo que se desprende, que es desatado desde lo más profundo del propio ser humano.

Las formas de horror imaginadas por el autor de las *Narraciones extraordinarias* van a sentar las bases no sólo de una larga tradición literaria, sino que va a ser de gran influencia para muchos directores de cine. Las formas de lenguaje son distintas, pues las expresiones literaria y cinematográfica son muy diferentes, pero esta última encuentra en la literatura, el germen perfecto para la creación de sus atmósferas.

En el expresionismo alemán el ser monstruoso (siempre un ser animado por las artes mágicas o por algún tipo de ciencia extraña) era un cúmulo de afectos autónomos que desquiciaban a quienes se encontraban a su paso. El universo todo se descompone en su andar. Sus cuerpos son parte de lo inorgánico, paisaje artificial que devora en sus ritmos toda forma de vida.

⁴⁹ Poe, Edgar Allan, *Narraciones extraordinarias*, traducción de Julio Cortázar, Alianza editorial, Madrid, 2009.

⁵⁰ *Ibid.*

El alma va a descomponerse, el alma intensiva va a confundirse con el movimiento de una descomposición que la reduce a una materia pantanosa. ¡Por Dios, qué desgracia! Y eso será el paseo de la ciénaga, y serán esos decorados sofocantes, no por cerrados según una curva orgánica, sino por constantemente quebrados y cambiantes en dirección. El gabinete de Caligari, con sus decorados extraordinarios que son plenamente de cine y que introducen un lugar donde no hay ninguna línea recta.⁵¹

Lo inorgánico expresionista delata que el mundo ha sido habitado por todo lo inhumano. El clarooscuro que lo cubre todo, las estructuras que conforman la ciudad, dan completa idea de la invasión de lo extraño, invasión que, como afirma Deleuze, desintegra el alma humana y le enfrenta a sus más hondos horrores.

Fue en 1931 que Carl Laemmle, quien se hallaba al mando de Universal Pictures, decide llevar a las pantallas cinematográficas la adaptación de la novela *Drácula* de Bram Stoker. Dirigida por Todd Browning y protagonizada por el entonces desconocido Bela Lugosi. La cinta recrea los ambientes del gótico para, justamente, marcar de nueva forma la invasión en la vida doméstica de un elemento extraño. Primeramente, Harker es atraído por Drácula a su castillo, pero dicha atracción sirve únicamente para dar motivos mayores al monstruo, pues éste, al observar la fotografía de la prometida del joven empresario, ve abierta la posibilidad de poseer el todo. Entonces que ocurre una inversión: es Drácula quien viaja a Londres y comienza a invadir sutil, pero agresivo, las vidas de sus víctimas: posee a Lucy y la convierte en un ser similar a él. Trata de hacer lo propio con Mina. Todo aquel que conoce a Drácula se siente atraído, pues ejerce una fuerza de seducción casi incontrolable. Todo en el vampiro evoca extrañeza, una especie de exotismo que resulta irresistible: el propio acento de Bela Lugosi ayuda a que su interpretación resulte aún más precisa para las búsquedas del director. A lo largo de toda la cinta queda claro que Browning busca introducir la idea de un mal que lo penetra todo y que todo busca poseerlo. De hecho, lo único que lo delata es su forma inhumana: su mirada sobrenatural en el carruaje que lleva a Harker al castillo, su capacidad de transmutarse en murciélago, su inexistente reflejo en el espejo. Así, en el *Drácula* de Browning también vemos dos mundos enfrentarse: el mundo moderno que cree tener respuesta para todas las cosas, y el mundo antiguo que aparece como lo inexplicable:

⁵¹ Deleuze, Gilles, *Op. Cit.* P.99.

*The strength of a vampire is that people would not believe in him*⁵², afirma Van Helsing, personaje cuyos conocimientos representan el único puente entre los dos mundos.

Hay dos escenas en las que Browning logra captar perfectamente esta oposición de mundos. La primera: la llegada de John Harker al castillo Drácula. Harker aparece al pie de la escalera del castillo (mismo que evoca las formas inorgánicas predominantes del expresionismo alemán), completamente ajeno; su postura, sus ropas, no hacen sino contrastar con la exuberancia decadente del decorado. Drácula aparece ataviado con su célebre frac, que denota poder, clase, y que, a la par, se integra perfectamente en el ambiente oscuro. A lo lejos se escucha el aullido de un lobo: *Children of the night, what music they make*⁵³, afirma Drácula, confirmando así su relación íntima con el mundo circundante. Con la leve luz de una vela como guía, Drácula pide a Harker que lo siga, éste sube la escalera, la cámara lo sigue lentamente en su paso y lo hace pasar detrás de una telaraña. Lo antiguo lo ha aprisionado. Con apenas una breve imagen, Browning ha confrontado los dos mundos. La segunda escena: Drácula caminando por las calles de Londres: el vampiro es el único que aparece en cuadro siendo iluminado, la gente que camina por las calles lleva un ritmo acelerado, mientras que, por contraste, los pasos de Drácula se mantienen firmes, pero armónicos, ajenos a la locura externa. Un policía pita con su silbato y una multitud se abalanza al lugar para tratar de ver lo ocurrido. Con toda calma, Drácula sigue su camino, entra a la ópera, signo final de su musicalidad, de su ritmo. Ambos mundos y sus diferencias han quedado expuestas, pero también las conexiones entre ambos desde las cuales el elemento extraño es introducido.

Se tratará de deformar todas las conexiones reales para hacerlas tender hacia un punto virtual en el infinito. Son las famosas líneas expresionistas, las famosas diagonales. ¿Qué será este punto de conjunción virtual? Será precisamente la composición de los afectos. De modo que esta especie de conjunción de los afectos, de las potencias y de las cualidades, va a valer al máximo por sí misma. Lo que subsiste de las conexiones reales no son más que líneas que se esbozan y que deben ser prolongadas para llegar a lo que cuenta, es decir, a aquellas conjunciones de afectos. Estas conjunciones de afectos van a

⁵² Browning, Tod, *Drácula*, 1931.

La fuerza del vampiro radica en que nadie cree en él. (la traducción es mía).

⁵³ *Ibidem*

Los hijos de la noche... ¡Qué música crean!

reunir el afecto pasivo, el afecto activo y –diría- el afecto testigo –en este caso llamo así al afecto-objeto-. En este sentido, las conexiones reales serán completamente aplastadas... Más que aplastadas, recicladas, de ser necesario completamente estiradas. De esto resultarán los quiebres de líneas o las deformaciones lineales expresionistas, todo aquello cuyo secreto retomaron inmediatamente los americanos. Eso es la tendencia gótica.⁵⁴

La afrenta del monstruo ya no es en contra de lo divino, como ocurría en el folclor o en la novela gótica, su afrenta es contra lo moderno, contra un movimiento que ha construido realidades que no admiten la existencia de lo monstruoso-mágico. Pero esta forma de monstruosidad es también una monstruosidad animal, no sólo en su origen, sino en sus procedimientos. Ante su irrupción, el ser humano ve su propia animalidad liberada (Renfield avanzando como un depredador felino en *Drácula*, las transformaciones de Larry Talbot en *El hombre lobo*⁵⁵, incluso en *El hombre y el monstruo*⁵⁶), una duplicidad que parece siempre haber existido pero que no puede ser ejercida sino ante la desgarradura provocada por lo monstruoso (para los casos mencionados: la aparición de Drácula, la mordedura del lobo y la pócima que transforma a Jekyll). Así, el monstruo invasor no sólo busca poseer sino transformar, dar a todos los seres una imagen que ya existía en su interior, pero que permanecía dormida. De hecho es desde el sueño que la animalidad va a ser liberada. Abundan en el cine de horror de las décadas de 1930 y 1940 escenas en que la víctima (y el monstruo latente) se encuentran en la cama, en actitud abrumada, en los momentos de la pesadilla y cuyo terrible despertar representa el despertar de lo monstruoso.

Al final, sólo lo natural, sólo aquellos elementos que provienen de ese mundo que pierde forma, serán capaces de destruir a ser maligno (la estaca en *Drácula*, el acónito y la plata en *El hombre lobo*, etc.). La gran excepción en todo el ciclo de horror de Universal lo representan los dos primeros filmes de su saga basada en la novela de Mary Shelley:

⁵⁴ Deleuze, Gilles, Op. Cit. P. 334.

⁵⁵ Waggnner, George, *The Wolf man*, 1941.

⁵⁶ Mamoulian, Rouben, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1931.

*Frankenstein*⁵⁷ y *La novia de Frankenstein*⁵⁸, pues en ellas lo monstruoso viene completamente de lo humano, de lo moderno. El barón Henry Frankenstein es quien llega a irrumpir en la vida de una villa que anhela mantener sus formas tradicionales intactas. La “ciencia maligna” a partir de la cual Frankenstein da vida a su criatura, es la misma que anima todo el mundo moderno⁵⁹: la electricidad (es de hecho la primera vez que se introduce el elemento de la energía eléctrica como parte del proceso de animación de la criatura, lo cual es, además, una clara referencia a la creación del robot en *Metrópolis* de Lang⁶⁰), el vapor, los grandes engranajes son los que dan vida al monstruoso ser que más que la unión de muchos cadáveres es la imagen de un ser imperfecto, incompleto a pesar de sus dimensiones.

Monstruo, además, deseante, pues sus anhelos son idénticos a los de su creador y los que le rodean. La criatura interpretada por Boris Karloff se halla en la constante búsqueda de aceptación de todo ser que encuentra a su paso, pero, al no tener a nadie que sirva de guía en el mundo, todas sus formas de expresión, de convivencia, se limitan a balbuceos incomprensibles, a movimientos torpes. Sus actos “criminales”, son no otra cosa que el reflejo de su incomprensión, de su naturaleza informe. En una escena que a la distancia parece ingenua, Whale dota a su cinta de una fuerza que se encuentra lejos de otras películas del género y la época: la criatura juega a la orilla del lago con una niña, único ser que, en su inocencia, no muestra ningún temor ante la deforme imagen de la criatura. La niña arroja flores al lago y le muestra a la criatura cómo hacerlo. Cuando las flores se terminan, la

⁵⁷ Whale, James, *Frankenstein*, 1931.

⁵⁸ Whale, James, *Bride of Frankenstein*, 1935.

⁵⁹ De hecho, este va a ser un elemento constante en todo el cine de horror de James Whale. Siempre es el mundo moderno el que invade al antiguo, el que trata de poseerle a través de su ciencia, de su ideal de progreso. En *El hombre invisible*, muestra nuevamente la figura del científico que enloquece ante su propia capacidad creadora: el verdadero ser humano, su naturaleza terrible aparece ante la desaparición del cuerpo. Su actuar humano es monstruoso, pero su imagen está vedada a los otros.

⁶⁰ Pues cabe apuntar que la escena de la criatura animada por electricidad es una aportación del cine. La novela de Shelley no es específica respecto al cómo dio vida Frankenstein a su creación. Se refiere al proceso solamente como “la chispa de la vida” (the spark of life). Whale utiliza el laboratorio creado por Fritz Lang en *Metropolis* como gran referente para el laboratorio de Henry Frankenstein.

criatura, queriendo mantener el juego vigente, toma a la niña en brazos y la arroja al río. Whale se atreve a dar un giro aterrador a la escena imaginada por Shelley (pues en la novela la criatura ve a la niña caer al río y la salva), pues en ella se deja translucir lo verdaderamente terrible del monstruo: su imposibilidad de establecer un vínculo con la realidad circundante. Y he ahí un punto fundamental de los filmes de Whale, pues si bien la anécdota apenas toca la historia de Mary Shelley, sí logra captar su espíritu y llevarlo en toda su vida al lenguaje cinematográfico.

En las cintas de Whale, al final, tampoco se va a requerir el uso de un elemento venido de la naturaleza para acabar con el monstruo. Es, en la primera película, el mismo hombre (la turba iracunda), quien va a destruirlo. En la segunda cinta, ante el rechazo de su “monstruosa compañera”, el monstruo se va a inmolar junto con todos los artefactos que le dieron la vida. Pero en esos finales, al menos en el primer caso, observa Deleuze, existe un objeto –afecto muy potente que desata un tema que va a retomar y extender el neogótico inaugurado por Hammer films y, en particular, el director Terence Fisher:

Esta vez Frankenstein es presentado como un Cristo, con todo un tema esotérico muy curioso. A saber, que el propio creador de Frankenstein, es decir el doctor Frankenstein, es el creador, es Dios, el ayudante del Creador es el diablo, y Frankenstein es la criatura o Cristo. Y termina en un molino que arde. Ahora bien, ven cómo varios elementos que estaban dispersos, comenzando por la analogía criatura-Frankenstein-Cristo, molino que arde, van a ser reunidos en Fisher en una especie de imagen que se ha conservado célebre: la crucifixión de Drácula sobre la sombra de las aspas del molino

¿Qué pasa entonces en Fisher? Me parece que hay todo un recomienzo de la tendencia gótica. Es decir, sacrificio de las conexiones reales en provecho de lo sobrenatural de las conjunciones virtuales. Hay una reanudación del gótico, un neogótico, pero completamente transformado por la imagen-color y porque todo es inducido en un sistema de imágenes acción.⁶¹

Y es que en el cine de la casa productora Hammer Films y, específicamente, en la filmografía de Terence Fisher, no sólo se van a mantener las relaciones de afectos que operan sobre las figuras contrarias (monstruo/víctima; mundo moderno/mundo antiguo; sagrado/

⁶¹ *Ibid*, P. 336-337.

profano), sino que el horror pasa del afecto a la acción: erotización del monstruo. El sutil movimiento de cámara que se eleva o pierde foco e impide ver el ataque del vampiro al cuello de la víctima desaparece para mostrar el ataque directo. Antes que hogar de pesadillas, la cama se convierte en lugar de seducción, de cuerpos entregados a lo monstruoso. Pero también abunda el color de la sangre en su violenta huída. Flujo de sangre que es agotamiento de la vida, pero también entrega. Deseo consumado en la herida provocada por lo sobrenatural. Y también, finalmente, afrenta a la divinidad: cuerpos y sangre que se ofrecen en sacrificio para aquello que se encuentra del lado opuesto a Cristo. Y por eso el *Drácula* de Fisher es crucificado en las aspas del molino, pero también por ello, su *Frankenstein* es llevado a la horca: completado el acto monstruoso, no queda sino el sacrificio. El monstruo y su mundo salen derrotados, pero en todo momento la resurrección es una posibilidad latente.

La unión siniestra del monstruo con su víctima ha de producir una semilla: el horror gótico pasa de la evidencia a la sugerencia. Ya entrada la década de 1960, directores como Román Polansky, William Friedkin, entre otros, van a adentrarse en este género pero lo llevarán a la acción desencadenada, aunque también interior. El monstruo, ante la unión imaginada por Fisher, se ha encarnado y la línea que dividía al monstruo de la víctima se ha borrado por completo. El monstruo tiene un cuerpo humano y el horror está dado en la fuerza de sus proyecciones: la sangre, la muerte, el espectro mismo son posibles porque hay un ser humano que los genera. El niño (como reflejo de la inocencia, pero también de una especie de pura maldad) y el loco, son, respectivamente, receptor y centro de lo siniestro que se manifiesta.

De hecho, “siniestro” hace referencia también al efecto que resulta del ejercicio de un poder malévolos que se ejerce, generalmente a distancia, por contacto o sustracción de objeto, o por simple arrojio de mirada, sobre un ser desprevenido. Ese efecto es siempre una torcedura en el rumbo vital, un malfortunio, un hado desdichado.⁶²

⁶² Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*

La posesión (*El exorcista*⁶³), la concepción diabólica (*El bebé de Rosemary*⁶⁴), la sustracción de una persona por vía de una fuerza maligna (*Poltergeist*⁶⁵) son la nueva gran constante del cine de horror de tendencia gótica. La entidad siniestra, ahora invisible, opera sobre el cuerpo de la víctima, pero ahora siempre desde su interior, sin siquiera ser una presencia física tangible o visible al menos. Los mecanismos son múltiples, pero siempre será el cuerpo el que reciba el suplicio: la tortura antes que la mutilación, el dolor siempre por encima de la muerte. No se habla de la pérdida del alma, el ente invasor busca castigar el cuerpo como si nada más hubiera; lo sagrado, lo santo son referentes (en algunos casos cura), pero su presencia jamás es contundente, ni definitiva, como sí la es la del ser maligno.⁶⁶

1.4 La otra mirada, la mirada otra.

Hay un territorio más por explorar. Fuera de las formas de Hollywood (aunque por momentos muchos autores gusten de tocar temas y géneros del cine clásico americano) hay una mirada del cine que se ofrece como otra posible mirada. La que antes que centrarse en la narración de una historia, prefiere ubicarse en el desarrollo de un lenguaje cinematográfico que encuentre formas que le sean más auténticas y significativas. El llamado cine de autor da, así, una posibilidad de que el director se exprese más libremente y no lo haga sujeto a los gustos de un público específico o a los deseos de un productor. Pero si bien es cierto que esta clase de

⁶³ Friedkin, William, *El exorcista*, 1973.

⁶⁴ Polansky, Roman, *Rosemary's baby*, 1968.

⁶⁵ Hooper, Toby, *Poltergeist*, 1982.

⁶⁶ Y es también este tipo de concepción del horror y de lo monstruoso la que dará vida al “monstruo violador”, el *slasher* del cine estadounidense. Ser que ya no sólo posee y tortura, sino que desgarrar, mutila y asesina a la víctima. Personajes como Freddy Krueger, Jason Vorvitts y Michael Myers, son el reflejo del castigo al cuerpo. Sus víctimas son siempre jóvenes en pleno despertar sexual. El vínculo entre lo monstruoso y lo corpóreo, entre lo terrible y lo sexual es indudable: el cuerpo en plenitud de fuerzas, en ejercicio de su sexualidad es constantemente castigado, eliminado. Estos personajes, incluso en sus excesos y repeticiones, van a seguir la tendencia gótica: establecimiento de lo sonoro como elemento de horror (en este caso de sobresalto, a partir de la banda sonora), ritual evidente de la sangre, la cama como espacio de intimidad (sexual, en este caso) invadido por el ser monstruoso.

exploración ha permitido que surjan movimientos, grupos, o simplemente nombres que llevan el discurso cinematográfico a niveles de expresión muy altos, cierto es también que esa misma exploración ha llevado a que las puestas en cámara, los estilos de esos grupos o directores se conviertan en un canon a seguir. Actualmente es común ver generaciones de directores jóvenes que, antes de buscar una identidad cinematográfica, se instalan en ese canon que tanto gusta a los organizadores de festivales internacionales. Pero al margen de festivales, de copias y retruécanos, hay en el cine de autor que bien vale la pena reconocer y poner en juego. Algo hay en esa forma de mirada que nos confronta desde la pantalla.

Deleuze va a llamar “situación óptica pura” a todo aquel acontecimiento en pantalla que significa una revelación, un rompimiento con el nivel sensorio-motriz: *Es en el momento en que estoy en situación óptica pura que salgo de la imagen-cliché para notar, para captar algo intolerable. ¿Por qué? Porque es un exceso, algo demasiado potente en la vida o algo demasiado miserable, demasiado terrible.*⁶⁷ Y esta situación óptica pura está, para Deleuze, íntimamente ligada al Neorrealismo italiano y es que si bien es cierto que: *Su motor era una incontenible hambre de realidad, un deseo insatisfecho durante años de mostrar el verdadero rostro de los seres y de las cosas, velado hasta entonces por la censura,*⁶⁸ hace evidente un afán más allá de lo documental y lo meramente estético; afán por mostrar aquello que resulta intolerable. Gritos, sonidos, encuentros de la mirada con un objeto o con una situación dejan en evidencia que los personajes del neorrealismo italiano se encuentran frente a una situación que los desmorona por completo. Situación que, en otros términos, rompe con la imagen cliché para mostrarse de una forma violenta y fuerte, contundente.

La acción cinematográfica se ve entonces transformada, pues no depende ya de ser parte del comportamiento de los personajes, aunque ello no signifique que éste desaparece. Los personajes están efectivamente en movimiento, pero su relación con el exterior se encuentra más allá de ellos mismos. Explica Deleuze:

Si ya no hay sensación sensorio-motriz, ya no tendrán centrado sobre una acción. Tendrán una percepción de acontecimientos que ya no pertenecen a aquellos a quienes les suceden,

⁶⁷ Deleuze, Gilles, *Op. Cit.* P. 508.

⁶⁸ Gubern, Román, *Historia del cine*, Editorial Lumen, España, 2003. P. 288.

exactamente como en un accidente que ocurre, les decía la vez anterior. Están en un auto, el accidente está ahí, lo ven venir: están en situación óptico-sonora pura. Llega esa muerte que no les pertenece y que sin embargo es la vuestra. Si se salvan, de cierta manera ya no serán los mismos. En todo caso, por dos o tres horas pararán con sus estupideces... algo habrá pasado. La situación óptica sonora pura es lo contrario de la situación de espectador.⁶⁹

De ahí que los escenarios sean siempre lugares inhóspitos que rodean a los personajes, mas, a diferencia por ejemplo del expresionismo alemán, no les absorben, fungen como provocadores del acontecimiento. Son el lugar desde lo que surge aquello terrible que la mirada de los personajes habrá de soportar con todo su peso. Cualquier lugar y cualquier condición son posibles para el acontecer, pues este se coloca por encima de quien le vive.

Lo mismo ocurre en la *Nouvelle Vague* francesa, no sólo el lugar o la situación, sino el color, las sombras, los destellos de la luz, en fin, todo revela un acontecer. Lo anterior queda explícito en la escena inicial de *Alphaville*⁷⁰: señales callejeras centelleantes, visiones en sombra de la ciudad, un auto que avanza con faros que encienden y apagan, Lemmy Caution cuestiona la realidad. Esta imagen creada por Godard y las imágenes creadas por la *Nouvelle Vague* y el Neorrealismo italiano, se plagan, pues, de nuevas formas de constituir el movimiento. Ya no en la acción dramática, ya no en el montaje concordante y preciso, sino en un nuevo tipo de mirada. Se trata no de llevar la realidad total a la pantalla, sino desde la pantalla, desde la expresión de los personajes ofrecer el gesto deformado de una realidad cada día más avasalladora. Gesto que efectivamente evita el cliché, que efectivamente transforma la acción cinematográfica en un proceso muy distinto al imaginado por autores previos pero que, al igual que ocurriría con las formas procuradas por el cine estadounidense, será llevada a los excesos en más de una ocasión.

⁶⁹ *Ibidem*, P. 510.

⁷⁰ Godard, Jean Luc, *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965.

Colofón

Mientras el Western, el horror, el cine negro y demás formas del cine de Hollywood han derivado, en muchos casos, en la hipérbole de la acción basada en el efectismo y el sentimentalismo escénico, en repeticiones, en giro alrededor de sí mismo y de sus formas (piénsese en el *remake*, *el revival*, *las precuelas* y tantas otras procuradas por la industria del Hollywood contemporáneo), también el hoy llamado cine de autor se ve rodeado de excesos y pretensiones: imágenes carentes de movimiento que evocan más la pose de la pintura u otras formas de la plástica que un movimiento (en el estricto sentido del término) cinematográfico. Cobijados bajo el mote de lo “conceptual”, gran cantidad de autores lanzan obras que tienen que ser explicadas antes que puestas en juego. ¿Pero será acaso la imagen cinematográfica responsable de dar un concepto? ¿Será un mero producto (y productor) de espectacularidades?

Ambas tradiciones fílmicas se ofrecen aún como territorios abiertos por explorar, sus estructuras alcanzan todavía niveles que no sólo sirven para atraer a los públicos, sino para generar nuevas formas de vida para el joven arte y, lo más importante, sirven de germen para formas de experimentación como las de el aquí llamado cine menor. Ahora bien, no se piensen la propuesta de pensar en un cine menor como un romántico retorno a las formas tradicionales de hacer y, sobre todo, de pensar la imagen cinematográfica. En un momento en que lo digital, lo real⁷¹, lo conceptual parecen imperar, en que las formas de percepción y de encuentro con un filme se alejan cada vez más del espacio de la sala, cabe pensar otras posibilidades de lo cinematográfico y, más importante, pensar las formas de pensamiento bajo las cuales se presenta el pensamiento en el cine, cabe la posibilidad de pensar en la idea de Cine menor, no como única opción del nuevo movimiento cinematográfico, mas sí como un modo de desterritorialización de imágenes, de afectos, acciones, percepciones que tanto dicen del mundo transfigurado en pantalla. Nuevo gesto, Kafka en una orilla, una orilla otra que se muestra al caer las luces.

⁷¹ Cada vez son más frecuentes las cintas en que se habla de la proximidad con lo “real” a partir de la utilización de cámaras caseras al hombro.

CAPÍTULO II
LA LUZ DE LA MADRIGUERA.
(Estrategias del cine menor)

2.1 Mirada

Un grito intenso oculto tras las persianas, el resquicio de una ventana, una puerta que no se ha cerrado del todo, una sombra apenas dibujada en la cortina de un baño, la mirada inexplicable de aves en pleno ataque son, entre otros muchos ejemplos, los accesos por los que la cámara de Alfred Hitchcock va a hacer su entrada en escena. Los personajes no advierten su presencia, pues amenazas mayores se ciernen sobre ellos con otras formas. El tren, la habitación del motel Bates, incluso la totalidad de Bodega Bay hallan su límite ya no en muros o líneas divisorias, sino en el encuadre. Haciendo honor y superando su mote de “amo

del suspenso”, Hitchcock genera en cada toma un mundo en que lo siniestro se revela. La intrusión de la cámara es tan sutil como definitiva, el mundo queda abierto a una mirada que se halla en complicidad con lo terrible, y que en más de un sentido se cierra junto con los espacios, lo cual deja sin escapatoria a los personajes en pantalla. Por ejemplo, en *La ventana indiscreta*⁷², cuando Jeff espía a sus vecinos del cuadro habitacional de Nueva York se extiende una compleja red en que el espía y el espiado se ponen en juego. Las ventanas siempre están abiertas de par en par, nadie parece advertir la atenta mirada de Jeff, o si la perciben, parece no molestarles. Es como si cada uno de sus vecinos (a excepción de esa pareja que cierra sus persianas desde su primer llegada al vecindario), mostraran intencionadamente sus vidas para regocijo del protagonista. Pero el juego se extiende: el espectador mira a Jeff en la misma forma, la pantalla se ve convertida en una ventana más desde la cual observamos cada una de las acciones y preocupaciones del protagonista. Si el homicidio descubierto importa, es justo porque ciertos acontecimientos han quedado expuestos a la mirada del personaje principal (y por tanto a la de los espectadores). Así, esta mirada no se hace presente sólo cuando la desgracia es inevitable, está también ahí para delatar ciertas sutilezas que la trama aún no revela pero que serán fundamentales para el desenlace. Como ya lo han apuntado Zizek⁷³ y Eugenio Trías⁷⁴, cuando en *Vértigo*⁷⁵ Scotty observa a Judith reflejada en un espejo, presenciamos no a la mujer real, sino a la figura fantasmática que Scotty ha creado. Las intenciones de Judith no han quedado aún reveladas en la trama, pero ya se dejan ver en esa sola imagen. Se delata una imagen fantasmática que no tiene un objeto de ser más allá del que Scotty le otorga.

Seres que posan la mirada y crean fantasmagorías que llegan hasta la otra mirada, la de la cámara expectante, invasora pero discreta que apunta ya no meramente a una historia

⁷² Hitchcock, Alfred, *Rear window*, 1954.

⁷³ Zizek, Slavoj, *Arte e ideología en Hollywood. Una defensa del platonismo en Arte, ideología y capitalismo*, Ediciones renacimiento, Madrid, 2008.

⁷⁴ Trías Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Editorial Ariel, Barcelona, 1992.

⁷⁵ Hitchcock, Alfred, *Vertigo*, 1958.

sino a una serie de complejidades que se muestran en cada toma, encuadre, etc. Cabe preguntar ¿qué es, pues, lo que delata la mirada en el cine de Hitchcock? Una serie de relaciones, conexiones de un mundo cuya mecánica se deja ver en todo momento y delata las flaquezas del ser humano. Todo colabora para el juego de miradas. Primero el espacio: espacio habitacional cerrado en cuanto a sus formas Geométricas, pero abierto a los misterios y el crimen en *Ventana indiscreta*, encierro como frágil forma de seguridad ante la mirada extraña e invasora en *Los pájaros*⁷⁶, espacio que imposibilita la final huida y que destruye brutalmente toda forma posible de intimidad en *Psicosis*⁷⁷. Pero también los espacios en movimiento: el tren en *Lady vanishes*⁷⁸ como producto del progreso moderno que nada puede contra la entrada de lo siniestro.

De otro lado el ruido, pues este opaca las voces de los personajes. Hitchcock, siempre cuidadoso de que el lenguaje utilizado en pantalla fuera lo más cinematográfico posible, utilizaba diálogos sólo cuando era estrictamente necesario (el asunto le obsesionaba a tal grado que en sus películas mudas procuraba reducir al mínimo el uso de intertítulos), pero curiosamente usando conversaciones banales que serán opacadas por ruidos externos (silbatos, ruido de calle, etc.). Y es que en nada importan las conversaciones que los personajes creen vitales, pues afuera, donde no pueden sospecharlo, existe algo que va a desmoronar su mundo. El sentido de los personajes cambia, pues no se trata de seres psicologizados que meramente expongan su sentir acerca de determinadas situaciones, sino que se trata de seres sobre los cuales el mundo opera de determinadas formas, las cuales no pueden combatir. Bajo esta base es, de hecho, que nace la noción de suspenso, pues no se trata de aquello que causa sorpresa, sino de aquello que justamente interrumpe de manera violenta un modo de interactuar con el mundo. Así, la vida lujosa del publicista de se ve profundamente cuando un grupo de mafiosos lo confunde con un agente infiltrado de la CIA que ni siquiera existe. O bien, en *Rebecca*⁷⁹, la nueva señora de Winter ve afectada su realidad

⁷⁶ Hitchcock, Alfred, *the birds*, 1963.

⁷⁷ Hitchcock, Alfred, *Psycho*, 1960.

⁷⁸ Hitchcock, Alfred, *Lady vanishes*, 1938.

⁷⁹ Hitchcock, Alfred, *Rebecca*, 1940.

al darse cuenta de la pesada influencia que sobre su marido y sobre todos los habitantes de la mansión, ejerce aún su predecesora muerta. Abundan, pues, en la filmografía del británico (y de forma que recuerda mucho a Kafka), los falsos culpables. Se les achacan “crímenes” cuya responsabilidad les es imposible asumir y aquello que ellos creían más trascendente pasa a último plano (por ejemplo el dinero que Marion roba en *Psicosis* deja de ser importante luego de los primeros minutos de la cinta). Así pues, de nuevo, lo que queda son una serie de operaciones que caen con todo su peso sobre los personajes.

Pero también fundamental es el papel de la música que desborda en sensaciones que llevan, también de manera sutil, al espectador a los meollos de la trama desde antes que estos sean exhibidos. Sin duda, en este sentido, los casos más famosos son las colaboraciones con Bernard Hermann: Las violentas y disonantes cuerdas en la partitura de *Psicosis* delatan la actitud de Norman Bates, no sus motivos, pero sí su actitud errante. En *Vértigo*, por su parte, tenemos cuerdas que vienen y van, volúmenes que se alteran sin aviso y que se “desbordan” en picada sobre un precipicio latente. La música, en fin, muestra toda una actitud conforme a lo que se muestra en pantalla, delata emociones y construye atmósferas para cada puesta en escena.

Piénsese, por ejemplo, en la célebre escena de la bañera en *Psicosis*: Marion sentada frente a un escritorio escribe algo en un cuaderno. Arranca y rompe la hoja. Lanza un breve suspiro. Se pone en pie y se dirige al baño. Abre la regadera y comienza a desvestirse. Entra silenciosa a la bañera y cierra la cortina de plástico para ducharse. Desde dentro de la bañera, a través de la translúcida cortina se logra reconocer una silueta que ha entrado al baño. El sonido del agua corriendo oculta su entrada. La cortina se abre bruscamente, el intruso levanta un cuchillo. La mujer grita, la música se eleva, cobra un ritmo estridente. La cámara se posa primero sobre la mirada y luego sobre la boca de ella al momento de su grito. El intruso golpea a la mujer varias veces con el cuchillo, entablan una extraña danza. Carente de fuerzas, la mujer cae al piso y arranca la cortina de la ducha en su descenso. La música baja poco a poco su intensidad y su volumen. El agua, mezclada con la sangre, corre rumbo al desagüe formando un leve remolino. Con el mismo movimiento la cámara muestra el ojo muerto de la mujer para finalizar en un movimiento rumbo a la habitación vacía. La escena termina.

Todos los elementos ya descritos hacen aquí acto de presencia: la mirada invasora (tanto de parte de la cámara que se cuela por resquicios y sin que Marion pueda siquiera advertirlo. Lo mismo en la actitud invasora de “la señora Bates” al momento de entrar a la habitación. Seres que observan sin notar que son observados. Situaciones que se alteran más allá del control de los personajes; y es que de acuerdo a lo que se observa en las escenas previas, lo que Marion escribía era una especie de confesión de su robo, asumía las responsabilidades de sus actos y también sus posibles consecuencias (trama que se encuentra en el inicio de la cinta a manera de “falso conflicto”). Pero la muerte le llega antes de que pueda poner en marcha su decisión. Lo únicos sonidos son el grito de ella, el cuchillo penetrando en su cuerpo y la música jugueteando al ritmo de esa muerte imposible de anticipar. Y al final de la escena, de nuevo la mirada, esta vez mientras la vida está en fuga y la sangre se pierde con el agua en el pequeño remolino que se forma en el desagüe. Los giros pasan a la mirada vacía de Marion, ya carente de vida.

Y si la escena tiene como centro el cuerpo muerto es porque éste es el que desata todas las acciones en verdad importantes. La búsqueda que Lila Crane inicia para tratar de hallar a su hermana lleva al encuentro con Bates y al posterior descubrimiento de su doble identidad. Estrategia común también en el cine de Hitchcock: la muerte como nudo definitivo de la cinta. Es curioso que las víctimas apenas son mostradas. En *La Soga*, por ejemplo, apenas se ve a la víctima unos segundos al momento de su muerte y sin embargo su nombre y la “presencia ausente” de su cuerpo dentro del baúl rondan en todo momento, lo mismo la esposa muerta en *La ventana indiscreta*. En el caso de *Psicosis*, la situación se mantiene, aunque ligeramente aumentada, pues Marion pasa un tiempo considerable en escena antes de que su terrible desenlace ocurra, pero sí es así es sólo porque Hitchcock pretende generar un mayor lazo de empatía entre la víctima y el espectador⁸⁰.

Cabe aquí apuntar que esta estrategia inicia el suspenso. A partir de la muerte es que algo queda justamente suspendido, dislocado. No es simplemente que la cotidianidad general se haya visto rota, sino que las vidas de todos los personajes en la narración darán un giro

⁸⁰ Estrategia que el director mantuvo más allá de la historia planteada por la cinta. Recuérdese que Janet Leigh aparecía como estelar en los afiches de la película. Para muchos representó un profundo desconcierto el hecho de que “la estrella” fuera eliminada sin siquiera llegar a los treinta minutos en pantalla.

sustancial. Acerca del suspenso (“suspense” lo llaman muchos autores) como cualidad dramática explica el propio Hitchcock:

La diferencia entre el suspense y la sorpresa es muy simple y hablo de ella muy a menudo. Sin embargo, en las películas frecuentemente existe una confusión entre ambas nociones.

Nosotros estamos hablando, acaso hay una bomba debajo de esta mesa y nuestra conversación es muy anodina, no sucede nada especial y de repente: bum, explosión. El público queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena completamente anodina, desprovista de interés. Examinemos ahora el suspense. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque ha visto que el anarquista la ponía. El público sabe que la bomba estallará a la una y que es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado); la misma conversación anodina se vuelve de repente muy interesante porque el público participa de la escena. Tiene ganas de decir a los personajes que están en pantalla: <<No deberías contar cosas tan banales; hay una bomba debajo de la mesa y pronto va a estallar>>. En el primer caso, se han ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso, le hemos ofrecido quince minutos de suspense. La conclusión de ello es que se debe informar al público siempre que se puede, salvo cuando la sorpresa es un <<twist>>, es decir, cuando lo inesperado de la conclusión constituye la sal de la anécdota.⁸¹

En el caso particular de *Psicosis*, es el cuerpo de Marion el que se convierte en la razón del suspenso: el meollo de la cinta no es saber quién ha cometido el homicidio, pues el público ya lo sabe. El <<twist>> es la identidad verdadera de la señora Bates: se trata de indagar más de la relación entre Norman y su madre. El asunto del dinero que Marion ha robado pasa a segundo plano, es justo el detalle anodino, sólo sirvió para que nuestra víctima llegara al acontecimiento que da fin a su vida. De nuevo entonces, la mirada vacía del cadáver en la bañera y el agua corriendo por el desagüe son el punto de acceso para todas las acciones.

Incluso la mirada inexplicable de las aves en *Los pájaros* confronta con algo que está más allá de los personajes. Tal como lo define Zizek, se trata esta mirada de una subjetividad imposible. Una forma de acecho terrible que despierta con apenas un cambio en la música, en un movimiento de cámara, etc.: *El ejemplo paradigmático de esta subjetividad imposible*

⁸¹ Truffaut, François, *El cine según Hitchcock*, Alianza editorial, España, 2011. P. 76-77.

*aparece en Los pájaros: se trata del plano que muestra Bodega Bay en llamas vista desde lo alto y que, con la entrada de los pájaros en el encuadre, adquiere un significado diferente, se subjetiviza al adoptar el punto de vista de los propios agresores malignos.*⁸²

La mirada delata, pues, una actitud, una forma de acceder a un lenguaje lleno de posibilidades expresivas y emociones que no se quedan en los personajes como único habitáculo posible. Si se ha dicho ya que en el cine de Hollywood los personajes se encuentran altamente psicologizados, en el cine de Hitchcock, por el contrario, se trata de personajes que se hallan en posición de quiebre, sus acciones tienen que ver no con la caracterización de una emoción individualizada y extendida en tono dramático, como lo que señala Zizek para *Titanic*, en su texto ya citado, sino con una serie de relaciones y afectos que operan sobre todo el sistema expuesto en la cinta. Señala el autor eslavo:

Hay un plano de Judy en *Vértigo*, de Hitchcock, en el que la mitad izquierda de su rostro está casi completamente a oscuras mientras que la parte derecha aparece teñida de un extraño tono verde procedente de la luz de neón que ilumina el exterior de la habitación. En vez de leer esta toma como una representación del conflicto interior de Judy, uno debería reconocer su completa ambigüedad ontológica: como en algunas versiones del gnosticismo, Judy aparece descrita aquí como una protoentidad aún no completamente constituida antológicamente (un agregado de plasma y oscuridad). Es como si, a fin de existir plenamente, su mitad oscura esperara a ser completada por la imagen etérea de Madeleine. En el momento mismo en que Judy se ve reducida a un infraobjeto a una mancha informe preontológica, queda *subjetivizada*: ese angustiado semi-rostro, totalmente inseguro de sí mismo, designa el nacimiento del sujeto.⁸³

Los personajes Hitchcockianos, vistos así, apuntan no a dramas personales guiados por valores definidos (es indudable, por ejemplo, que el ideal amoroso sostenido por el cine de Hollywood se encuentra sustentado en ciertos valores que prevalecen incluso en cintas ajenas al género de romance), sino a situaciones en las que ellos se alteran porque el mundo todo se ha alterado. Como se ha dicho, los personajes de Hitchcock siempre operan dentro de un sistema. El drama personal tiene entonces un valor en tanto se pone en relación con dicho sistema y no por ser un drama subjetivo, ni porque el sistema en que están inmersos funcione

⁸² *Op. Cit.* P. 22.

⁸³ Zizek, Slavoj, *Op. Cit.* P.18.

únicamente como una atmósfera o ambiente. De ahí que en más de un momento las identidades se fundan y confundan (como ocurre con Judy-Madeleine en *Vertigo*): y es que incluso la identidad personal queda borrada para dar paso a la expresión de un devenir. En el caso mencionado, por ejemplo, la luz verde no sólo hace que la confusión de Scotty al contemplar la figura se complete, sino que ubica al personaje Judy-Madeleine en un intersticio que sólo Scotty puede crear. En *Los pájaros* el recurso opera a través de esa naturaleza subjetivada y terrible que opera sobre Bodega Bay, en *Ventana indiscreta* a partir de la invasión de la intimidad de los habitantes del complejo habitacional. En fin, operaciones, siempre operaciones que afectan sólo individuos, sino sistemas, o dicho de otro modo, personajes que tanto son afectados por su entorno, así como ellos le afectan.

Es en ese sentido que opera la desterritorialización con respecto a la tradición hollywoodense, pues si bien los temas son los que serían más propios del cine de dicha tradición, los usos se distinguen, pero lo mismo para el cine de “arte”, pues los recursos utilizados por el británico tampoco eran los más habituales del canon europeo. Lo menor, pues, no se refiere a que los personajes formen parte de una minoría determinada, sino a que los recursos visuales y estilísticos (con todo lo que ello implica) escapan de las convenciones. Si se ha de formar un nuevo tipo de enunciados (en el sentido en que manejan Deleuze y Guattari) estos están dados no sólo por los diálogos de la cinta, sino por toda la puesta en cuadro.

De ahí que se presente al director británico en este espacio como una muestra de lo que llamo cine menor. Y de ahí que la mirada sea ante todo una actitud, pues es lo que permite el acceso a dichas acciones, a dichos cambios. Los personajes de Hitchcock antes que mostrar un mero modo de ser, muestran una serie de complejidades que van acordes (incluso en la discordancia) con el mundo que habitan. No hay en los protagonistas de Hitchcock, ni abundantes monólogos internos, ni justificaciones de motivos, hay, por encima de todo, un actuar. Se introducen en una mecánica que ha de terminar por devorarles. Como el propio director lo ha afirmado ya, las cosas de las que hablan resultan incluso banales cuando se contraponen con aquello que va a ocurrir, aunque ellos no lo sepan. Y aún así, el complejo entramado que recorren exige esas presencias, pues ponen en funcionamiento todo el sistema. Antes que repeticiones y limitantes, las aquí descritas son estrategias que el director emplea

para que sus cintas puedan expresarse libre y ampliamente. Es como si cada espectador tuviese como posibilidad acceder por una ventana distinta al otro que está sentado a su lado, e incluso distinta a la de los personajes. Resquicios similares para acceder a distintas formas de expresión del deseo: cuando la cámara entra a la bañera lo que se despierta es en realidad el deseo de Norman Bates por satisfacer las reglas que le impone, a través de su propio cuerpo, la madre muerta. Por otro lado, al asistir junto con Scotty al instante en que Judith se contempla en el espejo, lo que se delata es el deseo de él por atribuirle a ella las cualidades de la amante muerta, lo cual queda de hecho reforzado en una de las conversaciones que ambos protagonistas entablan: Scotty habla con Judith mientras ella está maquillándose y nunca se miran a los ojos, toda respuesta se da al reflejo, a la imagen irreal que ambos han generado y aceptado. Cada obra, en fin, ha de ofrecer múltiples y complejos niveles de expresión.

Y justo se hace necesario abarcar la idea de expresión y, más específicamente del lenguaje (y de la lengua) y es que si se toma de nuevo lo afirmado por Deleuze y Guattari acerca de las características de la literatura menor: un autor hace uso de una lengua que no es la propia como un proceso de experimentación que, al serlo, da a cada enunciado un valor de originalidad. Al tratar de traspasar esta idea al cine y, en particular al cine de Hitchcock, se trata no de un uso de la lengua, sino de un uso de códigos visuales. Los géneros y las situaciones que abarca son comunes para el cine de Hollywood y, sin embargo, era en muchas ocasiones en su época (a veces aún hoy lo es), difícil de ver para el público norteamericano. Las críticas le favorecían poco. Lo mismo en Europa donde se afirmaba que su trabajo era demasiado “hollywoodense”. Pero al ponerlo bajo otra luz puede pensarse que justo estas críticas contradictorias se deben a que los niveles de complejidad en la obra de Hitchcock toman tenores muy distintos al de los propios de las tradiciones americana y europea. En su célebre conversación con François Truffaut, Hitchcock utiliza el término <<understatement>> para referirse a aquello que en cine *Es la subvaloración, la subdeclaración, la subestimación*⁸⁴, y esto no sólo en el sentido de la recepción de un filme, sino en la estructura propia de la cinta: <<Understatement >> *es la presentación en tono ligero de acontecimientos muy dramáticos.*⁸⁵ Pudiera pensarse en el <<understatement>> como una

⁸⁴ *Op. Cit.* P. 98.

⁸⁵ *Idem.*

especie de declaración de estilo de Hitchcock. En el sentido de lo dramático, esa “ligereza” permite que los verdaderos tópicos importantes de la cinta cobren fuerza propia y en los términos de la percepción externa de su obra, porque su discurso, al estar lejos y cerca de las tradiciones fílmicas ya citadas, le ubica en un estadio difícil de ubicar o clasificar de manera definitiva. El carácter experimental del cine de Hitchcock radica, entonces, en la configuración de todo un lenguaje por el cual se puede transitar por múltiples vías. ¿Significa lo anterior que este recurso es sólo propio de Hitchcock? Definitivamente no. De hecho sería una cualidad de todo gran autor. Lo que se distingue aquí son aquellos momentos en que tales o cuales elementos visuales generan un quiebre de estructuras tanto dentro de la trama, así como con respecto a las tradiciones fílmicas y el cómo se trazan las líneas de fuga ante el mundo que crean.

Si en este apartado destaco la idea de la mirada es porque en ella, me parece, permite el tránsito principal, es el paso desde el cual se liberan los mecanismos del mundo hitchcockiano. Desde la mirada, el deseo, el crimen, lo siniestro y un largo etcétera hallan no un centro sino un entramado que trasciende la cinta y que permite cuestionar, creo, su papel en el mundo. Pero esa mirada es también un borde, un abismo al que hay que arrojarse para descubrir sus posibilidades. Afirma Eugenio Trías:

Un ojo así está perdido para el mundo, para las “ilusiones del Día”. Un ojo así quiere que ese abismo se encarne, se materialice, se proyecte en un rostro, sea el propio abismo un rostro, sea el propio abismo un ojo. Al ojo de Scotty siempre mirando hacia abajo y de reojo al abismo que sube hacia él se corresponderá el ojo de Madeleine, el ojo izquierdo de Madeleine, que adquiere vida independiente, que se separa del campo de visión, que mira siempre más allá, hacia otra parte, que está siempre viendo: viendo el sueño que narra a Scotty junto al mar, viendo la torre del monasterio a donde debe llegarse para cumplir el plan promovido por Elster. Madeleine es la máscara de una vidente. Ese ojo que se desborda del campo de visión es el ojo de inquietud, temor, desdicha, desesperación, pasión que proyecta Judy sobre su máscara Madeleine. Toda la película se juega en el arco tendido sobre el abismo por dos ojos que se desvían del trayecto habitual, que se miran a los ojos sin dejar de mirar, de reojo, hacia abajo, hacia el abismo (Scottie), hacia arriba, hacia la torre (Madeleine). Y es tal la fuerza poderosa del drama que aquí se juega entre las miradas hermanas y antagónicas que a final de la

*película terminarán pareciéndose de forma extraña, como si fueran una sola mirada entrelazada, imposible de fundirse, siempre escindida (...)*⁸⁶

Mirada que conecta a otra mirada, a rostros, a fantasmas. Pero también mirada que apunta a territorios posibles, a formas de concebir la mecánica del mundo en un movimiento, un movimiento fílmico. Desterritorialización no sólo de las formas cinematográficas de dos tradiciones, pero también de las pasiones y de su presencia en el mundo, de impulsos que tienen forma más allá de la pantalla y que, sin embargo, es desde ella que se nos permite ponerlas e juego de reflexión constante. La actitud frente al dilema del cuerpo muerto, ante el crimen, ante la malignidad se obliga también ante la cinta (ante toda cinta), cuya trama se antoja apenas un mero pretexto para entrar por cada resquicio posible para establecer conexiones con el mundo que habitamos.

Al hablar del cine de Hitchcock como cine menor lo hago no desde una perspectiva que obligue a hablar de una clasificación cerrada, sino justo desde el punto de fuga que permita identificar estrategias bajo las cuales el cine nos pone frente a la modernidad, al movimiento, al deseo, en fin, al mundo a partir de enunciados colectivos. En los párrafos siguientes hago un recuento de ciertas estrategias de lo aquí llamado menor que creo que conectan con la cuestión de lo moderno, y que obligan a replantear dicha cuestión, no desde la mirada monolítica, sino desde aquella mirada que, como la de Scotty, busca conectar con lo posible, con el abismo, que busca arrojar un poco de luz en la madriguera.

2.2 Noche sin héroes.

La visión del héroe planteada por el cine hollywoodense es una cuestión con muy amplios matices. Desde los albores e la llamada “meca del cine”, el personaje protagonista ha servido no sólo para desarrollar una línea narrativa, sino que ha fungido como una especie de modelo a seguir, un personaje cuya carga moral representa una serie de valores considerados ente los más altos de la sociedad norteamericana. Los escenarios que han servido para que las grandes figuras heroicas hagan gala de sus habilidades, van desde los barcos pirata, el viejo oeste e

⁸⁶ *Op. Cit.* P. 91-93.

incluso el imaginario espacio exterior. Nombres como Errol Flynn, Buck Jones abarcaban las marquesinas de los cines constantemente. Con el paso de los años y cuando el viejo oeste sirvió como gran epicentro de la aventura, John Wayne se convirtió en pieza fundamental de éxito del género. Más adelante, el terror ante el crimen urbano permitiría la gestación de cintas en las que actores como Steve McQueen, Clint Eastwood y Charles Bronson acapararían los papeles protagónicos. Pero también se puede hallar personajes que han sido interpretados por más de un actor pero que cuyo éxito en taquilla era seguro. Personajes como Flash Gordon, Tarzán o el Llanero solitario invadían constantemente la pantalla (incluso han tenido ya nuevas versiones en nuestros días). Pero también se hallan las variantes más contemporáneas de los llamados héroes: el cine de súper héroes extraídos de las páginas del cómic se ha convertido en un nuevo género, ha establecido sus propias reglas y ha dejado a su paso una gran cantidad de cintas. Lo mismo el llamado héroe de acción, el hombre maquinizado y defensor de los valores más netamente americanos y capaz de acabar con toda una legión de enemigos sin apenas derramar una gota de sudor, ocupa desde la década de los ochenta un lugar central en el imaginario cinematográfico de Estados Unidos.

Ahora bien, la idea de lo heroico en el cine de Hollywood, poco o nada tiene que ver con aquélla que caracteriza a los grandes héroes de la mitología griega, por ejemplo. Incluso cuando se toma en cuenta que, como ha demostrado Lauro Zavala⁸⁷, prácticamente toda cinta de manufactura hollywoodense tiene como base el modelo planteado por Joseph Campbell para describir el camino y las pruebas que los personajes han de atravesar para lograr sus objetivos, es posible notar que la mayor parte de los personajes protagonistas llamados héroes en el cine comercial fallan a la hora de confrontarlos con los grandes arquetipos heroicos de la antigüedad. Pero lo que es también cierto es que esta clase de personajes se han convertido en importantes referentes de la cultura contemporánea. Las variantes de esta clase de personajes no sólo siguen ocupando lugares centrales en la cartelera internacional, sino que suscitan una serie de interrogantes que valen la pena y que han sido ampliamente estudiadas.⁸⁸

⁸⁷ Zavala, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, UAM-Xochimilco, México. 2002.

⁸⁸ En ese sentido son referencias fundamentales los estudios: Gubert, Román, *Las máscaras de la ficción*, Anagrama, Barcelona. 2002. Y Badiou, Alain, Thomas Benatouil y otros, *Matrix: Machine philosophique*, Ellipses, París, 2003.

En lo que aquí atañe, trataré de hacer notar el cómo el cine menor hará uso de estas figuras heroicas, pero desconfigurándolas, es decir, desterritorializándolas. Cuando estas figuras cobran forma en el cine menor, es para delatar las flaquezas que esa clase de héroes dejan ver en todas sus formas y acciones. Las cualidades morales de un personaje no son sólo se exhiben, sino se cuestionan y ello permite desconfigurarlo a él así como el mundo en que habita. Me centro en tres películas: *Valor de ley*⁸⁹ de Joel e Ethan Coen, y en *Drive: el escape*⁹⁰ y *Bronson*⁹¹, ambas del director danés Nicolas Winding Refn, pues creo que ellas van a generar importantes quiebres en los géneros que toman como punto de partida (el western y el cine de acción). En las cintas se delata el ocaso de formas de vida que fueron dominantes. Personajes que antaño fueron leyendas o que bien parecen estar en control total de los conflictos que les aquejan, ven desmoronarse su mundo y con él todo aquello que les daba razón de ser.

2.1.1 El pistolero tuerto

Protagonizada por Jeff Bridges, Matt Damon y Hailee Steinfeld esta cinta es un remake de la homónima que protagonizara John Wayne en 1969 (ambas basadas en la novela de Charles Portis), narra la última aventura de Rooster Cogburn un pistolero retirado que se lanza en la búsqueda del asesino del padre de la joven Mattie Ross. El tono dramático de la película es mucho más oscuro que el de su predecesora y ello permita a los directores establecer un tema típico del género desde una perspectiva sorprendente. De la versión protagonizada por John Wayne cabe aquí agregar únicamente que es muy tradicional en todas sus formas: el héroe, presentado como un pistolero venido a menos, recupera su gloria al aceptar la misión encomendada por la joven Mattie. Al final el bien es recompensado y el mal es castigado. De hecho, la muerte de los villanos representa la vuelta al orden de las cosas, a la normalidad y la posibilidad de que el héroe vuelva a cabalgar hacia el horizonte en busca de más aventuras. El

⁸⁹ Coen, Joel e Ethan Coen, *True Grit*, 2011.

⁹⁰ Winding Refn, Nicolas, *Drive*, 2011.

⁹¹ Winding Refn, Nicolas, *Bronson*, 2003.

valor y la calidad de la cinta son indudables, pero el giro presentado por la versión de los Coen ofrece elementos que, desde la perspectiva del cine menor, son dignos de ser analizados de cerca.

Rooster Cogburn es un alguacil retirado (que apenas puede mantenerse sobrio) que es bien conocido por realizar trabajos que se encuentran al margen de la ley; situación emparentada a Cogburn más con los personajes protagonistas del cine negro que con sus predecesores del cine western, pues su desconcierto viene del reconocimiento de que las formas de vida que otrora defendiera no sólo le han dejado fuera, sino que de a poco dejan de funcionar del todo, ya no hay nada que justifique su existencia ni sea capaz de sostenerle. Es decir, la estructura ya descrita en el capítulo anterior para el universo del western es presentada en *Valor de ley* como una maquinaria que flaquea. Cogburn, antes que un mero testigo, es una prueba viva del fracaso de ese mundo; tuerto y con un alcoholismo que le consume, el personaje se debate entre el simple mantenerse vivo y el recuerdo nostálgico de lo que fuera en el pasado. La figura de Cogburn estará claramente opuesta a la de La Beouf, el “ranger” de Texas que defiende los valores de la ley y que trata no sólo de mantener el orden del mundo a partir de ello, sino que busca obtener la fama y de paso ridiculizar a Cogburn por ser todo aquello que recuerda lo inservible y triste del pasado. La confrontación de estos dos personajes, es en realidad, la confrontación de dos visiones del mundo que tratan de salir a flote. De un lado, en LeBeouf, la juventud y el atractivo físico, el progreso, la extensión de una forma de vida basada en “lo nuevo” (aunque lo nuevo no sea sino una extensión de formas que se repiten una y otra vez), el deseo de fama y de acabar con todo aquello que impide el avance. Del otro lado, en Cogburn, la vejez, el cansancio, el desencanto, el reconocimiento de que la fama es apenas un logro pasajero y el progreso desmedido un imposible. La visión del mundo de Cogburn está cortada, incluso físicamente le es posible abarcar aquello que antes le fuera familiar.

No se trata, *per se*, de un antagonismo, sino de un procedimiento que delata la caída de estructuras existentes desde las formas de oposición que ambos personajes representan. De hecho, en cuanto a la trama se refiere, los objetivos de cada uno son muy similares; ambos buscan detener al asesino del padre de Mattie, lo que cambian son los motivos: mientras LeBeouf busca realizar una forma determinada de justicia, para Cogburn se trata de un último

acto de honor. En sus acciones no hay ni redención, ni justicia, sino un breve reconocimiento de que la clase de “héroes” a los que representa están por desaparecer. Ni siquiera hay un proceso de identificación con el asesino ni con los integrantes de la banda a la que este pertenece, no existe, para decirlo de algún modo, un Némesis que se contraponga a todo aquello que Cogburn representó en sus años de gloria (de hecho, apenas se ven en la trama). El asesino del padre de Mattie ni siquiera tiene un motivo claro para haber cometido el homicidio, simplemente fue algo que hizo, mientras que los integrantes de la banda no ven en Cogburn nada sino un objeto de sus burlas.

Todo es un tender, entonces, hacia un precipicio cuyo fondo aunque no es visible es cada vez más próximo. Si es más que imposible pensar en los protagonistas de *Valor de ley* atribuyéndoles algunas de las características de los héroes del mundo antiguo, es imposible también equipararlos con figuras similares del western pues no existe en ellos, o en Cogburn, para ser más preciso, un afán civilizatorio, ni siquiera un impulso por la aventura, tan esencial para esta clase de personajes. El camino que se recorre no oculta ningún futuro promisorio, ni siquiera impone la tarea de percibir cuidadosamente lo que se esconde en las praderas en aras de lograr la supervivencia; ahora, por el contrario, el paisaje agreste (abundante por un lado de escenarios nevados que hacen difícil la observación, o bien de parajes al descubierto que hacen obvia la presencia del enemigo) no hace sino lanzar señales del final que se aproxima, de la caída del mundo todo. Hay una escena que delata el tono de este recorrido: Cogburn y Hattie cabalgan en un terreno nevado cuando el ruido de unos cencerros irrumpe en el cuadro. A corta distancia se ve lo que parece ser un oso cabalgando, conforme la extraña imagen es más visible, se empieza a ver que se trata de un hombre que viste una piel de oso y que tras el caballo que monta, hay una mula que carga un cadáver. Cogburn se sorprende ante la aparición, no sólo por su extrañeza, sino porque esperaba hallar a LaBoeuf. Los personajes entablan entonces una conversación que parece carente de sentido acerca del valor de las posesiones del hombre muerto, acerca de las inclemencias del clima y, finalmente, del camino que Cogburn y su joven compañera deben tomar. Todo se desmantela ante la aparición del personaje: su forma torpe de hablar, su larga barba y sus sucios atavíos no hacen sino resaltar la también sucia piel de oso. Los balbuceos que profiere, apenas comprensibles, lo muestran como un ser patético, que, además afirma conformarse con el dinero que obtiene de los indios

por la venta de dientes de hombres muertos. Cogburn le interrumpe una última vez, tratando de callar sus peroratas sin sentido y le pregunta si no va a buscar refugio ante la nevada, a lo cual el “hombre oso” responde: *tengo mi piel de oso*. Acto seguido, les sugiere el camino a seguir. La escena concluye.

Si bien la aparición de este curioso personaje pudiera remitir en más de un sentido a la aparición de una especie de oráculo que tiene por misión reorientar el camino del héroe, lo cierto es que no hace más que orientarles geográficamente, no hace más que balbucir cosas sin sentido. De hecho, este personaje no vuelve a aparecer, ni se le vuelve a mencionar en el resto de la historia, sin embargo, su presencia en pantalla delata nuevamente la caída de las estructuras que conforman el mundo de los protagonistas: el cadáver expuesto ya no por su valor como ser humano, ni como víctima de la violencia que reina en el antiguo oeste, sino como un mero producto (fragmentado, además) de intercambio por unas cuantas monedas; luego la apariencia misma del hombre: ser cuya imagen se funde y confunde con la piel de oso que usa como abrigo. Impedimento para distinguir (percibir) aquello que el paisaje esconde.

¿Qué son pues las estructuras que escena tras escena la película fractura? En primer lugar la estructura jurídico-moral. Al inicio de la cinta queda claro que la ley no ha sido efectiva al tratar de hallar al asesino del señor Ross y enfrentarlo a la justicia. Ni siquiera es efectiva para tratar de resolver los asuntos legales del difunto, debido a que es su hija la que está tratando de llevarlos. Mattie tiene que recurrir a una serie de artilugios para poder resolver aunque sea parcialmente la situación de los bienes de su padre y, claro está, debe recurrir a Cogburn para obtener un mínimo de justicia, acaso, mejor dicho, una venganza. De hecho, la ley, cuando trata de intervenir (a través de la figura de LaBeouf), se muestra torpe e incapaz, por más que se muestre incluso bienintencionada. Quiebre que afecta también a los criminales cuyo oponerse a las formas de ley no hace sino dejar que fluya la trabajosa marcha de un sistema decadente. No se trata de que la ley sea, como tal, inoperante, significa que opera de acuerdo a los beneficios que el sistema extrae incluso de sus malos funcionamientos, más que deficiencias se trata aquí de operaciones fundamentales para mantener determinadas formas de orden. Pero la maquinaria de poder es endeble, pues su final caída vendrá de mano de aquel que había quedado fuera de toda la estructura: Cogburn. Y es que este personaje

representa antes que una oposición o un aliado de la estructura (como sí ocurre en los casos de la banda y LaBeouf, respectivamente), un punto de tensión. Opera desde el afuera porque ha sido erradicado del lugar que ocupaba dentro de la estructura, la conoce bien, sabe sus fallas y de ahí que, incluso ante la exhibición de defectos como pueden ser sus vicios y su vejez, sea capaz de desmantelarla. El movimiento es sutil, apenas representa un quiebre, no se trata de actos de redención, se trata de un movimiento que acabará con Cogburn a la par de con el resto de su mundo. Al final ni siquiera es él quien va a matar al asesino del padre de Mattie. Su misión final consiste en salvar a la joven antes de que el veneno de la serpiente que la ha mordido provoque un fatal resultado. Ni siquiera lo vemos a su lado cuando ella despierta. En una interesante estrategia visual por parte de los Coen, la acción se transporta a muchos años después, cuando Mattie Ross ya es adulta y relata el cómo perdió el brazo a consecuencia de la mordedura de la serpiente, de la vida solitaria que lleva a partir de que se desataran tan fatídicos acontecimientos y del cómo jamás volvió a saber ni de LaBeouf ni de Cogburn, último a quien ha rastreado durante años hasta descubrir que el pistolero formaba parte de un espectáculo circense. Al llegar al lugar de representación se entera de que Cogburn ha muerto tiempo atrás, sin pena ni gloria alguna, olvidado como el mundo que habitara y que para ese momento no es más que un espectáculo errante.

Si bien como lo señala Román Gubern, el western y otros géneros cinematográficos son derivados del cómic que...

Durante la desesperanza colectiva de la Depresión, los cómics norteamericanos de aventuras propusieron a los atribulados ciudadanos unas euforizantes fugas imaginativas desde la ingrata realidad del presente a los lejanos y exóticos países (el mundo colonial de la anteguerra), a los cielos (series de aviación), al pasado (edad media, western), al futuro y otros universos galácticos (ciencia ficción) y a profesiones muy estimulantes (detective, agente secreto, piloto). Esta enérgica tarea de evasión imaginaria y de consolidación social tuvo su natural complemento y refuerzo en la industria cinematográfica y en la radio, con las que los cómics interactuaron trasvasando con frecuencia sus temas y personajes.⁹²

⁹² Gubern, Román, *Op. Cit.* P. 105.

...cierto es también que sus mutaciones han sido profundas. En el caso de la cinta aquí glosada, ese pasado ideal en que el progreso parecía ser el portal para las últimas fronteras imaginables, se convierte en una forma cuestionada del pasado, una especie de recurso de memorias engañosas de aquello que conformó los otrora admirados valores de toda una nación y tal vez, en gran medida, de la cultura occidental moderna. Lo heroico en *True Grit* es un desvanecerse, una forma de aniquilación que viene del reconocimiento de que los valores antaño admirados han caído de manera contundente. A diferencia del superhéroe, por ejemplo, el protagonista del western no tenía que ocultar su rostro bajo una máscara para proteger su identidad, muy por el contrario y pese a su brumoso origen, mostraba su propia faz para encarar los peligros y que su imagen, acaso una imagen romantizada de su silueta, perdurara y se extendiera por cuanto territorio fuese posible, sin embargo, en la cinta abordada, no cabe ninguna de las dos posibilidades, pues el héroe ha de desvanecerse junto con el mundo que se ha desmantelado con sus acciones.

2.1.2 De la prisión y los vehículos de escape.

Si con su alegoría de la caída del mundo y los valores más propios del western americano, los Coen abren una serie de caminos que evocan, entre muchas otras, la reflexión acerca del progreso y las flaquezas de sus personajes, que representan una especie de ideal a seguir en la clase de modelos sociales en que se gestan, la reflexión podrá extenderse a los entornos urbanos, mismos que, en términos de la narrativa cinematográfica, han ofrecido otro tipo de “héroes”, que también suponen modelos de conducta a seguir. El *quid* se refiere ahora no ya a la idea de progreso, sino a la formación de estructuras sociales (que llevan relación con ideas de nación, justicia y otras), a la formación de todo ensamblaje que toma forma en un sólo cuerpo eficiente. El súper héroe y el llamado héroe de acción aparecen en pantalla como manifestaciones totalizadoras de dichas sociedades. En ellos se congregan todas las cosas consideradas buenas. En el primer caso, no sólo se abarcan las cualidades en los momentos en que el personaje en cuestión lleva puesta una máscara y sale a combatir el crimen, sino en el ejemplo en que se ve traducido en su vida ordinaria. Constantemente se muestra las tribulaciones que los protagonistas padecen en sus *alter ego*, pues ellas son no únicamente la

fuente de su lucha contra el crimen, sino que parecerían perseguirles en todos los aspectos de la existencia. En el caso del “héroe de acción” se trata de defender valores sin necesidad de ocultarse, pues él mismo, desde su apariencia física, representa dichos valores. En su ya citado ensayo *Del cine de acción a la acción del cine en la cultura*, Víctor Gerardo Rivas hace una aproximación a esta clase de personajes desde sus motivos y características físicas. Afirma el autor que:

Es menester hacer hincapié en la condición metafísica –en el sentido peyorativo del término- del cuerpo del protagonista de las películas de acción para que entendamos por qué, pese a las protestas de eficiencia cibernética y triunfo del entrenamiento físico, hay tras semejante cuerpo una reducción de la complejidad psicosomática del ser humano a la pura apariencia física, lo cual, por más sorprendente que esto nos resulte, concuerda con la más pedestre reivindicación de la fuerza bruta: puesto que carece por completo de interioridad y en vez de fisiología tiene un buen o un mal funcionamiento, el cuerpo del que hablamos no puede moverse a impulsos de ideal alguno y su único motor es la exterioridad del aparato legal que se hace presente: el protagonista pertenece a alguna agencia gubernamental, de preferencia policíaca y opera aún cuando no tenga reconocimiento por parte de la misma. Es más, resulta deseable que se trate de un proscrito, que haya sido víctima de un error de apreciación o que lo hayan sacado de la nómina de la agencia en turno para que su comportamiento se sostenga en su pura fuerza corpórea, la cual, en consecuencia, tiene a la postre y pese a todo su devastador efecto un carácter esencialmente reactivo.⁹³

En primer lugar, entonces, el cuerpo del pseudohéroe de acción es un cuerpo eficiente. Es completamente invencible. No importa cuántos enemigos lo confronten (incluso de manera simultánea) saldrá victorioso de la misión que se le ha asignado o en la cual se ha visto involucrado. Si al hablar de la conformación de las fuerzas militares en una sociedad, Foucault afirma que la disciplina física (ejercicio) y el empleo de armas cada vez más eficientes y avanzadas, es decir, la conformación de una maquinaria exacta que respete además una serie de enseñanzas disciplinarias que han sido inculcadas desde la más profunda infancia es factor de éxito determinante, en el imaginario del cine de acción de Hollywood tan maquinaria parece hallar su realización máxima. Los aprendizajes en técnicas de combate y la

⁹³ Rivas López Víctor Gerardo, *Op. Cit.* P. 135.

durabilidad en el mismo son expuestos constantemente. Incluso cuando el cuerpo es deficiente en algún sentido, puede hallar correcciones sustanciales (piénsese por ejemplo en la intervención cibernética que se hace en el oficial Murphy en *Robocop*⁹⁴ o bien en la inyección del “suero del supersoldado” en *Capitán América*⁹⁵) en aras de que su funcionamiento sea perfecto. Y de ahí se desprende el segundo punto importante que aquí retomo de la reflexión propuesta por Rivas: los motivos del pseudos héroe. Mantener un orden establecido, una maquinaria ya no sólo eficiente en términos militares, sino en términos ideológicos. Sus fines “superiores” justifican la violencia de sus actos, incluso si estos causan cientos (a veces miles) de muertes. Y es que, bajo la mirada de estos “ideales” el rostro del enemigo queda borrado, no es sino una masa amorfa que se opone al buen funcionamiento de la sociedad establecida o, en el mejor de los casos, un rostro cuya mueca desfigurada no logra sino hacer evidente su profunda maldad.

Pero es justo desde toda esta estructura que se genera una fractura. El cine menor hará uso de estas formas narrativas, pero desconfigurará justo al objeto más caro de esta clase de producciones: el héroe. Analizo dicha estrategia a partir de las ya mencionadas cintas de Nicolas Winding Refn: *Drive: el escape* y *Bronson*. Antes de entrar en materia, creo menester destacar algunos datos acerca del director danés y en específico de estas dos producciones y es que ya el sólo trabajo de elaboración de los filmes contiene elementos dignos de ser analizados a la luz de la propuesta de este trabajo. Winding Refn confiesa haber crecido con cintas americanas de las décadas de 1970 y 1980, las cuales han ejercido una profunda influencia en su trabajo (filmes como *Bullit*, protagonizada por Steve McQueen o *Driver* de Walter Hill son temas recurrentes en sus entrevistas), pero también le resulta innegable que sus preocupaciones como autor se alejan un tanto de las de los filmes de su infancia y entran en sintonía con obras del cine negro y de otros estilos clásicos americanos y europeos. Estos elementos son notorios en toda su filmografía al grado de que es difícil clasificarle en algún género o estilo específicos. Mucha de la crítica se debate entre decir si es un filme de acción, de negro u otros estilos similares y le comparan con otras cintas de estos

⁹⁴ Verhoeven, Paul, *Robocop*, 1988.

⁹⁵ Johnston, Joe, *Captain America: The first avenger*, 2011.

cortes, incluso con comedias de John Hughes.⁹⁶ Se suma el hecho de que ninguna de las dos cintas aquí abordadas está hecha en el país o lengua natal del director. *Drive* ve su producción en Estados Unidos y *Bronson* en el Reino Unido, ambas son habladas en inglés y su reparto lo conforman actores de dichas nacionalidades. Si bien la condición en la que Winding Refn lleva a cabo sus filmes está lejos de ser la del exiliado, lo que es cierto es que se trata de una discursividad nómada, pues se dirige no sólo a necesidades de tipo económico que justifiquen la realización de los filmes en dichas latitudes; muy por el contrario, se trata de una propuesta estilística en la que los desarrollos temáticos alcanzan todas sus potencias. Filmar cine en un idioma que no es el propio implica no simplemente desarrollar una idea o narrativa con diálogos que, en dicha lengua, sean comprensibles, sino que exige que los códigos visuales empleados contengan una fuerte carga interpretativa, sobre todo al tratarse de la puesta en escena de géneros tan ligados culturalmente al lugar en que se suscriben. En el cinta aquí esbozada la situación de la lengua cobra un valor mayor si se toma en cuenta que se trata de un idioma (el inglés) que se halla al servicio de un aparato de poder no hegemónico. Así pues, se suman en la labor cualidades visuales, sonoras y lingüísticas que pueden o bien representar un rotundo fracaso de conexión con los materiales originales, o bien una propuesta que más que innovadora es capaz de generar quiebres en la materia original y desde ahí pronunciarse como un enunciado nuevo.

Pero me aproximo ahora a *Drive*, cinta en la que es visible el cómo se descomponen y recomponen las estructuras del género de acción y el cómo se reconfiguran para generar un nuevo tipo de propuesta. La cinta plantea la historia de un hombre conocido llanamente como Driver, quien se dedica a ser doble en escenas de acción en Hollywood, especialmente si estas involucran el manejo de autos a gran velocidad. Además de ello se dedica a conducir los autos en los que han de escapar aquellos que llevan a cabo grandes robos. La trama se complica cuando, por un lado, su mecánico, y al parecer único amigo, lo convence de correr un auto de carreras para Bernie Rose, un empresario-mafioso de Los Ángeles; y cuando, por el otro, para

⁹⁶ A este respecto puede consultarse la reseña de Javier Simpson publicada en <http://cinodromo.blogspot.mx/2012/01/drive-nicolas-winding-refn-estados.html> con fecha 2 de enero de 2012. Última visita, enero 10 de 2013, o bien la entrevista realizada al director en <http://www.youtube.com/watch?v=2SeN8k7XMBU> Sin fecha de publicación. Última visita, enero 10, 2013.

tratar de ayudar a Irene, la vecina de la que está enamorado, ofrece al endeudado marido de ésta conducir durante un asalto que al final termina frustrado y con la muerte del marido de Irene y una tercera cómplice. La mafia advierte que ahora que el hombre ha muerto, la deuda tendrá que ser pagada por Irene y su hijo. Es entonces que Driver debe enfrentar a su propio empleador con tal de salvar a Irene.

Winding Refn utiliza la trama aquí resumida para presentar un tipo de protagonista que en mucho se asemeja al personaje tipo del cine de acción. Driver es violento y hermético (de hecho es, curiosamente, quien menos líneas de diálogo tiene en la cinta), parece no estar conectado y simplemente responder de manera automática y eficiente a las adversidades que se le ponen frente. En su relación con el mundo depende de los autos veloces, los cuales es capaz de conducir como nadie (elemento tecnológico eficiente) y es además un ser que vive marginado de las formas regulares de la sociedad. Sin embargo, los juegos y quiebres que realiza el director danés en su personaje dan mucho qué pensar. En primer lugar, el personaje es un doble de Hollywood, es decir, alguien que ocupa el lugar de las estrellas de cine en los momentos en que se considera que una escena es peligrosa. Eso lo vincula con una identidad oculta, desconocida sin que, sin embargo (y salvo en un par de escenas en que usa una máscara que lo asemeja a un actor a quien dobla), jamás oculta su propio rostro. Se suma su nombre: un mote apenas, nada que indique su pasado. Desde su primera aparición en escena lo vemos enfrascado en las acciones que lleva a cabo, nada hay de su origen (cosa que sí ocurre con los otros personajes), ni de las razones de su carácter, nada que dé pistas de los por qué de su hermetismo, mismo que es una apariencia, pues se ve roto en el momento en que peligran aquellos que le interesan (Irene y su hijo), situación que le llevará a renunciar a su interés amoroso. Este sucumbir a una pasión antes que al cumplimiento de un “contrato” para con el mafioso Rose, separa a Driver de sus antecesores del cine de acción, pues todos sus actos tienen una consecuencia que él acepta pagar aunque ello le perjudique personalmente. No existen en modo alguno, afanes militares, patrióticos o de cualquier sentido de justicia que pueda existir en la sociedad en que se encuentra. La fuerza dramática del personaje radica justamente es que es capaz de tomar esas decisiones, en que su hermetismo no es un recurso maquínico, sino una forma de expresión: Winding Refn se resiste a dar origen a su personaje,

recurso muy gustado en el cine de Hollywood⁹⁷, lo que permite que las acciones que éste lleva a cabo queden completamente enmarcadas en el desarrollo de la cinta. Además el director (en una clara mezcla de la tradición hollywoodense con la del cine de arte), elabora su cinta bajo una cámara contemplativa. Lo importante no es que el protagonista venza a los enemigos, sino descubrir las consecuencias de sus acciones. En todo momento queda a la vista lo que puede perder, es decir, se expone una dimensión humana y no meramente maquínica (como la que caracteriza al típico héroe de acción). Justo para enfatizar la situación es que Winding Refn parte de tomas largas y contemplativas (muy típicas del cine de autor) en las que los rostros quedan siempre exhibidos. Ningún personaje se borra (salvo el protagonista cuando usa una máscara), los antagonistas no son seres de rostros desfigurados por su maldad, sino personajes también complejos, caracterizados más que estereotipados.

Si bien los recursos anteriormente mencionados emparentan en más de un sentido a Driver con el clásico protagonista del cine negro, también le permite desarrollarse en sentidos distintos a los de este último. No haber formado parte de los cuerpos legales y estar desencantado de los mismos, sino el estar al margen de la estructuras legales (y en gran medida de las sociales), convierten a Driver en un personaje no psicologizado, sino justo en un personaje de acción, pues su existencia toda se refiere a operaciones específicas y las consecuencias que de ellas se desencadenan. Se traza, en fin, una línea de fuga en que quedan expuesto en juegos de imágenes: el funcionamiento de las estructuras criminales que, pese a estar fuera de la ley, se comportan bajo normas precisas que deben ser respetadas en aras de mantener el correcto funcionamiento de una gran maquinaria de poder que se niega a apagarse, pero también un Hollywood que oculta los verdaderos rostros de la acción de sus tan gustadas cintas. Riesgo del doble, figura oculta y apenas nombrada en un crédito vago sin cuyo funcionamiento el andamiaje “fantástico” de la cinta de acción se desmorona. se pone en juego una clase de personaje ya no subjetivizado ni transformado en una máquina siempre

⁹⁷ Y es que este recurso permite que el público justifique incluso las más violentas acciones que un personaje lleva a cabo. El “turbio” pasado de un personaje es una clave dramática importante a la hora de considerar una acción como buena o mala. Si el héroe o el asesino actúan de tal o cual modo, se debe a su turbio pasado; cintas como *El silencio de los inocentes* de Johnathan Demme, que tienen un asesino cuyo pasado no interesa, ven en versiones futuras (Hannibal: el origen, de Peter Webber, en el ejemplo mencionado) una explicación que busca generar empatía entre espectador y personaje.

eficiente, sino en un ser (lo demuestra el final) frágil y con preocupaciones palpables y deseos latentes, no en la representación insensible de una serie de valores y doctrinas endeble, sino un protagonista altamente humanizado. Y por eso la maquinaria fundamental es el automóvil: todo funciona bien si el piloto sabe conducirlo. Ya desde la primera escena, *Driver* deja en claro qué es lo que sabe hacer, cuál es su función en el mundo. Pero todo se quiebra en el momento en que sus habilidades quedan al servicio del mafioso Bernie Rose. Contrario al género que pertenece, el auto sirve no sólo para dar acción vertiginosa a las escenas (de hecho, hay pocas escenas de persecución en el filme), sino que ilustra, más bien, las condiciones del mundo de los personajes, su ritmo está marcado por esa máquina eficiente.

Si bien *Bronson* fue realizada varios años antes de la cinta que brevemente acabo de glosar, hablo de ella en segundo término porque creo que desde ella, el director danés realiza un quiebre que afecta al pseudohéroe de acción. A partir de la década de 1990 y teniendo sobre sí la influencia de cintas como *La naranja mecánica*⁹⁸, *Cara cortada*⁹⁹, entre otras, se pondrá en voga en el cine norteamericano (y de muchas otras latitudes) la utilización de personajes sociópatas: criminales declarados unos, “outlaws” otros, abren una galería de personajes relacionados con el hampa, asesinos en serie, asesinos masivos y un largo etcétera. En estas cintas se ofrecen retratos en los que se trata, por un lado, de generar empatía con esta clase de personajes y, por otro, indagar en los factores sociales que influyeron su desarrollo y que son la base para que cometan sus crímenes. Diálogos abundantes, altas dosis de violencia y confrontación de valores antagónicos son la principales características de esta clase de cintas. Sin duda Quentin Tarantino y su amigo cercano Robert Rodríguez son los directores que más reconocimiento tienen en ese sentido. Las aproximaciones que ambos hacen a las formas del crimen y su intrincada red de conexiones y traiciones, sumado a una estética que retoma (o mejor dicho calca) elementos del “pulp”, el “hard boiled” y del cine de explotación de bajo presupuesto, les han convertido en los exponentes de un estilo fílmico que se reproduce sin cesar durante la mencionada década y que aún deja productos en herencia a la fecha. Si bien

⁹⁸ Kubrick, Stanley, *A clockwork orange*, 1971.

⁹⁹ De Palma, Brian, *Scarface*, 1983.

en apariencia cintas como *Pulp Fiction*¹⁰⁰ o *La ciudad del pecado*¹⁰¹ son una elaborada crítica en tono de hipérbole a la violencia que impera en la sociedad norteamericana contemporánea, parecería que, en más de un sentido, se han convertido en una defensa de dichas formas de violencia, más que crítica, una inmersión profunda en sus formas y estructuras complejas. Al final, todo acto será justificado por la idea de que alguno de los personajes estaba tratando de llevar a cabo alguna forma de justicia, aunque ésta se quede fuera de los márgenes de la legalidad. La otra gran vertiente de esta clase de cintas se refiere a aquellas que tratan de reflejar el cómo una sociedad puede crear formas de admiración por las figuras del asesino y el criminal, del cómo los medios masivos de comunicación, al plagarse de imágenes que muestran la tragedia humana, crean en su público una especie de complicidad morbosa, un goce ante la imagen expuesta y, con ello, la generación de la figura del criminal como un pilar que se opone a las rígidas formas sociales. A este respecto sea tal vez *Asesinos por naturaleza* de Oliver Stone (y con guión de Tarantino, nuevamente) la que se ha convertido en todo un emblema del tema: la parodia de las teleseries cómicas, un cuerpo de policía incompetente e hiperbolizado, y una pareja de asesino carismáticos, conforman la materia prima de esta comedia negra.

Ciertamente la figura del asesino se ha convertido en uno de los grandes iconos de la cultura occidental de los últimos años. Nombres como Charles Manson, Jeffrey Dammer, entre muchos otros rondan en televisión, cine, internet y prácticamente cualquier otro medio, y eso sin mencionar la enorme cantidad de bibliografía, memorabilia y hasta juegos de mesa que a ellos se refiere. En cierto modo, la cultura popular finisecular trató de hacer de estas figuras emblemas de todo aquello que se opone al “stablishment”, es decir a las normas de la sociedad imperante. Parecería que los actos cometidos por esta clase de individuos satisfacen el propio deseo de romper con agresividad las formas de la cotidianeidad, pero sin el riesgo de llevarlo a cabo en carne propia. El acto condenable en la realidad, cobra, un alto valor simbólico. Esta clase de figuras parece entrar a manera de un sustituto de aquel que representaran los héroes como ideales a seguir. El antihéroe, en su calidad de trasgresor de un orden, se convierte en un nuevo modelo a seguir. Sin embargo, el constructo mediático que

¹⁰⁰ Tarantino, Quentin, *Pulp fiction*, 1994.

¹⁰¹ Rodríguez, Robert y Frank Miller, *Sin City*, 2005.

alrededor de ellos se genera es, en el mejor de los casos, ambiguo. Y es que si bien los noticiarios y otros medios suelen condenar los actos de estos individuos, la sobreexposición de los mismos parece tratar de generar si no empatía, al menos sí una constante atención de parte de los espectadores. Su actuar, en la realidad, es condenado a todas luces, pero en el imaginario narrativo parece que el criminal y el asesino han sido del todo normalizados, aceptados del todo por el público. Si como afirma Foucault: *Del criminal tiene necesidad efectivamente la prensa y la opinión pública. El será blanco de todos los odios, polarizará las pasiones; para él se pedirá la pena y el olvido*¹⁰²; la situación parece, en nuestros días, haber llegado a un extremo mayor al ya no solamente requerirse al criminal en los medios, sino también en procesos narrativos que lo mantengan como una figura tan odiada como deseable.

Es en este contexto, Nicolas Winding Refn realizará la cinta *Bronson*. En ella presenta la dramatización del caso real de Michael Petersen, quien es considerado el prisionero más famoso en la historia del sistema carcelario moderno del Reino Unido. Condenado originalmente a siete años de prisión por crímenes múltiples, pero menores, Petersen ha pasado cerca de treinta años en confinamiento solitario. El director hace un recorrido profundo por la mente de un hombre que gusta de estar no sólo en el ojo público sino en el del sistema que lo ha encerrado y que, irónicamente, lo mantiene vivo y activo. Petersen confronta su situación a partir de un alter-ego: Charles Bronson, ser que además de haber tomado como propio el nombre de una de las grandes figuras del cine de acción americano, comparte su gusto por la violencia y el drama. Y es que la puesta en escena propuesta por el director es justo una teatralización. Winding Refn expone a su personaje en un escenario desde el cual expresa su sentir acerca de los acontecimientos que han marcado su vida y que lo llevan a ocupar el lugar que ocupa. Lo que está fuera de dicho escenario, es narrado con una estructura casi épica: la música es elevada y con tonos marciales, la gesticulación de los personajes es en exagerada (en especial de parte del protagonista) y la dicción en los diálogos muy marcada. El movimiento de cámara varía en velocidad e intenciones que se adecuan al tono dramático. Pero hay otro factor que siempre permanece en la escena: El cuerpo de Bronson. Seguro y enmascarado (abundante maquillaje no sólo en el rostro, sino, a veces de cuerpo completo, ropas que resaltan su musculatura, desnudos totales) cuando le toca exhibir

¹⁰² Foucault, Michel, *Op. Cit.* P. 142.

sus emociones o imponerse a los que le enfrentan físicamente, pero endeble y dominado (babeante, incluso) cuando es finalmente castigado.

Ambos registros del cuerpo del criminal son el nudo central de la cinta: en el primero de los casos parece quedar el cuerpo público, la figura que tantas delicias produce a los medios que lo encauzan como una especie de cruzado antisistema y que la figura cuasiteatral de Bronson acepta y expone en su escenario. Justo la teatralidad es el recurso pues, antes que hacer una parodia hiperbólica del tratamiento mediático de lo criminal, Winding Refn le expone desde el montaje. Sí la espectacularidad, mas no la obviedad. El criminal parece reconocer a la perfección que si ocupa el escenario es porque la propia sociedad que le ha condenado lo exhibe ahí. He aquí la línea de fuga exhibida por el director danés: el sistema mediático es expuesto como una maquinaria cuyo funcionamiento crea al personaje Bronson, pero no puede controlarlo. El cuerpo del criminal representa tanto el deseo de castigo, así como fuerza absoluta; cuerpo poderoso que se presenta en una doble faceta de héroe-amenaza. Pero, del otro lado también se expone la otra marcha endeble de la maquinaria: el castigo. Aquello que sirve como medio disciplinario, como una especie de advertencia, se convierte la serpiente que se muerde la cola. De nuevo Foucault:

La técnica penitenciaria y el hombre delincuente son, en cierto modo, hermanos gemelos. No creer que ha sido el descubrimiento del delincuente por una racionalidad científica el que ha llevado a las viejas prisiones el refinamiento de las técnicas penitenciarias. No creer tampoco que la elaboración interna de los métodos penitenciarios ha acabado por sacar a la luz la existencia “objetiva” de una delincuencia que la abstracción y la rigidez judicial no podían advertir. Aparecieron los dos juntos y uno en la prolongación del otro, como un conjunto tecnológico que forma y recorta el objeto al que aplica sus instrumentos.¹⁰³

Apenas el protagonista de la cinta es liberado después de su primer condena y ya ha reincidido en sus actividades criminales y apenas ha sido encerrado de nuevo y ve la forma de cometer nuevos actos. Encierro dentro del encierro: confinamiento, drogas que lo mantienen en un estado casi vegetal, terapias artísticas. Todos los moldes planteados por el sistema de

¹⁰³ Foucault, Michel, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 2008. P. 258-259.

encierro y “readaptación” a la sociedad son pronto asimilados por Bronson y delatan las flaquezas del sistema. Y es que ¿qué queda si liberarlo ni encerrarlo funciona? Queda simplemente una estructura que entra en un funcionamiento frágil pero siempre latente. El criminal no ha modificado su relación con el mundo y este, como sistema, no puede ya tampoco contener o castigar su actuar. Simplemente se sostienen en constante tensión el uno al otro.

Hay una escena que ilustra perfectamente la estrategia: se trata del monólogo titulado por el propio Bronson: *When morder goes wrong*. En la puesta se muestra al personaje vestido de traje y corbata sobre el ya comentado escenario teatral, la música varía en dos gesto: el primero en tono de suspenso, el segundo con una canción de cuna; dicha variante ocurre debido a que Bronson entra a la toma (fija) de perfil. De un lado exhibe su rostro, del otro usa un maquillaje que lo hace ver como una mujer a quien llama “enfermera”:

Bronson

When do I go back?

“enfermera”

Now, now, mr, Pettersen, we wont start aboarding that sillyness again, are we?

Bronson

Listen, nursy, I just want to know when my trial is, and when I head back to the slamer, right?

Enfermera

Wrong, mr. Pettersen! Let´s not play that silla bogus or I´ll have to pop you in the butty with one of my special potions, hum...

Bronson

When is my trial?

Enfermera

Is no trial. Isn´t that wonderful? However, you have been moved

Bronson

Where?

Enfermera

Yes mr. Pettersen... Broadmore Asylum for the criminal insane.

Bronson

I deserve to go to prison for what I did. I want my hotel room back!

Enfermera

I assure you, you will find some solitary.

La escena finaliza con Bronson dando la espalda a la cámara pero agradeciendo a un público ausente al terminar su escena. Así pues de un lado queda el criminal incontrolable y del otro lado la caricaturesca estructura que infructuosamente trata de controlarle. Dos formas de expresión: el castigado, el disciplinario y la estructura disciplinaria, el encierro que ya ni siquiera puede caracterizar al criminal como tal y lo envía a un asilo para criminales locos, lo cual remite enormemente a Foucault.

De hecho, en toda la cinta evoca el encierro, no sólo por la prisión y los asilos, sino por todas las estructuras sociales: la casa familiar, los bares, los centros de reunión de la mafia. El escenario imaginario, que parece ser un punto de escape, está solamente en la mente del protagonista. Y es que él es el punto de fuga, ninguna de las estructuras mencionadas puede contenerlo, sin embargo el acepta su existencia dentro de las mismas (de ahí que en la escena comentada exija ser encarcelado), pero ya no como Pettersen, sino como Bronson, su alte-ego, el que sabe metamorfosearse para sobrevivir.

Ocurre entonces que la caída de lo heroico en el cine menor no es un mero contraponerse a las grandes y virtuosas figuras del pasado, no se trata tampoco de hallar nuevos mitos fundacionales, ni de exaltar figuras otrora consideradas terribles en aras de derrocar viejos ídolos para ubicar otros en los altares. Se trata de hallar nuevas entradas a la madriguera que representa la construcción de dichas figuras. La caída de lo heroico, antes de representar el levantamiento de un nuevo carácter que ocupe su lugar, permite cuestionar el funcionamiento de una maquinaria en que se sustentan lo social, lo cultural y lo legal. Cuando el protagonista “heroico” o “antiheroico” del cine menor actúa lo hace no en nombre de una serie de valores morales establecidos y aceptados por su mundo, pero tampoco como una

mera contraposición ante los mismos, sino que actúa para delatar dichos funcionamientos. Caída de la figura ideal de progreso, caída de la maquinaria eficiente del cine de acción que cede la entrada de una forma de subjetividad en fuga. No atada a valores egocentristas, sino que delinea puntos de escape que llegan ya no sólo a las grandes estructuras ideológicas, sino que, de a poco, comienza a operar incluso en las formas más sutiles de la cotidianidad.

2.3 Inmanencia y deseo

(Construcciones de la cotidianidad)

Ya en Kafka, observan Deleuze y Guattari, es posible ver cómo el individuo es sujetado por los mecanismos de las esferas en las que ocurre su vida: la burocracia, la estricta vida familiar y otras muchas formas operan sobre él sin darle posibilidad de escape y, peor aún, otorgándole una condena imposible de comprender, de nombrar, de, al menos, cumplir. Josep K. es acusado de un crimen, pero le ha sido negada la posibilidad de saber en qué consiste el mismo. En un laberinto que lo arrastra de una burocracia a otra, Josep K. asiste a un juzgado en el que su vida está en juego. Acepta su culpabilidad, aunque es incapaz de nombrarla, no por temor a formas de poder que se muestran superiores a él, sino porque todo lo va llevando a ello: la relación con cada uno de los otros personajes es un movimiento, una conexión que desencadena acciones, formas de expresión del deseo. Afirman los autores:

Todo es deseo, toda la línea es deseo, tanto en aquellos que disponen de un poder, y reprimen, como en los acusados que sufren el poder y la represión (cf. el acusado Block: “Yo no era un cliente, era el perro del abogado”). Sería un error sin duda considerar en este caso el deseo como un deseo de poder, un deseo de reprimir o incluso de ser reprimido, un deseo sádico y un deseo masoquista. No era ésa la idea de Kafka. No hay un deseo de poder, el poder es deseo. No un deseo-carencia, sino deseo como plenitud, ejercicio y funcionamiento: hasta en sus oficiales más subalternos. Al ser un dispositivo, el deseo se confunde estrictamente con los engranajes y las piezas de la máquina, con el poder de la máquina. Y el deseo que alguien tiene del poder es sólo la fascinación ante

sus engranajes --- o, a falta de algo mejor, de ser material tratado por estos engranajes, material que a su manera es todavía un engranaje.¹⁰⁴

Es decir, el deseo no es una abstracción, es una operación concreta dada en el mundo. Cuando el deseo se expresa en su polivocidad¹⁰⁵ lo hace para delatar las conexiones existentes entre todos y cada uno de los participantes de un conflicto (como el juicio, en el caso de *El proceso*). Cuando la maquinaria del poder se mueve, lo hace a partir de entrar en contacto con todos los integrantes del sistema del cual forma parte, incluso aquellos que se le oponen y es que, de hecho, si en algún momento la maquinaria llegase a desmantelarse, lo haría simplemente como un movimiento maquinico más , nueva puesta en marcha del engranaje. Antes que establecer jerarquías, en Kafka se delatan y proliferan relaciones que de a poco consumen al protagonista, pero que también operan gracias al mismo. El mundo kafkiano es, pues, uno que se configura a partir de segmentos que se reproducen a infinito. De ahí que ni siquiera K pueda reconocer su culpa, ni cumplir con su condena cabalmente. No es que exista en él un deseo de ser condenado, reprimido, sino que se pone de manifiesto un actuar dentro de una maquinaria que lo lleva a aceptar la realización del deseo expresado por el segmento burocrático. Y he ahí el verdadero quiebre que provoca la literatura de Franz Kafka, creen los autores: la sola expresión, el lenguaje utilizado por el checo representa un quiebre que si bien no desmantela del todo la gran maquinaria, sí la muestra endeble y frágil, abre nuevas rutas, nuevos segmentos posibles desde lo cuales es posible hacer el viraje a otras transformaciones, a otras formas de estar y ser en el mundo.

Más allá de los laberintos burocráticos y las habitaciones que propician las transformaciones en Kafka están las grandes ciudades contemporáneas, megalópolis en las que el individuo es pronto devorado por un sistema que mide su existir con base en formas de eficiencia: la velocidad de llegada al trabajo, la productividad en el mismo; incluso sus relaciones afectivas se ven afectadas por formas de desempeño y eficacia que muestra en las mismas. La amenaza de las ciudades ya no se encuentra únicamente, como lo concibieran las narrativas del pulp y del cine de detectives, en las cercanía con lo criminal, en las calles

¹⁰⁴ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Op. Cit.* P.84.

¹⁰⁵ *Ibidem.* P. 86.

oscuras, en la posibilidad de ser violentamente agredido por maleantes, sino en todas las formas de la cotidianidad, en los juicios que sobre el individuo recaen desde los segmentos sociales que le conforman. Es un solo movimiento, o un aparentemente insignificante conjunto de ellos, se dispara ese ser que hasta ahora sólo vagaba por el mundo aceptando con hastío sus formas características. Decide pues anularse, borrarse de ese mundo que le juzga por los beneficios que le aporta mas que no parece reparar, ni mucho menos dar importancia, en su existencia. Es justo desde esta dimensión que Gerardo de la Fuente Lora hace un acercamiento a la cinta *Un día de furia*¹⁰⁶. De la Fuente ve en el protagonista interpretado por Michael Douglas uno de los últimos vestigios de las sociedades disciplinarias descritas por Michel Foucault haciendo una especie de tránsito a las sociedades de control de las que habla Deleuze¹⁰⁷. Considera que la cinta *es entonces la narración de la experiencia de quien ya ni siquiera puede insectizarse y, sin embargo, es juzgado por los demás bajo el rasero del valor-trabajo. El arrebató de quien desesperado por el desempleo y el absurdo se pone a disparar adquiere sus tintes más profundos por lo inmotivado de la situación, por lo exótica que resulta esa ira en medio de una mañana soleada en un jardín urbano.*¹⁰⁸ Cada acción llevada a cabo es un oponerse a la máquina, mas no se trata de un itinerario que procura la reacción de otros, un movimiento social masivo que despierte consciencias. Sólo puede optar por un suicidio. Aunque las armas estén en manos de las autoridades, es el quien provoca su propia muerte, pues no desea entregarse a la vida que ya ha rechazado.

En fin que, como puede verse, los mecanismos de la maquinaria operan no como en esas súper estructuras omnipotentes y omnipresentes como las imaginadas por cintas como *Mátrix*¹⁰⁹ sino a partir de una serie de movimientos sutiles registrados en la cotidianidad. En

¹⁰⁶ Schumacher, Joe, *Un día de furia*, 1993.

¹⁰⁷ Mismas que se distinguen por los modos de sujetamiento del individuo: en las primeras se da a partir de la repetición, de estrategias disciplinarias que atan al individuo a tal o cual comportamiento. Mientras que en las sociedades de control ya no existen órdenes sino palabras de paso, a formas de aplazamiento en que la condena es un perpetuo estatismo.

¹⁰⁸ De la Fuente Lora, Gerardo, *La literatura y el cine en la transición de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control* en *La imagen en la cultura contemporánea* (Coord. Víctor Gerardo Rivas López), BUAP, México, 2009. P. 64-65.

¹⁰⁹ Wachowsky, Lana, David Wachasky, *Matrix*, 2002.

el caso del cine menor dichas estrategias quedan ilustradas en cintas como *71 fragmentos en una cronología de la cotidianidad*¹¹⁰. Ya desde su primera escena, Haneke ofrece el hecho final de la cinta, pero no en una imagen, sino en un intertítulo que aparece en pantalla antes de que siquiera se sepa el nombre de la cinta. Según se advierte: “El 23 de diciembre de 1993, el estudiante de 19 años Maximilien B. ha matado a tres personas en la sucursal de un banco en Viena. Posteriormente se ha suicidado dándose un tiro en la cabeza”. Luego de este anuncio y sin mayor preámbulo, Haneke pasa a mostrar una serie de imágenes de un noticiero televisivo. Se reportan situaciones de refugiados de la guerra de Somalia, de manifestaciones en Haití en contra de la ocupación de soldados estadounidenses y canadienses. Este será la primera gran constante en el filme: la presencia de lo mediático, misma que, como se ha dicho ya, no es una presencia dominante y controladora, sino una constante sutil pero jamás ausente. Desde la televisión se muestra lo que está más allá de la vida de los personajes, lo que opera en otros lugares del mundo con una dureza incalculable y que, a pesar de su distancia, opera en la vida de los primeros. La presencia televisiva apenas atrae la atención de alguno que otro de los personajes, les acompaña en su soliloquio durante la comida u otras actividades de la cotidianidad, pero está siempre ahí. Sólo queda en primer plano cuando interactúa con el público, cuando busca extender sus conexiones con la realidad extrafílmica. De hecho, los sucesos narrados por los reporteros son siempre reales, momentos destacados del acontecer mundial durante el año en que se desarrolla la trama. El juego de conexiones se extiende así a la realidad del espectador, quien se convierte en segmento más en la cadena maquínica.

Pasa Haneke a presentar a su primer personaje, un menor que ha migrado desde Hungría hasta Austria en búsqueda de una vida mejor. Se le ve salir dificultosamente de las orillas del Danubio y hacerse a la carretera. Corte. Se le ve subir a un camión que transporta aparatos electrodomésticos. Corte. El vehículo avanza y el chico desde su transporte-escóndite observa las intrincadas rutas de acceso a Viena. Corte. Un joven roba varios artículos de una armería. Corte. El chico sale del autobús. Estos cortes van a ser la gran constante narrativa de la película. Tal como el título ya lo ha indicado, nos hallamos frente a fragmentos, a las operaciones de lo que el director llama el azar. Fundido en negro o corte directo son las únicas formas en que se establecen las transiciones, pues ello permite mantener

¹¹⁰ Haneke, Michael, *71 fragmente de einer Chronologie des Zufalls*, 1994.

el carácter fragmentario de la cinta. Ciertamente es que cada uno de los personajes que intervienen tiene en su respectiva historia una continuidad, pero si se muestra en esta forma es porque así se puede delatar los mecanismos que llevarán al acontecimiento final del tiroteo en el banco. Si se establecen conexiones entre los protagonistas se debe a que son operaciones del proceso, no son en modo alguno asuntos del destino. Haneke no se refiere a la idea de que todas las vidas están conectadas entre sí como a través de una especie de destino “superior”, un designio que inevitablemente conduce a estar un punto y un lugar precisos. No. Lo que hace el director es mostrar una serie de situaciones en las que sus personajes se ven inmersos y expone la serie de decisiones que toman para resolver dichas situaciones, pero muestra también el cómo ejerce su fuerza el mundo circundante, la cotidianeidad y sus avatares, que se dejan ver sobre todas las vidas.

En todo momento la cámara se cuela tras las puertas cerradas: vemos a una pareja conformada por un guardia de seguridad y su esposa leer en la cama, sin apenas hablarse; los vemos cuidar a su recién nacida hija, discutir en la mesa. Lo vemos a él orar por el bienestar de su familia, el propio y del mundo en general. Pero también lo vemos interactuar con una mujer del banco en que ocurrirá el desenlace. Se trata esta de una relación puramente formal. Cortés en lo externo pero fría en la realidad. La mujer y el guardia apenas se miran, firman los documentos respectivos y se despiden. La vemos a ella charlar, más por compromiso que por interés, con su anciano padre, ignorar las palabras de éste, ocuparse sólo de aquello que está en los límites de su vida laboral. De otro lado están los Brunner, una pareja que fracasa en su intento de adoptar una pequeña en un orfanato debido a la poca empatía que hay entre ellos y la pequeña. Finalmente vemos al pequeño migrante sobrevivir en las calles robando abrigos, cómic, comida y otras cosas hasta finalmente ser capturado y puesto en la custodia parental de los Brunner. A la par nos enteramos de que la armería robada se halla en una base militar a la cual el ladrón pertenece. Vemos todo el recorrido que hace el arma hasta llegar a manos de Maximilien B. En fin, vemos el mundo cotidiano en su paso natural hasta que determinados acontecimientos lo desmantelan.

Nos encontramos frente a nuevas formas de sujetamiento social: los personajes circulan por el mundo con un ritmo natural. Nada hay que rompa su rutina. Haneke echa mano de su conocido estilo casi documental para exhibir a sus personajes en situaciones

ordinarias. Poca sorpresa hay en sus reacciones, poca expresión en sus rostros ante lo que ocurre en sus vidas. Apenas tratan de romper su rutina, ven su esfuerzo fracasar. Lo enfatizan los diálogos, no hay ninguna frase memorable que busque ubicarse con potencia melodramática ante el espectador, no hay nada que haga pensar en el rumbo que tomarán sus historias, cada palabra dicha no es sino el resultado de acciones circundantes: se responde a preguntas hechas, se saluda con desinterés, etcétera. De hecho, cuando uno de los personajes atreve un “te quiero”, la respuesta es una bofetada, pues, parecería, la expresión de afecto irrumpe el ritmo regular de la vida y sólo responderlo con un gesto violento lo devuelve a su curso.

Entre las muchas escenas que delatan tal situación hay una que vale la pena destacar: los Brunner llevan a Annie (la pequeña que intentan adoptar) a un zoológico. Mientras ven cómo un hombre alimenta a los lobos marinos para beneplácito de un improvisado público, la sra. Brunner nota que hay algo más que un dejo de sonrisa en la niña, trata de aprovechar la situación y pasa afectuosamente su brazo sobre el hombro de la niña, quien con un breve gesto la rechaza. Luego de este suceso la pareja parece haber perdido todo interés en la adopción. Pero la imagen televisiva del niño arrestado los conmueve, se presentan en la comisaría y se ofrecen para ser los custodios legales del mismo.

Estos momentos destacan profundamente por dos motivos ya señalados. Primero: el hecho de que la cotidianeidad absorbe a los personajes y; segundo: el papel de los medios en este orden vital y es que estos no ejercen una vigilancia sobre los personajes, mucho menos los controla de manera directa y contundente, sino que son aceptados naturalmente, son parte del proceso y antes que ubicarse a la cima de una jerarquía de poder, dejan ver lo fundamental que es para ellos la presencia y permanencia de los miembros de una comunidad. Lo que se muestra en la pantalla televisiva, aunque sea acumulación de los momentos considerados como más relevantes en el acontecer mundial, son distantes para quien los contempla, están en su vida como una información más que, aunque puede generar empatía u horror, es ajena a la

realidad. Sólo cuando afecta lo cercano, el contexto conocido y campo de acción es que los individuos van a intervenir, no con el medio, sino con aquello que expone.¹¹¹

Es todo este flujo de cotidaneidades absorbentes lo que acaba por vencer a Maximilien B. (cuyo nombre también parece entrar en franco juego con Kafka), su ira se desata por apenas un leve detonador: quiere pagar la gasolina que ha puesto a su automóvil y no tiene efectivo suficiente, va al cajero automático y este no funciona. Se salta la fila sólo porque su auto bloquea el paso en la estación y quiere sacarlo antes de estorbar a alguien. Pero la gente en fila ni siquiera intenta comprender: absorbidos también por su propia rutina se quejan con murmullos. Un hombre toma al joven estudiante, lo golpea y arroja al piso. Luego de recibir ayuda para reincorporarse, Maximilien sale del banco y va a su auto, se encierra en él y pone música en el tocacintas. Otros autos tocan sus bocinas, quieren cargar gasolina y el auto de B aún bloquea el camino. Aturdido por la situación, B toma su arma, vuelve a la sucursal del banco y hace varios disparos. La cámara se mantiene fija en él. Si bien se escuchan los gritos y la temerosa confusión de todos los que se hallan en el banco, la toma tiene al joven como único objetivo. No se ve a nadie caer, se sabe que son algunos de nuestros protagonistas por algunas ligeras sugerencias: el padre de la trabajadora del banco está en la fila cuando B es golpeado, la Sra. Brunner quien también ha entrado a la sucursal y que, un poco asustada ante el suceso previo al tiroteo, lleva al recién adoptado chico al auto para que la espere ahí y vuelve al banco; finalmente el guardia de seguridad está a punto de abandonar el sitio llevando maletas bancarias en las manos. Luego del tiroteo Maximilien B abandona torpemente el banco, hace un par de tiros más en la calle, cruza a donde está su auto, se encierra y se suicida. Corte. Un charco de sangre corre debajo del cuerpo (mostrado sólo a partir de un detalle del hombro y el tórax en el encuadre) del guardia de seguridad. Corte. El chico en el auto espera en vano a que la sra. Brunner vuelva. Corte.

¹¹¹ Dicha estrategia es empleada y llevada a nuevos grados por Haneke en *El video de Benny* (1984) en la que un niño, luego de grabar una cinta que contiene la muerte de un cerdo a manos de un granjero, decide grabarse a sí mismo asesinando a una niña con la misma arma con que matarn al cerdo. La muerte ocurre fuera de cuadro y, sin embargo, abarca toda la composición. El medio aquí no es público, pues el pequeño usa la cámara familiar y luego esconde la cinta que testimonia su crimen. ¿Por qué se graba? A nivel intención no queda claro, pero deja ver el cómo esas tecnologías se han integrado a la vida regular.

Las víctimas de Maximilien B. mueren no por estar conectados al estudiante, no directamente. No hay nada en sus historias que los relacionen a él y sin embargo están en el lugar en que se desata una ira contra el mundo que habita. Son víctimas, podría decirse en términos deleuzianos, de una forma de acontecimiento: la muerte acaece sobre ellos no sólo de manera inesperada, sino que actúa desde un centro muy distinto al de la enfermedad o la vejez. Su muerte es el producto de la ira de un hombre ante el mundo que habita. El quiebre se produce, así, no sólo en lo individual, sino en el resto de la vida de todo el cuerpo social.

Ocurre que, de nuevo y tal como lo menciona de la Fuente Lora, que el individuo no al no poder expresarse dentro del cuerpo de lo social, o, para mejor decirlo, al no ser sino parte de un ciclo que se repite incesantemente, ante la imposibilidad, en fin, de insectizarse, se borra a sí mismo y en su camino, a otros. Es en ese sentido que opera el azar en la cinta de Haneke (como se ha dicho al inicio de este breve análisis): no se trata de vidas cruzadas, se trata, justo como el título lo implica, de fragmentos del azar. No se habla jamás de un destino, Haneke no trata de hacer creer que, de acuerdo al valor moral de sus actos, iban necesariamente a tener un desenlace como el proyectado. Se trata muy por el contrario de acercarse, como en una especie de álbum fotográfico (incluso hay poco diálogo y nada dice del desenlace de la historia), a aquellos momentos y aquellas acciones que los llevaron a la sucursal bancaria en que B. dispararía contra la gente (también al azar). Las vidas de los involucrados corren en direcciones muy opuestas; sólo están unidas por el sistema al que pertenecen y por un punto de encuentro. El resto se disuelve en una nota de telediario.

Al final, las víctimas, privadas de una imagen personal y el propio B, se integran a la narración del medio. Una nota fría relata los acontecimientos del 23 de diciembre de 1993 para un auditorio ausente del encuadre, pero que observa atentamente más allá de la gran pantalla. La frase “Viena en vísperas de Navidad: gente desamparada frente a un acto de locura” busca cerrar la nota con cierto dramatismo, pero apenas ha sido pronunciada una cortinilla se levanta y muestra a la conductora del telediario dando notas acerca de la guerra de Bosnia y luego acerca de las acusaciones de pederastia que hay sobre Michael Jackson. Incluso en la muerte, los personajes han vuelto a integrarse al ritmo del mundo que habitaron. Ciertamente se ha hecho un quiebre, se notan diferencias, pero, la vida sigue. La máquina continúa su avance.

Ahora bien, el quiebre de la cotidianeidad por mediación de la violencia no será la única estrategia que será posible hallar en el cine menor. Existen formas de quiebre más sutiles, movimientos en cuya discreción existen enormes posibilidades no sólo de encarar, sino de dismantelar las tramas maquínicas. En el cine de directores como Jim Jarmusch y Aki Kaurismaki se hallan personajes que son capaces de anularse del mundo sin necesidad de salir de él, de desestructurarlo aunque su presencia sea apenas percibida. De un lado, el director norteamericano ubica a sus protagonistas en situaciones que bien podrían en muchos casos resultar regulares, pero que siempre rayan en lo absurdo debido a que es evidente que se trata de seres ajenos a dichas situaciones. Una galería de perdedores, de extraños turistas, de donjuanes envejecidos y un largo etcétera, desfila en el cine de Jarmusch. Difícilmente se llega a saber qué hacían los personajes antes de llegar a las situaciones en las que los alcanza el filme, cuáles eran sus trabajos. Siempre se les ve, ya de entrada como excluidos de un grupo, como ajenos, visitantes de paso o seres confundidos: los tres fugitivos en *Bajo el peso de la ley*¹¹², son, literalmente eso, outlaws, unidos entre sí por la necesaria huída, pero separados por sus caracteres y, de hecho, por el idioma (uno es italiano); la pareja de turistas en *Mystery train*¹¹³ es exhibida en situaciones siempre curiosas como esa larga toma en la que, contemplando una estatua de Elvis Presley, discuten que cantante es mejor si “Ervis” o “Carr Perkins”. Su mala pronunciación del inglés delata no sólo su extranjería sino su condición de ajenos a todo lo que les rodea. Ni siquiera su condición de turistas es regular pues, cuando ella pregunta a su novio por qué cuando viajan él tiene la costumbre de tomar fotografías no de los grandes lugares que visitan, sino del decorado de las habitaciones en que se quedan y cosas por el estilo, él responde: “Porque esas grandes cosas las voy a recordar, estos detalles son los que corro el riesgo de olvidar”. Desterritorialización de su lengua originaria, de su contexto y de la visión del viaje mismo. Los personajes de Jarmusch siempre tocan un borde, el territorio les es ajeno y deben confrontarlo, pero ya no como los héroes que hacen un viaje iniciático, ni como el protagonista del western que lleva el progreso soñado al territorio agreste. No. Hay en los protagonistas de Jarmusch un deseo inmanente de borrarse de la cotidianeidad a través

¹¹² Jarmusch, Jim, *Down by law*, 1986

¹¹³ Jarmusch, Jim, *Mystery train*,

de una fuga permanente. Difícilmente alguna de sus historias va a tener un final cerrado, todo es posibilidad, punto de fuga permanente, movimiento hacia un afuera aún no trazado.

En Aki Kaurismaki también se hallarán las constantes del tránsito de un lugar a otro, de una forma de vida a otra diferente y desconocida, pero esta vez bajo dos posibles cubiertas: la referencia a conocidas obras de la literatura y las artes en Occidente y la transición económica y social de los países del norte europeo (Finlandia, específicamente). En el primer caso se hallan sus adaptaciones de Shakespeare, Dostoiesky o Puccini, mismas que no toma de manera literal; no ubica las obras en los tiempos o lugares en que originalmente se desarrollan, ni siquiera toma el conflicto tal cual como han hecho otros directores en adaptaciones modernizadas. Kaurismaki opta por enfrentar a personajes célebres a nuevas condiciones para sus respectivas tragedias. En *Hamlet en los negocios*¹¹⁴ el otrora príncipe danés es convertido en el heredero de un importante corporativo multinacional, su tragedia está matizada por dilemas económicos, por la lucha interna entre mantener el imperio familiar como el difunto padre lo deseaba o expresarse como ser individual.

En el segundo motivo se halla a obreros, migrantes y otros caracteres tratar de desenvolverse en una maquinaria social y económica que se ha transformado gravemente y que los obliga a desempeñarse de maneras distintas a las habituales. La conformación de sus formas de subjetividad, que comienza a depender de conceptos como eficiencia, productividad y queda limitada por cuestiones relativas a la procedencia. Ante tales situaciones no queda más que dar un paso afuera, descolocarse, no como quien busca aprender y adaptarse a la nueva situación, sino como quien decide borrarse del mundo. Su escape es notorio, pues gracias a él un cambio opera en la maquinaria, misma que trata de volver a la normalidad prontamente ya sea arrastrando de vuelta a su movimiento al sujeto en fuga, ya sea eliminándolo. Pero es imposible volver, el quiebre se ha producido, la maquinaria podrá seguir su avance, pero una nueva posibilidad, un nuevo camino han quedado abiertos.

Allende lo ya mencionado, cabe destacar que el trabajo de estos directores es, desde su formación, un punto de fuga. Jarmusch trabaja siempre al margen de la industria hollywoodense. Lo mismo Kaurismaki, cuya sola procedencia implica ya una desterritorialización. La producción fílmica del pequeño país noreuropeo es poco conocida en

¹¹⁴ Kaurismaki, Aki, *Hamlet Liikemaailmassa*, 1987.

los grandes circuitos internacionales. Los alcances de distribución no son, por mucho, los que alcanzan producciones norteamericanas, francesas o alemanas. El idioma en que filma es poco conocido, su miedo a alejarse demasiado de su país, le lleva a buscar lugares cercanos que se parezcan a aquellos en que sus tramas tienen lugar¹¹⁵; en fin que todo el desarrollo de sus cintas representa una compleja expresión y un punto de fuga.

El cine menor permite, entonces, fracturas expresivas en el complejo trazado de la conformación de subjetividades, entendidas estas no como un mero proceso individual, sino como una producción de formas de vida que afectan el campo de lo social en todas sus dimensiones. Para desbalancear una estructura hegemónica y quebrar sus operaciones sobre los cuerpos (desde los registros de la cotidianeidad y la productividad), basta una leve forma de expresión que produzca un quiebre, no una ruptura, apenas una abertura que delate las fragilidades de la maquinaria y que constituya así nuevos caminos posibles.

2.4 Corporeidad: nuevas metamorfosis

The Conqueror Word

*Lo! 't is a gala night
Within the lonesome latter years!
An angel throng, bewinded, bedight
In veils, and drowned in tears,
Sit in a theatre, to see
A play of hopes and fears,*

¹¹⁵ *En Los vaqueros de Leningrado, por ejemplo, buscó lugares cercanos a Finlandia que dieran la apariencia de Nueva Orleans, Texas y Tijuana y trajo actores especialmente para poblar sus “ciudades”.*

While the orchestra breathes fitfully
 The music of the spheres
 Mimes, in the form of God on high,
 Mutter and mumble low,
 And hither and thither fly-
 Mere puppets they, who come and go
 At bidding of vast formless things
 That shift the scenery to and fro,
 Flapping from out their condor wings
 Invisible Wo!
 That motley drama-oh, be sure
 It shall not be forgot!
 With its Phantom chased for ever more
 By a crowd that seize it not,
 Through a circle that ever returneth in
 To the self-same spot,
 And much of Madness, and more of Sin,
 And Horror the soul of the plot.
 But see, amid the mimic rout,
 A crawling shape intrude!
 A blood-red thing that writhes from out
 The scenic solitude!
 It writhes-it writhes!-with mortal pangs
 The mimes become its food,
 And serpas sob at vermin fangs
 In human gore imbued.
 Out-out are the lights-out all!
 And, over each quivering form,
 The curtain, a funeral pall,
 Comes down with the rush of a storm,
 While the angels, all pall and wan,
 Uprising, unveiling, affirm
 That the play is the tragedy, "Man,"
 And its hero, the Conqueror Worm

Edgar Allan Poe.

El cine menor abre otros registros de la idea del cuerpo como receptor de las operaciones de una maquinaria hegemónica. Y es que no sólo las formas de control que caben en las sutilezas de la vida cotidiana y los medios de producción hacen acto de presencia y por tanto, no sólo los sutiles quiebres de sentido han de abrirse. Habrá momentos en que el cuerpo responda con toda violencia, momentos en que se vea convertido en una herida abierta, un inacabable sarpiguo que antes de ser mortal es liberador. Momentos, en fin, en que operen en él transformaciones notorias. Ya no se busca una abertura por la cual escapar, pues el cuerpo

mismo es esa abertura. Dos estrategias son las que se puede abarcar en ese sentido: el cuerpo fragmentado y la metamorfosis. La primera idea se refiere al cuerpo encerrado, mutilado y que, aun así, encuentra vías de escape y de expresión posible y la abarcaré desde el cine de Jan Svankmajer. La segunda, se refiere al cuerpo en franca transformación y la abarcaré desde dos cintas de David Cronenberg.

2.2.1 *Cuerpo fragmentado*

La obra del director checo Jan Svankmajer, considerado por muchos (incluido él mismo) como el último surrealista, es extensa y compleja: abundan en sus escenarios sótanos, puertas que van a lugares incomprensibles, madrigueras escondidas en desvencijados muebles, ciclos que se repiten sin cesar y un largo etcétera. Sus temas, según lo ha afirmado, salen de sus más profundas obsesiones, de sus recuerdos infantiles y otros registros interiores¹¹⁶, sin que ello signifique que se trata de meros retratos personales y egocéntricos. Por el contrario, las cintas de Svankmajer siempre ofrecen reflexiones acerca de la condición del hombre contemporáneo. Crítico del psicoanálisis, del comunismo y del capitalismo rampante que ha invadido su nación; lector y adaptador de clásicos literarios como Lewis Carroll, Goethe, Poe y el Marqués de Sade; artista plástico y dibujante, el director echa mano de todos sus referentes y recursos para crear una obra vasta en imagerías complejas.

Sin duda uno de los temas que más le obsesiona es el del cuerpo. Son muchos los filmes que se refieren a éste en distintas variantes: el cuerpo y su relación con la sexualidad en

¹¹⁶ Como segundo punto en su decálogo del cineasta, Svankmajer apunta:

“Se un completo sumiso de tus obsesiones. Tus obsesiones son, con mucho, lo mejor que posees. Son reliquias de la infancia. Y es de las profundidades de la infancia de donde proceden los mayores tesoros. Es preciso dejar la puerta abierta a lo que viene de fuera. No se trata de recuerdos sino de sentimientos. No se trata de lo consciente, sino de lo inconsciente. Deja que este río subterráneo corra por ti libremente. Concéntrate en él y relájate al máximo. Cuando ruedes una película debes <<sumergirte en lo interior>> veinticuatro horas al día. En semejante estado, todas tus obsesiones, toda tu infancia se instalarán en la película sin que seas consciente de ello. De esta manera la película será un triunfo de lo que proviene de la infancia. Este es el objetivo.”

A este respecto también se puede consultar la entrevista que Peter Hames realiza al director. Ambos textos se encuentran en:

Svankmajer, Jan, *Para ver cierra los ojos*, editorial Pepitas de calabaza, España, 2012.

*Conspiradores del placer*¹¹⁷, el cuerpo monstruoso en *El pequeño Otik*¹¹⁸. Y no sólo como tema central de su obra; abundan en Svankmajer las imágenes de carne cruda, animales disecados, cuerpos que salen de sus proporciones, cuerpos compuestos por flora, por utensilios de cocina, cuerpos de arcilla que se tocan, cabezas confrontadas e incluso una estatua de Lenin que avanza a un ritmo torpe y pétreo. El cine parece delatar con ello diversas actitudes acerca de cómo los cuerpos se ven afectados en todas sus relaciones. En el cortometraje *Dimensiones del diálogo*¹¹⁹, el checo ofrece tres variantes que tienen como eje temático la comunicación. En el “diálogo primero” dos seres distintos conformados por utensilios de cocina y otros enceres domésticos se contemplan el uno al otro y, de repente, uno devora al otro para luego vomitarlo y crear un nuevo ser más deformado, nuevo ser que devora a su “creador” sólo para vomitar un nuevo ente. El ciclo se repite una y otra vez hasta que al final, se tiene una enorme fila de seres idénticos que avanzan y vomitan nuevos integrantes de su ciclo. Ni siquiera se ve el final de la situación, la cámara simplemente abandona en un sutil desvanecimiento el avance incesante. En el “diálogo segundo” una pareja de seres hechos de arcilla están sentados a la mesa. Se miran y se tocan primero tímidamente para luego besarse y comenzar una cópula en que ambos cuerpos se funden y confunden. Se ven sólo fragmentos de los cuerpos arremolinados en la arcilla. Luego vuelve cada uno a su lugar, pero sobre la mesa ha quedado un residuo. Un pequeño grumo de arcilla que busca los afectos de sus dos creadores. No parece ser un hijo o algo parecido, es simplemente un producto indefinible del encuentro previo. Ambos lo rechazan y se lo arrojan a la cara con violencia. La furia despierta y los dos cuerpos se desgarran con violencia hasta perderse en el remolino de arcilla. Finalmente, en “Diálogo tercero”, un par de cabezas hechas de arcilla apostadas en la mesa llevan a cabo actividades responsivas: cuando el primero muestra un lápiz, el otro arroja un sacapuntas, cuando uno muestra un zapato, el otro le ata una agujeta, cuando se lanza un trozo de pan el otro unta mantequilla. El ciclo se repite varias veces. La única variante es que, de vez en vez, la mesa gira y cambia de posición las cabezas.

¹¹⁷ Svankmajer, Jan, *Spiklency slasti*, 1996.

¹¹⁸ Svankmajer, Jan, *Otesánek*, 2000.

¹¹⁹ Svankmajer, Jan, *Možnosti dialogu*, 1983.

Pero comienzan los errores: cuando uno muestra el pan el otro trata de sacarle punto, cuando el lápiz, se le ata la agujeta. La confusión se acelera y termina por cansar a las dos cabezas, las cuales, hacia el final del fragmento lucen exhaustas y deformadas.

En el corto, ya desde el título, se delata una reflexión frente a las dificultades de la comunicación: antes que ponernos en una relación lógica, nuestras formas del diálogo sólo logran reproducir una serie de comportamientos: movimientos maquínicos que no hacen sino extenderse a infinito, relaciones incapaces de aceptar aquello que han producido y capaces de destruirse antes de buscar formas de entendimiento. Finalmente, se muestra el cómo, por más que existen códigos comunes, la confusión termina por invadir y aniquilar situaciones en que la claridad debería ser simple. Llama la atención que en ningún momento haya diálogo, sólo ruidos orgánicos, breves sonidos metálicos y la música que conduce de manera emotiva a través de todas las dimensiones del diálogo abarcadas. Todo se traduce en expresión cinematográfica, no es que un elemento se imponga a otro, sino que se integran en un discurso complejo. Cuando, gracias a la labor de animación, se ponen en escena la arcilla y demás artificios, la imagen se extiende para dar un movimiento de sentidos múltiples.

Ahora bien, la exhibición del cuerpo en la complejidad de sus operaciones y relaciones con y en el mundo alcanza tonos muy altos en los trabajos que Svankmajer ha realizado basado en la obra de Edgar Allan Poe y el Marqués de Sade. Ya en el capítulo anterior glosé brevemente el cortometraje *El pozo, el péndulo y la esperanza* en el que usando los tópicos tratados por Poe y Villiers de L'Isle Adam en sus respectivos relatos, el director muestra los terrores del encierro, los castigos que operan sobre el cuerpo y lo artificial del rostro de la máquina punitiva, su fragilidad delatada. En la cinta *Locura*¹²⁰ toma los mismos tópicos pero ahora combinando las pesadillas relatadas por Poe en relación con los afanes de destrucción absoluta de la naturaleza de Sade y una particular visión acerca de la institucionalización que en mucho recuerda los trabajos de Michel Foucault al respecto.

La cinta tiene como protagonista a un joven que tiene una pesadilla recurrente en la que dos hombre entran a su habitación y lo consignan a una institución de enfermos mentales. Vive de manera nómada, como si el mantenerse en el camino le ayudase a evitar sistemáticamente la realización su pesadilla. En su paso conoce al Marqués, personaje

¹²⁰ Svankmajer, Jan, Sileni, 2005.

excesivamente festivo que viaja en una extravagante carroza junto con su chofer mudo y quien después de ser sorprendido mientras realiza extraños rituales orgiásticos, convence al protagonista de internarse voluntariamente en un hospital psiquiátrico pues, afirma, sólo si se confronta el miedo, se le puede vencer. El marqués confirma hablar desde la experiencia, pues su temor a ser enterrado vivo, lo lleva a periódicamente ser sepultado y liberado por su chofer, práctica que le brinda cierta tranquilidad.

Ya desde aquí vale la pena destacar ciertos puntos de relación entre Svankmajer y sus autores base. De Poe toma, además del asunto del entierro prematuro, el estilo del protagonista: un hombre nervioso y silencioso cuya comunicación con el mundo parece ser no otra cosa que un permanente soliloquio. Posee además el personaje una apariencia taciturna y una naturaleza romántica que lo lleva a querer salvar no sólo a la víctima de los ritos del marqués, sino a una enfermera cuyo rescate hará desembocar los acontecimientos finales. Lo más importante, una cualidad sonora siempre presente. Aparecen a lo largo de toda la cinta, trozos de carne cruda y cráneos animales que bailan y tratan de integrarse los unos con los otros como si de un solo cuerpo se tratara. Sus movimientos suenan, hay en ellos una constante evocación a la humedad natural de la piel, al sonido de la masa de grasa y músculos cuando se le golpea ya sin piel y una abundante galería de sonidos. Lo mismo en otros registros de la cinta: el peine pasado por el cabello, los ruidos exacerbados de personas a la hora de comer y beber tienen una notoriedad tremenda. ¿Por qué destacar lo anterior en relación a Poe? Por su uso. El sonido en Svankmajer siempre tiene una intención dramática, enfatiza no sólo las emociones expresadas, sino sus sensaciones. El sonido siempre busca despertar algo en el espectador, ya sea asco, tensión, etcétera. Este recurso es muy constante en Poe. De hecho, podría afirmarse que muchos de los motivos de verdad aterradores en la narrativa del bostoniano tienen que ver más con lo sonoro que con lo visual: es el sonido del corazón debajo del suelo de madera lo que termina por delatar al protagonista del célebre cuento, es el ruido que el gato negro “produce” desde dentro de la pared lo que causa grave horror. Es el sonido del péndulo que de a poco desciende el que anuncia la próxima muerte. En fin, una galería de sonidos por demás amplia aviva los tintes dramáticos de la narración. Ciertamente es que también hay elementos visuales, pero estos parten del detalle, de lo fragmentario: el ojo “de buitre”, el detalle del color de pelo del gato negro, una máscara.

Cuando se trata de que el horror sea percibido a través de la mirada, siempre se hace a partir de lo fragmentado, de una imagen tan breve que concentre todo cúmulo de emociones. En cambio el sonido es abarcador, toda la atmósfera queda invadida de su presencia y no hay escapatoria posible. Svankmajer opera de modo muy similar. Ruido del marqués comiendo, abarcador, invade toda la imagen. Detalle de sus labios llevando a cabo la acción. Ruido de la carne cruda en sus danzas, detalle de ojos y cráneos.

La presencia del marqués de Sade en la narración de la cinta ronda en otras formas: el marqués de Svankmajer es excesivo. Jamás deja la menor duda de que se trata de un hombre entregado a toda clase de vicios, se entrega a orgías ritualizadas que rayan en lo criminal, ríe siempre de una manera escandalosa y viaja en una carroza con caballos conducida por un chofer sumergido en un profundo mutismo. Vale la pena destacar este último punto debido a que para Svankmajer se trata de un recurso de rompimiento lógico temporal muy curioso: mientras su protagonista viste ropas que bien podrían hacer pensar que la narración se ubica en tiempos contemporáneos a la filmación, el marqués y su chofer, por el contrario, usan atavíos más bien arcaicos. Lo mismo ocurre con los médicos y enfermeros del hospital psiquiátrico quienes visten uniformes muy del estilo de mediados del siglo pasado. Es decir, antes que habitar en un tiempo preciso y delimitado, lo que importa a Svankmajer es plantear los conflictos bien representados por los caracteres que intervienen en la cinta. En ese sentido, incluso la ropa delata sus intenciones y modos de actuar. En el caso del marqués, por ejemplo, tanto actitudinalmente así como en apariencia recuerda lo que Bataille llama en la literatura sadeana: el hombre soberano...

[Sade] De privilegiado se convirtió, en la torre de Vicennes primero y luego en la bastilla, en víctima de la arbitrariedad reinante. Este enemigo del antiguo régimen luchó contra él: no alento los excesos del Terror, pero fue jacobino, secretario de sección. Desarrollo su crítica del pasado en dos registros, independientes y muy diferentes el uno del otro. Por un lado tomo el partido de la revolución y criticó el régimen monárquico, pero por otro lado aprovecho el carácter ilimitado de la literatura: propuso a sus lectores una especie de humanidad soberana cuyos privilegios dejasen de solicitar el beneplácito de las masas. Sade ideó privilegios exorbitantes respecto de los nobles y de los reyes: los que hubiesen asumido la perversidad de nobles y reyes, a los que la ficción novelesca dotaba de omnipotencia e impunidad. La gratuidad del invento y su valor espectacular

dejaban abierta una posibilidad que superaba a las instituciones, las cuales nunca respondieron más que débilmente, en el mejor caso, al deseo de una existencia exenta de límites.¹²¹

El marqués creado por Svankmajer es justo eso, alguien que considera la vida plena en excesos como un privilegio alejado de las formas de vida de las grandes masas pero, que a la par rechaza los sinsentidos de la vida monárquica. Se desenvuelve de esa forma en un mundo que seguramente no comparte sus ideas. De ahí, tal vez, que luzca anacrónico, pero que ve en su condición de nobleza la única posibilidad de liberación.

Pero, hay otra dimensión de la literatura sadeana que Svankmajer logra representar perfectamente y es aquella a la que el propio Bataille llama El hombre normal, representado en la figura del conductor de la carroza. Ese hombre seco en gestos, comparte los vicios del marqués aunque no los exprese. Y es que no tiene por qué expresarlos, ello quedan indicados en su silencio. En este caso se calla para estar en el mundo, para poner en piel aquello que es imposible y hasta innecesario decir con palabras. Si hay un rechazo para con el mundo, la negación de lo otros lo lleva a sólo expresarse con sus iguales, como por ejemplo el marqués, cuyas órdenes cumple sin chistar. Antes que un empleado, un inferior, es más bien el perfecto cómplice. Dos aspectos de un solo tipo de voluntad:

Esos personajes no se dirigen al hombre en general, como lo hace la literatura, aunque sea con la aparente discreción del diario íntimo. Si hablan, es entre iguales: pero los crapulosos criminales de Sade se dirigen unos a otros. Pero se dedican a hacer largos discursos donde demuestran que tienen razón. La mayor parte del tiempo creen que siguen a la naturaleza. Alardean de ser los únicos en conformarse a sus leyes. Mas sus juicios, aun cuando corresponden al pensamiento de Sade, no son coherentes entre sí. Les anima a veces el odio a la naturaleza. Lo que de todos modos afirman es el valor soberano de las violencias, excesos, crímenes, suplicios. Así infringen el profundo silencio propio de la violencia, la cual jamás dice que existe y jamás afirma su derecho a existir, sino que siempre existe sin decirlo.¹²²

¹²¹ Bataille, Georges, *El erotismo*, Tusquets, España, 2002. P. 172.

¹²² *Ibidem*, P. 194.

El marqués da largos discursos en los que afirma su verdad sobre cualquier otra, trata no precisamente de convencer al protagonista sino de llevarlo a sus caminos. El conductor no hace sino asentir, obedecer, disponer de todos los medios a su alcance para que los excesivos deseos del marqués se realicen. Por el contrario el protagonista en su espíritu taciturno es más como el Poe de la poesía, aquel que silenciosamente y estoicamente acepta las desgracias que sobre él se ciernen. Es indudable que en más de un momento parece ceder a las verdades que le proclama el marqués, pero pronto ve caer sobre él las consecuencias de tales concesiones. Todo, entonces, se encamina a una aniquilación inevitable. Tanto el marqués en su vida libre y exenta de culpas, sí como el protagonista y su extraño deseo manifestado en sueños y miedos se encaminan a la autodestrucción y con ello, la destrucción de la naturaleza toda. Afirma Michel Foucault:

La autodestrucción de la naturaleza, que es un tema fundamental en Sade, esa autodestrucción en una suerte de monstruosidad desencadenada, nunca se concreta si no es por medio de la presencia de cierta cantidad de individuos que poseen un superpoder. El superpoder del príncipe, del señor, del ministro, del dinero, o el superpoder del insurgente. En Sade no hay monstruo que sea políticamente neutral y mediocre: o proviene de la hez del pueblo y endereza la cerviz contra la sociedad establecida o es un príncipe, un ministro, un señor que posee sobre todos los poderes sociales un superpoder sin ley. De todas formas, el poder, su exceso su abuso, el despotismo, es siempre el operador del libertinaje en Sade. Es ese superpoder el que transforma el mero libertinaje en monstruosidad.¹²³

La actitud de los personajes hacia las respectivas formas de destrucción se va a hacer del todo manifiesta en la segunda mitad de la cinta, es decir, en el momento en que el protagonista es al fin voluntariamente institucionalizado. Sin saberlo, el héroe se pone a mano no de un médico, sino de uno de los internos y es que, ha habido un motín. Son ellos quienes controlan el hospital. Los médicos y el resto del personal, se descubre más tarde, están encerrados en una celda del sótano. En un primer recorrido por las instalaciones, el falso médico habla largamente de los efectivos de su sistema, del cómo el dejar a los internos

¹²³ Foucault, Michel, *Los anormales*, traducción de Horacio Pons, Fondo de cultura económica, México, 2006. P. 103.

corretear en libertad por todo el lugar les ayuda a mejorar su condición y a lograr una más pronta reinserción en el mundo. Jan Svankmajer no idealiza ni romantiza la figura del loco, muy al contrario se dedica a exhibir los fracasos rotundos de un gobierno literalmente de locura y libertades en pleno. En una escena llena de imágenes provocadoras los internos montan en el teatro del hospital la extraña representación de la pintura *La libertad*, un halo siniestro cubre la escena: los internos apenas pueden sostenerse en pie, mantener la pose exigida lo que produce que el cuadro final, acompañado con un el extenso parlamento acerca de los “éxitos” del gobierno del director del hospital, sea aterrador.

Pero Svankmajer tampoco se pondrá de parte del saber médico. En el momento en que el protagonista accede a liberar al verdadero director del hospital y a su personal (quienes durante pasaron su encierro cubiertos de brea y plumas), otra locura se abre paso: los internos son encerrados con lujo de violencia, los enfermeros golpean a todo aquel que se pone a su paso y queda tras de ellos nada más que una enrarecida calma. En una escena climática abundante en tomas cerradas, Svankmajer deja a su protagonista bebiendo el té junto a Coulmiere, verdadero director de la institución, quien, de nuevo ostentando su puesto de poseedor de la verdad y de las formas de gobierno del lugar afirma:

Soy una persona profundamente religiosa y creo que la vida es una lucha incesante entre la mente y el cuerpo. Una lucha por el bienestar mental y físico. Cuando predomina la mente, el cuerpo propende a la enfermedad: infecciones, problemas cardíacos, cáncer... ¡Un estado que incluso predispone a los accidentes!
Si el cuerpo prevalece, se trastorna la mente. Por eso baso mi método en los castigos físicos. ¡Sí! Cuando la mente enferma, hay que someter el cuerpo. Sólo debilitando el cuerpo se recupera el equilibrio. Cuanto más grave la dolencia, más riguroso el castigo. Tómese el té. Frío sabe horrible...¹²⁴

La restitución de las formas de gobierno representa no sólo la anulación de la libertad, sino la derrota de la corporalidad. El cuerpo debe ahora recibir castigo si se expresa más allá de la norma. Si se le encarcela no es sólo por el bien de los que están afuera, los miembros útiles de una sociedad, sino por el de los propios internos, pues son incapaces de integrarse a la “correcta” experiencia del mundo. La pesadilla del protagonista se realiza: los dos guardias de su sueño se materializan en su realidad y se lo llevan para encerrarlo. No importa que el

¹²⁴ Svankmajer, Jan, *Op. Cit.* 2005.

haya sido quien liberó a médicos y guardas, su cuerpo lo ha “traicionado” y debe ser encerrado. Se ve entonces el por qué al describir su cinta, Svankmajer afirma que se trata de un filme de terror. Indudablemente lo es, mas no se debe a las imágenes de la carne y los cráneos en sus grotescas danzas. Por el contrario, éstas bailan en absoluta libertad: el verdadero punto de fuga con respecto a los mundos cerrados del hospital y de la sociedad en que se suscribe. La carne cuando es sonora, danzante, de ojos desorbitados se encuentra en la búsqueda de ese cuerpo que ha dejado de ser. El verdadero horror se encuentra en la libertad coartada, en la voluntad oprimida por los otros. De nuevo Foucault: *La voluntad enferma, que podía muy bien permanecer inasible ya que no se expresaba en ningún delirio, manifestará a plena luz su mal a través de la resistencia que opondrá a la recta voluntad del médico; y por otra parte, la lucha que se entablará desde aquel momento, si es bien conducida, deberá llevar a la victoria de la voluntad recta, a la sumisión, a la renuncia de la voluntad turbada.*¹²⁵

El tema de *Locura* no es únicamente el del hospital psiquiátrico, el director ve las paredes de esa institución extendidas por toda el mundo contemporáneo, de ahí que en su prólogo a la cinta afirme:

Señoras y señores. La película que van a ver es una película de terror, con toda la decadencia propia del género. No es una obra de arte. Hoy, el arte está casi muerto, sustituido por el anuncio publicitario del rostro de Narciso reflejado en el espejo del agua. Puede ser entendida como un homenaje a Poe, del que he tomado diversos motivos, y al Marqués de Sade, al que la película debe la blasfemia y lo que tiene de subversivo. La película propone, en esencia, un debate ideológico sobre la gestión de un manicomio. En principio hay dos maneras de hacerlo. Ambas son igualmente extremas. Una alienta la libertad absoluta; la otra, el método obsoleto y comprobado de vigilar y castigar. Pero hay un tercer método que combina y resume los peores aspectos de los otros dos: Es el manicomio en el que vivimos hoy.¹²⁶

Poco queda por decir ante las contundentes palabras del director, sólo más bien describir el movimiento que hace que se considere aquí su trabajo en los registros del cine menor. Como el mismo lo aclara, la obra tiene todas las cualidades del género: la decadencia, la sangre, la cámara ubicada en la categoría deleuziana de los afectos. Mas las formas del

¹²⁵ Foucault, Michel, *op. Cit.* P. 143.

¹²⁶ Svankmajer, Jan, *ibidem.*

horror propuestas por Svankmajer ya no están en lo extraño, sino en lo terrible de la condición contemporánea. De Poe y Sade, o, para decir mejor, de Poe y Sade en la visión e imaginación del checo, surge el carácter desterritorializador de la película: aunque al final las formas de vigilancia y castigo de Coulmiere (y el tipo de estructura que representa) se reapoderan del control, hay algo que halló su expresión a lo largo de toda la trama, algo ha dislocado la realidad. No gobierno de locos, tampoco los excesos del marqués, sino la voluntad del protagonista que aunque temerosa ha sido capaz de exhibir las flaquezas del sistema. Pero por sobre todo la carne liberada. De ahí la importancia de la última imagen que ofrece *Locura*: la cámara entra a un supermercado (lugar que representa una de las nuevas formas del manicomio en que vivimos descrito por Svankmajer), y en un empaque plastificado y completamente aséptico, yace la carne, encerrada sí, pero latente.

2.4.1 Metamorfosis

Gregorio Samsa despierta transformado en insecto. No sabe el por qué de su metamorfosis, simplemente, al despertar esa mañana, es un insecto. No existe, aclaran Deleuze y Gattari, ninguna maldición, ni otra razón supernatural para la transformación. Se trata, más bien de... *un mapa de intensidades. Es un conjunto de estados, diferentes todos entre sí, injertados en el hombre en la medida en que este busca una salida. Es una línea de fuga creadora que no quiere decir nada que no sea ella misma*¹²⁷. Se trata de un devenir que ocurre de manera concreta en la realidad. La inmovilidad de la nueva configuración de su cuerpo le obliga a enfrentar su mundo familiar y laboral de forma distinta a la que lo había hecho. El meollo de la narración no está en saber los motivos del cambio, ni en hacerlo reversible. Todo descubrimiento se hace dentro de los límites que ese cuerpo nuevo otorga y toda operación del mundo debe ser comprendida desde el mismo lugar. Por eso el final sólo puede desembocar en la muerte de Gregorio Samsa, pues al ser su cuerpo metamorfoseado no lo que provoca el punto de fuga, sino el punto de fuga mismo, es decir, al ser no lo que permite hacer el movimiento hacia fuera de las estructuras ya citadas, sino ser justo ese movimiento, el

¹²⁷ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Op. Cit.* P. 56.

protagonista ya no puede integrarse de vuelta al sistema en su forma originaria y dicho sistema no permitirá el acceso del Gregorio insectizado.

*La metamorfosis es un paso hacia fuera. Es como la conjunción de dos desterritorializaciones, la que el hombre impone al animal al forzarlo a huir o al esclavizarlo, pero también la que el animal propone al hombre, al indicarle salidas o medios de huída en los cuales el hombre nunca había pensado por sí mismo (la fuga esquizo); cada una de las dos desterritorializaciones es inmanente a la otra, precipita a la otra, y le hace cruzar un umbral*¹²⁸. Es decir que la metamorfosis no es algo que revele una cierta naturaleza oculta del hombre transformado (como ocurre por ejemplo en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson), sino que es ella misma una nueva naturaleza, sin que esta implique el alejamiento del mundo previamente habitado. Al contrario, permite delatarlo. La habitación de Gregorio se convierte en una especie de madriguera, algo así como un capullo en el que su nueva naturaleza puede desarrollarse abiertamente. Más allá de la puerta está el otro mundo, en el que ya no se puede ser. El devenir animal de la literatura kafkiana se ofrece entonces no como un relato moralizante, sino como una nueva práctica vital y es justo desde esta dimensión que la metamorfosis actuará en el cine menor.

La sola idea de la transformación, del devenir del ser humano en animal (o en algo más) es una de las más gustadas y más exhibidas en la cinematografía. Su presencia constante radica en que el medio cinematográfico permite justamente trazar una imagen de la transformación, generar una visión de la metamorfosis justo en el momento que ocurre. En ese sentido encuentro dos grandes tipos de transformación recurrentes en el cine (más frecuentemente en el cine americano¹²⁹: el primero es el devenir animal. Generalmente usado por el cine de horror. Su origen, por lo general es sobrenatural: hombres lobo, vampiros transformados en murciélagos, ratas y otras criaturas y una enorme variedad de seres que se

¹²⁸ *Ibidem*, P. 55.

¹²⁹ No incluyo aquí el tema de la duplicidad debido a que, como he señalado para la novela de Stevenson, lo que ocurre con el ser duplicado es que la personalidad nueva no es sino la manifestación de aquellos aspectos que el personaje en turno mantiene ocultos y acallados. La transformación, si bien es cierto que opera en muchas medidas sobre el cuerpo del personaje, en términos generales se trata de operaciones mentales, de situaciones despertadas por algún tipo de conflicto interior.

“fusionan” con algún tipo de naturaleza animal. Dentro de este mismo rubro, se podría incluir a personajes mutantes, es decir, aquellos que a consecuencia de algún experimento científico o variante genética adquieren las cualidades de algún animal, aunque en ese sentido lo más característico es que esa clase de personajes conservan sus estructuras físicas y los cambios operan más bien en función de sus capacidades y habilidades.¹³⁰

El impacto visual de esta clase de personajes proviene justamente de sus transformaciones. Casos emblemáticos provienen de cintas de hombres lobo. Todo director busca agregar espectacularidad a la transformación, recurrir a los efectos visuales más novedosos para hacer transiciones más impactantes. Cito dos breves ejemplos que se refieren a la cinta *Un hombre lobo americano en Londres*¹³¹ y su remake dirigido por John Landis en 1981. En la primera versión, el director recurre a un método de edición muy simple, pero por demás elegante. El protagonista camina por las calles mientras padece los primeros malestares que le produce la luna llena, baja por detrás de los pilares de una escalinata, se pierde de vista cada que pasa por uno de ellos. Cada vez que la cámara recupera su imagen vemos los efectos de la progresión de su mal hasta que finalmente, al terminar su descenso, lo vemos completamente transformado. En la versión de Landis no hay trucos de edición sutiles que escondan la metamorfosis; ocurre en la habitación de hotel del protagonista. La cámara nunca lo pierde de vista, conforme se transforma se escucha el crujir de sus huesos. Es doloroso. Sus manos se agrandan hasta convertirse en garras y su boca en un hocico canino.

Si glosó lo anterior es para enfatizar el hecho de que el devenir animal del cine americano tiene como idea base la espectacularidad. Es decir, lo importante es recrear visualmente al público para conseguir una ilusión verosímil aunque irreal y para generar cierto grado de empatía con el personaje, Y es que en este último aspecto radica la intención dramática de la estrategia. Dos caminos posibles: mostrar al personaje como un ser atormentado que se transforma en contra de su voluntad y que se halla en camino a la redención (aunque esta sólo pueda ser obtenida con la muerte); o bien, se busca generar empatía con las víctimas y mostrar al monstruo en turno transformándose para enfatizar su

¹³⁰ Aquí se incluye primordialmente la figura del superhéroe.

¹³¹ Walker, *Werewolf of London*, 1935.

malignidad, como si su devenir animal proviniera de sus impulsos más bajos de la humanidad que en él se preserva.¹³²

La segunda clase de devenir es el devenir hombre-máquina, en el que el personaje en turno se fusiona con elementos tecnológicos, que podría ser nombrado llanamente Cyborg. Esta clase de personajes encarnan un ideal de progreso basado en la posibilidad de que la tecnología y la ciencia permitan no sólo prolongar la vida, sino vencer a la muerte. El tema central de esta clase de cintas se mantiene en la cuestión de qué tanto se preserva la humanidad de un individuo si el elemento tecnológico es el imperante. Incluso el gran paradigma de esta clase de transformaciones, *Robocop*¹³³ presenta esta cuestión. Junto con el incremento de fuerzas y capacidades, viene la posibilidad de perder aquello que el ser transformado mantiene de humano. El cambio aparente de consciencia, implica aquí la pérdida de humanidad. La cuestión, al final, resulta siempre resuelta: difícilmente la consciencia humana del personaje está realmente en juego, pues es de hecho la que le permite actuar correctamente en la resolución del conflicto que le aqueja. Mas, a la par de la humanidad del personaje, quedan también intactos los valores (justicia, libertad, etc.) en turno, puesto que estos están impresos desde mucho antes de la transformación.¹³⁴ Si bien existe (y es más abundante) en este sentido el proceso inverso, es decir el devenir máquina-hombre, éste, aunque presenta la misma cuestión, corre en otras direcciones ya que difícilmente está implicada la transformación del cuerpo, se refiere más bien a un cambio de consciencia (o de programación, para decirlo mejor) del androide, robot, etcétera.

La presencia de ambas clases de devenir en el cine menor será muy distinta a las arriba expuestas, tanto en su puesta en escena así como sus motivos y consecuencias. En este caso la metamorfosis, incluso cuando puede tener su origen en la ciencia, es en realidad la exposición

¹³² Caso muy significativo es el de la versión de *Drácula* (1992) de Francis Ford Coppola, ya que en ella el director emplea ambas estrategias: por un lado muestra a los Harker y demás víctimas padeciendo los horrores que causa la presencia del vampiro y, de otro, busca mostrar a este último como un ser atormentado al cual le fue arrebatado, en su vida como mortal, todo aquello que amaba por lo que sólo el amor puede salvarlo de su "maldición".

¹³³ Verhoeven, Paul, *Robocop*, 1988.

¹³⁴ A este respecto ahonda Víctor Gerardo Rivas López en su ya citado ensayo *Del cine de acción a la acción del cine en la cultura*.

no de una naturaleza adaptada a lo humano, sino un tránsito de lo humano a algo más, algo diferente e irreversible. Es además, producto de una forma de ser frente al mundo. Frente a sistemas que ya no pueden sostenerse, el ser se contrapone transformándose por completo. El devenir animal y el devenir máquina no son condiciones de exaltación del valor humano o de valores preestablecidos, son, por el contrario, una afrenta a los modos de ser previos, un paso y un punto de fuga. Para ilustrarlos, me valgo de algunas escenas de las cintas *La mosca*¹³⁵ (para el devenir-animal) y *Cuerpos invadidos*¹³⁶ (para el devenir-máquina) de David Cronenberg.

En *La mosca*¹³⁷, el científico Seth Brundle diseña un dispositivo (que se asemeja, de manera significativa, a un panal de abejas o un capullo de mariposa) capaz de transportar la materia de un lugar a otro. Sin embargo, el dispositivo se muestra inútil a la hora de transportar seres vivos, pues no es capaz de interpretar en lenguaje computacional la materia viva. El problema, afirma Brundle, la carne. Aquí entra el primer conflicto de la cinta. Máquinas incapaces de interpretar lo que son los cuerpos, limitadas a un lenguaje que las obliga a funcionar sólo con objetos inanimados. Cuando llega el momento de hacer pruebas con seres humanos y es el propio protagonista quien decide entrar al aparato sin percatarse de que en el dispositivo receptor ha entrado una mosca, la máquina confunde la información genética y como resultado surge el protagonista fusionado al insecto: “Brundlefly” (Brundlemosca), se llama a sí mismo. La transformación se deja ver progresivamente: Los sentidos de Brundle se agudizan, su fuerza se incrementa su fuerza y agilidad y experimenta una considerable mejora en su vida sexual. Pero de a poco, la parte animal se impone; el personaje comienza a llevar una vida más encerrada. Ha hecho de su departamento-laboratorio una especie de madriguera.

El tema de la carne, de la corporalidad transformada toma matices interesantes: no se trata del cuerpo insectizado sin razón aparente, sino a través de un medio científico y tecnológico preciso, un procedimiento maquínico que trata de integrar a su lógica los

¹³⁵ Cronenberg, David, *The fly*, 1988.

¹³⁶ Cronenberg, David, *Videodrome*, 1982.

¹³⁷ Que es un remake del clásico homónimo de terror protagonizado en 1952 por Vincent Price.

funcionamientos de la carne. De manera similar a como hace Mary Shelley al utilizar el recurso “chispa de la vida”, para evadir una explicación de los procesos que lleva a cabo Frankenstein para dar vida a su criatura, Cronenberg decide únicamente decir que Brundle ha modificado la programación del ordenador central para que “comprenda” los funcionamientos de la carne. La fusión aquí se trata entonces no sólo de la unión de los dos organismos, sino del proceso que los une. Únicamente los recursos de su tiempo, la invención humana pueden dar una nueva configuración al cuerpo. Sin la intervención de elementos divinos o mágicos, las formas del mundo moderno hacen posesión de los cuerpos que le habitan. En todo momento Brundlemosca habla de cómo se ha perfeccionado a partir de su metamorfosis, del cómo no se trata de un mero incremento de fuerzas y capacidades, sino de la creación de una nueva especie, de “una nueva carne”. Y es que si se trata de incluir la obra de Cronenberg como parte de la corriente artística y performática así conocida, será justo en el sentido de que se trata de la idea de la generación de nuevas formas de corporalidad basadas en la fusión de lo humano con los elementos propios del mundo moderno, no sólo de una renuncia a la intervención de lo divino, sino una renuncia también a las formas de la naturaleza.

En efecto, pocas temáticas tan claramente comprometidas con la superación de lo natural como la de la Nueva Carne. Ya de por sí, el concepto <<nueva>> implica la insatisfacción con nuestra <<carne>> actual, tal y como nos ha sido dada por la naturaleza. Refleja con decisión una toma de postura frente a lo natural, típicamente moderna, occidental y faústica de cambiarlo, mejorarlo, superarlo. Re-crear la carne, nuestro cuerpo, a imagen y semejanza de nuestros deseos.¹³⁸

La actitud contraria de esta nueva forma de corporeidad no debe confundirse con un optimismo ciego para con ciertos ideales de progreso de la modernidad, mucho menos con la idea de que la fusión del hombre con lo animal o lo natural en general, hará más perfecto al ser humano¹³⁹. Se trata de la posibilidad de generar un cuerpo nuevo que opere de manera

¹³⁸ Palacios, Jesús, *Nueva carne/vicios viejos; Una arqueología libertina de la nueva carne*, en *La nueva carne, una estética perversa del cuerpo*, Antonio José Navarro (ed.), Valdemar, Madrid, 2002. P.23.

¹³⁹ Idea y tema, de nuevo muy caros al cine de Hollywood. La ya mencionada *Avatar* de James Cameron y otras cintas les procuran.

distinta en el mundo, que sea capaz de desbalancear no sólo los órdenes regulares que gobiernan la cotidianidad, sino la propia estructura viviente, que todo, incluido lo que se halla piel adentro sea un organismo nuevo. El quiebre entonces, el punto de fuga, es el cuerpo mismo, la metamorfosis. Brundlemosca sufre entonces una serie de modificaciones sustanciales: comienza a trepar paredes, su piel adquiere manchas y, posteriormente, sus uñas y dientes se caen y comienza a producir un líquido con que cubre sus alimentos. Más aún, toda su actitud frente al mundo cambia: habla en todo momento de cómo se convierte poco a poco en un ser perfeccionado, habla incluso de convertirse en la primer mosca política, pues su transformación lo ubica en planos nunca vistos y, por tanto, en ventaja sobre cualquier oponente. El cambio se nota, ante todo, en su negativa a tratar de revertir el proceso, por el contrario, busca amplificar sus efectos, sus cambios, llevar ese nuevo cuerpo hasta sus últimas consecuencias. De hecho, busca reproducirse, abandona a Verónica, su amante, porque ella no está dispuesta participar de la transformación y busca una mujer con la cual reproducirse. Sólo vuelve a buscar a Verónica Quafie cuando sabe que se encuentra preñada.

Todo este cuadro engloba el sentido de la metamorfosis en la cinta, es decir, una modificación de acuerdo a una expresión del deseo. Deseo de fuga desde el que el personaje busca no cambiar el mundo, sino su manera de confrontarlo. El devenir-animal se trata entonces no de generar un afuera absoluto que lo desligue de los dispositivos maquínicos del sistema en que habita, sino de generar desde los adentros del mismo una corporalidad nueva cuya estructura conduzca necesariamente a nuevas formas de producción. ¿Producción de qué? De todo: nueva corporeidad, nuevas estructuras políticas y posibilidades de reproducirse. La larva que Verónica ve surgir de sus entrañas en la escena de la pesadilla queda como una posibilidad abierta, no sólo en sentido dramático (pues el personaje nunca aborta a la criatura), sino en toda la composición de la corporeidad. Ajena a los dos códigos genéticos que lo conforman, el ser larvario se ofrece como esa nueva carne de la que habla Brundlemosca. No perfecta, pero sí nueva. Un nuevo cuerpo nace.

Llama la atención que Brundlemosca jamás alude a la posibilidad de transformar al resto de la humanidad, solamente dará la opción a Verónica, por considerarla perfecta para su plan de reproducción: va de la gestación por medios artificiales (Brundle entrando al teletransportador) a la gestación natural, a la formación de una nueva clase de ser. Es decir, no

trata de imponer un dispositivo sobre otro, simplemente lo abre como posibilidad, como nuevo camino dentro del mundo, como una especie de liberación. Y liberar el cuerpo es posible únicamente desde su destrucción, desde su dolorosa y lenta caída. Pero también desde el placer que ello produce. Más allá de la aniquilación de la naturaleza propuesta por el Marqués de Sade, queda el tránsito, el paso de una forma de carne a otra. No sólo se destruye algo, sino que desde ahí, de los restos de la sangre y demás líquidos derramados, se produce una nueva corporeidad posible.

En otra dirección, el aquí llamado devenir-máquina ha de referirse al momento en que el individuo se va a transformar no únicamente gracias a la tecnología, sino con ella, desde ella. No se trata, se ha dicho ya, del tema del Cyborg, pues la integración de los componentes se da meramente por la relación que se establece entre ellos. En *Cuerpos invadidos* el devenir del ejecutivo Max Renn comienza con su contacto con un canal que transmite escenas sadomasoquistas y *snuff*. Renn desea transmitir la programación en su propia cadena y trata de averiguar el origen de la señal. Pero el hacerlo lo llevará a descubrir que el contacto con el anhelado canal produce en los espectadores una enfermedad que se aloja en sus cerebros y termina por matarlos. Gran constante del cine de Cronenberg: la nueva corporeidad que ha de formarse en el sujeto, lo hará como una enfermedad, como un virus que de a poco consume el ser en su estructura original. Ese virus crece conforme alguien tiene contacto con el medio de transmisión, que en este caso, es literalmente un medio que transmite. Y es que es evidente que Cronenberg critica en su cinta el papel de los medios masivos en las sociedades contemporáneas. Sin embargo no se trata dicha crítica de un mero juicio del valor del medio de acuerdo a sus contenidos, sino de una amplia reflexión acerca de la relación que con dichos medios se establece. Ciertamente se produce una enfermedad por el contacto con el medio, sin embargo el medio también puede verse afectado por quien le contempla, quien no es pasivo en la relación. Si bien el carácter ideológico de la cinta parecería a primera vista, oponerse a los efectos mediáticos sobre la cultura, en realidad muestra dichos efectos como amplios y complejos, como parte de una maquinaria que opera sobre y junto con todos los que la rodean y conforman.

El protagonista de *Cuerpos invadidos* pasa de la obsesión por el canal a ciertas prácticas similares a las que ve en pantalla y que comparte con su amante Nikki Brand, para terminar en un mundo alucinatorio en el que la transformación ocurre lentamente. Llaman la atención las transiciones que usa Cronenberg para separar la realidad de la alucinación y es que, en todo momento las alucinaciones parecen ser reales. De hecho, se descubre al final, son reales; se trata de procesos que si bien se inician en la mente de Renn, se proyectan en la realidad. Tal vez las escenas más famosas en ese sentido sean, en primer lugar, cuando el protagonista introduce un pistola en su vientre, el cual está abierto en una llaga latente, hambrienta, por decirlo de algún modo. Mientras Renn se duele por llevar a cabo dicha operación, su cuerpo parece hallarse en una especie de éxtasis; y, en segundo término, la escena en que saca el arma, la cual esta vez queda unida a su brazo por un complejo conjunto de terminales nerviosas y de cableado que parecen funcionar ya de manera natural en el cuerpo de Renn. Todo objeto parece latir de manera vital, sexual, incluso. Todo orificio está sujeto a ser penetrado, alterado. Cuando un monitor explota deja esparcidos órganos vitales, sangre, como si de un ser vivo se tratara. “Tenga cuidado, muerde”, advierte Renn a Bianca O’Blivion mientras le da una cinta que le ha causado alucinaciones. Del otro lado, el cuerpo humano se “maquiniza”, constantemente aparecen nuevos apéndices artificiales (ninguno más claro que la pistola integrada al brazo). Hay momentos en que los personajes ya no pueden siquiera operar desde su “realidad”: el telepredicador Brian O’Blivion (cuyo nombre es un juego de palabras que en inglés se refiere al olvido) lleva muerto ya mucho tiempo, sus apariciones “en tiempo real” no son sino parte de una vasta colección de videocintas que ha dejado listas para toda ocasión. Es decir, se ha integrado al medio. Su imagen no es sino la de la virtualidad, la de la máquina que cobra apariencias de realidad y de presencia. La propia Nikki Brand y el resto de los participantes de Videodromo son no más que imágenes sin tiempo y sin lugar, fantasmas maquínicos.

Máquinas y seres humanos establecen en la cinta una relación orgánica, penetran en los funcionamientos del otro, le arrastran a sus respectivos mundos. Por más que uno trata de imponerse al otro, se ve que la relación no sólo requiere la existencia de ambos sino que la permite y la propicia, cada parte da las condiciones ideales para que el otro exista: los medios parecen controlar al ser humano, pero esos medios son manejados por seres humanos. La

cadena se teje no de manera lineal, sino en una serie de complejas redes. Conforme la metamorfosis de Renn ocurre las alucinaciones parecen tomar más claridad. Cada cambio que acepta, cada momento en que su cuerpo se integra a lo maquínico, funciona como una especie de botón de ajuste en que la imagen toma una realidad más definitiva, propia. Al igual que en la mosca, el proceso infeccioso que ocurre en el protagonista es un quiebre, un motor liberador que al ocurrir desde dentro de la maquinaria la desmantela. La relación es orgánica al punto de que ni siquiera se debe introducir en Renn o ningún otro individuo el “virus” de Videodromo por medios forzados, apenas el contacto mínimo, la sola posibilidad de ver el canal son suficientes. Nuevo quiebre expresivo: mientras en la ciencia ficción tradicional u otros usan como recurso frecuente una serie de dispositivos avanzados para inocular alucinaciones o ideas, borrar recuerdos de la memoria de los protagonistas y un largo etcétera, Cronenberg se vale únicamente de la integración de los medios tecnológicos de comunicación en las dinámicas sociales. Su desarrollo depende por completo de la ya mencionada transformación y su conclusión se aleja de afanes mesiánicos; no se trata de salvar y despertar a la humanidad toda de una pesadilla tecnológica y de destruir a la gran estructura opresora, sino en generar cosporeidades posibles, cuyos procesos sean puntos de fuga.

Si las operaciones de las sociedades de control se mueven desde la sutileza, desde la incorporación de mecanismos que sujetan al individuo a partir de actividades cotidianas, de regímenes no sólo integrados sino aceptados por los individuos. Si el cuerpo, su sexualidad, su salud, sus cambios, su género, etcétera, antes que rechazados se hallan inmersos en los discursos imperantes, en el cine menor parece que la alternativa abierta es justo hacer que ese cuerpo oprimido opere en formas distintas: cuerpos que se abren desde dentro, que se funden y confunden en placeres que radican ya no sólo en una suerte de ilusión romántica preconcebida. Pero también cuerpo que reconoce que la experiencia del mundo se ha transformado a través del contacto con tecnologías y medios de comunicación, que se reconoce en ellas sin entregarse del todo a sus artificios, sino tratando de desbalancearlos desde su propio centro. Si tanto en *La mosca*, como en *Cuerpos invadidos*, los protagonistas terminan muriendo (ambos por sendos disparos a la cabeza: Brundlemosca a manos de su amante, Renn por propia mano), no es porque se haga un sacrificio ritual que les otorgue cierto halo sagrado, es más bien porque la maquinaria seguirá su marcha, no permitirá su

existencia (o la integrará); sin embargo, la fractura ya se ha hecho, el primero se sobrevive en esa criatura que cuyo destino Cronenberg no deja conocer, mientras que para Renn (se lo dicen los monitores), la muerte es el último paso para alcanzar la nueva carne, para entrar de lleno en sus terrenos.

La metamorfosis en el cine menor, en sus variantes de devenir-animal y devenir-máquina, es un desterritorializarse de los sistemas maquínicos a través de la transformación latente, a partir de la generación de formas de subjetividad que dependen por completo de un nuevo funcionamiento del cuerpo. Si hay un sentido, entre los muchos que se han dado al concepto de Nueva Carne en las artes, que aquí interese, es el de operación. Ya no en su sentido meramente performático (cirugías, perforaciones y alteraciones corporales hechas en público), sino en su sentido de movimiento, de tránsito de una forma de subjetividad a otra.

CAPÍTULO III
DE LA MIRADA AL GESTO
(Otros cuerpos)

3.1 Monstruosidad

De todos los rostros que la humanidad ha tenido que confrontar a lo largo de su historia, ninguno es más enigmático que el de los monstruos. Su papel en el mundo ha pasado del ser vaticinios de lo que estaba por venir a reflejos de la consciencia humana en una época o ante determinadas condiciones. Así, mientras esfinges, lamias y otros seres anunciaban el destino de quienes les confrontaban, la criatura de Frankenstein, por ejemplo, delata muchos de los complejos riesgos abarcados por el hombre moderno y sus afanes de ubicarse por encima del resto de los seres y cosas que le comparten el mundo.¹⁴⁰ En el cine, la galería monstruos ha sido amplia y ha pasado por múltiples estadios: los autómatas del expresionismo difieren de las formas siniestras más reconocibles de los estudios Universal o los monstruos erotizados de Hammer Films. Sin embargo, hay un punto de encuentro entre todos estos seres: sus cuerpos. El cuerpo monstruoso es en el cine, lo que genera el horror, su alteridad los define. Tanto el Gólem, como Nosferatu, pasando por el monstruo de la laguna negra o el hombre lobo, poseen una corporeidad que es considerada siniestra. Incluso personajes como Drácula, que son en apariencia humanos, muestran su lado terrible al mostrar sus afilados colmillos, su imposibilidad de reflejarse en los espejos y su capacidad de transformarse en animales. El rostro de su víctima, afirma Deleuze, siempre se mostrará horrorizado frente a la cámara, es su afecto el que se muestra en pantalla, el cómo se ve invadido su mundo con la entrada de lo monstruoso. Pero del otro lado, queda siempre el cuerpo alterado, que se muestra entero en su alteridad, que incluso complementa su apariencia terrible con movimientos cuyo ritmo le sean más propios. De hecho, si se ha tipificado a los monstruos como seres malignos es debido justamente a su alteridad física. Su destrucción, sobre todo en el cine de Hollywood,

¹⁴⁰ Estos temas los abarco más ampliamente en *Prometeo en llamas*, editorial Vejamen-UNAM, 2011.

representa un alivio tanto para los atribulados protagonistas como para los espectadores, pues en ellos se concentra toda la malignidad y lo antinatural. Salvo en contadas excepciones (como en las cintas James Whale), el monstruo es vencido por una figura (y un objeto) que representan la virtud. Al hombre lobo le da muerte su propio padre (representación máxima de amor) con un golpe con un bastón de plata (metal que representa la pureza); el vampiro será derrotado por la luz del sol o por una estaca de madera (la materia más natural contra lo antinatural) en manos de un ser virtuoso y que ya ha sufrido los embates del monstruo. El cuerpo monstruoso es, pues, receptáculo de todas clase de fuerzas nocivas para el ser humano.

La relación entre el cuerpo de lo monstruoso y el juicio ético que desde él despierta ha sido ampliamente trabajado por Omar Calabrese. En un complejo cuadro, el autor analiza el cómo las cualidades apreciativas abren el camino para que se establezca las cargas constativas. Es decir, lo más feo tiene a ser malo y lo bello es bueno, sin que ello signifique que estas relaciones sean únicas, se mezclan y combinan en una multiplicidad de caminos posibles. Afirma el italiano:

Si volvemos a los monstruos, veremos que, según la homologación <<más ordenada>>, se tratará de seres deformes en principio y, por tanto, malos, feos, disfóricos. Sin embargo pueden darse mutaciones de homologación: alguien puede empezar a decir que el monstruo es perfectamente conforme y, por tanto, también bello, pero también disfórico y, por tanto, sustancialmente malo. Un prototipo: Dorian Gray. La moral católica ha sugerido quizá tal mutación de perspectiva. En otro lugar, se puede sostener que la deformidad y la disforicidad son, en cambio, portadoras de belleza y bondad. Muchas obras románticas siguen esta regla. Así se puede empezar a vislumbrar una verdadera combinación de valores, capaz de definir diversas actitudes de grupos, individuos y sociedades en las áreas de juicio de la forma, del <<eticismo>>, del esteticismo, de la pasionalidad de los fenómenos.¹⁴¹

Es decir que el monstruo es un ser que sufrirá alteraciones no sólo físicas, sino en la forma en que es percibido. Los paradigmas de lo siniestro y lo maligno cambian y con ello las estructuras físicas de los monstruos que les dan forma. De hecho, en tiempos recientes,

¹⁴¹ Calabrese, Omar, *La era neo-barroca*, traducción de Anna Giordano, editorial Cátedra, Madrid, 1989. P. 108-109.

durante la década de los noventa, sobre todo, el lugar que ocuparan los monstruos <<feos>> en la cinematografía, fue tomado por asesinos seriales y criminales de toda monta, cuyas estructuras físicas o intelectuales son más bien atractivas: Hannibal Lecter en *El silencio de los inocentes*¹⁴², Mickey y Mallory Knox en *Asesinos por naturaleza*¹⁴³, son personajes no sólo regulares, sino atractivos. Lecter es un hombre culto y refinado en sus gustos, elegante en su vestir y la mortal pareja es vital y juvenil. Ello ayuda en ambos casos a esconder lo siniestro de sus actos e intenciones. Además de lograr empatía con el espectador, quien se pone de su parte a lo largo de la historia. Sin embargo hay siempre una cualidad que delatará su malignidad: su entorno. Lecter permanece en una prisión de cristal que lo hace lucir como una fiera enjaulada. Constantemente aparece atado con una camisa de fuerza y usando una máscara (más bien bosal) que cubre su rostro y que enfatiza justo la cualidad expresiva mayor de su cuerpo: la mirada. Siempre hay un dejo siniestro en su mirada, incluso el ritmo de la voz es modulado de acuerdo a lo que la mirada expresa. La malignidad queda delatada. Lo mismo para los Knox, su apariencia de pareja enamorada, no hace sino contrastar con unas expresiones sardónicas enfatizadas por un caricaturesco maquillaje. Es decir, en este sentido, más que en ningún otro, el monstruo, siguiendo la idea foucaultiana, es no sólo una afrenta a la naturaleza, sino a la ley. Su transgresión tiene un carácter jurídico que pesa sobre el carácter moral y estético del monstruo en cuestión. En este caso, ya no se persigue al hechicero, la bruja o ninguna otra clase de individuo relacionado en alguna forma con lo sobrenatural, sino al “incorregible” que se opone a las normas sociales y marcos legales imperantes.

Por contraste, el cuerpo extraño, el cuerpo disfórico y monstruoso atraviesa en tiempos recientes (no sólo en la cinematografía, sino en la literatura y otras formas de arte y de expresión), un marcado proceso de normalización. Abundan los filmes en los que seres monstruosos son no sólo aceptables, sino encantadores. En el caso de los monstruos con apariencia humana inicial, se han convertido en un ideal romántico. El vampiro y el hombre lobo de *Crepúsculo*¹⁴⁴ son físicamente atractivos tanto en su forma humana, así como,

¹⁴² Demme, Jonathan, *Silence of the lambs*, 1991.

¹⁴³ Stone, Oliver, *Natural born killers*, 1994.

¹⁴⁴ Hardwicke, Catherine, *Twilight*, 2008.

curiosamente, en su dimensión monstruosa. Lejos de causar sobresalto y horror, producen en sus víctimas humanas una profunda empatía. De hecho buscan integrarse de lleno a la vida de la comunidad en que habitan y defienden su interés amoroso (línea que por lo demás apuntala esta clase de cintas más en relación con el drama romántico que con el horror) al punto en que son capaces de confrontarse no sólo entre ellos, sino con miembros de sus respectivas especies. Incluso la carga fuertemente erótica de la figura del vampiro se ahoga en líneas argumentales que van de la imposibilidad de realizar el deseo erótico debido que se trata de una relación humana-monstruo, al más grave hecho de que el monstruo se niega a poseer a su amada fuera de la institución del matrimonio. Sumado a ello tenemos a los monstruos con una estructura mucho más animal, lo cuales se han hecho amigables a tal grado que son usados como una especie de mascota monstruosa y que sirven para ensalzar valores morales de turno. Y con lo anterior no me refiero a criaturas como los *Gremlins*¹⁴⁵ y *E. T.*¹⁴⁶, por ejemplo, pues su complejidad, apunta Calabrese, con respecto a la forma y a su hacer y ser en el mundo es muy amplio. Apunto más bien hacia cintas como *Mi mascota es un monstruo*¹⁴⁷ en la que el monstruo es una metáfora moralizante de cómo debe comportarse un niño en su entorno y los riesgos de perderse en un mundo de fantasía, *Monsters*¹⁴⁸ en la que se trata de dar justificación a los horrores infantiles causados por “monstruos en el armario”, y las recientes *Monstruos vs. Aliens*¹⁴⁹, en la que los monstruos son figuras heroicas, y *Hotel Transilvania*¹⁵⁰, en la que los monstruos de las cintas clásicas de estudios Universal son no sólo aceptados, sino que se han convertido en meros fetiches de la cultura popular contemporánea. La gran constante es, pues, la domesticación del monstruo, su puesta en juego en servicio de determinado tipo de convenciones morales. No se trata únicamente de la caracterización de lo

¹⁴⁵ Dante, Joe, *Gremlins*, 1984.

¹⁴⁶ Spielberg, Steven, *E. T.*, 1982.

¹⁴⁷ Bond, Timothy, *My pet monster*, 1986.

¹⁴⁸ Docter, Peter y David Silverman, *Monsters, inc.*, 2001.

¹⁴⁹ Letterman, Rob y Conrad Vernon, *Monsters vs. Aliens*, 2009.

¹⁵⁰ Tatakovsky, Genndy, *Hotel Tansylvania*, 2012.

monstruoso que da el cine para niños, sino en otros muchos géneros y ámbitos de la cultura extrafílmica.

¿Significa lo anterior que los monstruos ya no presentan otros matices? ¿Qué ha quedado ya lejos la posibilidad de que el monstruo se ofrezca como principio enigmático y fantástico? No. Simplemente ocurre que las mutaciones de lo monstruoso son marcadas y tienen que surgir de territorios muy distintos a los acostumbrados. Hay una fuerte tendencia en el cine actual a recurrir a figuras monstruosas cuyas morfologías quedan ya en lo indecible las cuales, sobra decirlo, tienen gran influencia de las criaturas que pueblan las imaginerías de Howard Phillips Lovecraft. Cthulhu y el resto de los impronunciables e indescriptibles seres primordiales y arquetípicos más que meros sujetos de terror, conforman toda una mitología literaria.

No se trata de una mitología coherente, de contornos definidos, al contrario de la mitología grecorromana o de tal o cual panteón mágico, casi tranquilizadores por su claridad y su *condición finita*. Las entidades de Lovecraft siguen siendo bastante tenebrosas. El autor evita precisar su distribución de fuerzas y poderes. De hecho, su naturaleza exacta escapa a cualquier concepto humano. Los libros impíos que les rinden homenaje y celebran sus cultos únicamente lo hacen en términos confusos y contradictorios. Siguen siendo, fundamentalmente, indecibles. Sólo podemos entrever de forma fugaz su espantoso poder; y los humanos que intentan descubrir algo más sobre ellas lo pagan, inexorablemente, con la demencia y la muerte.¹⁵¹

Y es justo la imposibilidad de nombrar y de asir al monstruo que describe Houellebecq para Lovecraft lo que caracteriza a estos seres del cine contemporáneo: sus nombre son indefinibles, apenas les designan vagamente. Así también sus formas son fugaces, apenas visibles e indescriptibles. En muchas ocasiones son apenas un fragmento. Perfecto ejemplo de la situación es *Alien*¹⁵², cuyo nombre apenas alcanza a designar aquello que viene de afuera y que (al menos en esta primera versión dirigida por Scott), no es visible en pantalla más que a través de juegos de sombras e imágenes fragmentadas. La semejanza con otras

¹⁵¹ Houellebecq, Michel, *H. P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*, traducción de Encarna Castejón, Ediciones Siruela, España, 2006. P. 77-78

¹⁵² Scott, Ridley, *Alien*, 1979.

especies que permitía establecer una relación de semejanza entre el monstruo y otros seres ya existentes en la naturaleza en la concepción clásica, o la intervención de la mano y los afanes humanos que caracterizaban al monstruo moderno, se borran en la violencia e infirmitad de los nuevos monstruos. La alteridad que caracterizaba a las formas monstruosas ha dado lugar a la inestabilidad: “Los nuevos monstruos, lejos de adaptarse a cualquier homologación de las categorías de valor, *las suspenden, las anulan, las neutralizan*¹⁵³. Se presentan también como formas que no se bloquean en ningún punto exacto del esquema, no se estabilizan.”¹⁵⁴ Y justo desde la inestabilidad, lo monstruoso como estrategia operará en el cine menor. Se ha dicho ya que el cine de horror se caracteriza por presentar una confrontación con lo extraño, sin embargo, en el cine menor la relación entre lo humano y lo extraño se da a partir de la complicidad. Es decir, el monstruo entra al mundo (o a un sector de este, generalmente hostil) y saca de balance las formas de vida regulares. Su irrupción no sólo hace pelear por sus vidas a los involucrados, sino que les obliga a cuestionar todas las normas bajo las cuales se han regido y desde ello, a actuar no en contra de lo monstruoso sino desde su encuentro. Para ilustrar lo anterior,, tomo en primer lugar la cinta *La cosa*¹⁵⁵, siguiendo la línea de análisis propuesta por Omar Calabrese.

Como primera cualidad de la cinta se encuentra el título, mismo que, confirma Calabrese, no dice nada acerca del origen del monstruo, sino que es la más genérica de las formas de enunciación posibles. El nombre del monstruo implica ya, en un primer nivel, la situación de exterioridad e inestabilidad de la criatura, pues si no puede ser nombrada se debe a la imposibilidad de ponerla en relación de semejanza con algún tipo de criatura conocida. La criatura de Frankenstein es capaz al menos de hablar coherentemente, reclama a su creador no haberle dado un nombre que lo ubique en el mundo; aquí, por contraste, no hay posibilidad de que la criatura se exprese más allá de su corporalidad extraña: *la cosa no posee forma autónoma, pero sus células imitan las del ser que pasa más cerca, hasta tragarlas y transformarse en ellas. Esto hace que cuando la cosa se encuadra, en realidad ésta sea unas*

¹⁵³ En cursivas en el original.

¹⁵⁴ Calabrese, Omar, *Op. Cit.* P. 109.

¹⁵⁵ Carpenter, John, *The Thing*, 1982.

veces un perro y otras un miembro de la expedición; o bien, una masa amorfa en un estado de transformación y de metamorfosis.¹⁵⁶ Si Carpenter ubica su historia en una expedición en la Antártida se debe a que en ella se encuentra en un borde del mundo conocido, en una especie de frontera final que hará posible el encuentro con lo extraño, además de que le permitirá, a partir de enfatizar el blanco de los paisajes, mantener a la cosa en una escasa visibilidad¹⁵⁷. Su presencia es indudable y permanente, su imagen es tan difusa como el paisaje que impera. La presencia de la cosa, afirma McReady, el protagonista de la cinta, genera que haya desconfianza ente todos los miembros de la expedición; cada uno teme que el que se encuentra a su lado sea el monstruo metamorfoseado. Cuerpos que se abren, que se derriten, vientres y cabezas convertidos en fauces mortales o en arañas, son la forma en que se expresa la cosa una vez que se ha descubierto su más reciente disfraz. Es decir, se generan nuevos cuerpos, nuevos procesos y órdenes del mundo; como si algo se sembrara en cada organismo huésped, no sólo la cosa imita, sino que genera nuevas posibilidades en cada hueco abierto. Desterritorialización de las formas, de los cuerpos imitados. Cuando McReady afirma que deben destruir a la cosa antes de que el equipo de rescate llegue por los sobrevivientes de la expedición es porque tiene la certeza de que una vez entrando al mundo civilizado, terminará por destrozarlo, porque reconoce que los procesos que mueven al mundo han quedado desplazados poco a poco.

Pero cabe preguntar ¿en que consiste lo que aquí se ha llamado complicidad con lo extraño? Antes de tratar de destruir a la criatura, McReady trata de comprenderla, comprender sus mecanismos; a cada vez que la contempla, antes que reflejar horror, refleja dudas. El inestable “rostro” monstruoso es la confirmación de que su mundo será desplazado por otro nuevo. Al final, de hecho, no sólo duda haber destruido a la cosa, sino que, al ser confrontado por el otro único sobreviviente (quien cree que McReady puede ser la cosa mutada), afirma entre risas contenidas: “Porque no esperamos un rato aquí y vemos qué pasa”. Carpenter acaba la cinta en ese momento: la madriguera queda abierta; ya sea que en verdad los dos

¹⁵⁶ *Ibidem*, P. 110.

¹⁵⁷ Además de que el asunto del encuentro entre expedicionario y monstruos en esas regiones en mucho recuerda el encuentro de Robert Walton con la criatura en la novela de Mary Shelley.

sobrevivientes sean llevados a salvo a casa, sea que uno de ellos es la cosa, el mundo ha quedado expuesto, desmantelado. Todo es una posibilidad. Final abierto no con el afán de mantener la opción de una secuela (que Carpenter jamás rodó), sino para mostrar que la maquinaria ya no funciona igual.

En otros registros, esa forma de complicidad puede ser más directa. Tal es el caso de la cinta *El pequeño Otik*¹⁵⁸ de Jan Svankmajer. En ella se muestra la historia de una pareja que, al no poder tener hijos, “cría” como tal un trozo de madera antropomorfo que el esposo ha hallado en el jardín. El hombre se asusta terriblemente al ver no que su mujer no sólo viste al niño, sino que lo alimenta con sus pechos. Él trata de destruir el trozo de madera en más de un momento, pero sus planes dan un vuelco cuando el pequeño Otik cobra vida. El pequeño monstruo tiene un apetito insaciable; cuando la leche no es suficiente, comienzan a alimentarlo con enormes trozos de carne para más tarde, descubrir que el monstruo es antropófago. A la par de esta trama principal, Svankmajer muestra, con lujo de detalle, los funcionamientos del mundo de los personajes: filas en espera de la comida, los saberes institucionalizados (médico y legal, específicamente) como rectores y procuradores de la normalidad y, en especial, la vida del edificio de departamentos en que la pareja habita. El cuidado en mostrar estos detalles cumple con dos funciones principales: la primera es de orden dramático, pues a partir de que Alzbetka, la pequeña y curiosa vecina de la pareja, descubre que Otik ha sido escondido por sus padres en el sótano, ella se convierte en la principal proveedora de alimento de la criatura. Primeramente le lleva pan, verduras y todo tipo de viandas, mas al descubrir las preferencias alimenticias de Otik, decide atraer a un vecino pedófilo, que suele acosarla en las escaleras del edificio, a las garras del monstruo. De ahí se desprende la otra función de presentar el mundo de los personajes: la irrupción de lo extraño desmantela sus procesos. Apenas sin notarlo de inicio, todos se ven afectados por la presencia de Otik, se entra en un nuevo orden que sin derribar el espacio arquitectónico, termina por hacer un quiebre en todas sus estructuras. El monstruo es de nuevo inestable, si bien, como ya se mencionó, surge de un trozo de madera, su estructura cambia. Su estatura de inicio es la de un bebé, mas crece en forma desmedida. El orificio que aloja su boca es el mismo que aloja su único ojo; sus brazos son los únicos que mantienen la estructura vegetal,

¹⁵⁸ Svankmajer, Jan, *Otesánek*, 2000.

pues se extienden como ramas o enredaderas y su único medio de expresión en un llanto incontrolable. No se trata de un ser artificial que obtiene la vida por medios mágicos o artificiales. Svankmajer no se ocupa en decir qué es lo que lo trajo a la vida, sino que se centra en mostrar el cómo afecta su llegada al mundo. De manera similar a como hace Carpenter, la cinta termina en el momento en que una vecina tratará de destruir a Otik, no se ve quien vence, de fondo sólo queda la voz de Alzbetka ahogada en llanto, suplicando a la mujer no dañe al “desamparado” monstruo y recitando fragmentos de la leyenda que sirvió a Svankmajer de germen para su cinta.

En fin, que al hacer una aproximación al monstruo en el cine menor, se puede decir que este es, ante todo, exterioridad. No pertenece a ningún orden conocido, pero su mayor peligro radica en que puede imitar no sólo formas, sino los procesos del mundo huésped que aprovecha en su beneficio. Lejos de buscar una integración, el monstruo dismantela todo lo que entra en su paso, integrándose a su funcionamiento. Su inestabilidad no es objeto únicamente de horror, sino de duda, de ruptura con las formas regulares del mundo que ya no pueden sobrevivir. El monstruo es, entonces, no un reflejo del ser humano y sus condiciones vitales, sino justo un punto de fuga de estos, una salida terrible, pero indudable del avance brutal de la maquinaria. Tal vez por eso la sonrisa de McReady al final de *La cosa*, tal vez por eso la entrega de Karel con una sonrisa en los labios antes de ser devorado por Otik; tal vez sea que ambos personajes reconocen en el monstruo esa coyuntura que por un momento abre el mundo, lo derriba. Ni romantizados, ni domesticados, los monstruos del cine menor son una forma de expresión sin forma alguna, inatrapables, siempre inestables.

3.2 Pancronotopía

Los pensamientos humanos son como cuartos. Entre ellos hay salas lujosas y cuartuchos saturados. Los hay soleados y sombríos. Algunos dan al río y al cielo, otros al traspatio o al sótano. Las palabras en ellos asemejan cosas y pueden ser cambiadas de un cuarto a otro. Los pensamientos dentro de nosotros en realidad, esas habitaciones en nuestro interior, agrupadas en palacios o cuarteles, pueden ser moradas de otros donde uno resulta ser sólo un inquilino. A veces, sobre todo de noche, encontramos que las salidas de esos aposentos están cerradas con llave y no podemos

abandonarlos. Estamos encerrados como en un calabozo hasta que nuestros sueños nos liberan y nos dejan salir. Pero los sueños son como los invitados de una boda, hay que esperarlos. Mientras tanto, reina el insomnio. Dicen que existen dos insomnios, como dos hermanas. El de antes de dormirse y el otro, después de despertar en plena noche. El primero es madre de la mentira, el otro es madre de la verdad.

Milorad Pavic

Cuerpos transformados y cuerpos alterados son un movimiento constante; se ponen en acción en el mundo. Pero este mundo, la maquinaria que se desmantela y refuerza constantemente ante el paso de los cuerpos en acción, es también una estructura compleja. No se trata únicamente de un lugar en el que “algo” ha de ocurrir; ese mundo y sus habitantes, son el movimiento mismo. La configuración de ese mundo es, pues, cambiante. Sus formas se traducen de acuerdo a los ritmos de cada movimiento hecho, ante las posibles afectaciones producidas por los cuerpos y demás estructuras que le componen. Pero no se trata tampoco de una suerte de efecto mariposa, se trata de un red con múltiples articulaciones, salidas y posibilidades. Comprender el mundo, el espacio, no se refiere entonces a una actividad que ponga en relación con estructuras meramente físicas, sino con los sentidos de las mismas. De ahí que autores como Maurice Merleau-Ponty o el ya citado Michel Foucault dediquen gran parte de su obra al estudio del espacio: a su operación en la formación de la experiencia del ser, a su relación con el ser de las cosas y a la conformación de arquitecturas que se manifiestan incluso como soportes ideológicos.

Pienso por ejemplo en el espacio de la esfera desde finales del siglo XV hasta comienzos, más o menos, del siglo XVII. Durante todo el periodo que cubre el extremo final de la edad media, el Renacimiento, hasta el comienzo de la edad clásica. La esfera, en aquella época, no fue sencillamente una figura privilegiada, en la iconografía o en la literatura, entre otras figuras; fue en realidad la figura realmente espacializante, el lugar absoluto y originario donde tenían sitio las demás figuras de la cultura renacentista y de la cultura, digamos, barroca. La curva cerrada, el centro, la cúpula, el globo que irradia no son formas simplemente elegidas por la gente de aquella época, son los movimientos por los que están dados silenciosamente todos los espacios posibles de aquella cultura –y el espacio del lenguaje. Empíricamente, sin duda, se había descubierto que la tierra era redonda, lo que ha privilegiado, de hecho, la esfera: esto ha sido el descubrimiento de que

la tierra era la imagen sólida, sombría, amontonada sobre sí misma de la esfera celeste, y también su bóveda, y por consiguiente de la idea de que el hombre, a su vez, sólo es una pequeña esfera microscópica, situada en el cosmos de la tierra y en el macrocosmos del éter.¹⁵⁹

Este fragmento delata el espacio en sentidos mucho más amplios que un mero horizonte físico o un conjunto de disposiciones y distribuciones de elementos componentes. Se trata más bien de un espacio de transformación, que es transformación en sí mismo. Las formas (Geométricas para el caso de la cita) que toma, se ponen en relación con la historia, las artes y demás cuestiones de la cultura. Espacio que es, en fin, movimiento. Al ponerlo en juego, por ejemplo, con los tiempos contemporáneos, es posible ver que los nuestros son espacios que siguen múltiples direcciones; las tecnologías de comunicación a distancia que permiten el encuentro (virtual) de geografías y usos temporales distintos, han reconfigurado la forma de relacionarse con el mundo. No es que las distancias se hayan recortado y que las mediciones del tiempo se hayan cerrado en una sola, sino que se han abierto otras dinámicas, otras formas de ponerse en relación con el mundo. Punto de partida y encuentro de los seres y las cosas, el espacio se abre no a lo ilimitado, sino a lo posible.

El movimiento del cine es también un espacio de relación; la afirmación Deleuzeana de que en el cine de Búster Keaton presenciamos *como el héroe es como un punto minúsculo englobado en un medio inmenso y catastrófico, en un espacio de transformación*¹⁶⁰, confirma que la puesta en escena antes que una mera atmósfera dramática es un complejo espacio de generación de relaciones, un lugar de sentidos en el que los personajes se transforman a la par que ellos transforman la escena. El célebre grito de “¡acción!” cobra un sentido más que romántico, tal como lo apunta Víctor Gerardo Rivas¹⁶¹, la acción cinematográfica tiene que ver con la puesta en marcha de una serie de procesos que muestran la relación del protagonista con su mundo. La cámara demarca el espacio para liberarlo, incluso el encuadre más cerrado tiene por objeto poner al personaje en una relación absoluta con la situación

¹⁵⁹ Foucault, Michel, *Lenguaje y literatura*, traducción de Isidro Herrera Baquero, Editorial Paidós, Barcelona, 1996. P.97.

¹⁶⁰ Deleuze, Gilles, *Op. Cit.*

¹⁶¹ Rivas, Víctor Gerardo, *Op. Cit.*

vivida y con su entorno. Afectos que pueden ir de la opresión, al deseo erótico, al horror y un muy largo etcétera tienen lugar en los espacios (y los tiempos) que la cámara abarca. La construcción total del filme abarca, de hecho, esta lógica: lo que se muestra no son los instantes privilegiados de una historia, sino un tejido complejo de acontecimientos y afectos que dan los sentidos de la narración. A una película entramos en el momento en que las acciones de un personaje (y las acciones del mundo sobre éste) son definitorias. Las transiciones antes que hacer un recortamiento de situaciones no relevantes al filme, son una especie de ligaduras que complementan el sentido espacio-temporal de la cinta.

En el caso del cine menor, el espacio es uno que corre en todas las direcciones posibles; incluso ante la aparente fijeza se halla en constante movimiento desterritorializador: cuando la cotidianeidad se quiebra, el cuerpo se transforma o lo extraño lleva a cabo su aparecer (para los casos ya esbozados), se debe a que el mundo, en su movimiento maquínico, ha dejado ver breves resquicios, flaquezas que los protagonistas son capaces de reconocer y aprovechar para generar quiebres y aberturas, los aquí llamados puntos de fuga. Aún cuando Jim Jarmusch, por ejemplo, realiza a lo más tres encuadres distintos en los breves relatos que componen *Noche en la tierra*¹⁶² y *Café y cigarrillos*¹⁶³, el carácter móvil del cine se mantiene y el carácter desterritorializador del cine menor se hace presente. Se trata en estos casos de, literalmente, fracturas en el espacio cotidiano: el taxi y la cafetería se convierten en los lugares propicios no sólo para la conversación banal, sino para la conversación en un aparente juego de sinsentidos. Los diálogos que van de la futilidad de la vida contemporánea, la invención de una máquina de Nikolai Tesla, a la posibilidad de dejar de fumar y el descubrimiento de líneas familiares entre celebridades, son quiebres que ocurren desde el absurdo. El espacio cerrado (taxi, cafetería, vestíbulo) permite la fuga a través del diálogo. La cámara es atrapante (más no en un sentido que encarcele a los personajes, pues cualquiera de ellos podría salir de cuadro en cualquier momento), cerrada: manteles cuadrados, tazas de café y té en una cercanía asfixiante, espejo retrovisor y taxi a puertas cerradas; objetos todos que marcan un límite, que denotan y evidencian una serie de procedimientos, de acciones cotidianas, son también las madrigueras, los puntos desde los que los personajes, a partir la

¹⁶² Jarmusch, Jim, *Night on Earth*, 1991.

¹⁶³ Jarmusch, Jim, *Coffee and cigarettes*, 2003.

voz, abrirán una salida, harán un movimiento afuera de la maquinaria. No se trata en las cintas de privilegiar el diálogo por encima de la imagen, se trata de hacer del diálogo la imagen misma. Pero tampoco se trata el diálogo de un revelador de ideas trascendentes, se presenta más bien como una serie de absurdos, de sinsentidos (que no incoherencias, cada conversación tiene una lógica clara) que son flujos, desplazamientos en el espacio y el tiempo. Lo atrapante de la cámara se rompe con la voz que fluye cual si no tuviera límites que la contengan; el tiempo se diluye de a poco, parece haberse borrado. Impera la sensación de que la conversación podría extenderse perpetuamente (como el funcionamiento de la máquina de Tesla en el fragmento protagonizado por los White Stripes en *Café y cigarrillos*), o que bien, como ocurre en muchos casos, podría acabar abruptamente. La gran constante es que nunca se cierran. Ante la última línea, siempre hay algo vivo con una latencia apenas perceptible.

Pero existe otra cualidad del tiempo y el espacio en el cine menor que vale la pena tratar, y es la que aquí llamo la pancronotopía: literalmente, todos los tiempos y todos los espacios. Para aproximarme más a esta idea me valgo de dos cintas del director canadiense Christopher Nolan: *Amnesia*¹⁶⁴ y *El origen*¹⁶⁵. La primera narra la historia de Leonard Shelby, un hombre que padece una condición que le priva de la memoria a corto plazo, los únicos recuerdos claros que tiene son que han asesinado a su esposa y que él está buscando al asesino para tomar venganza. Para tratar de disminuir el déficit que provoca su condición, Leonard se tatúa pistas por todo el cuerpo, toma fotografías instantáneas de objetos y lugares importantes, así como de la gente con la que se involucra, siempre tomando notas acerca de los detalles en la cara posterior de las fotos. La cinta juega desde un inicio con la cuestión temporal: se ve una fotografía que vagamente muestra un charco de sangre y junto a este un cadáver. Conforme una mano agita la fotografía (como se hace para revelar esta clase de fotos), la imagen más que aclararse, se desvanece, pasa a un blanco absoluto, luego la mano empuja la fotografía dentro de la cámara, vemos al fin que es el protagonista quien la sostiene, viene el disparo de la cámara, luego se ve el cadáver y junto a él el casquillo de la bala que lo ha matado, con un leve temblor este se levanta y en luego de un disparo precedido del grito de la víctima, vuelve al arma. Esta escena mostrada en reversa, deja ver que la lógica narrativa de

¹⁶⁴ Nolan, Christopher, *Memento*, 2002.

¹⁶⁵ Nolan, Christopher, *Inception*, 2010.

la cinta no será cronológica, ni siquiera será del todo fragmentaria, sino que será aquella que es propia de la mente del personaje. Nolan incluye al espectador en la dinámica vital de Leonard, en las formas en que construye sus experiencias del mundo. De hecho, el espectador es una especie de escucha: el personaje hace constantemente narraciones en off en las que detalla los avances de su investigación, los procedimientos que sigue para “armar” dichos avances y vencer su olvido. Parecería, de hecho, como si Leonard Supiera que los espectadores están ahí, con él, pero que, como parte de su condición, lo olvida en todo momento. Cada “monólogo interior” parece estar más encaminado a buscar una confirmación del exterior respecto a su proceder, que a la mera búsqueda de referencias internas a las cuales asirse.

En estas condiciones, tiempo y espacio adquieren en la cinta cualidades muy particulares, pues de un lado, es imposible establecer una cronología de eventos en narración, la edición contribuye a ello: en todo momento y conforme la cinta avanza se tiene la sensación de que lo que se muestra pudo haber ocurrido en cualquier momento, no se establece jamás el orden de los acontecimientos. Y es que no hay por qué establecer tal orden. No existe. Cada momento es un intento de Leonard por dar un sentido unitario a los acontecimientos de su búsqueda y, finalmente, a su venganza consumada. Lo mismo ocurre con el espacio: la ciudad es un laberinto inasible, cada lugar es nuevo, aunque tome la fotografía de los moteles en que se hospeda, Leonard no tiene la seguridad de que sea su lugar, la fotografía es un recuerdo frágil. Lo confirma la escena en la que esperando a un sospechoso importante en el motel de este último. Leonard olvida por qué está sentado sobre la cama y al preguntárselo a sí mismo, piensa que está en su propio motel y comienza a ducharse y a realizar sus actividades cotidianas sólo para ser sorprendido por el ocupante original de la habitación. Es decir, el espacio sufre también desplazamientos importantes.

Cierto es que los recursos descritos sirven dramáticamente para enfatizar el suspenso en las pesquisas del personaje, pero incluso en ese sentido, Nolan da un paso fuera del género: la búsqueda del asesino de su mujer es un callejón sin salida. De hecho, se abre la posibilidad de que el homicidio nunca haya ocurrido, que Leonard haya inventado esa historia para ocultar de sí mismo los verdaderos sucesos que llevaron a la muerte de su esposa (dejando estos bajo la historia de Sammy Jenkins, misma que Leonard parece conocer a la perfección y

que narra de manera simultánea a su historia). Se abre la posibilidad de que un policía (Teddy) lo haya utilizado para cazar ciertos hampones, dejando en su camino pistas falsas que lo llevaran a buscar a quien él quiere: “Yo era el policía asignado al caso de tu esposa. Creí en ti. Creí que merecías vengarte. Fui yo quien te ayudo a encontrar al tipo en un baño esa noche... El tipo que te rompió la cabeza y se jodió a tu esposa. Nosotros lo encontramos y tú lo mataste. Pero no lo recordaste. Así que te ayudé, comenzamos a buscar de nuevo... Buscamos al tipo que ya habías matado.”¹⁶⁶ Mientras puede pensarse que ciertamente todo es una invención de Leonard, cabe también la posibilidad de que Teddy mienta. De hecho, que la cinta finalice con una escena en un punto medio (si se ordenara cronológicamente), deja abierta la trama a infinito.

El hombre sin memoria es en *Amnesia* una posibilidad de construir nociones de tiempo y espacio más basadas en quiebres que en continuidades. No se trata de una exaltación del lugar común de la vida compuesta por instantes, al contrario, la descompone en todo momento: el personaje busca constantemente poder afianzar su vida en algo, en una certeza que permanezca y no se borre como cualquiera otra experiencia. Se trata, pues, de desplazamientos: Presente y pasado no ocurren sólo de una forma, sino que corren en todos los sentidos. Es posible hacer un armado, sí, pero eso rompería la lógica del filme. Lo mismo el espacio, fluye hacia todas partes, desmemoriado, pero presente. La obsesión de Leonard Shelby por armar el rompecabezas del asesinato, es no otra cosa que el intento por construir (a la par que borrar) su identidad, generar un nuevo constructo ahí donde todo permanece inmóvil, pero frágil: como sus fotografías.

Pero es en *El origen* donde Christopher Nolan llevará la aquí llamada pancronotopía hasta sus últimas consecuencias. El tema de la cinta, el sueño, va a permitir que las nociones de espacio y tiempo puedan desplegarse en juegos múltiples. Y es que, por más que se ha escrito e indagado acerca de este tema, sigue siendo tema de muchas posibilidades. Tanto en un espectro teórico, así como artístico, el sueño genera una serie de dudas e imaginaciones que se ponen de manifiesto en cada expresión que le abarca. Si el sueño ocupa tal lugar se debe a que constituye parte fundamental de nuestra experiencia de la realidad. Lo que ocurre en sueños puede no estar en el mundo de lo real, pero en definitiva le puede constituir o

¹⁶⁶ Nolan, Christopher, *Op. Cit.*

transformar en muchos sentidos. Cuando el tema del sueño hace acto de presencia en el cine, todos los recursos técnicos y visuales se desbordan. Edición, narración, puesta en cuadro, etcétera, permiten no imitar sino crear una serie de condiciones que en mucho se asemejan al sueño en cuanto tal. Ya sea que se trate de un filme onírico, o una cinta que use el como un eje de acción para los protagonistas, el sueño ofrece una enorme cantidad de efectos emotivos. En el caso de la cinta aquí analizada, Nolan tomará el tema para cuestionar formas de comprensión de la realidad. Si bien el tema ha sido tocado por innumerables cintas, sobre todo de ciencia ficción (siendo el caso más popular la ya citada *Mátrix*), se hace evidente que las que las intenciones de Nolan son muy distintas a la mayor parte de sus predecesoras (sobre todo de la tradición hollywoodense): No se trata del héroe mesiánico que descubre que se haya en una realidad manipulada por una fuerza hegemónica que controla todas las acciones y destinos humanos y a la cual hay que combatir y destruir en aras de recuperar el libre albedrío; se trata más bien de una indagación acerca del cómo los sueños constituyen ideas y emociones que afectan la realidad. Nolan no deja fuera un elemento de ciencia y ficción al cuestionarse qué pasaría si alguien pudiera “infiltrarse” a los sueños de alguien más con el afán de robar o insertar ideas en esa persona y cuáles serían las dinámicas de dichos sueños. La cinta narra dos grandes líneas temáticas (unidas, por supuesto): Cobb es un hombre dedicado a extraer ideas desde los sueños. Su efectividad y fama extendidas llevan a un empresario de nombre Saito a contratar a Cobb para llevar a cabo no la extracción, sino la implantación de una idea (disolver la corporación de su padre) en la mente de Robert Fischer, el joven heredero de la compañía rival de Saito, a cambio, Saito ofrece a Cobb liberarle de todos los cargos que hay en su contra en Estados Unidos para que éste pueda reunirse con sus hijos a quienes no ve en bastante tiempo. Eso libera la segunda línea dramática: se culpa a Cobb de la muerte de su esposa, quien se suicidó después de que ambos experimentaran entrando en sueños dentro de sueños, lo cual produce un extraño limbo en que todo tiene la estructura que el soñado desea. En este caso, Cobb y su esposa Mal han creado un mundo ideal. Pero Cobb descubre que no pueden habitar esa realidad y salen de ella (suicidándose en el sueño, pues esa muerte repentina les despierta). Pero Mal se niega a creer que el mundo en el que se encuentran es real y se tira al vacío en espera de volver a su mundo ideal.

Sueño dentro de un sueño, sueños en niveles, tótems, arquitecturas oníricas toman, a partir de ese momento la escena. La posibilidad de entrar a los sueños de alguien más no implica que la tarea de extraer o implantar ideas sea fácil. Según se afirma se corre peligros constantes, pues las imágenes inconscientes que crea el soñador detectan y atacan al intruso. Se requiere por lo tanto un equipo que, entre otros incluye un arquitecto que crea imágenes dentro del sueño, espacios que permiten al resto de su equipo moverse libremente y llevar a cabo su tarea de implantación de ideas. Las posibilidades de construcción dentro del sueño son infinitas:

Arthur: En un sueño puedes engañar a la arquitectura para crear formas imposibles. Eso te permite crear ciclos cerrados, como los escalones de Penrose: “la escalera infinita” (...) Ciclos cerrados como éste te permiten marcar los límites del sueño que creas.¹⁶⁷

Si bien la lógica del sueño que se sigue en *El origen*, según confiesa el propio Nolan, atiende a su propia experiencia del sueño, ello no impide ver otros referentes (como ocurre con la física cuántica en el diálogo aquí citado) o que la lectura de la cinta se cierre sobre sí misma, al contrario, como la propia escena lo prueba, todo el sueño es una posibilidad abierta. En el texto *Inception: cine y psicoanálisis*, Idalia Sautto analiza los valores simbólicos de los tótem que los personajes usan para darse cuenta de cuándo están en la realidad, el cómo Cobb proyecta sus deseos y culpas y ubica todo en un diálogo con las teorías de Freud y Lacan acerca del sueño. La autora, además analiza las complejidades narrativas del filme: *Inception es una película en donde los personajes entran y salen de los sueños, pero este recurso es un arma de doble filo para sus espectadores, porque como espectador nunca sabemos cuál es el tiempo narrativo del sueño y cuál el de la realidad.*¹⁶⁸ Y continúa:

¹⁶⁷ Nolan, Christopher, *Op. Cit.*

¹⁶⁸ Sautto, Idalia, *Inception: cine y psicoanálisis*, en <http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/num8-dossier-blog/138-inception-cine-y-psicoanalisis>. Última visita, febrero 15 de 2013.

Como espectadores en tanto que sabemos que hay una realidad podemos saber los niveles del sueño en el que se van sumergiendo. Dentro de los sueños siguen los recursos cinematográficos como el flashback para mostrarnos cómo fue que Mal, la esposa de Cobb, se suicidó. Como espectador se llega a creer que en efecto hay una realidad hasta que llega el final de la película. Suponemos que la realidad es la que se vive en Tokyo, París, Marrakech y después en el avión.¹⁶⁹

Dichas complejidades narrativas abren la propuesta aquí planteada: en el filme todo ocurre. No se trata de hallar una sola lógica de lo que es real y lo que es el mundo del sueño para los personajes, sino que todos los tiempos y todos los espacios son posibles. Si la perinola que fue presentada como el tótem de Cobb no cae al final de la cinta, es decir, si la cinta finaliza dejando en el espectador la duda de si el encuentro anhelado de Cobb con sus hijos es sólo un sueño más en el que se halla inmerso, no tiene importancia, el mundo ha sufrido ya un quiebre y cada nivel del sueño que se presenta, cada estructura creada es parte de una realidad posible, abierta. Tiempo y espacio no son constructos ni fijos ni lineales en la cinta. Antes que meramente cuestionarse qué es lo real, abren grietas en el mundo, lo desordenan, asumiendo los riesgos que ello implica. Al volver a “la realidad” todo queda tocado, alterado, hace imposible volver a una estructura originaria. Desplazamiento de territorio, desplazamiento de tiempo, mundos abiertos que operan no en simultaneidad ni en mero paralelismo, sino en todas sus posibilidades abiertas. Pancronotopía es pues, un flujo de tiempos y lugares, de realidades que se ponen en marcha no por la mera renuncia a una realidad mayor (de hecho, tal renuncia causa la muerte de Mal), sino por la sola posibilidad de construcción, de creación de universos que se desplazan de una realidad a otra. Llama la atención que la arquitecto de los sueños en *El Origen*, lleve por nombre Ariadna, pues se convierte en quien, al final, va a liberar a Cobb del intrincado laberinto de sueños dentro de los sueños en que se halla inmerso, más significativo aún en tanto que, en esta ocasión, no hay hilo dorado que guíe en una única dirección, a una salida final, sino que desde las arquitecturas imposibles que se ponen en marcha, se abren muchos caminos, que se conectan y se pierden, se caen y levantan sin cesar.

En una escena del filme, Cobb afirma que nunca se recuerda el inicio de un sueño, se entra a éste cuando ya algo está ocurriendo, algo se ha puesto en juego. La misma lógica

¹⁶⁹ *Idem*

opera en el cine: asistimos a la escena en el momento en que los acontecimientos mayores han de desatarse, cuando el mundo se ha puesto en movimiento. Esos movimientos alteran de una forma u otra al espectador de la cinta, mismo que, al encenderse las luces vuelve a una realidad que no es aquella de la pantalla, pero que se ha afectado, se transforma. Así, todas las estrategias del cine menor aquí esbozadas permiten un desplazamiento desde la cinta, la creación de puntos de fuga que permitan, se ha dicho ya, no buscar significados a lo que se muestra en pantalla, sino más bien sentido, puntos de fuga, conexiones con nuestra realidad transformada a fuerza de movimientos nuevos.

La pancronotopía, entonces, permite abrir canales no sólo narrativos, es decir, no únicamente queda abierta la posibilidad de que el espectador piense en una u otra posibles soluciones finales al filme, sino que abre más bien un rizoma que permite conectar no sólo posibles desenlaces, sino líneas dramáticas y propuestas de imagen y contenido fílmico. Toda solución es posible, ninguna se concreta del todo, pues cada escena une con otras escenas a infinito. En el caso de los dos filmes aquí glosados, el espectador cae en la tentación de establecer que es lo que ocurre al final, sin embargo, las conclusiones a las que llegue sólo le llevarán a otros puntos de apertura. Y es que, ni siquiera cabe pensar en un punto de origen. Tal como afirman Deleuze y Guattari:

El rizoma sólo está compuesto de líneas: líneas de segmentariedad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea cambiando de naturaleza. No deben confundirse tales líneas o lineamientos con líneas de tipo arborescente que sólo son lazos entre puntos y posiciones. Por oposición al árbol, el rizoma no es objeto de reproducción: ni reproducción externa como el árbol-imagen, ni reproducción interna como la estructura-árbol. el rizoma es una antigenealogía.¹⁷⁰

Eso ocurre justo en las dos cintas, sus primeras escenas no son un principio formalmente dicho, pues la historia corre en multiplicidad de caminos sin que la conexión entre líneas narrativas y escenas esté definida claramente. De hecho, se podrían ordenar en

¹⁷⁰ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma*, traducción de C Casillas y V. Navarro, ediciones Coyoacán, México, 2004. P. 46-47.

modos distintos y su sentido aún ofrecería posibles caminos por recorrer. Nuevo quiebre, la imposibilidad de asir un origen para la cinta, le da nuevas posibilidades de expresión.

3.3 Gesto (Conclusiones)

Una última escena, esta de la cinta *Copia certificada*¹⁷¹: luego de dictar una conferencia acerca del valor artístico de ciertas obras que son más bien copias de un original, el autor inglés James Miller se encuentra con Elle, su mujer. Sin embargo, no es sino conforme la cinta avanza que el espectador se percata del tipo de relación que existe entre los personajes, previo a ello sólo hay sutiles referencias que se esconden en miradas y diálogos. En el momento aquí en cuestión, la pareja discute acerca de qué es lo que da valor a una escultura que se encuentra en una fuente del pueblo. Ella afirma que es la postura del hombre sobre la mujer, el sentido de protección con el que cubre a su compañera femenina. James se niega, de un lado, a refutar tal idea, y de otro, a dar un argumento sólido para defender sus planteamientos. Ni siquiera cuando ella usa fragmentos de su libro, James se atreve a contestar. Se limita a decir que las perspectivas de Elle son simplistas y que le asquean, además de que le hacen sentir odio hacia ella, hacia el arte y hacia todo. Entonces Elle decide a preguntar su opinión a una pareja de ancianos que camina por la plaza. Sólo ella se acerca a la pareja, él se limita a observarla tanto de manera directa, así como desde los espejos que se encuentran tras de él y en el retrovisor de una motocicleta aparcada a su lado. No se escucha el diálogo que sostiene su mujer con la pareja. Elle Hace un gesto para que James se acerque y tras las presentaciones, pide a la mujer que repita lo que ha dicho acerca de la escultura; esta trata de armar su discurso de manera infructuosa, pues se limita a dar datos y, al parecer, es incapaz de recordar el cómo se expresó de la obra apenas unos segundos antes. La charla sigue. Es entonces que el hombre mayor separa a James para darle un consejo: “Yo creo que lo único que ella quiere es que camines a su lado y pongas la mano sobre su hombro. Es lo único que quiere de ti. No sé qué pasó entre ustedes. No me concierne. Pero todos los problemas podrían desaparecer con un simple gesto”. James confundido, dice que deben irse

¹⁷¹ Kiarostami, Abbas, *Copie conforme*, 2010.

pues deben encontrar un lugar para comer. Todos se despiden. En su camino, James, tímidamente, pasa el brazo por sobre el hombro de su esposa.

La escena hace gala de sencillez técnica y de posibilidades de movimiento, de abrir muchos posibles caminos de lectura: ya desde el inicio, se deja ver que la discusión de la pareja no se refiere exclusiva, ni principalmente a las cualidades de una obra artística, sino a su relación. Kiarostami no se dedica a ilustrar el conflicto únicamente a través del diálogo de sus protagonistas, sino de toda la puesta en cámara: los desplazamientos del uno junto al otro, la distancia y a la vez proximidad que los separa, el juego de miradas puesto en espejos y, por encima de todo: el gesto, el tacto manifestado en un nuevo movimiento. Se ha dicho ya que en el cine se nos plantea un juego de miradas de diversas clases, que entre las muchas cualidades que éste ofrece se halla la posibilidad de enfrentar el mundo y la experiencia del mismo desde una nueva clase de perspectiva, desde una mirada que ya sea invasora o cómplice de lo que se encuentra en pantalla, se ofrece amplia. Ello ocurre en esta escena, la mirada que los protagonistas apenas atreven es la misma que la cámara, que los espectadores atreven para con ellos y, desde ahí es que el cine menor ha de mostrar una nueva clase de operación: va de la mirada al gesto.

Copia certificada, revela en muchos de sus procedimientos, estrategias que aquí se han identificado como propias del cine menor: Esta es la primera cinta que el director iraní realiza en Europa, lo cual le ubica como un hablante de una lengua hallando modos expresivos en idiomas que no le son propios, pero que se realizan en el lenguaje que abre el director desde su puesta en cámara. De hecho, conforme la cinta avanza se habla en tres idiomas: francés, inglés e italiano; los personajes discuten a veces en sus respectivas lenguas (ella es francesa, él inglés), a veces en el idioma del otro y, tienen, además que interactuar con los habitantes del pueblo de la Toscana en que se han encontrado (lo cual hacen en italiano). Lo anterior no puede comprenderse como un recurso gratuito de parte de Kiarostami, pues ello sirve para marcar puntos de encuentro desde la fuga. Cada uno comprende el idioma del otro, pero el dirigirse al otro sin que éste responda en la misma lengua, enfatiza las tensiones. Entendidas éstas no en un sentido negativo, sino simplemente como desplazamientos: ninguno de los personajes trata de llegar a un acuerdo con el otro, simplemente se ofrecen, se muestran a la mirada de su pareja en la misma forma en que esas obras de las que hablan y

discuten se muestran ante ellos; y lo hacen también para la cámara y el mundo más allá de ella. Confrontación de lenguas, idiomas en tensión no sólo para la pareja protagonista, sino para el director que se expresa en un idioma ajeno. Tensiones: puntos de fuga y de encuentro.

Lo mismo para los lugares que recorren: una tienda, una carretera, cafés y restaurantes, plazas y finalmente, la habitación de hotel en que la pareja pasó su luna de miel son sitios en que pueden fluir hacia un afuera que no es ni el Londres que él habita lejos de su mujer y su hijo, ni el París que vio nacer a Elle. Lugares que se expanden al paso de ellos. Si la plaza en que ocurre la escena ya descrita permite a los personajes observarse desde tantas perspectivas a un mismo tiempo, es porque les permite desplazarse fuera de los funcionamientos de su mundo regular. Se trata de lugares en que toda su existencia se halla en juego, pero liberada ya de los movimientos de una maquinaria (tal vez representada por la institución del matrimonio y por un pretendido canon estético) que les devora. De hecho, la plaza recuerda en mucho a los jardines que de los que habla Foucault en su ya citado texto *Les corps utopique, les heterotopies*¹⁷² pues son lugares en que no sólo se acumulan el tiempo y el espacio, sino que, para el caso específico, se acumulan de acuerdo a la experiencia de los protagonistas. De la habitación de hotel en la que la película cierra, y desde la que Elle observa el mundo exterior, ella tiene claros recuerdos: cómo lucía durante su luna de miel, qué representó el lugar para su unión. Todo. En cambio, James ni siquiera es capaz de reconocer el hotel estando sentado en las escalinatas de entrada. Y sin embargo, su actual presencia en el lugar transforma y se transforma.

Todo lo anterior, en fin, opera para conducir al gesto. Ya no se trata únicamente de captar una mirada y de poner otra mirada en el mundo, sino de poner un gesto más, un contacto casi táctil, cercano pero que, a la par, puede ser generado, y tomado, desde una distancia adecuada. El gesto del cine menor permite que la expresión en pantalla sea abierta, que se establezca en relaciones cambiantes y nuevos pronunciamientos. De ahí que Kiarostami no sólo nos muestre el gesto de James pasando el brazo sobre el hombro de Elle, sino otros muchos. De ahí que la cinta acabe con un gesto: el de ella mirando la ciudad por la ventana. No ofrece solución a los conflictos que se han presentado a lo largo de la cinta,

¹⁷² Foucault, Michel, *Op. Cit.*

ofrece más bien aperturas a ese conflicto, tensiones, perspectivas y roces. Formas de expresión, en fin, que transforman todo su espacio.

Y no sólo en Kiarostami, también el cine del ya analizado Jan Svankmajer se encamina hacia un cine del gesto. En más de una ocasión el director checo se ha manifestado a favor de la creación de un cine táctil, de un cine que pueda transmitir no sólo hacia el ojo, sino a la totalidad del cuerpo de su espectador. Afirma:

(...) Cuando empecé a trabajar con el relato de Poe *La caída de la casa de Usher* (había una condición que tenía que cumplir a mi regreso a la realización cinematográfica: que no filmara películas basadas en mis propios guiones, sino películas de autores <<clásicos>>), y cuando comencé a familiarizarme con el intrincado mundo de su imaginería, advertí el significativo papel que el tacto jugaba en su estudio Psicológico del comportamiento patológico. Las sensaciones táctiles, que apenas percibimos en nuestra vida cotidiana, se tornan extremadamente intensas bajo el condicionamiento del agotamiento y la tensión Psicológica (los resultados de mi investigación sobre la repugnancia lo han demostrado con claridad).

Aparentemente, Poe tuvo conciencia de ello (incluso puede que el mismo lo experimentase), porque sus relatos son ricos en descripciones de sensaciones táctiles. Estas sensaciones son transmitidas al lector, que, como tal, no puede experimentarlas en su propio cuerpo, aunque la potencia de la imaginación táctil puede transformarlas de manera que se vuelven intensas. Los resultados de la investigación sobre la repugnancia sugieren que hay una <<memoria táctil>> que se extiende hasta los más remotos rincones de nuestra infancia, desde la que estalla en la forma de analogías evocadas por el más ligero estímulo táctil o por movimientos de fantasía táctil. De esta manera, <<el arte táctil>> se vuelve comunicativo.¹⁷³

Se esté de acuerdo o no con la postura del director, no cabe duda que es muy interesante el énfasis que da al desarrollo de sensaciones no sólo visuales en su concepción de lo cinematográfico. Svankmajer pasa de lo visual a lo táctil, a lo auditivo (incluso evoca el gusto, como hace, por ejemplo en el cortometraje *Comida*¹⁷⁴) siempre con la intención de que la cinta produzca emociones más amplias y abarcadoras. No se trata de que se imite la

¹⁷³ Svankmajer, Jan, *Op. Cit.* P. 143-144.

¹⁷⁴ Svankmajer, Jan, *Jidio*, 1982.

experiencia de esas cosas; tal como el fragmento lo apunta, se trata más bien de privilegiar de nuevo sentidos que han quedado relegados bajo el imperio de la mirada. Y no una mirada cualquiera, sino la mirada saturada del mundo contemporáneo. Mientras el cine contemporáneo tiende a la saturación visual (con abundancia de efectos especiales en el caso del cine de corte hollywoodense y con excesiva contemplación en el cine “de arte”), el cine menor se abre como una posibilidad que genera no una ilusión, sino un contacto. Sí opera desde la mirada, pero ésta es un catalizador que permite que la cinta sea abarcadora. Ya no la ilusión técnica de la contemporánea tercera dimensión (o sus excesos comerciales), sino un cine que desde su propia imagen, desde los niveles de expresión que le son más propios, puede operar diversos tipos de desplazamiento tanto sobre sí mismo (a partir de la fractura de géneros y estilos), así como hacia el mundo del espectador, de la cultura toda. Y es que, efectivamente, como se ha dicho en otros momentos, el cine menor no es un género, ni un estilo; se trata de una serie de estrategias de expresión, de códigos visuales, sonoros, escénicos, etcétera, empleados por algunos autores para dismantelar estructuras discursivas cinematográficas previas, no con el afán de romper una tradición, mucho menos de formar una corriente propia, sino de generar nuevas formas de expresión que, ciertamente, parten de las tradiciones previas, pero que se hallan fuertemente desterritorializadas. No se trata de un cine de personajes en situaciones extraordinarias que (verse o no sobre ellos una profecía), hacia el final, les permitirán transformarse en héroes. Pero tampoco es el cine del drama personal inmerso en un mundo que funciona apenas como ambiente circundante, como atmósfera que, si acaso, detona el drama interior; se trata más bien de un cine nómada que va de una tradición fílmica a otra y que, en su entramado expone a sus personajes en sus relaciones con todo su mundo. Cada relación importa, pues es en ellas que el individuo cobra sentido y es sólo desde ellas que puede pronunciarse en fuga. Si, como afirman Deleuze y Guattari, en la obra de Kafka lo político está siempre en juego abierto, lo mismo ocurre en el cine menor. Más no por ello debe tratar de entenderse como un cine en el que se busca imponer una tendencia o una forma de pensamiento, por el contrario, se trata de un cine que al exponer las complejas relaciones existentes entre personajes y mundo, expone a cada uno de los componentes como parte de un engranaje y delata las fragilidades de la relación, abriendo así puntos de fuga constantes que permiten no deshacer totalmente dicha relación, mas sí

desmantelarla, fracturarla y desde esas fracturas, abrir caminos que apuntan en otras direcciones.

El gesto aquí evocado es, pues, un último paso al afuera del cine menor, una posibilidad de conectar el mundo en pantalla con el que se encuentra fuera de ella. No es que se busque imitar lo que ocurre en la cinta para traerlo al mundo, de alimentar de fantasías e imposibles la realidad circundante, se trata más bien de reconocer los elementos que cada cinta arroja, el gesto que se encuentra más allá de la mirada de la cámara y que sólo puede expresarse desde ella. Gesto que se encuentra en el momento en que James pasa el brazo por sobre el hombro de Elle, pero también en los crujidos orgánicos y la carne latente bajo el plástico de Svankmajer, y en las metamorfosis de Cronenberg, en los lugares que habitan las ensoñaciones de Christopher Nolan. En fin esos cuerpos que se abren para mostrarse, esos lugares en plena transformación son desterritorializaciones, procesos que quiebran estructuras. El gesto del cine menor no está en el rostro de la víctima del cine de terror, sino en la inestabilidad del monstruo que cuestiona todo conocimiento de las formas apenas aparece. De hecho, bajo esta perspectiva, incluso la sala de cine se ofrece como lugar de encuentro, de quiebre, pues en ella la realidad exterior no se anula, sino se transforma. De nuevo Foucault:

En général, l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles. Le théâtre, qui est un hétérotopie, fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux étrangers. Le cinéma est une grande scène rectangulaire, au fond de laquelle, sur un espace à deux dimensions, l'on projette un espace à nouveau à trois dimensions.¹⁷⁵

El cine y toda su estructura puede ser, así, parte de un movimiento que se registra también fuera de la pantalla, pues se trata de un espacio que supera sus dimensiones físicas y permite el desplazamiento dentro de otros espacios determinados por diversos factores de orden

¹⁷⁵ Foucault, Michel, *Op. Cit.* P.29.

En general, la heterotopía es por regla, la yuxtaposición, en un lugar real, de diversos espacios que, normalmente serían, deberían ser, incompatibles. El teatro, que es una heterotopía, hace aparecer, en el rectángulo que es el escenario, toda una serie de lugares extraños. El cine es un gran escenario rectangular, al fondo del cual, en un espacio de dos dimensiones, se proyecta un espacio tridimensional nuevo. (La traducción es mía).

social. Incluso ante la situación actual de la cinematografía que obedece más a su carácter de industria del entretenimiento y en que son los números en taquilla los que determinan la vida de una cinta, existen filmes que al descolocarse de este sistema, hacen que el espacio que les contiene también se transforme. Pero tampoco debe pensarse en la sala de cine bajo una perspectiva romantizada desde la cual el cine es un lugar ideal que tiene como propósito generar cambios en los sistemas o brindar una serie de ideologías que muevan a llevar a cabo determinado tipo de acciones. Ni siquiera, al acercarse al cine desde la filosofía, se puede pensar en que tenga por objeto arrojar una serie de conceptos y significaciones para interpretar la experiencia del mundo. La actitud de contacto es más bien aquella que describe Merleau-Ponty en su ensayo *Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie* : “Si donc la philosophie et le cinéma sont d'accord, si la réflexion et le travail technique vont dans le même sens, c'est parce que le philosophe et le cinéaste ont en commun une certaine manière d'être, une certaine vue du monde qui est celle d'une génération”.¹⁷⁶

Ciertamente, toda cinta, por más nimia que aparente ser, delata algo de su tiempo, de la situación cultural del mundo en que se gesta, una actitud frente a su realidad circundante. Tanto el cine clásico de Hollywood, como el llamado cine de autor delatan respectivas actitudes. Así también el cine menor delata una actitud. Ninguna se impone a la otra, pues son expresiones muy diferentes.

Al hablar de conexiones, se trata aquí de delatar los modos de ser en que el cine menor y el pensamiento confluyen. Cada cinta aquí abarcada, cada estrategia analizada ofrecen una mirada de su tiempo y un gesto que les hace permanecer más allá de éste. Esa actitud es la desterritorialización, el dislocamiento de las relaciones entre protagonistas y su mundo, la transformación y el desplazamiento. Es mucho lo que una cinta puede decir acerca de la cultura en que se suscribe: de su tiempo, de sus contextos, etcétera; No se trata de forzar un filme para que diga algo, ni tampoco de esperar que proyecte determinadas ideas. Son las conexiones, las redes desde las cuales se trata de acceder al filme los que permiten establecer

¹⁷⁶ Merleau-Ponty, Jean Maurice, *Sens et Non-sens*, Gallimard, Paris, 1996. P. 10.

Si hay un punto en que la filosofía y el cine están de acuerdo, si la reflexión y el trabajo técnico van en un mismo sentido, se debe a que el filósofo y el cineasta tienen en común un cierto modo de ser, una cierta mirada al mundo que es aquella de toda una generación. (La traducción es mía.

puntos desde los cuales muchos se pueden tocar diversos temas. Por eso, si se hace un acercamiento a la cinematografía desde el pensamiento, desde la filosofía, se debe a que el cine delata, desde su condición de movimiento, una serie de cuestiones que se encuentran más allá de la pantalla y cuya reflexión puede abrirse al tratar de delatar los modos de ser encontrados.

No existen los autores adelantados a su tiempo; existen los grandes lectores de su tiempo, los que en una obra (sea esta cinematográfica o de cualquier otra índole) ofrecen un panorama abierto cuyas posibles lecturas se extienden más allá del momento específico en que la obra apareció originalmente. De ahí que cintas que han aparecido hace ya varias décadas aún abren un diálogo con nuestro tiempo, con nuestras formas de ser. Las estrategias del cine menor expuestas en este estudio, son una modificación tanto de las formas narrativas y estructurales del cine, así como un cambio de mirada en que se expresa la experiencia del mundo desde la cinematografía. Cada una apunta en una dirección que nos pone en juego no únicamente con las posibilidades artísticas del cine, sino con su actuar en nuestra cultura. Si el mundo se muestra en constante cambio: si el Internet (en todas sus dimensiones: la realidad virtual, las redes sociales, las comunicaciones, los sistemas de mercado, etcétera) ha modificado las nociones de tiempo y espacio al establecerse como formas de quiebre con respecto a los usos de horario y geografía, pero también en cuanto a las concepciones de lo corpóreo, de la relación del individuo con su mundo físico y virtual. Si el contacto entre culturas nacidas en zonas geográficas diversas (provocado por las migraciones u otra clase de desplazamientos) provocan la modificación de las relaciones con la otredad. Si, en fin, toda la experiencia del mundo se encuentra trastocada cabe pensar en el cine como una de las formas de expresión que constantemente se pone en relación con las visiones de esas nuevas formas de realidad. Si como afirma Víctor Gerardo Rivas,

El cine, pues, se halla mucho más cerca de lo que Nietzsche llamó “cultura de la ópera” (es decir, una cultura en la que los valores supremos de la existencia se metamorfosean en motivos de recreación) que de lo que él mismo llamó una “cultura trágica”, o sea, una cultura en la que la experiencia artística o estética sirve para la asunción del sentido total de la existencia, lo cual explica por qué el “cine de arte” o “el cine de autor” siempre ha sido marginal respecto a la inconmensurable producción del

cine comercial, vehículo idóneo para que en una sociedad donde todo es masivo la gente comparta formas de pensar y sentir que al unísono parecen por completo originales o profundas pero que no se ligan con una visión en verdad personal de la realidad y tampoco se obligan a asumir una determinada postura frente a la misma. Sin vínculo alguno con el individuo consciente fuera del ambiguo movimiento de la imaginación que en un plano meramente estético rompe con la necesidad de actuar, las formas de las que hablamos reducen al mínimo la subjetividad porque no le exigen determinación final alguna y, sin embargo, da todo el aspecto de una trascendencia personal a lo que la película muestra, lo que permite que el espectador paradigmático o más bien común se identifique con los héroes de la misma o con el tema que desarrolla sin resistencia, lo que es doblemente evidente en el cine comercial porque no se interpone a la intención intelectual del creador o la complejidad del tema.¹⁷⁷

se puede afirmar entonces que, mientras el cine de la tradición nacida en el Hollywood de la década de los treinta del siglo pasado, procura los valores ya dichos; formas de subjetividad cómodas que se ajustan a la sociedad de masas contemporánea, cabe pensar también en un margen que, desde el cine mismo, modifica dicha estructura. Margen que se encuentra representado ya no solamente por el llamado “cine de autor” cuyas formas que aunque ciertamente abren y desembocan en otras concepciones de la subjetividad moderna, contemporáneamente han sido tomadas por cineastas que antes que mostrarse como discursos originales, parecen meramente ofrecer una visión normalizadora de dichas subjetividades; las hacen acordes con un nuevo modo de ser en que predomina unas pretendidas intelectualidad y multiculturalidad que se erigen también como discursos imperantes, como formas de saber cuyo rechazo a las estructuras de las sociedades de masas y la globalización genera un afuera aparente en el que la producción, el control y un pensamiento dirigido a fines totalizantes, a nuevas presencias de la moral tradicional y visiones de éxito y trascendencia se cierran sobre sí mismas y bloquean el paso a otras formas de enunciación. Ese otro margen se registraría, más bien, en las estrategias del cine menor, las cuales no niegan las dos grandes tradiciones de las que provienen, sino que desde ellas se expresan, pero dislocándolas, desterritorializándose. Se trata de estrategias que antes que oponer una forma de subjetividad o narrativa a las ya existentes, se muestra como parte de ella, como un movimiento maquínico que tiende más a la

¹⁷⁷ Rivas, Víctor Gerardo, *Op. Cit.* P. 16-17.

puesta en evidencia de la fragilidad de las relaciones conformadoras de la experiencia del mundo y a sus posibles desmantelamientos no desde la ruptura absoluta, sino del punto de fuga, la generación de brechas y fracturas que abran nuevos caminos. Así pues, el cine menor se refiere no a un autor, no a un género, sino a otra forma de generar el movimiento del cine, de ponerlo en marcha. Se trata no de directores que puedan vaticinar hacia dónde van las concepciones de la subjetividades, sino de estrategias que ponen en juego las subjetividades contemporáneas, que las alteran, las metamorfosean en figuras monstruosas, en seres maquinizados habitantes de geografías también inestables, cambiantes.

El cine menor, creo, permite así, dar un paso que se dirige al espectador, al que mira la cinta no como quien busca imitar lo que se ha visto en pantalla (pues de sobra está decir que esa no es la función de la obra fílmica), sino de quien trata de transformar su actitud frente al mundo a partir de la experiencia proporcionada por el cine. Si como afirma Joseph María Esquirol: *Mirar atentamente no es clavar la mirada, es más bien dirigir la mirada con cuidado, sin prisas, y con la flexibilidad suficiente como para poder desviarla cuando la situación lo exija.*¹⁷⁸, tal vez sea esa la actitud que el cine, y en particular las estrategias fílmicas aquí analizadas, propone: dirigir la mirada de una forma nueva, primero con todo lo que la experiencia estética tiene de particular, con la mirada bien puesta, mas no forzada sobre lo que se cuenta en pantalla y que de ahí se transforme en un gesto que vaya al mundo. Tal vez sea posible pensar en la pancronotopía como un posible camino para crear nuevas rutas de reflexión de esos fenómenos que en el mundo contemporáneo nos han obligado a replantear nuestros conceptos de tiempo y espacio (como el Internet, o bien tal vez sea posible que las visiones planteadas por Jan Svankmajer acerca de la locura o del horror ante el mundo moderno, permitan restablecer nuevos diálogos, que surgan ya no de los discursos habituales, sino desde nuevas formas de enunciación que, aunque breves, sean quiebres. Tal vez sea posible pensar, en fin, que el paso de la mirada al gesto dado entre espectador y filme nos permite plantear no soluciones a las condiciones del mundo moderno, mas sí nuevas formas de interrogarlo.

¹⁷⁸ Esquirol, Joseph María, *El respeto o la mirada atenta: una ética para la era de la ciencia y la tecnología*, Gedisa editorial, España, 2006. P. 16

Al final de la escena con que abrió este apartado, *Elle*, interpretada por Juliette Binoche, se planta frente al espejo para maquillarse, se prepara para mostrarse a James de forma diferente a cómo la ha visto no sólo apenas en los instantes previos, sino en toda su relación. Kiarostami ubica la cámara en el lugar del espejo, el rostro del espectador recibe de manera directa la imagen de *Elle* maquillándose y, por tanto, se convierte en ese rostro maquillándose. Sin duda Juliette Binoche es uno de los rostros más conocidos del cine contemporáneo, sin embargo, en su interpretación, a través de la puesta en cámara, ese rostro de sobra conocido se borra para dar paso al rostro de *Elle*; rostro que acumula dentro de su expresión todas las situaciones a las que su relación con James la han llevado a ese momento justo, a ese mostrarse ante sí misma pero también ante esa cámara, signo de expresión de un afuera, de un rostro y un gesto que se comparten y expanden. En ese momento, el drama interior de *Elle*, no es sólo el del personaje ficticio, ni el de la actriz que lo interpreta, pero tampoco es meramente el del director de la cinta, del guionista, en fin, no se trata de un drama personal; se trata más bien de una puesta en juego de las operaciones que delatan la relación de la pareja, del arte, del espacio todo que permiten establecer conexiones directas con el mundo extracinematógráfico. El cine menor abre así enunciados que, como apuntarían Deleuze y Guattari para la literatura de Kafka, para toda la literatura menor, son colectivos, que se dirigen no a un drama interior, sino que apelan a su exterior, a su puesta en relación con el mundo. *Elle* frente al espejo delata una nueva operación fílmica, un nuevo movimiento en el que el cine no sólo ofrece una mirada (en este caso muy directa), sino que también ofrece un gesto en espera, tal vez, a ser correspondidos.

Ciudad de México, abril de 2013.

APÉNDICES

Apéndice 1

¿Casa de la locura?

Solemos pensar que las teorías y las formas artísticas se mantienen en un constante movimiento de competencia y que la lucha entre los paradigmas de la investigación científica y las formas de expresión necesariamente conllevan la disolución del anterior paradigma debido a la imposición hegemónica de una “nueva” manera de investigar y de crear. Pese a todo, esta racionalización del avance cultural no agota todas las dimensiones fluctuantes y plurales del diálogo que es posible sostener entre las manifestaciones artísticas y la teoría, ya que se encuentra atrapada en la dialéctica de lo “viejo” y de lo “nuevo”. Un desplazamiento, por el contrario, permite establecer formas de relación y de lectura que toman elementos de un conjunto teórico o artístico para introducirlos en otra problemática, en principio ajena a sus orígenes y a su campo específico, con la finalidad de explicar fenómenos que el conjunto por sí mismo no alcanza a percibir. En consecuencia, el desplazamiento inaugura una lógica de la experimentación que al prescindir de la ya mencionada dialéctica, introduce la diferencia en el pensamiento; preguntándose qué efectos tiene un procedimiento en la obra u objeto estudiados. El desplazamiento indica la emergencia de una nueva forma de experimentación.

I

Gilles Deleuze y Félix Guattari se han referido a la literatura menor, en específico a la de Kafka, describiéndola como un uso minoritario que se hace de una lengua mayor o dominante, altamente codificada, para expresar en ella un índice de desterritorialización (descodificación); idea que bien puede desplazarse a la expresión cinematográfica, pero hablando menos de la lengua mayoritaria que de los códigos visuales menores, justamente como la posibilidad de desterritorialización de las codificaciones dominantes. El cine nómada y la literatura célibe se dan la mano e intercambian posiciones en nuestro análisis.

Un cine menor está registrado en una serie de códigos visuales, lingüísticos e imaginativos que se relacionan entre sí ya no únicamente en términos simbólicos o de significado metafórico, sino más bien como un proceder, como un desempeño maquínico que produce acontecimientos. Por lo tanto se debe pensar esta forma de experimentación cinematográfica en términos de operatividad, de funcionalidad; lo cual en ningún momento reduce sus

posibilidades creativas, sino que la introduce una serie de problemáticas y en un crisol con engarces heterogéneos. El problema de Kafka sigue siendo el nuestro: ¿cuándo se puede producir un enunciado nuevo?, ¿cuándo se puede decir que un nuevo dispositivo se está esbozando? Hablamos de futuro, de deseo, de pueblo. Hablamos de procedimientos, siempre de procedimientos; el procedimiento siempre está dado por la expresión, no por la representación. Y la expresión siempre se adelanta al contenido. La maquinaria cinematográfica de Jan Svankmajer es un elemento de expresión de este tipo. Se trata de un dispositivo artístico que desmonta las potencias diabólicas del presente y ensaya (inaugura) una relación con el porvenir. Sileni es el dispositivo maquínico que, a nuestro juicio, ejemplifica mejor lo anterior. Nosotros creemos que el genio de Svankmajer no se encuentra en el esteticismo de lo onírico que se ha llamado surrealismo, sino que su capacidad creadora se haya en haber llevado el campo de lo inconsciente hacia agenciamientos sociales, moleculares y maquínicos, hacia la micropolítica.

Un cine menor entonces, hace un uso intensivo de los códigos visuales empleados por toda la tradición cinematográfica en occidente, que logra un desempeño artístico acompañado de un alto coeficiente de desterritorialización. En el caso particular de Svankmajer separándose incluso del uso de códigos visuales empleados por el cine mayoritario, el cual hace un uso extensivo o representativo de la imagen, que reterritorializa la materia del cine en códigos significantes establecidos por una hegemonía, convirtiendo a la imagen en metáfora o símbolo (éste es el caso del cine ruso, como podemos ver en Tarkovsky y Eisentein). La desterritorialización se inserta más bien en un cine que describe un funcionamiento maquínico, una serie de elementos que, allende la estética, desarrollan agenciamientos colectivos de enunciación. Lo que aquí llamamos cine menor consiste en el uso que una minoría hace del lenguaje cinematográfico, incluso en códigos ya establecidos; en el cine menor todo enunciado es político, y puede ser registrado en un movimiento de cámara, en un diálogo o en un momento específico de la puesta en escena; por último, el cine menor produce agenciamientos colectivos de enunciación. Y hablamos de agenciamientos para no caer en la trampa de los binarismos que distinguen entre individuo y sociedad, que hacen de ambas categorías dos unidades cerradas y opuestas que interaccionan tensionalmente entre sí; un agenciamiento se define menos por la identidad de los sujetos que por las conexiones y líneas de fuga que las relaciones de fuerza y deseo permiten trazar. Por ejemplo, en el cortometraje de Svankmajer titulado *Las dimensiones del diálogo*, no hay enfrentamiento de conciencias que devienen autoconciencias por el reconocimiento dialéctico; no hay dialéctica de ningún tipo (ni abierta ni cerrada). Hay más bien la descripción de una serie de procedimientos: el cuerpo, la corporeidad de lo humano son el producto (o la emergencia en términos genealógicos) de un encontronazo de fuerzas muy específicas. El cuerpo es menos un dato biológico originario y duro, que un efecto complejo, de larga historia, de técnicas, fuerzas naturales y fuerzas del saber, que a veces funcionan de una manera y a veces de otra. Civilización, cultura, naturaleza: tres fuerzas que, en su lucha, hacen lo humano; que es un producto azaroso, un juego, un devenir posible, nunca un destino irremediable. El cuerpo entonces, en su registro vital, en sus funciones más primas y más elevadas, es una cuestión de producción, sin duda inscrita en un modo de producción económico como el capitalismo, pero principalmente una cuestión de relaciones de fuerza, una cuestión de poder.

La modernidad descubrió el cuerpo individual y colectivo (bajo el nombre de población) como el eje central de las relaciones de poder que gestionan la vida masiva y social, produciendo la sexualidad como el quid de la biopolítica contemporánea y cercando políticamente el cuerpo individual mediante las disciplinas. Surgen aquí, como en Sileny y otros trabajos las lecturas que Svankmajer hace de Sade: ese cuerpo que muestra todos su huecos, que se abre sin temor a las mortales heridas, es una forma de liberación ante las grandes maquinarias, mas es también un riesgo constante, pues cada llaga puede convertirse en serpigo, en herida que no sabe cerrarse y termina por llevar a la muerte. Es por ello que la cuestión del cuerpo es la cuestión de la producción en serie del cuerpo y de su subjetividad (recuerda la escena final del primer “diálogo”, donde, después del largo proceso de interacción entre las fuerzas de la naturaleza, la técnica y el saber, el cuerpo humaniforme primero y luego humano, regurgita otro cuerpo idéntico al suyo, y luego otro, y así sucesivamente); o, para decirlo mejor, de la producción en serie de la población como cuerpo genérico de las técnicas gubernamentales (para Foucault esto es la biopolítica; Mbembe por otra parte sugiere que toda biopolítica tiene como núcleo fundamental la ejecución del poder soberano que es una decisión sobre la vida y la muerte, que primero instrumentaliza los cuerpos de poblaciones y luego los extermina, esto es la necropolítica). El cuerpo es, pues, no sólo cambiante y, por encima de todo, no luce como un cuerpo unitario: es un fragmento, o una serie de fragmentos que se integran, transforman y deforman.

II

Una casa que comienza a derrumbarse hacia fuera; muebles que emiten chirridos (más bien lamentos); una forma de muerte que es ausencia, despertar, pero nunca silencio; sonidos que recuerdan que no hay escape, que la condena estaba dada antes que el juicio; pero condena que no es sino un juguete que no puede sostenerse a sí mismo; no una casa de naipes sino una máquina cuyos engranajes no resisten el más mínimo aliento. Svankmajer se va a servir de estas y otras imágenes primero salidas de las etílicas ensoñaciones de Edgar Allan Poe, para crear una atmósfera que si bien está en total sintonía con los horrores imaginados por el oriundo de Boston, lleva también al horror presente en la idea del castigo (tanto en La caída de la casa de Usher como en El pozo y el péndulo y la esperanza, en el que también se mezcla un cuento de Villier de L’Isle Adam); hay una gran constante: la total ausencia del sujeto receptor del castigo. En el primero son los muebles de la casa los que llevan la narración, los que se rompen, los que se ahogan; de los otros personajes sólo, y en el mejor de los casos, escuchamos la voz. En el Pozo y el péndulo, Svankmajer, en un juego ya de por sí irónico, se vale de una cámara subjetiva para “mostrar” al condenado en su intento de escape. Lo que se muestra entonces es la maquinaria abstracta en pleno funcionamiento, maquinaria que no puede sostenerse, que puede ser una casa sólida en apariencia, pero que se desmorona ante su propio peso; o bien una metálica imagen del infierno que sólo requiere un trozo de sí misma para detenerse.

En Poe se presenta la imagen de una vida al borde de la muerte, o bien de la muerte hecha presencia en el mundo. Es así, condena irrevocable y dolorosa. Con esto, Poe llevó el horror

ya no a los territorios de lo sobrenatural, como hicieran sus predecesores de la literatura gótica, lo lleva al mundo cotidiano, es invasor, se puede registrar en una casa, en un gato o en cualquier otra figura familiar. Es también sonoro, Poe utiliza gran cantidad de figuras auditivas para describir sus horrores; el sonido del péndulo que baja, el corazón latiente, etc. Svankmajer toma esas mismas formas de horror y las ubica ya no sólo en el cotidiano, sino en todo el engranaje de la maquinaria abstracta, misma que también se muestra terrible y sonora, encadenando el deseo a la culpa irrefutable, reterritorializándolo para ganar un nuevo sujeto de cara a la ley.

La maquinaria abstracta de la que hablamos consiste en la triangulación formal del deseo que sujeta a los “individuos” a segmentos lineales, binarios y transversales que regulan y normativizan la vida, los espacios, los tiempos, la acción e incluso el género. Los segmentos lineales componen una jerarquía gradual de posiciones de sujeto (de la familia a la escuela, de la escuela al ejército, del ejército al hospital, etc.) que definen los espacios sociales donde los individuos se subjetivan como hombres y mujeres mediante normas de carácter general; es decir abstractas.

En el Pozo y el péndulo la triangulación del deseo posee la estructura típica del sometimiento: inquisidor-culpable-los familiares, pero con una excepción: el falso culpable siempre está ausente. Digamos que es presentado a partir de una cámara subjetiva que, si bien ubica al espectador en su lugar correspondiente, le impide al mismo tiempo establecer una relación total de identificación con el personaje. Traza una línea de fuga que recorre los lugares de la jerarquía disciplinaria del dispositivo jurídico-policial, acotado en el espacio punitivo, que presenta la maquinaria abstracta y trascendente de la ley, así como el castigo que es su correlato. En la secuencia posterior a su fuga, éste falso culpable, luego de empujar una sospechosa puerta que a propósito parece estar abierta, recorre un pasillo en apariencia interminable, pero que a su vez representa una posibilidad de salida: es la esperanza en sí misma. En el trayecto sólo escucha el ruido monótono de su respiración cansada, así como el de sus torpes pasos, aletargados por la angustia de la tortura. Es curiosamente la secuencia más larga del cortometraje y a su vez la más anticlimática de todas. Svankmajer busca transmitir en pleno la angustia del personaje, incluso su sensación prolongada del tiempo en el momento de la fuga. La luz, esa forma tan ansiada por quienes buscan la redención, se convierte en el momento final de la condena y en el encuentro con la presencia ominosa del inquisidor en la línea de fuga trazada por el acusado; se trata de nueva cuenta de una reterritorialización realizada por los códigos significantes del dispositivo jurídico-policial, que resubjetiva así la culpa y la pena en el movimiento ondulatorio de los labios del juez, quien, con su promesa de salvación, convierte en un agujero negro la fuga del culpable. Ésta línea de fuga fracasa, lo cual muestra que, a pesar de su amplio potencial de desterritorialización, el individuo es de nuevo reapropiado por la máquina abstracta y es subjetivado como un sujeto de la ley y de la culpa; esto es la triangulación del deseo, reterritorializado por el dispositivo disciplinario.

La maquinaria cinematográfica de Svankmajer muestra que no todas las líneas de fuga son exitosas, a pesar de ello o precisamente por ello nos parece que esta poderosa maquinaria de

expresión se distingue de la máquina abstracta de la ley, que señalamos anteriormente, en la medida que desmonta sus engranajes. Muestra sus procedimientos y se engarza con agenciamientos de enunciación cuyo objetivo es interrogarse sobre la emergencia de lo nuevo: de nuevas formas de subjetivación, de nuevas maneras de relacionarse con el deseo colectivo. Si bien las líneas de fuga fracasan, parece ser indispensable para Svankmajer que se sigan trazando. Ejemplo de ello es el escape de los muebles en la caída de la Casa de Usher.

En ese cortometraje, los muebles simplemente se sumergen en el fango, ante la debilidad de la casa; es decir, ante la imposibilidad de la maquinaria para contenerles; pero ¿no será precisamente por esa necesidad de contener y ejercer el poder disimétricamente, que la casa cae?, ¿no es su dominio sobre el conjunto lo que vuelve endeble al edificio?, con su escape, ¿no trazan los muebles una nueva línea de fuga? Las disposiciones y los segmentos arquitectónicos son claramente identificables en este cortometraje del checo, en el que cada cosa tiene su lugar, cada eslabón su papel, cada lugar su identidad. Con ello el cineasta muestra que la disposición de los espacios es en sí mismo un ejercicio del poder que produce identidades endebles, nunca definidas ni decisorias; identidades que, en su ejercicio, desgastan el uso de las relaciones de fuerza. Sólo desde sus fisuras y en relación a ellas es posible la emergencia de líneas de fuga que liberen el deseo a otro ejercicio; aunque éste sea el repliegue del deseo sobre sí mismo, esto es: su muerte y su autoaniquilamiento. El fascismo, en la escala micro y macropolítica, es un ejemplo de este ejercicio suicida del poder.

Hay que tomar en cuenta que el ejercicio del poder no es unitario ni homogéneo. Los segmentos elididos que conforman lo social funcionan de acuerdo a estructuras bien definidas; las cuales, en el momento en que abandonan el espacio que le es propio, son atrapadas por otro segmento que posiblemente se encuentra en una jerarquía más alta. Svankmajer acota las figuras del poder a éstos espacios definidos, de tal modo que los padres, el médico, el voyeurista no pueden funcionar fuera de un departamento, un hospital o un sótano respectivamente. El rompimiento con éstos lugares representa su fragmentación y su entrega a otras figuras de la microfísica del poder. Por estas razones el poder no es inmediatamente identificable con la dominación, pues las clases sociales no son dirigidas unívocamente por un aparato de Estado sino que hay ejercicios minúsculos y cotidianos del poder; los cuales tejen dispositivos de sujeción que se engarzan con nuestras vidas. El engarce de todas estas microfísicas compone los dispositivos generales que dan pie a la dominación del aparato de Estado.

Las relaciones de fuerza conforman tecnologías específicas del poder en su ejercicio refinado y acompañan las economías de mercado. En el cortometraje Food Svankmajer abre la secuencia demostrando de manera contundente como operan dichas tecnologías sobre el cuerpo; a tal grado que es el cuerpo mismo el que las acepta y las exige: un hombre entra a un comedor y se sienta frente a otro, el cuál tiene a su vez una serie de instrucciones para ordenar la comida escritas en un cartelito alrededor del cuello. El primer hombre las lee minuciosamente y obedece al pie de la letra: introduce una moneda en la boca del otro, da

unos golpecillos en su cabeza y, de pronto, del pecho del segundo hombre sale la comida que deberá devorar el hambriento comensal. Una vez concluida la operación, el primero toma el lugar del segundo en lo que será un juego extendido al infinito. Toda la puesta en escena da vida a la máquina: los movimientos de cámara son mínimos, no así los de los personajes a los que abarca, los cuáles son mucho más rígidos y confusos, diríamos maquínicos. Son una especie de engranaje que no sólo echa a andar las tecnologías del poder, sino que también extiende de manera ilimitada sus posibles funcionamientos en el contexto del capital financiero. El consumidor es un mero apéndice del sistema y contribuye voluntariamente a la autoconservación del capitalismo. Como se ve en la segunda parte del mismo cortometraje, la falta de funcionamiento del individuo dentro del sistema no sólo lo arrastra a la frustración, sino que exige la búsqueda de satisfacer las pulsiones a través de otras formas, que, si bien no satisfacen una necesidad determinada, suplen las relaciones de poder de dicho sistema y conducen a un funcionamiento aparente que no puede desembocar sino en el canibalismo: las costumbres de mesa revelan la negatividad consumada de la barbarie del sistema.

III

¿Quién sobrevive entonces a tales estructuras?, ¿quién es capaz de habitar dentro de tan rígidos poderes sin que éstos le vengán encima sin siquiera alterar un poco su forma? La niñez y la locura son para Svankmajer territorios del afuera, su intensidad es tal que operan de un modo muy distinto al de la maquinaria sin que ello signifique que no se vean alterados por la acción de ésta. La mirada del niño, al ser inocente, delata en sí un afán más de descubrimiento que de temor o derrota ante lo que se observa, como es posible ver en los personajes de Alicia, El sótano y el pequeño Othyk. La infancia puede no sólo actuar de manera periférica a la gran maquinaria, sino de hecho alterarla; aunque sea a costa de su propia inocencia, que se verá, si no perdida, al menos fragmentada. Alicia reta a la Reina de Corazones y al resto del País de las maravillas y sus formas, que lucen cansadas y muertas, como vencidas ya sea por el paso del tiempo, la cotidianidad, los acertijos y el afán de poder; y es que el Conejo, el Sombrero loco, el Grifo y la Reina no pueden sostenerse: son aserrín, repetición de un ritual de las formas de mesa o bien una instrucción y una ley que debe ser cumplida sin ser cuestionada. Svankmajer rompe con la imaginería presentada por Lewis Carroll en su emblemática historia y la convierte en una extensión del mundo que se cierne terrible ante quien se atreva a entrar a él, siendo más una irrupción que un movimiento armónico del engranaje. El país de las maravillas es a la par de fantástico, terrible.

Lo mismo ocurre con los personajes del Sótano y el pequeño Othyk. En el primero de los casos la niña observa de manera silenciosa y no poco perturbada lo que se esconde tras las puertas cerradas, lo que la maquinaria no dice de sí cuando se encuentra frente a cualquiera de sus componentes, pero que sabe bien que es aquella quien mantiene su incansable ritmo. Lo que busca la pequeña al entrar al sótano es recuperar su alimento perdido, mas todo lo vivenciado en ese submundo ominoso de un edificio de Praga la transforma; al poner afuera ya es muy distinta de aquella que era al sumergirse en el lugar. Un poco a la manera de Rimbaud “yo es otro”. El personaje de Little Othyk en cambio hace muy temprano

descubrimiento de su papel periférico, pues no sólo busca proteger y alimentar a la raíz de formas monstruosas, sino que además arriesga lo que podría llamarse su integridad, en aras de llevar dicho alimento al ser anormal que se encuentra recluido en el sótano de un edificio. Cada uno de los vecinos, que servirán de alimento para Othyk, son partes de la gran maquinaria, cumplen una labor específica que es fuerte en los espacios que le son propios, pero que no pueden sostenerse en el momento en que se les sustrae de dichas arquitecturas.

Una vieja cajonera y un elevador hacen las veces de una madriguera de conejo. Un contenedor de basura y una serie de túneles las veces de una jungla se convierten en un lugar ideal para las correrías de los animales y otras seres fantásticos que persiguen a la niña y es que si bien en cada una de estas tres obras comentadas la infancia representa una línea de fuga, ésta no se encuentra del todo resuelta, ya que a momentos los personajes tienen que enfrentar las pesadillas e imaginarios más propios de la infancia en un sentido casi psicoanalítico. No se trata de hacer una lectura psicoanalítica de las películas de Svankmajer, ni de descubrir en ellas sus complejos persecutores; hablaríamos más bien de los túneles y madrigueras como una forma de expresión rizomática, que anuda los deseos a máquinas abstractas y edipiza la vida en su devenir-infantil, la forma de contenido por lo tanto es variable, pero responde a una estructura bien definida y delimitada: en adelante el gato no es un devenir-animal, ni las patatas una caldera de pulsiones, no una mercancía fetichizada por el proceso de producción que hace metonimia de la alienación de los productores de su trabajo, sino el encantamiento de los segmentos reticulares que ligan el deseo, en este caso infantil, con los viejos cuadros familiares. La orden de mamá de descender al sótano a buscar las papas para la sopa introduce a la niña en su particular jardín de as delicias. La pesadilla es generalizada, programada, prevista, estandarizada para su uso; una reja aquí pone en contacto con viejas raquílicas que hacen pan con lodo, más allá el viejo onanista la seduce torpemente; al lado de la hosca lavandera vigila constante y silenciosamente todos sus movimientos: su mirada es su respiración. Ni siquiera los animales la pueden salvar de su ensimismamiento apesadumbrado: no hay fugas dicen; tu deber es ser sujeto de las consignas dictadas por la necesidad. Ningún conejo blanco, ningún escape. Con ello se puede ver que si bien la infancia es ciertamente territorio de resistencias, de lucha siempre inacabada, es también un asunto inconcluso. Svankmajer no busca decir si la infancia es la forma adecuada para dismantelar la maquinaria de forma definitiva, sino más bien la abre, a la infancia, como una breve pero sustancial línea de fuga.

IV

¿Cómo plantear un problema político en el cine sin convertirlo en un teatro de la ideología? La fantasmagoría cinematográfica, se dice, es el espejo de las estructuras sociales; pero ¿si fueran esas estructuras, que se quieren a sí mismas distintas del pasado, un mero reflejo, pura imaginaria sin sostén, la discontinuidad jamás alcanzada? En su cortometraje

necrológico La caída del estalinismo en Bohemia. Svankmajer muestra la continuidad de un sistema dada a partir, no de la caída del sistema precedente, sino de su disección, de la posibilidad de extraer de su cuerpo pétreo y muerto, elementos que permiten, no la creación de nuevos dispositivos, sino la perpetuación, aunque sea ya inestable y amorfa, de los existentes. La estatua de Stalin yace en una mesa forense y de su cabeza, de su abdomen, surge la masa a partir de la cual se engendra la producción en serie, la línea de trabajo como una banda mecánica, la creación en fin, de trabajadores omniscientes en su servidumbre voluntaria.

Por otro lado tenemos la escena en la que se dibuja, también de manera constante la bandera de la naciente república Checa, cubierta de las notas de una música también marcial y repetitiva. Svankmajer echa así todo su postura, mas no de un modo panfletario, sino justamente mostrando que no se ha planteado la posibilidad de un nuevo dispositivo vital, sino la extensión de otro bajo formas, tal vez más sutiles, en cuanto a su imagen, no así en cuanto a su fuerza. Todo lo anterior no significa que la postura de Svankmajer sea apolítica, por el contrario, queda por demás claro su interés de representar la política en todas sus formas vitales, en el cómo se manifiesta en todas las formas de cultura existentes. Sin embargo, lo va a hacer ya no desde los discursos de tribuna, sino desde los agenciamientos visuales y cinematográficos que se enganchan con los deseos de otra sensibilidad, esta vez afirmativa de la vida. Si el bloque de piedra de los totalitarismos adyacentes a la mala conciencia democrática de los países del este continúa su marcha, no es porque su bota aplaste la micropolítica del deseo de las nuevas emancipaciones, es precisamente porque su resistencia lúdica y austera, ajena a la reproducción serial del dispositivo hegemónico, piensa que el poder está ahí para despertar una nueva política de la vida.

Partirle la cabeza, in efigie, a Stalin no representa una salida a su dominación, sino simplemente ligarse a él en su nueva estructura escindida, nihilista ella misma. Pero el problema no está en que el dictador haya muerto, sino en que la política que oprime las líneas de fuga progresivas hacia la vida siguen encontrándose con otras tecnologías del poder que disciplinan los cuerpos y normalizan los deseos. La casa de la locura continúa tan operativa como cuando Stalin enviaba hacia ellos a todos los disidentes de un régimen que declaraba la guerra a su propia población.

V

“Lo que están ustedes a punto de ver no es una película de horror. Mucho menos es una obra de arte. Ya pocas cosas son arte en este mundo. Hemos cambiado el arte por el anuncio publicitario de Narciso mirándose en el espejo de agua...”

En este comentario que introduce Sileny lo que Svankmajer deja claro no es ni la visión romántica de la locura como forma de creación o de éxtasis, ni mucho menos la visión clínica de la locura como una forma a perseguir y castigar. Lo que enfrenta son dos fuerzas

omnipresentes, dos formas del gobierno de los locos, que en cada caso somos nosotros, que buscan imponerse al antagonista. Ellas operan bajo normas establecidas, curiosamente similares de tan distintas. Algunos dicen que todos vivimos hoy en un campo de concentración, Svankmajer los corrige: de ningún modo es una fábrica de la muerte, por el contrario la vida de todos es indispensable aquí, más bien hablaríamos de Control y disciplina, hablamos de la casa de la locura que nos somete.

La pesadilla del protagonista es incurable, está destinado a repetirla una y otra vez y a, en cada momento, destruir su mundo doméstico, pues aquello que le persigue no está únicamente en su realidad onírica, sino en los dispositivos que le oprimen. Así, por un lado, lo vemos enfrentarse a un Marqués que, a la manera del autor con quien comparte título nobiliario, se encuentra en plena destrucción de la naturaleza, en pleno ejercicio de las fuerzas de la locura y la catalepsia. Todo en ese primer mundo mostrado es hiperbólico, excesivo. Ni siquiera el silencio del cochero rompe con esta estructura, pues si no hay habla es más bien por una forma de sumisión a la vida que el Marqués representa, no es una forma de rebelión o enfrentamiento. Su altura, su ciega obediencia, su inmutable expresión son ejes que sostienen dicho mundo a la vez que oprimen a (nombre de protagonista). Lo mismo el encierro de los locos en aparente libertad. El manicomio se presenta como un lugar abierto, emancipado por completo de los dispositivos psiquiátricos, pero su nuevo director no es sino otra forma de opresión, sí disfrazada (constantemente se cambia el bigote y la barba) jamás en verdad cambiante, ni distinta.

Apéndice 2

ESAS BESTIAS QUE EN EL CAMINO...

(Lo fantástico y otras geografías en *Beasts of the southern wild*)

Resumen: En el presente artículo se pretende realizar un acercamiento a la idea del espacio real como puerta de acceso para lo fantástico a partir del análisis de la cinta *Beasts of the*

southern wild. Con base en la construcción de la cinta se plantea la posibilidad de pensar en la relación entre lo real y en lo fantástico como una dinámica que permite complementar la experiencia del mundo.

Those beasts in the path

Abstract: This article tries to analyze the idea of space in the real world as a path of entrance to the fastastic in the film Beasts of the southern wild. By analyzing the film, this text tries to make a reflexion about the dynamic relationship between real and inaginary worlds as a way to build the experience of reality.

Introducción

A más de cien años de su aparición, el cine continúa siendo un espacio que invade de forma contundente a aquellos que se atreven a habitarlo. Si bien el video y las nuevas formas de distribución digital han modificado las vías de acceso a una cinta, es indudable que el fiel espectador de cine prefiere el contacto con la sala y la penumbra que propician un buen encuentro. Con la caída de la luz no se borra el mundo, pero sí se genera otro que el cinéfilo de turno decide si acepta o no. De aceptarlo y gozarlo, se hace hasta sus últimas consecuencias. Y es que este espacio genera otros espacios posibles a los cuales, si bien es imposible acceder, es posible transportarse a través de ellos y a partir de ellos. La experiencia cinematográfica, como otras muchas formas de la experiencia estética, es, en ese sentido, una transformación del espacio cotidiano y, desde ahí, de las formas de concebir el mundo.

La experiencia cinematográfica depende pues, de toda una atmósfera que comienza en la sala y que se metamorfosea en la pantalla. De tiempo en tiempo ocurre, además, que llega una cinta que modifica la visión de lo cinematográfico, que, sin pretensiones pero con profunda sensibilidad envuelve a sus espectadores en cualidades técnicas y narrativas que, aunque pueden depender directamente de estilos previos, generan un quiebre que se hace importante. Tal ha sido el caso de cintas como *El chico*¹⁷⁹ de Charles Chaplin, *Ciudadano*

¹⁷⁹ Chaplin, Charles, *The Kid*, 1921.

*Kane*¹⁸⁰ de Orson Welles, *Alphaville*¹⁸¹ de JeanLuc Goddard y tal parece ser el caso de *Beast of the souther Wild*¹⁸², ópera prima del director neoyorkino Benh Zeitlin. Y es que si bien parece precipitado decir que apenas a unos meses de su estreno esta cinta se ha colocado en los niveles ya citados, es cierto que los comentarios, críticas y análisis que desde ella han saltado hacen imprescindible poner atentamente sobre ella la mirada. En tal tenor para el presente estudio me propongo hacer una exploración de la cinta en tres momentos. En el primero de ellos trataré de esbozar brevemente una concepción del espacio cinematográfico desde las cualidades técnicas y narrativas de la cinta para, desde ahí, en un segundo momento, hablar de las funciones de lo geográfico narrativo y lo espacial como puertas de paso para lo fantástico y finalizar en un tercer apartado en el que abarque dicha noción de lo fantástico como forma de construcción de nuevas narrativas, sino de experiencia vital.

Entro pues, sin más, en tal materia no sin antes reiterar la invitación al viaje que las líneas precedentes llevan implícitas.

I

Al pensar en la cinta como una estructura, cabe apuntar que lo hago, en primer término, no separando sus cualidades técnicas de las narrativas como si fueran estructuras del todo separadas, mas tampoco como si estas representaran una unidad indivisible. A ese respecto uso aquí el concepto deleuziano de lo “dividual”. Afirma el autor que: “La imagen cinematográfica es siempre dividual. La razón última de ello es que la pantalla, como cuadro de cuadros, da una medida común a lo que no la tiene, plano largo de un paisaje y primer plano de un rostro, sistema astronómico y gota de agua, partes que no poseen el mismo denominador de distancia, de relieve, de luz.”¹⁸³ Es decir, cada encuadre, toma, elemento

¹⁸⁰ Welles, Orson, *Citizen Kane*, 1941.

¹⁸¹ Goddard, Jean Luc, *Alphaville*, 1965.

¹⁸² Zeitlin, Benh, *Beasts of the southern wild*, 2012. Conservaré de esta el título original en inglés debido a que en México (lugar desde donde escribo el presente texto) se estrenará bajo el nada maravilloso título de *Una niña maravillosa* y debido a mi desconocimiento del título que los distribuidores usarán en territorio español.

¹⁸³ Deleuze, Gilles, *La imagen movimiento: Estudios sobre cine I*. Traducción de Irene Agoff, Paidós, España, 1984. P. 31.

escénico o de interpretación tiene un denominador propio, pero se integran para dar a la cinta su sentido final tal cual se expone en pantalla.

La idea de lo individual será, pues, fundamental a la hora de concebir el espacio cinematográfico, pues este depende del sentido orgánico que den a la composición tanto la puesta en cámara, como la puesta en escena. En sentido físico, el espacio está limitado lógicamente por aquello que abarca la cámara en cada encuadre, pero, al presentarse el planteamiento escénico, el espectador es capaz de generarse una idea de lo que hay en la atmósfera y en la geografía del lugar en cuestión a partir de establecer el la escenografía y el desenvolvimiento de los personajes en su entorno. Lo espacial en ese sentido sirve ya no sólo para plantear el contexto en que tiene lugar una cinta, sino el generar la verosimilitud de la misma. Verosimilitud que esta sujeta no a las reglas físicas, sociales y culturales bajo las cuales se rige la realidad externa, sino a las propias para cada cinta. Es por ello que géneros como la ciencia ficción, el horror y justamente el fantástico pese a alejarse en gran medida de las estructuras del mundo regular, generan una lógica interna que es aceptada por el espectador. Es fundamental entonces que los personajes de una cinta se desenvuelvan con soltura en su respectivo contexto; la sorpresa de ver a un individuo abordar y pilotar un auto volador a altas velocidades (en el caso de la ciencia ficción, por ejemplo), debe ser sorprendente para el cinéfilo, sin embargo para el personaje en cuestión debe ser parte de su cotidianeidad. De hecho, justo la ruptura de esa cotidianeidad, será la que desate los conflictos del filme.

En el caso específico de *Beasts of the Southern wild*, el director establece desde los primeros segundos en pantalla la relación entre los personajes y su mundo: se muestra la casa en la que la pequeña Hushpuppy (Quvenzhané Wallis) vive con su padre Wink (Dwight Henry). Junto a la casa se ve una vasta vegetación, el viento sopla fuerte sobre un árbol (el clima ya amenazante desde el inicio), y luego se ve a Hushpuppy jugando con un polluelo y un poco de barro, luego de caminar un poco por el lugar y jugar con otro par de polluelos, la niña dice sus primeras líneas, mismas que establecen su relación con su entorno, su comprensión del mismo:

Hushpuppy

Siempre, en todas partes, todos los corazones laten y bombean
y se hablan en formas que no entiendo. Casi siempre seguramente

se dicen: “tengo hambre” o “quiero hacer caca”, pero a veces hablan en código.¹⁸⁴

Hay por un lado, un reconocimiento del mundo, una comprensión que nace de la experiencia y del contacto directo con el entorno. De hecho la niña recorre los intrincados caminos con toda soltura y familiaridad, y es capaz de tomar con toda confianza en sus manos a los animalillos. Al tratar de interpretar lo que “dicen” sus corazones batientes, ubica comportamientos de su entorno con respecto a ella misma, define un lugar para cada cosa. Pero el hecho de que hablen en código delata que aún hay experiencias que hace falta obtener, conocimientos que deben integrarse a su relación con el mundo. Luego, se muestra su cotidianeidad, Wink le ordena desde la ventana a Hushpuppy usar pantalones, la llama a comer. Wink alimenta a los animales y ordena a Hushpuppy que comparta su alimento con el perro. Todo el cuadro aquí brevemente descrito es muy significativo pues si bien en un rápido vistazo podría pensarse en un ambiente de decadencia y deplorables condiciones de vida, parecería más bien que todo se integra de manera orgánica. Predomina sí la naturaleza agreste: los sonidos de animales gruñendo mientras devoran su alimento y el viento son predominantes, mientras que todo lo que es producto de las manos del hombre yace en condiciones gastadas y tirado por todas partes, pero sin dejar de estar integrado al paisaje, funciona con él y dentro de él. La sensación de extraña armonía es tal, que la música suave y serena que permanece en el fondo confirma y completa el cuadro.

Pero importante también la idea de límite: en la siguiente escena vemos a Hushpuppy y Wink navegar en su improvisado bote, cuando la toma abre, vemos, en medio del agua, el un muro que separa Bathub (nombre con el que se conoce a la ficticia isla de Charles Doucet, en la que pertenecen los protagonistas) del resto del “mundo civilizado”. Se enfatiza en el cuadro la distancia y la diferencia de tamaños entre la colosal ciudad industrial y la pequeña embarcación al otro lado. Así pues, en la sencilla escena, Zeitlin ofrece la delimitación del universo de sus personajes. Luego de unas cuantos segundos se muestra a la comunidad en medio de bailes y cantos. Un vehículo que, nuevamente en fusión de elementos que combinan de la naturaleza y los restos de aquello que ha sido hecho por las manos del hombre avanza se abre paso por improvisadas calles. De nuevo, todo delata esta fusión de elementos, no existe en el gran cuadro momento alguno en el que lo uno se imponga a lo otro,

¹⁸⁴ Zeitlin, Benh, *ibidem*.

sino un constante fluir. El espacio queda no sólo delimitado, sino abierto, se muestra abierto en todas sus posibilidades; si se ha alejado del “mundo seco”, es porque dicho mundo los mantiene en esta isla que está en apariencia olvidada, pero que late a ritmo constante. Este conjunto de escenas (que conforman una especie de prólogo a la cinta pues, de hecho el título de la cinta aparece ya entrados en el minuto ocho) culmina entre juegos de artificio y música (compuesta por el propio Zeitlin y Dan Romer) que mantiene la gran constante: la abundancia instrumentos de viento evoca el metal y el aire del entorno.

El planteamiento del universo que representa Bathtub se ve coronado en la escena siguiente: la señorita Bathsheba (Gina Montana), profesora de Hushppupy da su clase y habla del cómo se conforma la naturaleza; usa expresiones como “todos somos carne”, “parte del buffet del universo” y un largo etcétera; de inmediato habla de un equilibrio y de formas de vida ancestrales, en particular de los Aurochs, seres ancestrales a los cuales lleva tatuados en la pierna. En la escena la narración de la señorita Bathsheba es continuada por la voz de Hushppupy:

Hushppupy

En aquellos días los Aurochs eran los reyes del mundo,
si no fuera por las bolas de nieve gigantes, y la era del hielo...
yo no sería Hushppupy, sería apenas el desayuno.

Los protagonistas, en fin, se hayan en una relación compleja con el mundo que habitan, no le dominan, no huyen de él para entrar de lleno en las formas “civilizadas” más allá del muro, habitan simplemente y muestran un orgullo enorme ante ello. La relación con el espacio es importante pues no sólo en términos narrativos. Es decir, no sólo tiene por objeto mostrar el dónde se desenvuelven los personajes, sino que de hecho, en este caso específico, permitirá la entrada de lo fantástico en el mundo. Y es que, si como afirma David Roas:

[...] lo fantástico plantea siempre una transgresión de los parámetros que rigen la (idea de) realidad del lector:

Lógicamente, para conseguir dicho efecto, debe establecerse primero una identidad entre el mundo ficcional y la realidad extratextual. Pero no se trata de reproducir en el texto el funcionamiento físico de esta (condición indispensable para que se produzca el efecto fantástico), sino que el espacio ficcional tiende a ser duplicado del ámbito cotidiano en el que se mueve el

receptor. En otras palabras, el lector reconoce y se reconoce en el espacio representado en el texto.¹⁸⁵

... en la relación que entablan los personajes con su mundo cabe la posibilidad de que el espectador complete el cuadro narrativo con el reconocimiento de aquellos elementos que le permiten incluir la visión del mundo presentado con respecto al propio.

Todo el *Beasts of the Southern wild* evoca ese límite, no existe otro lugar para el encuentro con lo fantástico, ni con ninguna otra experiencia vital. Bathtub está en el mundo, pero no dentro de él, sino en un borde que opera de manera muy distinta, pero donde todo, como ya lo ha afirmado la señorita Bathsheba, todo es carne, parte del buffet del universo. Más allá de la mera verosimilitud de la puesta en escena que prepara al espectador para la entrada de lo fantástico, no hay aquí otra ruta para dicho encuentro: la corporeidad, el mundo físico, la realidad que consume y libera, la carne en sí, serán lo único que pueda liberar a las bestias salvajes.

II

Pero si lo fantástico opera dentro de este mundo que no es sino la cotidianeidad de lo fantástico ¿dónde queda registrado entonces su mecanismo de irrupción? ¿dónde su cualidad de fractura de la realidad? En el cuerpo mismo de quien le recibe, en el espacio en que se desenvuelve. La realidad ha de fragmentarse desde sí misma, desde el espacio en que se ha presentado, y se fragmenta para transformar toda vida a la que alcanza y que es capaz de percibirle. Como quien dicta una especie de profecía, se ha escuchado ya a la señorita Bathsheba decir a los niños que deben estar preparados para cuando la gran tormenta llegue y acabe con el mundo como es conocido. Se ha visto ya decir a Hushpuppy decir que cuando la gran tormenta llegue no quedará nada de Bathtub. Ella, en las líneas que ya reproduje líneas arriba y de una forma inocente parece estar preparándose para la llegada de acontecimientos que han de cambiar su vida por completo. El viaje hacia lo fantástico y hacia su propia transformación se pone en marcha. No describiré el recorrido de Hushpuppy como un camino heroico en sentido tradicional, no al menos en el sentido que se acostumbra dar a esta clase de

¹⁸⁵ Roas, David, *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Páginas de espuma, España, 2011. P 111.

viajes iniciáticos luego de que Joseph Campbell¹⁸⁶ reflexionara acerca de la fuera narrativa que contienen. Lo hago más bien desde una perspectiva que trata de poner las acciones del protagonista con respecto al espacio que recorre (y con la ruptura de lo fantástico), con su corporeidad misma y, desde ello, con el descubrimiento de nuevas formas de comprensión de la realidad.

Llama la atención, en primer lugar que Zeitlin desarrolle toda su narración a partir de la mirada de Hushppupy. La mirada infantil se encuentra de por sí en constante transformación, absorbe todo del mundo a la par que lo contempla como si tuviera éste una estatura devoradora. Pero esta mirada es, por encima de todos, una apertura misma en el territorio, ubica a la pequeña en un espacio conocido, pero al cual deberá habitar como nunca lo había hecho. La visión de la infancia que se enfrenta a un mundo nuevo y desconocido es de antaño conocida. Ya Lewis Carroll, J. M. Barrie, L. Frank Baum y Antoine de Saint Exupery han regalado a través de sus emblemáticas obras múltiples perspectivas acerca del encuentro del infante con lo fantástico como un ritual de paso a la vida de adulto (pero que no pierde su asombro ante el mundo) y hacia otras formas de concebir la realidad. En la cinta aquí glosada brevemente se explora la infancia también desde esos encuentros: Hushppupy debe confrontar lo desconocido, la soledad, aprovechando además el encuentro con seres que si bien son hallados de paso, dejan enseñanzas profundas. Lo que marca la diferencia con respecto a las obras ya citadas es que Hushpuppy no tiene que hallar un portal que le abra paso a otros mundos, sino que debe aceptar esas fuerzas fantásticas que han transformado todo su entorno y que terminarán por transformarla a ella.

La vida que apenas inicia es también una forma de geografía, un mapa que cambia conforme la experiencia va dejando sus huellas, forma y conforma lo que será cada individuo. En su decálogo del cineasta, afirma Jan Svankmajer :

Sé un completo sumiso de tus obsesiones. Tus obsesiones son, con mucho, lo mejor que posees. Son reliquias de la infancia. Y es de las profundidades de la infancia de donde proceden los mayores tesoros. Es preciso dejar la puerta abierta a lo que viene de fuera. No se trata de recuerdos, sino de sentimientos. No se trata de lo consciente, sino de lo inconsciente. Deja que ese río subterráneo corra por ti libremente. Concéntrate en él y relájate al máximo. Cuando ruedes una película debes <<sumergirte en lo interior>> veinticuatro horas al día. En semejante estado, todas

¹⁸⁶ Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, FCE, México, 2009.

tus obsesiones, toda tu infancia se instalarán en la película sin que seas consciente de ello. De esta manera la película será un triunfo de lo que proviene de la infancia. Este es el objetivo.¹⁸⁷

Lo dicho por Svankmajer se refleja en la cinta no sólo al realizador de la misma, sino a la protagonista e incluso al espectador. Los aprendizajes que Hushpuppy enfrenta a flor de piel se muestran como un territorio de constante fertilidad y devenir.

Así pues, el viaje de Hushpuppy inicia cuando Wink desaparece sin dejar rastro; ella sola debe hacerse cargo de su alimentación y supervivencia. Ante la ausencia paterna toma una camiseta deportiva que perteneció a su madre y recuerda su voz, sus palabras. Al colocar la prenda sobre una silla le otorga incluso un cuerpo a esa otra forma de ausencia. Luego la vuelta de su padre y la confrontación con la enfermedad de éste, enfermedad que ella no tiene los medios para comprender del todo. Su padre actúa violento y enfadado con ella y la lleva a crear un refugio (en una caja) luego de quemar su improvisada casa. El mundo muestra un primer quiebre, la armonía se ve rota. La tormenta viene.

Y aquí irrumpe lo fantástico en el mundo de los protagonistas: a la par de que se observa Bathtub totalmente cubierto por las aguas, los Aurochs que hasta ese momento sólo se mostraban atrapados en témpanos de hielo, comienzan a recorrer el camino libres, apenas disimulados por la lluvia. Wink y Hushpuppy recorren los restos del lugar en busca de otros sobrevivientes. En el camino, Wink enseña a su hija a pescar a mano limpia, a partir un cangrejo a la mitad para comerlo en lugar de abrirlo finamente con un cuchillo. Un nuevo campamento se eleva sobre la inundada Bathtub en espera de que las aguas baje. En todo momentos, el paso de los Aurochs se mantiene, de hecho, incrementa su ritmo. Todo es un aprendizaje, todo es una forma de andar el mundo que se quiebra. Para tratar de bajar el nivel del agua, Wink y otros miembros de la comunidad deciden volar parte del muro que les separa de la concentración urbana. Es finalmente Hushpuppy quien activa el explosivo. El agua baja al fin su nivel, pero con ello sólo se confirma que el mundo que conocía ya no existe. La niña lo expresa al notar la desesperación de su padre:

Hushpuppy

Cuando algo se ha roto, permanece así,
No importa cuanto te esmeres en arreglarlo.

¹⁸⁷ Svankmajer, Jan, *Para ver cierra los ojos*, traducción de Eugenio Castro, Silvia Guiard y Román Dergam, Pepitas de calabaza ed. España, 2012. P. 111

A la par del aprendizaje de Hushpuppy el avance de las criaturas fantásticas se vuelve más pesado, unos caen y son devorados por los sobrevivientes en una acción que más que delatar algún tipo de crueldad, resalta la necesidad de supervivencia, de enfrentamiento al camino adverso. Y justo así terminará esta etapa de aprendizaje de la protagonista: siendo extraída, junto con el resto de la comunidad, de Bathtub teniendo que confrontar un mundo totalmente aséptico e impersonal en un hospital-campo de refugiados. Nada natural existe ahí, todo es maquinaria, luz brillante y artificial. Es ahí donde confrontará el hecho de que su Wink se halla al borde de la muerte.

Según lo afirma Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la percepción*¹⁸⁸, la experiencia del mundo ocurre gracias a la corporalidad en relación dinámica con el mundo, no es que el yo complemente el fenómeno que enfrenta, sino que este se constituye en dicha relación, así, toda consciencia es consciencia de algo. En otras palabras, se requiere no sólo ver las cosas o generarles un sentido individual, sino estar en contacto activo con el aparecer del mundo, con su forma de manifestarse. En lo hasta ahora glosado de la cinta es justo esa la actitud que se delata. De ahí que en la puesta en escena el mundo de lo natural y el de lo humano se hallen en esa relación integral, relación justamente dinámica y de ahí que los protagonistas deban participar activamente de la experiencia desde su corporalidad: los pasos sobre el lodo, la brusquedad durante la búsqueda del alimento, la contemplación de la muerte de animales y plantas que la tormenta ha provocado y los gritos que antes que desesperación son una forma de delatar la propia presencia en el mundo son las constancias de la experiencia, acciones integradoras de la realidad. Y es por eso también que Hushpuppy y los otros niños de Bathtub deben hacer solos una última expedición al bar flotante. Ahí concluye su aprendizaje y sólo quienes hayan integrado toda la experiencia podrán confrontar las nuevas rutas que se han abierto desde el mundo fracturado.

III

Los Aurochs corren en desbandada tras los niños que recién vuelven a Bathtub, a excepción de Hushpuppy todos huyen asustados ante la imagen. Ella camina despacio, advierte la presencia de las bestias, pero no parece atemorizada. Las enfrenta. Uno de los Aurochs la olfatea y se postra frente a ella, el resto del grupo sigue el comportamiento:

¹⁸⁸ Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenologie de la perception*, Gallimard, France, 1945.

Hushpuppy

Eres algo así como mi amigo, ¿no es verdad?

Tengo que hacerme cargo de los míos.

Wink observa a su hija, silencioso e inmóvil contempla conmovido la escena. El resto de la comunidad al fin recibe a la pequeña en la puerta del campamento. Los Aurochs siguen su paso. Así se finaliza el quiebre, lo fantástico hace acto de presencia no como un acto de intrusión, sino de pertenencia. Los Aurochs siempre han estado ahí, sólo hace falta que los actuales habitantes de la región los reconozcan.

En *Beast of the southern wild* lo fantástico es, así, presentado, se ha dicho ya, no como una ruptura de la realidad, sino como un ligero quiebre que abre nuevas posibilidades vitales. La tormenta, el terreno inundado, la muerte acechando al paso son señales de su existencia y del cómo afectan a cada individuo. Es decir, su presencia en el mundo es constante, se encuentra en todo el espacio, le habita, le abarca. Creo que, si bien la cinta de Benh Zeitlin no es la primera en utilizar esta clase de quiebre, sí muestra una variante de lo fantástico que es digna de ser puesta en consideración: no se requiere entrar a otros mundos para que lo fantástico intervenga, tampoco se requiere una aparatosa aparición de lo fantástico en el mundo, apenas basta la aceptación de su presencia y la puesta en juego de una relación dinámica con dicha presencia. Lo fantástico se halla en la realidad en tanto que es una forma de operación del mundo. El imaginario tiene un sentido totalizador, pues antes que una evasión se convierte en una forma de convivencia con lo real. Al contemplar la pira funeraria de su padre, hecha en su humilde bote, la niña afirma:

Hushpuppy

Cuando todo se queda quieto detrás de mis ojos,
Veo cada cosa que me hizo volar en trozos invisibles.
Si me esfuerzo en reconocerlas, desaparecen. Pero
cuando todo se aquieta, veo que están aquí. Veo que
soy apenas una pequeña parte de un gran gran universo.

Entonces siento que así debe ser.

Cuando muera, los científicos del futuro hallarán todo. Sabrán que
hubo alguna vez una Hushpuppy que vivió con su padre en Bathtub.

Son estas líneas finales la confirmación y conformación de la relación entre lo fantástico y lo real: los pequeños y revoloteantes trozos invisibles en que se ve convertida la

protagonista existen porque ella existe en un mundo “comprobable” (de ahí la referencia a los científicos). Pero para que ambos existan se requiere de ese espacio que ambos habitan, pues sólo ahí cobran su sentido transformador.

El guión de *Beast of the southern wild* está basado en la obra teatral *Juicy and delicious* de Lucy Alibar, quien coescribió la versión cinematográfica junto con Zeitlin. Si bien no he tenido oportunidad de leer el texto original, y sobre todo luego de ver el complejo montaje fílmico que llevo a cabo el director debutante, sería interesante saber el cómo se concebía el espacio escénico, pues en este radica todo el sentido de las acciones de los personajes. Por ahora cabe sólo abrir una última reflexión a partir de la cinta: lo fantástico permite, por encima de todo, una conexión con el mundo, no se halla fuera de este, si es capaz de quebrar las nociones de realidad y de cotidianeidad es porque en dicha fractura permite repensar el mundo, replantearlo en una nueva serie de narrativas posibles que se colocan más allá de la pantalla, más allá del espacio fílmico. Se trata de fracturas que, tal vez, al encenderse las luces y verso obligados a abandonar la sala y regresar al mundo conocido pueda operarse, no como quien busca imitar lo visto en pantalla, sino como quien se permite pensar en lo posible, en lo diverso, en una experiencia del mundo en permanente construcción y cambio.

BIBLIOGRAFÍA

-
- Aguilar García, Teresa, *Ontología Cyborg: el cuerpo de la nueva sociedad tecnológica*, Editorial Gedisa, España, 2008.
- Bachelard, Gaston,

- Badiou, Alain, *El siglo*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 2005.
- Badiou, Alain, *Imágenes y palabras, escritos sobre cine y teatro*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 2005.
- Badiou, Alain, *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*, Bordes Manantial, Buenos Aires, 2005.
- Badiou, Alain, Thomas Benatouil y otros, *Matrix: machina philosophique*, Ellipses, France, 2003.
- Bataille, Georges, *El erotismo*, Tusquets, España, 2002.
- Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, traducción de Francisco González Aramburu, Editorial Siglo XXI, México, 1969.
- Baudrillard, Jean, *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*, Amorrortu editores, Argentina, 2007.
- Baumer, Franklin L., *El pensamiento europeo moderno, Continuidad y cambio en las ideas, 1600-1950*, traducción de Juan José Utrilla, México, FCE, 1985.
- Bautista, Ester y Araceli Rodríguez (coord.), *Entrecruces: cine y literatura*, Ediciones Eón-UAQ, México, 2012.
- Bazin, André, *Qu'est-ce le cinéma?*, Cerf, France, 1996.
- Benjamin, Walter, *Ensayos escogidos*, traducción de H. A. Murena, Ediciones Coyoacán, México, 1999.
- Bergson, Henri, *Matière et mémoire*, Le presses universitaires de France, France, 1965.
- Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1997.
- Cabrera, Julio, *Cine: 100 años de filosofía, una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, Editorial Gedisa, España, 1999.
- Cagiga, Nacho, *La desvelada naturaleza de la verdad, David Mamet*, Editorial Akal, Madrid, 2007.
- Calabrese, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Editorial Cátedra, España, 1999.

- Calabrese, Omar, *El lenguaje del arte*, traducción de Rosa Pemat, Editorial Paidós, Barcelona, 1992.
- Calabrese, Omar, *La era Neo-barroca*, traducción de Anna Giordano, Editorial Cátedra, Madrid, 1989.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, FCE, México, 2009.
- Casetti, Francesco, *Teorías del cine*, Editorial Cátedra, España, 2005.
- Castro, Sixto J. *Vituperio de orbanejas*, Herder, México, 2007.
- Chateau, Dominique, *Cine y filosofía*, Ediciones Colihue, Argentina, 2009.
- Conrad, Peter, *Los asesinatos de Hitchcock*, Turner- FCE, México, 2000.
- Constante, Alberto y Leticia Flores Farfán (coord.), *Topología de la frontera, filosofía y psicoanálisis*, FFyL-UNAM, Afinita, México, 2009.
- Constante, Alberto, *Los monstruos de la razón: tiempo de saberes fragmentados*, Facultad de Filosofía y letras, UNAM, ITESM, México, 2006.
- Curiel de Icaza, Claudia y Abel Muñoz Hénonin (Coord.), *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*, Cineteca Nacional, México, 2012.
- De la Torre, Alberto Clemente, *Física cuántica para filósofos*, SEP-FCE-Conacyt, México, 2000.
- De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México (1896-1930)*, IIE-UNAM, México, 1993.
- Deleuze Gilles, *Cine I: Bergson y las imágenes*, Editorial Cactus, Buenos Aires 2009.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Kafka por una literatura menor*, Era, México, 2008.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les editions de minuit, Paris, 2005.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Rizoma*, traducción de C. Casillas y V. Navarro, Ediciones Coyoacán, México, 2004.
- Deleuze, Gilles, *El antiedipo: Capitalismo y esquizofrenia*, Editorial Paidós, México, 2010.
- Deleuze, Gilles, *La imagen movimiento: Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1984.
- Deleuze, Gilles, *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1984.

- Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Les editions de minuit, Paris, 1969.
- Dreyer, Carl T., *Reflexiones sobre mi oficio: escritos y entrevistas*, Editorial Paidós, Barcelona-México, 1999.
- Duvignaud, Françoise, *El cuerpo del horror*, FCE, México, 1987.
- Eagleton, Terry, *La estética como ideología*, traducción de Germán Cano y Jorge Cano Cuenca, Editorial Trotta, Madrid, 2006.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Editorial Tusquets, Madrid, 1995.
- Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, traducción de Helena Lozano, Editorial Lumen, España, 1992.
- Esquirol, Joseph María, *El respeto o la mirada atenta: una ética para la era de la ciencia y la tecnología*, Gedisa editorial, España, 2006.
- Fidler Leslie, *El americano en vías de extinción*, Editorial Monte Ávila, Caracas, 1974.
- Flores, Enrique *Causas Célebres. Orígenes de la Narrativa Criminal en México*, en *Bang! Bang, Pesquisas sobre Narrativa Policiaca Mexicana*, Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores (editores), UNAM, México, 2005.
- Foucault, Michel *El Nacimiento de la Clínica: una arqueología de la mirada médica*, traducción de Francisca Perujo, Editorial Siglo XXI, México, 2006.
- Foucault, Michel y Gilles Deleuze, *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Editorial Anagrama, España, 2005.
- Foucault, Michel, *El Pensamiento del Afuera*, Editorial Pre-textos, Madrid, 2000.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets, México, 2009.
- Foucault, Michel, *El Poder Psiquiátrico*, traducción de Horacio Pons, FCE, México, 2007.
- Foucault, Michel, *Entre filosofía y literatura*, traducción de Miguel Morey, Editorial Paidós, Barcelona, 1999.
- Foucault, Michel, *La vida de los hombre infames*, Editorial Altamira, La Plata, Argentina, 1996.
- Foucault, Michel, *Le Corps utopique, les heterotopies*, Ligne, France, 2007.

- Foucault, Michel, *Lenguaje y literatura*, traducción de Isidro Herrera Baquero, Editorial Paidós, Barcelona, 1996.
- Foucault, Michel, *Los Anormales*, traducción de Horacio Pons, FCE, México, 2006.
- Foucault, Michel, *Vigilar y Castigar*, traducción de Aurelio Garzón del Camino Siglo XXI, México, 2008.
- García, Patricia, *The architectural void: space as transgression in postmodern short fiction of the fantastic (1974-2010)*. Dublin City University, Dublín, 2013.
- González Dueñas, Daniel, *Reencuentro con Georges Méliès*, Cuadernos de la Cineteca Nacional, México, 1999.
- Goodwin, James, *Akira Kurosawa and intertextual Cinema*, The John Hopkins University Press, Baltimore-London, 1994.
- Grazzini, Giovanni, *Conversaciones con Fellini*, Gedisa, España, 1983.
- Grodal, Torben, *Moving pictures: a new theory on film genres, feelings and cognitions*, Oxford, Clarendon, 1997.
- Gubern, Román, *El eros electrónico*, Editorial Taurus, México, 2000.
- Gubern, Román, *La caza de brujas en Hollywood*, Anagrama, Barcelona, 1987.
- Gubern, Román, *Máscaras de la ficción*, Anagrama, Barcelona, 2002
- Gubert, Román, *Historia del cine*, Editorial Lumen, España, 2003.
- Horton, Andrew, *Writing the character centered screenplay*, University of California press, Los Angeles, 1994.
- Houllebecq, Michel, *H. P. Lovecraft, contra el mundo, contra la vida*, Traducción de Encarna Castejón, Ediciones Siruela, España, 2006.
- Irving, John, *Mis líos con el cine*, traducción de Jordi Fibla, Editorial Tusquets, Barcelona, 2000.
- Isaacs, Bruce, *Towards a new film aesthetic*, Sydney University, Australia, 2006.
- Kawin, Bruce, *Midscreen. Bergman, Godard and first person film*, University of Princeton, 1978.
- Lauro Zavala (coord.), *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo*, Gobierno del Estado de México, México, 2011.

- Lupo, Salvatore, *Historia de la mafia: desde sus orígenes hasta nuestros días*, FCE, México, 2009.
- Mamet, David, *Dirigir cine*, Ediciones El milagro-IMCINE, México, 1997.
- McKee, Robert, *El guión*, traducción de Jessica Lockhart, Editorial AlbaMinus, España, 2011.
- Merleau-Ponty, Maurice, *La prose du monde*, Gallimard, Paris, 1992.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Folio, France, 2009.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenologie de la perception*, Gallimard, France, 1945.
- Miquel, Angel, *Por las pantallas de la ciudad de México: periodistas del cine mudo*, Universidad de Guadalajara, México, 1995.
- Navarro, Antonio José (Ed.) *La nueva carne, una estética perversa del cuerpo*, Valdemar, Madrid, 2002.
- Quitarte, Vicente, *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*, Editorial Paidós, México, 2005.
- Rivas Víctor Gerardo (Coord.), *La imagen en la cultura contemporánea*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2009.
- Rivas, Víctor Gerardo, *Del cine y el mal: una ontología del presente*, BUAP-El errante editor, México, 2010.
- Roas, David, *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Editorial Páginas de espuma, España, 2011.
- Salmon, Christian, *Storytelling*, traducción de Inés Bértolo, Editorial Península, España, 2010.
- Schrader, Paul, *Transcendental Style in film*, de Capo, Press, USA, 1988.
- Simsolo, Noël, *El cine negro*, Alianza editorial, Madrid, 2009.
- Simsolo, Noël, *El cine negro*, traducción de Elisa Martorell Linares, Alianza editorial, España, 2009.
- Svankmajer, Jan, *Para ver cierra los ojos*, Editorial Pepitas de calabaza, España 2012.
- Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Editorial Ariel, Barcelona, 1992.
- Truffaut, François, *El cine según Hitchcock*, Alianza editorial, España, 2011.

- Vertov, Dziga, *Memorias de un cineasta Bolchevique*, traducción de Joaquín Jordá, Editorial Capitán Swing, España, 2011.
- Zárate, José Luis, *En el principio fue la sangre*, Universidad de Guadalajara-ediciones Arlequín, México, 2004.
- Zavala, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, UAM-Xochimilco, México, 2001.
- Zavala, Lauro, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2006.
- Zavala, Lauro, *Permanencia voluntaria*, Universidad Veracruzana, México, 1997.
- Žižek, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, Editorial Siglo XXI, México, 2007.
- Žižek, Slavoj, *En defensa de las causas perdidas*, Ediciones Akal, Madrid, 2011.
- Žižek, Slavoj, Jorge Alemán y César Rendueles, *Arte, ideología y capitalismo*, Ediciones Pensamiento, Madrid, 2007.
- Žižek, Slavoj, *Órganos sin cuerpo: sobre Deleuze y consecuencias*, traducción de Antonio Gimeno Cuspinera, Editorial Pre-textos, España, 2006.

ARTÍCULOS DIGITALES

- Sautto, Idalia, “Inception: cine y psicoanálisis” en Reflexionesmarginales.com núm. 16.
- Zuñiga, Ariel, “Notas y preguntas sueltas sobre teoría cinematográfica”, en Reflexionesmarginales.com núm. 16.
- Martínez, Germán, “¿Minimalismo mexicano?” en Revista Icónica núm. 0 en <http://issuu.com/cinetecanacional/docs/iconica0/17?e=1763416/3042383>. Primavera de 2012.
- Luckacs, György, “Ideas para una estética del cine” en Revista Icónica núm 1 en <http://issuu.com/cinetecanacional/docs/iconica1/47?e=1763416/3095311> Verano de 2012.

