aaT0901

UCAB Universidad Católica ANDRES BELLO
CENTRO CULTURAL PADRE CARLOS G. PLAZA S.J.
BIBLIOTECA CENTRAL - SALA P. PLAZA S.J.
PLANTA SALA - REFERENCIA

UCAB Universidad Católica ANDRES BELLO

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO

FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

TRABAJO DE ASCENSO

Agregado

ENSAYOS SEMIÓTICOS DE CINE

O DEL ARTE DE LEER CINE

Autor: Fedosy Santaella

TRAB
COS2014
S3

INTRODUCCIÓN LIBERTARIA

El film es el punto de partida, la excusa digamos, para comenzar la búsqueda, para avistar respuestas, para seguir buscando, para el juego de los signos, para encontrar otras miradas, otros puntos de vista de tales signos. No se pretende contar la película ni tampoco establecer un juicio argumentativo o un texto académico sobre las bondades o las calamidades de la pieza cinematográfica; lo que se anhela, en todo caso, es ir más adentro en la semiosis, hacer que ciertos signos, tapiados quizás por la fuerza de la costumbre, por la especificidad interpretativa, o incluso, por cierta insuficiencia interpretativa sean de nuevo visibles dentro de la libertad del ensayo. Th. W. Adorno, en *El ensayo como forma* (2003) lo expresa de la siguiente manera: «El ensayo es la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu. Pues quien critica tiene necesariamente que experimentar, tiene que crear condiciones bajo las cuales un objeto se haga de nuevo visible.» (Adorno, 2003, p.29)

Los signos están allí para ser leídos, signos producidos ex profeso en muchos casos, como indicios más o menos claros de lectura, o en otros, desde la inconsciencia artística. En ambos momentos los signos son producidos desde la cultura, desde la intertextualidad y cómo no, desde la subjetivación, que no ha de ser descartada por completo, que no puede ser descartada a la hora de la percepción del hecho cinematográfico. Pero que, en todo caso, ha de entrar en contexto junto con otros elementos de análisis o comprensión. El cine como

cine como arte, y también entretenimiento, despierta sensaciones, emociones, gustos, empatías y rechazos, concomitancias, recuerdos, subjetividades y fragmentaciones que son necesarias a la hora de abordarlo críticamente.

De allí que el ensayo se presente como un discurso ideal con el fin de pergeñar el pensamiento en torno a la pieza cinematográfica, al séptimo arte en general. Allí están los signos, los signos en función del sujeto, los signos para el sujeto, crecidos, ampliados, modificados, transformados en el sujeto. «Las emociones de los autores se extinguen en el contenido objetivo que aprehenden», señala Adorno (2003, p.13) y su argumentación apunta claramente hacia la subjetividad que el ensayo implica. André Gide en *Montaigne Página Inmortales* (1993), habla de las inconsecuencias y contradicciones de Montaigne, pero también dice que su gran fuerza está allí, en haber aceptado esas inconsecuencias y esas contradicciones. ¿Por qué las acepta? ¿Por qué las aceptamos? Porque tanto Montaigne como nosotros entendemos que la subjetivad se va en todo, en la escritura e incluso en la lectura. Dice Gide:

> «Siempre estamos en deuda con Montaigne; como habla de todo sin orden ni método, cada cual puede sacar de los *Ensayos* lo que le plazca, que a menudo es lo que otro ha desperdiciado. No hay autor que sea más fácil de apropiar, sin que precisamente pueda ser uno acusado de traicionarlo, porque da el ejemplo y sin cesar se contradice y traiciona él mismo.» (*Idem*, p. 31)

Pero también, lo sabemos, no debemos tomar tal cosa a la ligera. Dicha condición del ensayo no implica pobreza de razonamiento. Allí están las codificaciones y las connotaciones trabajando. No existe un signo gratuito, y la tarea del lector es saber leer, contextualizar y enlazar los significantes hacia una comprensión más aguda del discurso; si no el lector común, sí por lo menos el lector especializado, consciente de su responsabilidad como orientador de otros lectores.

Este lector especializado comprende así que, tanto el trabajo de la palabra (la clara y al mismo tiempo estética manera de comunicar su impresión y su análisis) como la subjetivación misma unida a la categoría académica, son necesarios para la comprensión del film o determinados signos del film.

Se ha acudido al ensayo literario porque, tal como señala Adorno (2003), el ensayo «exhorta a la libertad del espíritu» (2003, p.12), y es dentro de esa libertad donde se mueve, no el caos y la irresponsabilidad, sino el complejo equilibrio entre las partes ya mencionadas, y donde la semiótica, como base teórica, puede jugar, si así se requiere, un papel fundamental.

Se cree en la semiótica porque se cree en el signo como un lugar donde se codifican los significados más profundos. La semiótica sabe leer, extraer, iluminar esas regiones donde los signos respiran, y puede volverlos claros, evidentes, comprensibles tanto al lector especializado como al lector general. Así, la semiótica puede, sin duda, adentrarse en los predios del cine y, de la mano de la literatura, establecer un punto de encuentro para una experiencia de lectura interesante desde la perspectiva estética, creativa y cultural. El

ensayo literario es la mesa sobre la que confluyen todos estos elementos, pues en su esencia está el sentido de la libertad, tal como nos lo recuerda Adorno.

Esa libertad de pensamiento e investigación es el pivote, la condición sine qua non de los textos aquí presentados. En esa libertad se basa y es necesaria, porque corresponde a la conciencia individual, y no a un colectivo de estructuras limitantes que empobrecen la percepción. Es necesario, pertinente, traer en este punto a uno de los pensadores que mejor, a juicio mío, han planteado el tema de la libertad: Jiddu Krishnamurti. En *Sobre la libertad* (2002), podemos leer: «Nosotros no queremos ser libres. No nos engañemos. Porque la libertad implica inteligencia, amor, implica no explotación, no sumisión a la autoridad.» (Krishnamurti, p.15) Y más adelante: «Todo alrededor de nosotros son sanciones, leyes, tradiciones, diversas formas de compulsión y de dominio, y todas estas cosas impiden la libertad.» (*Idem*, p.36) Para Krishnamurti no existe un «método» para descubrir la realidad, «porque todos los métodos implican el ejercicio del pensamiento, el control del pensamiento, la sustitución de un pensamiento por otro.» (*Idem*, p.45) Por su parte, Adorno expresa lo siguiente: «En relación con el procedimiento científico y su fundamentación filosófica como método, el ensayo extrae la plena consecuencia de la crítica del sistema.» (Adorno, 2003, p.19) Señala también que el ensayo trabaja una conciencia de no identidad. El ensayo es radical en su radicalismo, «en la abstención de toda reducción a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en lo fragmentario.» (*Idem*, p.19) En Krishnamurti la idea de que sólo el individuo lleva a la libertad es esencial. Al presente no somos individuos, dice. Somos el producto de nuestro medio, somos simples productos. Adorno establece que, bajo la presión del espíritu cientificista y su desiderata, se ha perdido esa capacidad individual de análisis que no se

detiene ante la censura organizadora. Es acá donde habla de Proust y su portentoso retrato de la sociedad, más poderoso que cualquier estudio metodológico que se haya hecho. «A nadie, sin embargo, se le habría ocurrido rechazar como irrelevantes, contingentes e irracionales las comunicaciones de alguien experimentado por ser sólo las suyas y no susceptibles de generalización científica sin más.» (Adorno, 2003, p.18) En Adorno y Krishnamurti encontramos pues una muy estrecha coincidencia entre libertad e individuo. Adorno, a su vez, enlaza individuo, libertad y ensayo.

Es sobre esa libertad discursiva, en torno a ella, dentro de ella, que se ha trabajado con el fin de lograr, eso se espera, la nueva visibilidad de los signos, la mayor comprensión de los distintos filmes o de determinados aspectos de tales filmes. El ensayo literario permite esa libertad. Una libertad que, se insiste, no está dada por la irresponsabilidad de lo superficial, sino que se permite, sin ánimos prohibitivos, la implementación académica de la literatura, la historia, la filosofía, la sicología, la siquiatría, la sociología y otros ciencias y disciplinas, siempre con la semiótica como base de fondo, sin restricciones, sin rigidez, allí, en ese espacio de la libertad con plena conciencia.

EL ENSAYO LITERARIO

Hemos dejado a atrás los tiempos del dogmatismo positivista. Quizás desde Adorno ya no tenga sentido seguir discutiendo el ensayo, justificándolo con el fin de poder utilizarlo con fines «científicos» (académicos) o literarios. Hace tiempo ya se comprende que el libre discurso del ensayo permite la pluralidad y la complejidad de la crítica unida a lo íntimo, al punto de vista personal, a la libertad interpretativa y artística del sujeto. Lo decía Montaigne en su breve —pero profundamente significativa— nota al lector. En los *Ensayos*, aclara, los lectores hallarán rasgos de su condición y su humor, hallarán al autor; hallarán, para ponerlo en sus propias palabras, «mi manera sencilla, natural y ordinaria, sin estudio ni artificio, porque sólo me pinto a mí mismo.» (Montaigne, 1999, p.3). También dice: «Leerán a lo vivo mis defectos e imperfecciones y mi modo de ser, todo ello descrito con tanta sinceridad como el decoro público me lo ha permitido.»

Está allí el gran salto de Michel de Montaigne, el gran salto en su época, y el gran salto hacia una nueva manera de entender lo argumentativo en la forma del ensayo.

Estamos, recordemos, en el siglo XVI. Se vislumbran nuevos horizontes para el hombre. En 1492 Colón se encuentra con América, en 1543 Copérnico plantea la teoría heliocéntrica. El desplazamiento del hombre es, física y mentalmente, descomunal. Dios —o mejor el oscurantismo que se pretende Dios— también comienza a desplazarse. La pugna no es fácil, pero ya el hombre laico empieza a tomar las riendas del mundo. No obstante, todavía el pensamiento está atado. En ese renacer de las cosas se cita, se hace comentario; incluso el mismo Montaigne no se libra de ello. Dice André Gide (1993): «La abundancia de

esas citas que forma, en algunos capítulos, una compacta masa de autores griegos y latinos, podría hacernos dudar de la originalidad de Montaigne.» (Gide, 1993, p.12) Y sí, dudemos un momento —tan sólo un momento— de Montaigne y, mientras seguimos dudando, completemos la idea, pues hacer referencia a la cita no es cualquier detalle nimio; en realidad la cita es, nada más y nada menos, que el modo de pensar absoluto de un siglo. Continúa Gide:

> «El despliegue de la erudición no era algo privativo de Montaigne, en esa época deslumbrada por la cultura griega y romana. Gibbon observa con bastante buen juicio que el estudio de las letras antiguas, que se remonta mucho más allá de los inicios del Renacimiento, antes que activar retardó el desarrollo intelectual de los pueblos de Occidente. Porque se buscaba en ellas no tanto una inspiración y un impulso cuanto unos modelos. La erudición, en la época de Boccaccio y Rabelais pesaba sobre las inteligencias y, muy lejos de ayudar a liberarlas, las ahogaba. La autoridad de los antiguos y, en particular, de Aristóteles hundió la cultura en un atolladero y, durante el siglo XVI, la Universidad de París no formó otra cosa que pedantes.» (*Idem*, p.12)

Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas* (2008), también señala el carácter erudito propio de tales tiempos:

«El Renacimiento se detuvo ante el hecho en bruto de que hay un lenguaje: en el espesor del mundo, un grafismo mezclado a las cosas o que corre por debajo de ellas; siglos depositados sobre los manuscritos o sobre las hojas de los libros. Y todas estas marcas insistentes apelaban a un segundo lenguaje —el del comentario, de la exégesis, de la erudición— para hacer hablar y hacer al fin móvil al lenguaje que dormía en ellas; el ser del lenguaje precedía, como una muda obstinación, a lo que podía leer en él y las palabras en que se le hacía resonar.» (Foucault, 2008, p. 84)

El siglo XVI, nos dice Foucault, se encontraba en una posición de «comentario perpetuo» de los textos como antecedente absoluto. Para el pensador de aquellos años el pensamiento, la realidad, es un entrelazamiento de textos, de palabras. ¿Cómo no hablar a no ser en la forma de comentario?, nos dice Foucault. La erudición es pues la marca del siglo, y Michel de Montaigne no se escapa a dicha forma. ¿Cómo podría?, es un hombre de su tiempo. No obstante, he allí también su gran salto. Montaigne cita pero al mismo tiempo habla de su espíritu. Como los grandes viajeros que van hacia el Nuevo Mundo, como Copérnico que desmoviliza el centro del Universo, descubre una nueva dimensión de la realidad. Se descubre a sí mismo. «Yo mismo soy el tema de mi libro» (Montaigne, 1999, p.3), le dice a su lector, y es allí donde está lo nuevo, donde este hombre se adelanta a sus contemporáneos. Él cita, piensa dentro del comentario, pero también asimila. Así nos dice Gide: «Montaigne no llegó a sublevarse contra esta erudición libresca, sino que supo

asimilarla, hacerla suya, hasta tal punto que en nada estorba su pensamiento, y en esto se distingue de todos los demás.» (Gide, 1999, p.12).

La cita —lo académico— se convierte entonces en búsqueda personal dada por lo subjetivo. Y lo subjetivo es, en gran parte, lo vivido, lo fáctico. Leemos en Adorno: «Del mismo modo que algo meramente fáctico no puede pensarse sin concepto, pues pensarlo siempre significa ya concebirlo, así tampoco se puede pensar el más puro concepto sin ninguna referencia a la facticidad» (Adorno, 2003, p.20) Hablamos, sin duda, de la experiencia individual. Ninguna teoría, ninguna filosofía, ningún pensamiento se encuentra en estado puro; todo pasa por lo fáctico, por el individuo y su experiencia con el mundo exterior. Allí es donde se abre el espacio entonces, dentro del ensayo, para el encuentro de las aguas, donde el ensayo se presenta como una forma expresiva dentro de la que entra el discurso analítico, la libertad creativa y el juego; pero que, como discurso reflexivo, se mueve con una libertad que no acepta delimitaciones entre la ciencia y el arte, entre el objeto y el sujeto. Crítico y libre, el ensayo abarca lo imaginativo, lo impresionista, el cuido de la palabra, la opinión, la experiencia propia, y también lo argumentativo, lo lógico y por supuesto, lo académico. Recordemos lo que decía Adorno: el ensayo exhorta la libertad, y desde el punto de vista del análisis es una herramienta maleable y abierta, que muta con facilidad y permite conexiones más rápidas y efectivas de los signos. Acá quiero citar a Rafael Lemus, quien en *El ensayo como práctica* (2012), nos dice lo siguiente:

«El ensayo —al menos como lo han practicado miles y entendido otros tantos— no es, propiamente, una forma artística volcada sobre sí misma ni, tampoco, un simple reporte mal o bien redactado: es una escritura esquiva, inestable, se diría que intersticial, que anda entre varios campos sin fijarse en ninguno, a la vez usando y subvirtiendo elementos de diversas tradiciones. De pronto el autor que ejerce el ensayo penetra el terreno de la narrativa o de la poesía y se vale de la ficción o recarga otro poco su "estilo". De pronto atraviesa el terreno de la historia o de la crítica literaria, de la sociología o del periodismo, de la ciencia política o de la filosofía, y se lleva consigo datos y términos e ideologías. No es que sea un género híbrido, mitad esto y mitad aquello. Es que no es un género: es una práctica que, cada vez que sucede, adopta rasgos y registros particulares.» (Lemus, 2012, p.1)

Por su parte, y a pesar de la descarga de Lemus (que es posterior en el tiempo, claro está), Carlos Fuentes decía que el ensayo era el centauro de los géneros. Mitad animal, mitad ser humano, mitad instinto y mitad razón. Por allí ondula el ensayo, entra esas dos dimensiones. Argumenta, sí, pero con mucho de instinto, como mucha libertad. En *El ensayo ensayo* (2012), Luigi Amara acota que el ensayo «tienta y es tentativo; no se anda por las ramas sino que avanza por tanteos» (Amara, 2012, p.2) El ensayo aporta esa sensación de querer «recorrer el camino, ¡y para colmo de manera ondulante!» por ese «terreno solitario

también en el Barthes de los textos mitológicos, sembrados de gratísimos momentos de escritura, de temas y ocurrencias geniales, escritas con una mano en apariencia suelta y grácil. ¿No son ensayos estos textos de Barthes? ¿No son ensayos y a la vez no están instaurados dentro de las categorías teóricas del estructuralismo? Hoy podemos leer a Roland Barthes como un gran ensayista. Barthes sigue vivo porque siempre buscó escapar de las categorías, aunque fue el fundador de muchas de ellas.

En el ensayo sí, existe una tesis personal, pero nada impide que esa tesis personal se apoye en teorías, que se acreciente, que tome peso. Ya lo dijo Adorno: no es cuestión del ensayo, es cuestión de responsabilidad del sujeto ante su objeto.

LA SEMIÓTICA

Dentro de las categorías académicas que están presentes en estos ensayos, la semiótica toma un lugar fundamental. Gracias a la semiótica la película puede ser entendida como un texto, como un discurso, como una sintaxis que dispara significados en lo no-dicho, que dispara, en definitiva, paradigmas. El lector especializado, el investigador, el semiólogo que acontece en el ensayo, identifica determinadas significaciones en el texto, dadas, por supuesto, por la convencionalidad del signo en función del contexto o del código, dentro de la cultura, en ese sintagma que nos remite a lo no-dicho, pero que está ahí, en las combinaciones, en las interdependencias, en las solidaridades, esperando ser leído, interpretado, esperando su vigencia, su actualización.

Así, la retórica de la imagen, la cultura y los símbolos de la cultura y códigos como el proxémico y el kinésico son las herramientas de interpretación del signo que recorren estos ensayos, aquí, allá, en la base, como estructura de análisis que subyace, implícita, o también, en otros momentos, presentes allí de manera evidente, clara, citada.

Roland Barthes, Umberto Eco, Charles Peirce, Michel Foucault, Yuri Lotman son nombres que dan pie a argumentos, a explicaciones, lupas, telescopios que acercarán el signo a una comprensión abierta de los posibles significados de la obra. Eso no impedirá, pues nos encontramos dentro del flujo de lo ensayístico, que también tengan lugar la filosofía, la literatura y el arte. No faltan en esa corriente de ideas, en esa búsqueda de respuestas nombres como Platón, Aristóteles, Barry Sanders, Jean Baudrillard, Hans

Gadamer, Fernando Savater, y por supuesto toda una buena cantidad de directores y actores, que son el rigor de este trabajo.

El proceso de semiosis acá no se limita a una semiótica, tampoco se limita a una disciplina. Se requiere del conjunto cultural, se requiere de la literatura, se requiere de la historia, del dato duro. No obstante, la semiótica es el pivote, la base, el punto de contacto, el inicio desde donde arranca la tesis del autor para ir buscando las particularidades, las especificidades, esa diversidad que está en cada caso, dependiendo del continente, del país, del director, etcétera, o por el contrario, para ir marcando el punto común universal, las regularidades, la uniformidad cultural que a todos como seres humanos nos atañe.

Acudir a los distintos lenguajes, a las distintas teorías, es necesario: sólo así, entendiendo el conocimiento como un ente fragmentario donde el todo produce una órbita de la cual se puede ir tomando lo más idóneo para el análisis, se puede abarcar y estudiar el signo con comodidad, amplitud o incluso con detalle. El ensayo, y su libertad metodológica, acepta este juego de semiosis, sin mayores complicaciones, sin paredes ni señales rojas. El ensayo se vuelve así esa puerta abierta para el juego interpretativo y despojado de prejuicios donde la *semiosfera* en la que se mueven los signos cinematográficos puede ser descifrada y entendida en toda su heterogeneidad.

EL CINE Y EL BLOG DE MAX

Los ensayos que acá se presentan tuvieron vida primeramente dentro del blog de Max (http://www.blogdemax.tv/), blog que es mantenido desde su inicio (2010) a la fecha por mi persona. El canal Max es un canal por subscripción, y forma parte del paquete *premium* del grupo de Canales de HBO. Max ofrece una programación que conjuga cine independiente, cine internacional, el llamado de autor, documentales de primera categoría y en ocasiones películas de culto. Se trata de una programación poco común que suele dar espacio a películas de difícil acceso y que quiebra lanzas por la creatividad, el pensamiento crítico y la profundidad de la condición humana. La audiencia del canal es, por supuesto, una audiencia con un nivel de lectura (entendiendo lectura la capacidad para descifrar y generar distintos niveles de interpretación en los discursos de la representación) más complejo y menos explícito. De tales consideraciones, resulta el Blog de Max, un espacio de producción de contenidos intelectuales y creativos sobre las películas del propio canal. En el ensayo «El blog de Max, o lectura profunda contra el sonido de la furia» que escribí para el número 157 de la revista *Comunicaciones*, digo lo siguiente sobre la naturaleza del blog:

> «Cada entrada o post del blog tiene que ver, evidentemente, con las películas del canal, pero el propósito no es hacer una breve ficha del film, contar su trama y simplemente promocionarlo; lo que el Canal Max desea en este caso, es producir un contenido interesante, donde la asociación de ideas, experiencias y relatos den paso a un discurso diferente y, se espera, original. La modernidad, la posmodernidad, la

literatura, el arte, la cultura pop y la alta cultura, todo acá tiene cabida.» (Santaella, 2012, p.24)

Así, de lo originalmente publicado en el blog se ha hecho una selección de lo que considero los mejores textos y los he trabajo aún más a fondo, ampliando su contenido, agregándole citas necesarias, generando nuevas ideas, nuevas conexiones. La unidad de los ensayos elegidos, y por ende del libro, está dada por la unidad propia de la programación del canal, que es pródiga en este cine que aborda más a fondo los asuntos humanos —el llamado de autor y el llamado independiente—, con propuestas estéticas y argumentales desde la perspectiva de un grupo de creadores (director, guionista, novelista) preocupados por la sociedad contemporánea. Pero también en estos ensayos se aborda cierto cine de género —terror y ciencia ficción— que ha alcanzado la categoría de culto, y que ha contribuido a darle profundidad a determinados temas de la cultura de masas en sus variantes o vueltas de tuercas; temas, demás está decirlo, que surgen o se originan en la conciencia colectiva de los hombres, allí donde se crean legisignos, argumentos, hipercodificaciones que en cada agregado más o menos inteligente va conociendo nuevos aportes, actualizaciones necesarias que reflejan el carácter de los tiempos.

Se ha cubierto así un espectro que se ocupa del cine de nuestros días, con películas reconocidas por la crítica y por el público culto, ganadoras o nominadas en festivales de cine de reconocida importancia en el orbe. También el estudio se remonta hacia el pasado cuando se considera necesario, con el fin de hacer un recorrido a través de las intertextualidades o de la historia misma del cineasta o del actor que nos ocupa.

Se han titulado las seis partes de este trabajo siguiendo la estructura que también toman los títulos de los ensayos de Montaigne, paráfrasis que sirven, por qué no, como bandera de homenaje creativo. Una parte de esta división ha sido dada por el lugar geográfico y cultural: es decir, se ha segmentando el libro en capítulos que tienen que ver con el cine europeo, asiático, norteamericano, suramericano y de otros lugares (Israel, Australia, Rumania, Afganistán[1]). Las dos partes que faltan en la enumeración anterior, corresponden, como ya se señaló arriba, al cine de terror y de ciencia ficción; aunque bien dentro de estos dos últimos apartados, por obedecer al criterio clasificatorio de género, entraron filmes producidos en distintas partes del mundo.

Aun así, más allá de las divisiones geográficas, se han buscando los signos producidos dentro de las preocupaciones o intereses del pensamiento contemporáneo, signos y significaciones que son a su vez, y demás está decirlo, los mismos que al hombre han interesado desde siempre: la libertad, la diferencia y la igualdad, el odio, la intolerancia, el mal, el poder, el individuo frente a la sociedad y frente a la naturaleza, la soledad, la alienación, el amor, el sexo, el arte, la enfermedad, la locura, la razón, la muerte, la inmortalidad, entre otros que de esta enumeración se escapan.

Lo fundamental ha sido, en todo caso, desde el germen inicial hasta el acabado final, localizar un punto de vista —íntimo como todo punto de vista— y empezar a explorarlo a

---

[1] Debe aclararse que la decisión de ubicar determinados filmes en cierta categoría no ha sido fácil. Allí el caso del director Barmak Akram, que es afgano pero vive en París. Su film, *Kabuli Kid*, se realizó con dinero francés. No obstante, como el film se desarrolla enteramente en Kabul, se ha decidido, por el origen del director y por su temática, ubicarlo en el apartado «De otras regiones». El caso de Kiarostami también es ilustrativo. Aunque se trata de un director iraní, *Copie conforme* se desarrolla en la Toscana, con una actriz francesa de renombre y con los diálogos totalmente en francés. Se ha decidido entonces ubicar el film en el capítulo dedicado al cine europeo. La división en capítulos, en todo caso, en netamente instrumental. Nunca se pensó, a la hora que fueron escritos los ensayos, realizar estas divisiones a posteriori. Surgen ahora, que se organizan en libro, como se dijo, bajo un carácter netamente instrumental.

través de los signos que se han ido presentando, de los signos que, retadores pero siempre gratos, han pedido una nueva cara a la lectura, una mirada fresca, un proceso exploratorio cargado de riesgos pero siempre abierto a nuevos descubrimientos. De eso se trata el arte, de eso se trata el ensayo, y a eso ayuda la semiótica. El aprendizaje es un proceso de apertura, una búsqueda incesante, los signos son una puerta abierta, y el cine y sus historias son un lugar de exploración fascinante.

Aquí comienza nuestra aventura.

DEL CINE EUROPEO

Exit Through The Gift Shop, ¿o dónde está el arte?

Encuentro aquí y allá una discusión sobre el film *Exit Through The Gift Shop* (2010). Se habla, se cuestiona con ahínco que el documental dirigido por Banksy —seudónimo del artista urbano británico cuyo nombre real y vida se desconocen— sea realmente un documental; incluso se le señala como un *mockumentary*, un falso documental. Yo creo que esto poco importa desde hace muchísimos años, desde que Duchamp puso un urinario en una exhibición de arte y estableció un principio de contradicción en cuanto a lo que es o debe ser entendido como arte.

En aquel lejano 1917, Marcel Duchamp puso una bomba en el centro mismo de las concepciones de arte, al plantar una crítica en forma de producto hecho en serie. Y la crítica, como tal, es una expresión de libertad. La crítica nos dice esto: Yo no quiero tu educación, yo no quiero tu manera de mirar el mundo, yo quiero otra (incluso: no sé cuál, quizás la mía.)

Exit Through The Gift Shop hace algo parecido. Su director pareciera decirnos: Yo no te voy a decir si esto es real o no; esto es simplemente una representación de la realidad, no una reproducción de la realidad. Esto es verosímil, no necesariamente veraz. Esto es arte, tiene significado en sí mismo, es una crítica de cierta realidad. Una obra de arte no tiene por

qué explicarse con claridad, no trae un manual de uso. Una obra de arte está allí, con sus anclajes, con sus significados concretos. El film creado por Banksy está, simplemente está, y usted decide si lo que se proyecta es real o no. Siempre, no obstante y debo decir, será real, porque el arte es una manera de mostrar la realidad; no a través, repito, de la reproducción exacta del objeto, sino a través de la representación. Digamos que Banksy, como Duchamp, puso una bomba, y salió corriendo por la parte de atrás de la tienda. El arte siempre sale corriendo por la puerta de atrás. Pero Banksy no sólo se contenta con *jugar* con el formato del género documental, con dejarnos abierta, si así lo queremos, la discusión sobre la representación y la reproducción (documental o no documental), sino también nos deja abierta la cuestión del arte. No es cualquier cosa lo que tenemos ante nosotros, no es cualquier cosa el juego de interpretación que se nos propone, sobre todo tratándose de graffiteros.

Llevamos ya tiempo discutiendo si el graffiti es o no es arte. Así como Duchamp, sus herederos los graffiteros son unos incendiarios, unos rebeldes, unos terroristas contra la corrección. El graffitero pretende sacar el arte de las galerías y llevarlo a la calle. De hecho, algunas tesis de las modernidad pretenden el arte para todos hecho por todos (recordemos a las dadaístas). El graffitero plantea también utilizar otros materiales (tal como hizo Duchamp). Esta independencia de los materiales es fundamental para el graffitero; no es el óleo, no es el mármol, ningún material tradicional. Es el aerosol, la plantilla, incluso la pegatina.

Por supuesto, la pregunta está ahí: ¿Es el graffiti arte o vandalismo? Por más que el graffitero pretenda bombardear los cimientos del arte establecido, por más rebelde que sea

en el uso de los medios no convencionales (la calle, los materiales), ¿su actitud y su manera de expresarse lo hacen artista? Yo creo que Banksy busca en torno a esto en su película, y éste es el verdadero meollo del juego, acá es donde está el movimiento interpretativo que realmente le interesa a Banksy.

La idea del juego y del movimiento es fundamental. Hans-Georg Gadamer habla al respecto en *La actualidad de lo bello* (1991): «El juego aparece entonces como el automovimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente.» (Gadamer, 1991, p.67). El autor entiende que el juego es un movimiento autorrepresentado, el juego (el arte) importa por sí mismo y se representa a sí mismo dentro de ese movimiento. Pero tal movimiento del juego, también implica un «jugar-con», continúa diciendo Gadamer. El juego y el arte, a pesar de plegarse sobre sí mismos, no son cerrados. Tanto el juego como el arte requieren un *participio*, y «no conoce propiamente la distancia entre el que juega y el que mira el juego.» (*Idem*, p.69) Banksy nos propone entonces jugar y crear, pero aunque jugar implica co-autoría, las reglas (los signos connotados) no dejan de estar presentes. La primera pista está allí: esto no es un documental verdadero, aunque podría serlo, como tampoco estos artistas son artistas, aunque podrían serlo. Estamos así ante un juego donde el código metalingüístico está presente con toda su fuerza: un documental que juega a ser documental, un trabajo sobre graffiteros que reflexiona en torno a los graffiteros, o más bien, en torno al artista, o más bien, en torno al arte.

Así, lo que al principio parece ser un film sobre el arte urbano y sobre el mismo Banksy, da un giro sustancial y se centra en la figura de un francés excéntrico llamado

Thierry Guetta. Guetta, tal como conocemos al principio, lleva años grabando a los graffiteros en la noche de Los Ángeles. Un día le anuncian a Guetta que Banksy, célebre artista urbano de Bristol, estará en la ciudad y necesitará un guía para que lo lleve a lugares donde pueda plasmar su trabajo. Así se conocen Guetta y Banksy, quien resulta ser una silueta y una voz alterada a todo lo largo de la proyección. En cierto momento, Banksy le propone a Guetta realizar un documental sobre el arte urbano con todo el material que ha venido grabando. Guetta acepta y lo edita él mismo. El resultado: un completo desastre sin pies ni cabeza.

Acá tenemos la primera llamada de atención en este juego de repliegues: Guetta no tendrá el talento para hacer el documental, pero pronto se *moverá* hacia otra cosa: se dará a la tarea de hacerse él mismo «artista» del graffiti.

Guetta empieza a realizar una serie de pinturas muy a lo Warhol bajo el seudónimo Mr. Brainwash. Que sea Warhol su fuente principal de inspiración no me resulta casual. Recordemos los famosos quince minutos de fama que predijo el artista. Guetta además mete todo su dinero en su primera exposición, y entonces vemos cómo la debacle se va acercando en la medida que Guetta invierte más tiempo en darse a conocer a los medios que en terminar de montar su exposición. Para sorpresa de todos, por fin las puertas del mentado evento se abren y Guetta vende todos sus trabajos. ¿Eso hace de Guetta un verdadero artista?

Allí está la exploración central del film, y detrás de ella parece haber una respuesta. La respuesta es el film mismo, es decir *Exit Through The Gift Shop.* El arte requiere talento. No importa cuánta información tengas sobre algo, (la masa amorfa de la realidad, la masa

amorfa del video), esa información sin procesar no te hará mejor artista. Quizás el único talento de Guetta sea el juego consigo mismo, el movimiento de él con él mismo: esa capacidad para jugar a ser artista, la más peligrosa de todas las representaciones: la metalingüística del vacío, el simulacro del tercer orden de Baudrillard en su máxima expresión: Guetta es un artista que importa más por su capacidad para representarte como artista, por su capacidad para brillar ante una cámara, que como verdadero artista en sí.

No importa cuánto creas que puedes llegar a romper una ley o una norma; no importa cuánta intensidad rebelde tengas por dentro, eso no hará que hagas un trabajo artístico de primera (el «documental» de Guetta fue un desastre); no importa incluso cuánto «éxito» tengas ni que tan famoso seas, que tanto te digas artista y qué tanto los demás se lo crean y te lo repitan, eso tampoco te hace artista. Lo que te hace artista es la capacidad de procesar y crear con el material que la realidad te entrega y de hacer algo, una pieza de arte que realmente invite al juego y a la fiesta. Esa pieza de arte es el film que vemos, y ese film estuvo trabajado, editado, ordenado, interpretado, representado por un artista: Banksy.

Bueno, sí, hay un componente de egolatría en este asunto, ¿pero qué artista no es ególatra? También hay mucho personaje mediocre que pretende ser artista y que es aún más ególatra. No sé si me equivoco, pero creo que al final eso es lo que Banksy nos dice: que cualquiera que salga a rayar cualquier pared, no es, ya de por sí, un artista. Y punto.

My Little Princess, o la voz por fin debida

Me pongo a buscar el significado de la palabra infancia. En latín, *fante*, es el participio presente del verbo *fari*, hablar. *Infans* significa literalmente «incapacidad de hablar». El infante es así, alguien que no puede hablar, que no puede expresarse en público, que no tiene la capacidad, pero tampoco la voluntad o el permiso. A lo largo de la historia, las concepciones de la niñez han variado grandemente, y lo que consideramos hoy día un niño es muy distinto a lo que se pensaba que era un niño hace doscientos años. El niño de hoy está rodeado de un sistema de protección (de voces) realmente envidiable. En la Edad Media se le consideraba un ser imperfecto. Los griegos y los romanos no tenían problema en usarlos como objetos sexuales. En otros tiempos, no muy lejanos, eran considerados una cosa más, un objeto propiedad de los padres, y los padres, por tal derecho sobre la cosa, podían hacer de sus niños lo que quisieran. En ninguno de estos casos podemos juzgar con la mentalidad de nuestros días; eran otras maneras de ver el mundo. Con la modernidad, tales concepciones cambian, y surgen, por supuesto, los derechos del niño. De alguna manera, podríamos decir, se le ha ido dando una voz al niño (la voz es una forma de existencia), un lugar en el mundo. Ya no se trata de un infante mudo que debe someterse a cualquier acto arbitrario; ahora

Al remitirme a *My Little Princess* (2010) de Eva Ionesco, no puedo menos que pensar en esos silencios y en esas voces, pues estamos ante un film que nos presenta a una niña (la misma Eva Ionesco) sumida en el silencio, vetada en su voz.

Basándose en hechos de su propia vida, la cineasta francesa habla —por fin habla, por fin tiene voz— para contar la historia de su relación con su famosa madre, la fotógrafa de modas Irina Ionesco, quien tomara a su hija (a Eva) como modelo para sus fotos. Nada tiene de particular el asunto, hasta que entendemos que Irina Ionesco se caracterizó por ser una fotógrafa de marcada tendencia erótica. Sus fotos, la mayoría en blanco y negro, contaban con una escenografía y una utilería muy fetichista, barroca, decadente, victoriana incluso. Eva no quedaría por fuera de las obsesiones de la artista. La niña fue retratada por la madre desde los cinco hasta los diez años, semidesnuda siempre o apenas cubierta por la parafernalia fetichista. Pero Irina Ionesco no sólo tomó las fotos, sino que además las llevó a las galerías de arte, y las galerías no dudaron ni un segundo en comprársela, y hasta pidieron más.

Acá podríamos entrar en la discusión del arte, la mercancía y la moral. Acá Jean Baudrillard estaría feliz y diría que ésa es una demostración más de la hiperrealidad donde los significantes giran en torno a sí mismos, y donde ya nada tiene valor, sino que todo es una ilusión, una pantalla, una mercancía, un valor de mercado. ¿Importa más el morbo que la obra de arte con sus valores estéticos? ¿Importa más que se venda ese material sin que la moral intervenga, o es necesario acaso anteponer lo moral al negocio? También podríamos hacernos otras preguntas: podríamos preguntarnos por la naturaleza del arte. Podríamos preguntarnos si en el arte sólo la dimensión estética es la que tiene importancia, o si acaso

esas fotos no obedecen a la actitud acostumbrada del artista que siempre anda lanzando dardos contra la falsa moral. ¿Pero qué falsa moral se denuncia cuando se retrata a una niña desnuda? La misma Eva Ionesco ha declarado que su madre en realidad no la estaba *viendo a ella* cuando tomaba las fotos, sino que estaba totalmente concentrada en el proceso de tomarlas, de hacer arte. Pero Irina no sólo usó a su hija para sus fotos, sino que también la puso a trabajar en películas eróticas, y permitió además que la fotografiaran las revistas Playboy y Pent-house. Eva tiene el dudoso privilegio de ser la modelo de Playboy más joven jamás retratada (tenía once años).

¿Pudo ella negarse en aquel entonces? Al parecer no tuvo opciones, o por lo menos, nadie supo si quería o no ser retratada de ese modo por su madre. Irina era una mujer posesiva, que amaba, a su manera, a su hija, y que quería llevarla por los caminos del arte del modelaje artístico, o algo por el estilo. Nunca hubiera permitido Irina un no de su hija, estaba obsesionada con la «carrera» que le forjaba e incluso con su propio arte. ¿Quién sabe qué concepciones tendría ella de lo que era la niñez, o más bien, de lo que era ser mujer? Lo cierto es que muchos años después, Eva Ionesco pudo por fin ponerle voz a la niña, y pudo por fin contar su historia. Esa historia está contada en *My Little Princess*. Usted juzgue.

Copie conforme, o la belleza y la verdad del amor

El amor como signo suele intercambiar lugares, equivalentes significados con la verdad. Gracias al amor alcanzamos la luz, derribamos los secretos, conocemos pues la verdad. Se habla incluso del amor como una forma de verdad. Por otro lado, se suele también ver a la verdad y a la belleza en estrecha relación.

Platón expresa en *El Banquete* que el amor a la belleza es la única forma de alcanzar el bien, la perfección, la inmortalidad, la verdad. El amor consiste en querer poseer siempre lo bueno (el bien), dice el filósofo, y luego, más adelante, en boca de la extranjera Diotima, habla de producir. Sólo en la belleza se puede engendrar, sólo en la belleza se cumple el anhelo de inmortalidad. «¿Cuál es el objeto del amor?», pregunta Sócrates a Diotima, más sabia que Sócrates ella misma. «Es la generación y la producción de la belleza», responde la mujer (Platón, 2011, p.199). Luego entendemos que ese engendrar, que ese producir va más allá de la concepción material de un hijo. El amor tiene grados. El hombre debe ir de la belleza de un cuerpo a la belleza de todos los cuerpos, y luego a la belleza interior, y después de la belleza de la acción a la belleza que hay en las ciencias y de allí a la ciencia final, la ciencia de lo bello (*Idem*, p.205). Una parte de esa ciencia de lo bello radica, sin duda, en la estética, en la representación de la realidad, en el arte. También el filósofo, a través de la figura de Aristófanes, recuerda que en un principio los hombres fueron el

andrógino, dos seres en uno. Pero Zeus, por causa de la soberbia de estos hombres, los partió en dos; desde entonces el hombre y la mujer (también el hombre y el hombre, la mujer y la mujer) se buscan para unirse entre ellos. De allí que se hable de la media naranja, del alma gemela y todo lo demás. El enamoramiento arrebata y hace sentir que hemos encontrado aquella parte que nos falta. Nos sentimos dichosos, sentimos que estamos viviendo nuestra verdad, nuestro bien, nuestra belleza.

¿Pero cuánto dura ese bien, esa verdad, esa belleza? ¿Cuánto dura el enamoramiento y qué es en realidad el amor? En torno a estas preguntas pareciera girar el film *Copie conforme* (2010) del afamado director iraní Abbas Kiarostami. En esta cinta, William Shimel es un escritor de libros comerciales y Juliette Binoche la dueña de una galería de arte. Ella viene con heridas de amor, él con ciertas ideas sobre el arte, y los dos, par de desconocidos, pasarán un día completo en un pueblo al sur de la Toscana.

La elección del sitio no puede ser mejor. Aquella región, repleta de belleza, resulta el «escenario» ideal para una historia romántica. El entrecomillado no debe ser tomado a la ligera. Precisamente, lo que ocurre entre aquellos dos personajes es una representación, un montaje, una escena de lo que es el amor, incluso en sus distintas etapas, pero siempre en un espacio limitado de horas donde ambos personajes interpretarán, sobre aquel ambiente idílico, el juego a veces pícaro, a veces cruel y sarcástico del amor.

Kiarostami plantea así una dinámica entre el amor y la estética (una especie de arte amatorio), donde dos almas ya cansadas de la realidad empiezan a «representar» el amor. Ambos están cansados porque han padecido la «realidad» de las relaciones, aquello que queda vivir una vez que se pasa el enamoramiento, aquello que nos abre los ojos y nos hace

ver la «verdad»: podemos discutir, pelear, edificar el infierno con nuestra propia media naranja, con aquella que creímos que nos complementaba y nos hacía felices. A esta verdad, a esta realidad, el cineasta iraní contrapone la representación, es decir, lo estético como otra forma de verdad. El amor necesita de la belleza, de cierto toque estético, de cierto juego, de cierta representación, de cierta ficción, de cierto arte, de cierta «mentira» para llegar a la verdad. El amor necesita de su «copia» estética que emula y busca la suprema belleza, para mantenerse, para seguir viviendo dentro de esa otra verdad. El amor entonces, según parece decirnos el iraní, necesita del juego de las representaciones para sustentarse, porque allí el amor, tal como lo ve Platón, es lo bueno y la belleza unidos. Es una copia, sí, pero certificada, y como tal, tiene tanto valor y es tan real como el documento original.

Copie conforme es así un ensayo sobre el amor, la verdad y la belleza narrado con delicadeza y soportado con excelentes actuaciones (Binoche ganó la Palma de oro a Mejor Actriz en Cannes por este papel), un ensayo en el que Kiarostami demuestra una vez más ser uno de los máximos exponentes del arte cinematográfico contemporáneo.

Human Nature, o los lobos de sí mismos

Vamos a pensar un poco en *Human Nature* de Michel Gondry y en Freud.

Recordemos, en primer lugar, los personajes y la trama del film escrito por el magnífico Charlie Kauffman: hay un científico maniático de apellido Bronfmann (Tim Robins), que quiere enseñarle a los ratones etiqueta de mesa (es decir, a usar los cubiertos); está una mujer, Lilah (Patricia Arquette), que sufre de hirsutismo y que vivió en el bosque durante mucho tiempo, pero que, cuando sintió la necesidad sexual a fondo, se afeitó y volvió a la civilización; y está Puff (Rhys Ifans), un hombre que vivió desde pequeño en el bosque, alejando del contacto humano, una bestia absoluta. Cabe destacar que Puff fue llevado al bosque por su padre. Su padre era un hombre que desconfiaba profundamente de la civilización y que el día del asesinato de Kennedy se horrorizó de tal manera que huyó al bosque (con el hijo). Lilah y Bronfmann encuentran a Puff, y Bronfmann somete al hombre-animal a un tratamiento prolongado en el que lo va integrando a la civilización. Bronfmann, cuya primera reacción al ver a Lilah es la de masturbarse salvajemente, se va dejando «domesticar» con el fin de que se le vayan permitiendo por cuotas distintos niveles de satisfacción, hasta que termina consiguiendo lo que de primer momento se antoja el placer final: Lilah. No obstante, la cosa no se detiene acá y los desmanes de Puff continúan.

Al final, Lilah y Puff cometen un crimen, un asesinato, y es así como el film comienza con una exploración testimoniada en torno a la víctima.

Ahora vayamos a Freud.

Freud nos habla del *principio del placer*. El hombre lleva dentro de sí una necesidad profunda de satisfacer sus pulsiones internas. Al *principio de placer* se contrapone *el principio de realidad*, aquello que nos instaura en el mundo, en la civilización, lo que nos vuelve prudentes. En esta tensión entre *principio de realidad* y *principio de placer*, el placer se va logrando a cuenta gotas, y se transforma en la llamada búsqueda de la felicidad. Dice Freud en *El malestar en la cultura* (2006):

> «¿Qué fines y propósitos de vida expresan los hombres en su propia conducta; qué esperan de la vida, qué pretenden alcanzar en ella? Es difícil equivocar la respuesta: aspiran a la felicidad, quieren llegar a ser felices, no quieren dejar de serlo.» (Freud, 2006, p.20)

Luego agrega:

> «Este programa ni siquiera es realizable, pues todo el orden del universo se le opone (...) Lo que en el sentido más estricto se llama felicidad, surge de la satisfacción, casi siempre instantánea, de necesidades acumuladas que han alcanzado elevada

tensión, y de acuerdo con esta índole sólo puede darse como fenómeno episódico.» (*Idem*, p.20-21)

Freud nos habla de un «tibio bienestar», y asevera, incluso, que la misma búsqueda ilimitada del placer nos ocasionaría intensos dolores. ¿Cómo entonces podemos evitar sufrir? Freud presenta distintos caminos, procedimientos extremos y moderados: drogas, religión, ciencia, arte, aislamiento. Veamos qué dice con respecto al aislamiento: «El aislamiento voluntario, el alejamiento de los demás, es el método de protección más inmediato contra el sufrimiento susceptible de originarse en las relaciones humanas». (*Idem,* p.22) ¿No nos recuerda esto al padre de Puff? ¿No fue exactamente esta salida la que eligió aquel hombre que pensó que la naturaleza humana era una cosa despreciable donde el asesinato formaba el centro de sus horrores? ¿No buscó este hombre huir del dolor, no aplicó *el principio de displacer* (Freud primeramente llamó *principio de displacer* al *principio de placer*)?

Volvamos al padre fundador del psicoanálisis: «Existe, desde luego, otro camino mejor: pasar al ataque contra la Naturaleza y someterla a la voluntad del hombre, como miembro de la comunidad humana, empleando la técnica dirigida por la ciencia». (*Idem*, p. 22). Acá vemos el gesto civilizador contra el dolor. La naturaleza humana, supone esta idea, puede ser modelada, sepultada bajo estructuras, normas de comportamiento, etiquetas. Pensemos en Bronfmann y sus ratones con buenos modales a la mesa.

El hombre (y la mujer) es esto: una doble articulación de lo que podríamos llamar lo animal (esas represiones que pulsan profundamente en nosotros), lugar de batalla del

placer y la realidad, y donde, finalmente, termina triunfando la muerte. Freud ve a la muerte como la escapatoria última al dolor: un estado inanimado donde el ego no sufre más. De allí *la pulsión de muerte*. Queremos morir porque la muerte es la casa del último placer. Así, bajo esta perspectiva, el hombre resulta un ser poco agradable: busca placer, anhela la muerte, huye del dolor. Todo esto, unido, no puede producir sino daño y desgracia. La comunidad con el otro es imposible. El otro es el centro de mis ataques, de mis pulsiones. El prójimo no existe, el amor es un egoísmo compartido. Freud lo dice mejor:

> «La verdad oculta tras de todo esto, que negaríamos de buen grado, es la de que el hombre no es una criatura tierna y necesitada de amor, que sólo osaría defenderse si se le atacara, sino, por el contrario, un ser entre cuyas disposiciones instintivas también debe incluirse una buena porción de agresividad. Por consiguiente, el prójimo no le representa únicamente un posible colaborador y objeto sexual, sino también un motivo de tentación para satisfacer en él su agresividad, para explotar su capacidad de trabajo sin retribuirla, para aprovecharlo sexualmente sin su consentimiento, para apoderarse de sus bienes, para humillarlo, para ocasionarle sufrimientos, martirizarlo y matarlo.» (Freud, 2006, p.55)

Ver *Human Nature* con estas ideas en mente pareciera aportarnos una buena cantidad de estrategias para abordar los significados de este film extraño de Gondry y Kauffman. Se nos lleva por los caminos de la sociedad y sus estructuras de poder enfrentadas a lo que es el hombre por dentro. Se trata de una búsqueda, de una aventura

apasionante cargada de ternura (a pesar de Freud), de humor, fantasía y horror. El hombre vive en una máquina, una máquina controlada por el lenguaje, elemento represor y condicionante (en el film hay un libro que se escribe sólo y que comienza a borrarse cuando la ciudad empieza a convertirse, literalmente, en una selva) que nos aporta los discursos de la religión, la ética, la moral, la ciencia, la razón. Freud citó a Plauto, y nosotros lo citamos a él: *Homo homini lupus*, el hombre es el lobo de sí mismo. Recordemos que Lilah sufre de hirsutismo. Es una especie de lobo(a). Nada más, nada menos.

Melancholia, o las razones de la melancolía

Recuerdo que hace años vi el *teaser tráiler* de *Dogville* (2003), film de Lars von Trier. Como sabemos, ese film fue realizado en total encierro. A los actores se les proporcionó una cabina con una cámara para que entraran cuando quisieran y dijeran lo que les entrara en gana, para que se desahogaran. El *teaser tráiler* está hecho de lo que dicen todos los actores: en general, que Lars von Trier está absolutamente loco, que los hace sufrir, que jamás volverán a trabajar con él. Y sí, Lars von Trier no es la persona más agradable del mundo. Pero hace unas películas...

Melancholia, su trabajo de 2011, es una obra maestra del cine sobre el fin del mundo —y sin efectos especiales a lo Hollywood—, que maneja los signos de la locura como un espacio para la redención, la sabiduría e incluso el genio. En *Melancholia*, la locura se defiende, y cabría pensar que, por medio de ella, también el cineasta se defiende.

El film nos presenta una boda campestre muy suntuosa, donde Justine, la novia (interpretada por Kirsten Dunst), está sumida en una extraña depresión (extraña para ser su boda). Mientras ella va de acá para allá, errática, un planeta salido de su órbita se dirige a la tierra. La humanidad espera que el planeta pase a un lado y no choque. Así que el mundo gira, el otro planeta se acerca (o se aleja), la fiesta continúa y Justine cada vez le

importa menos la gente, y dice y hace lo que mejor le parece. Le renuncia sin más a su jefe, seduce a un compañero de trabajo (recuérdese, el día de su boda), y se aísla en un cuarto, donde su hermana, Claire (Charlotte Gainsbourg), intenta consolarla. Mientras, el esposo de Claire (Keifer Sutherland), quien ha prestado su casa para la boda, se desespera por los desplantes de la recién casada, los padres de Claire y Justine (John Hurt y Charlotte Rampling) se fajan en una guerra de indirectas muy directas y el esposo, buenote y confundido (Alexander Skarsgård), comprende cada vez más que pronto llegará del hora de partir sin su esposa. Tras los rezagos de la boda, entre los pocos que quedan en la casa campestre al día siguiente, se plantan, con silenciosa tensión, la angustia, la incertidumbre y el pánico. ¿Se aleja o no se aleja el planeta Melancholia de la Tierra? Paradójicamente, en estas horas cumbres, será Justine quien, con su profunda depresión o melancolía a cuestas, tome las riendas de las almas.

Acá debemos hablar en breve del concepto de melancolía para entenderla como el signo que recorrerá la cinta en todo su espesor. Desde Hipócrates, los griegos antiguos relacionaban la melancolía con los humores. El cuerpo estaba constituido de humores o líquidos que afectaban a las personas, si alguno se presentaba en exceso. La bilis negra era propia de la melancolía, una enfermedad que afectaba el carácter de las personas: los volvía taciturnos, irritables, pesimistas. Para Hipócrates el humor de la bilis negra se relacionaba con el otoño, la tierra, las cualidades del frío y lo seco y con la melancolía. La melancolía ha sido objeto de estudio e incluso de pensamiento filosófico a todo lo largo de la historia. En la Edad Media se siguió viendo como una enfermedad, en estrecho contacto aún con el pensamiento de Hipócrates, pero se acrecentó su relación con la locura, la tontería y la astrología (ya existía este enlace desde hace siglos). Los planetas influían sobre los

humores, y los humores, alterados, provocaban las enfermedades. La melancolía se relacionaba con uno de los planetas más terribles de la astrología, Saturno. La modernidad se despoja de tales creencias, y la melancolía pasa entonces a tener otros nombres, como, creo no equivocarme, depresión o bipolaridad.

No obstante, en el film de Von Trier vemos otro tipo de melancolía. O me explico mejor, la mirada de los otros hacia Justine sí está dada por la típica mirada hacia el enfermo melancólico o depresivo: la mirada medieval acusadora hacia el «loco», como si el «loco» tuviera la culpa de su locura. Esto por un lado, pero por el otro, está la mirada de Lars von Trier hacia Justine, y en este caso pienso que se trata de una melancolía estrechamente relacionada con el texto *Problemata XXX, 1,* atribuido a Aristóteles.

En *Problemata XXX, 1* (1927), se dice que todos los hombres excepcionales son melancólicos, pues se enlaza la bilis negra a la inteligencia, y se cita, entre otros melancólicos destacados, a Heracles y a Ajax, «y muchos otros de los héroes que han tenido afecciones parecidas, y entre los hombres de tiempos recientes Empédocles, Platón y Sócrates, y numerosos hombres de fama, y también muchos poetas.» (*Problemata*, 1927, p.294)

Otra característica de la melancolía, según el texto, es el apetito sexual desenfrenado:

> «¿Por qué el melancólico está particularmente inclinado a la relación sexual? ¿Es porque está lleno de aliento, y el semen es una descarga de aliento? Si es así,

aquellos cuyo semen está lleno de aliento, deben necesariamente y con frecuencia sentir la necesidad de purgarse, por lo que así se sienten aliviados.» (*Idem*, p. 296)

Acá, es claro, se hace referencia al semen, y por lo tanto al hombre; sin embargo, el deseo sexual aplica para la mujer, y esas ansias de sexo y la necesidad de «purgarse» por medio de éste se encuentran representadas en el film en el momento en que Justine asalta sexualmente a su perseguidor, a su compañero de trabajo.

Hay también en este texto, y esto es lo más importante con respecto a Justine, la idea de que la bilis negra puede ser afectada por la naturaleza del cuerpo, que puede ser tanto fría como caliente. Aquellos cuya bilis negra es tocada por lo frío son estúpidos, mientras que aquellos cuya bilis se relaciona con el calor, salen, relativamente —según cómo se mire—, mejor parados. En estos casos, la persona tiene la posibilidad de alcanzar alturas casi divinas, e incluso pronosticar eventos con certeza e impartir sabiduría. Según el texto, en estos melancólicos el calor se aproxima a la región del intelecto, y por lo tanto «se ven afectados por enfermedades del frenesí y la posesión, lo que da origen a Sibilas, adivinos y todas las personas inspiradas.» (*Problemata*, p.297) Allí el gran secreto de Justine, la razón que mueve su extraño comportamiento a lo largo de toda la cinta. Justine tiene la visión, Justine sabe lo que realmente va a ocurrir. Justine es una sibila.

Von Trier pareciera decirnos que el mundo tiene una visión determinada de la locura, una visión ignorante que condena injustamente a los que padecen algún trastorno siquiátrico. Como en *Anticristo* (2009), la locura es vista como algo demoníaco desde la perspectiva social. La mujer incluso también es vista como algo incompresible, satánico.

Esto no hace de Von Trier un misógino (creo que ha sido mal leído por los supuestos expertos en cine), sino todo lo contrario; Lars von Trier pone el dedo en la yaga de la cultura masculina que ha sometido durante siglos a la mujer por temor a sus alturas síquicas, a su sensibilidad e intuición. El cineasta, con sus personajes depresivos, femeninos, está hablando de seres que están así porque el mundo no encaja en ellos, porque el mundo es un aparato imperfecto. En *Melancholia,* la loca de la casa, por decirlo de esta manera, es la que termina entendiendo la verdad, la que termina organizando la muerte, la comprensión de la muerte y del fin de todas las cosas. Los cuerdos, aquellos que detentan la norma social, finalmente se dejan derrotar, traicionan, se acobardan llenos de terror. Es como si Von Trier se estuviera defendiendo. Los locos son ustedes, váyanse a la mierda, ustedes son débiles y creen que el débil soy yo. Porque es así, la locura siempre ha estado relacionada con la debilidad de espíritu. El que se ha vuelto loco es un tonto que no ha sabido ser fuerte. Pero a la hora de sacar las cuentas, a la hora de la más grande de las verdades, Von Trier nos trae otra historia: la de esta chica que en el fin del mundo está deprimida, pero que lo está porque sabe que el mundo se va acabar; la historia de una chica que será la que preparará a todos para la muerte. A las puertas del apocalipsis, Justine es la más fuerte y, para ella, la muerte es consuelo y liberación. Ella es una melancólica aristotélica, la sacerdotisa del Tarot, la antigua sibila.

Bullhead, o el Minotauro que perdió su paraíso

Los granjeros: Hay en nosotros una conexión inocente, esencial con los signos de la granja y el granjero. Ambos están relacionados con la naturaleza, con el trabajo de la tierra, con la cría de pintorescos animales. El granjero, obvio, tiene una granja. Entre los primeros juguetes de un niño, suele estar esa granja. Nuestros primeros rompecabezas: también una granja. Es inevitable. La granja, los granjeros, como signos, significan bondad, inocencia, vida.

Lo real: En 1995, en Bélgica, fue asesinado Karel Van Noppen. Van Noppen era un veterinario que trabajaba como inspector ganadero del gobierno, un hombre honesto que estuvo investigando una situación irregular en las granjas de Bélgica, y que descubrió una mafia de las hormonas. Es decir, los granjeros inyectaban a sus vacas para hacerlas más fuerte y gordas y así venderlas a mejores precios en el mercado. A partir de esta muerte, se develó toda una red ilegal de traficantes, granjeros y trabajadores del gobierno. Conclusión: algunos granjeros pueden ser mafiosos, matones.

La idea: Michaël R. Roskam venía pensando hacía un tiempo en temas como la redención y la venganza, incluso había escrito algunos cuentos y había dirigido algunos cortometrajes relacionados con ello. Al enterarse de la noticia de las mafias granjeras, la

alquimia se produjo. Allí tenía un film de suspenso más que original, donde irían a encajar los temas que le interesaban.

El resultado de la alquimia: *Bullhead* (*Rundskop*), film que vio la luz en 2011 y que fue nominada al Oscar a la Mejor Película Extranjera.

El personaje: *Bullhead* se centra en Jacky Vanmarsenille (Matthias Schoenaerts), un joven granjero con musculatura de sobra, un toro, un Minotauro que tiene ataques repentinos de violencia. Jacky está involucrado en el tráfico de hormonas para ganado, y como si esto no fuera suficiente, también se inyecta tales hormonas. Pero el horror no termina acá: algo se esconde en su pasado, un hecho deshonroso y cargado de dolor, que lo hace actuar de esa manera autodestructiva y violenta. Todo empeora cuando unos personajes de ese pasado aparecen de nuevo en su vida. Ellos son: Diederik (Jeroen Perceval), el amigo de infancia que lo abandonó en un momento crucial, y que ahora es traficante de drogas e informante de la policía; y Lucía (Jeanne Dandoy), su platónico amor de juventud. En Jacky se despertarán dos ansias atávicas: la de la venganza furiosa hacia aquellos que lo dañaron, y la de la redención, a través del amor, de la búsqueda de aquello que se perdió en la juventud. Un amor que, sin duda, resulta difícil, por ser Lucía hermana de aquel que condenó para siempre al ahora Minotauro.

Minotauro: Se lee en el *Diccionario de los símbolos* (1991) de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: «Ese monstruo simboliza un estado psíquico, el dominio perverso de Minos. Pero el monstruo es hijo de Pasifae: es decir que Pasifae es también la fuente de la

perversidad de Minos: ésta simboliza un amor culpable, un deseo injusto, un dominio indebido, la falta, reprimidos y ocultos en lo inconsciente del laberinto.» Algo más: «El mito del Minotauro simboliza en su conjunto el combate espiritual contra el rechazo». (Chevalier y Gheerbrant, 1991, p.714)

(Pasifae, cabe decir, era la esposa de Minos. Harta de las infidelidades del rey, Pasifae se enamoró de un toro blanco —algunas versiones adjudican este amor zoofílico a un castigo de Poseidón o de Afrodita. El toro, lógicamente, no le prestó atención a la mujer, por lo que ella le ordenó a Dédalo —el mítico escultor— hacerle la figura hueca de una vaca. Pasifae se metió dentro y el toro, creyendo que en efecto se trataba de una vaca, la poseyó. De allí nació el Minotauro.)

El enlace: El paraíso de los granjeros es un paraíso roto, así como rota está la infancia, esa lejana tierra dorada, de Jacky el Minotauro.

Carne: San Jerónimo se rasga la carne con las manos y hasta con una piedra. La carne es potencia diabólica, abismo, pecado, infierno. Porque la carne, bestia indomable, busca saciar su hambre y sed. La lujuria, la ira, la avaricia, el odio, el placer puro, son algunos de esos alimentos de la carne. De allí que la carne necesite de la purificación. La carne del Minotauro necesita de la luz de Ariadna, que es la luz del amor. Pero el Minotauro va perdido por su propio laberinto, su laberinto de carne, ningún paraíso.

Una frase para finalizar: Quien es herido puede llegar a ser sentir que fue herido porque se lo merecía. Se puede ser culpable y víctima. Se pueden sentir ganas de destruir y de destruirse a sí mismo. Quien incendia paraísos, termina sembrando infiernos.

Le Bruit Des Glacons, o enfermedad, muerte y demonio

El tema de la muerte personificada es de vieja data. En los tiempos medievales, la imagen de la muerte estaba muy presente. La muerte danzaba y la muerte triunfaba. Entre tanta hambruna, guerra y peste, la muerte se convertía en una imagen cotidiana. En los grabados de Hans Holbein vemos a la muerte en escenas del día a día, al lado de seres humanos, en gestos y acciones que buscaban arrebatarle, sin dejar de ser una advertencia, su terrible carácter. La muerte y la vida estaban en aquel entonces estrechamente relacionadas. Más aún, la muerte y la enfermedad eran palabras sinónimas. Estar enfermo era morir. En *El séptimo sello* (1957) de Bergman, el caballero que regresa de las cruzadas se encuentra con que la peste (la enfermedad) ha arrasado sus predios. A poco aparece la Muerte, aquella famosa Muerte de Bergman, y el caballero y la Muerte se fajan en una partida de ajedrez, como si nada, como si fuese asunto cotidiano encontrarse a la muerte.

Le Bruit Des Glacons (2010) del veterano Bertrand Blier (*Too Beautiful For You*, *Ménage*, *Notre histoire*), retoma el tema de la muerte representada, de la muerte convertida en persona a través de la figura de un hombre elegante interpretado por Albert Dupontel, enfermedad-muerte personificada que llamará a la puerta de quien próximamente ha de morir: un escritor alcoholizado y en crisis, encarnado por el oscarizado Jean Dujardin.

La muerte, en este caso, se presenta como enfermedad (allí sigue la relación, aún en nuestros días), es el cáncer del escritor. Pero además, esta enfermedad-muerte tiene algo

de mefistofélica. Esa elegancia, ese porte, ese temperamento entre afable, seductor y misterioso no deja de recordarme al diablo «redimido» de Milton, pero sobre todo al del *Fausto*. Eco, en su *Historia de la fealdad* (2007), también nos recuerda al diablo de Dostoievski en *Los hermanos Karamazov*: «Era un señor, o mejor dicho, una especie de *gentleman* ruso, ya no joven, *qui frisait la cinquantaine*, como dicen los franceses, con algo de niebla en sus cabellos oscuros, bastante largos y abundantes, y la barbita recortada en punta.» (Eco, 2007, p.183)

El demonio laico, el demonio de los hombres modernos, no es aquel oscuro animal de cuernos. No quiere andar por el mundo asustando, sino seduciendo, y por ello, se embellece. En la seducción hay mayores posibilidades de condena. El demonio de Robert De Niro en *Angel Heart* (1987) es elegante, casi un dandy. Su asunto: contratar a un detective, Harry Angel (Mickey Rourke), quien, sin saberlo, empieza a ir tras la pista de sí mismo. Angel ha perdido la memoria y olvidado que tiene un pacto con el diablo. El nombre del personaje de De Niro: Louis Cyphre (Luz Cifer, Lucifer). En *The Devils Advocate* (1997), es también un seductor, un abogado poderoso (Al Pacino), armado de una telaraña de maravillas que enreda a otro joven abogado (Keanu Reeves). Al Pacino, en este rol, resulta un encantador abogado, un imán irresistible rodeado de éxito y bienestar; un diablo capitalista, claro está. Más adelante, en *Constantine* (2005), el diablo sigue siendo un elegante personaje, pero esta vez vestido todo de blanco y con los pies descalzos, llenos de brea. Peter Stormare nos entrega acá la magnífica interpretación de un Satán que al espectador resulta interesante y, por qué no, simpático: es sarcástico, misterioso, inteligente y al mismo tiempo un gran estafador. Eso siempre ha sido el diablo, un gran

tramposo, un gran estafador, un pícaro de primera. Para lograr esto, el diablo laico está obligado a tener, no cabe duda, cierto toque de empatía para con sus víctimas.

Pero, ¿me he ido por las ramas? Hablaba de la muerte y la enfermedad y de pronto me he puesto a hablar de diablo. ¿Qué tiene que ver el hijo rebelde de Dios con todo esto? Pues pensemos, por ejemplo, en la relación entre la enfermedad y el pecado en el Occidente medieval. Solía creerse que quien había enfermado había pecado. La peste era un castigo de Dios a los pecadores. El pecado, ¿quién lo transmite? Pues Satán en el alma débil que se deja tentar. Tenemos allí sin duda una relación clara entre enfermedad, muerte y demonio. El cáncer que empieza a acompañar al escritor en sus asuntos del día a día, es la Muerte personificada, pero también es una especie de diablo juguetón, que no deja de ser a su vez un alter ego, un doble. El hombre, enfrentado a la enfermedad, siente que ya no está completo en sí mismo, que una parte de él ya no le pertenece, que cada vez más su cuerpo va siendo de la muerte. Esa escisión, no es de extrañar, produce la alteridad, al otro que salió de mí, que vive independientemente de mí. Estamos ante la imagen del doble fantástico. En *Der Doppelgänger* (*El doble*, 1976) Otto Rank expresa lo siguiente: «El concepto primitivo del alma como dualidad (la persona y su sombra) aparece en el hombre moderno en el motivo del doble, que por un lado le asegura la inmortalidad, y por el otro anuncia amenazadoramente su muerte.» (Rank, pp.18-19). Sin duda, acá el doble es el anunciador de la muerte, pero su rol, en esta variante, no resulta tan terriblemente amenazadora. Este doble es más un compañero de preparación, mucho más parecido en ese aspecto a la muerte medieval; *doppelgänger*, recordemos, es el que «camina al lado», un acompañante, alguien que está contigo, que no se separa de ti durante el (duro) camino. El doble es también el llamado gemelo malvado, aquel que obra contra la norma social, aquel

que desde la oscuridad hace todo lo que tú no harías, aquel que es capaz de todos los crímenes. Pero en este caso, ya lo vemos, este demonio gemelo-malvado es más bien exquisito, y a su vez una manera de adentrarse en la enfermedad, en la muerte misma, de un modo más leve, como leves querían volverse esas imágenes de la parca esquelética en la Edad Media.

Así, para finalizar, esta muerte que visita a nuestro escritor puede que no sea exactamente el doble, ni tampoco el demonio, pero algo de esa herencia, de ese lazo subterráneo permanece allí, en la figura de esa enfermedad personificada, enfermedad muerte, enfermedad demonio, enfermedad doble.

The Hairdresser, o ser gorda en el capitalismo

Con las vanguardias artísticas el concepto de belleza comienza a cambiar y aquellos patrones del realismo establecidos por la modernidad se cuestionan a ultranza. La belleza, hasta aquel momento, tiene dos fuentes fundamentales: la realidad misma, en especial la naturaleza, que se entiende como la imitación o mimesis a toda lo que es la naturaleza y el mundo y, siempre de fondo, el canon de belleza que viene de los griegos, esa forma idealizada, estilizada, perfeccionada de la realidad. Ambas maneras de entender la belleza han corrido en paralelo a lo largo de los siglos, a pesar del empuje de las vanguardias, a pesar de aquella famosa frase de Lautréamont: «Bello como el encuentro de un paraguas con una máquina de coser sobre una mesa de disección». Si bien ahora la contemporaneidad conoce la relatividad del concepto, heredada de los cuestionamientos ya señalados, la belleza sigue cumpliendo con los parámetros que llamamos clásicos, que además estallan dentro del mundo de la moda, la publicidad, los concursos de belleza e incluso del porno, en un vórtice de referentes cada vez más idealizados y complejos. La muy flaca, la anoréxica, la tetona, la bembona, la de cintura estrecha, la muy alta, la de cuello muy largo, la achinada, la de ojos muy grandes, la nórdica, la latina, la negra, la oriental, y así, imagen sobre imagen, accesorio sobre accesorio, como si la belleza fuese una Barbie a la que vamos vistiendo según cada ocasión. Pero esta idea de la Barbie, no obstante, no deja de ser esencial. Hay un modelo, un ideal digamos platónico, una pauta de

lo que es lo bello y que tiene su origen, ya se dijo, en los ideales estéticos helenos. Aunque las variantes se pueden disparar hacia lo múltiple, lo que sí bien es cierto es que la belleza tiene sus límites. Los parámetros de la mujer bella, según la ley de mercado, existen. El mercado de la belleza se cotiza, y se cotiza alto y con fuerza, y con ganas, y con fervor.

The Hairdresser (*Die Friseuse*, 2009) de Doris Dörrie, apunta hacia estas cuestiones de lo bello, y nos presenta a Kathi (interpretada por Gabriela Maria Schmeide), una peluquera de Berlín, madre sin pareja, oponiendo el orgullo de su obesidad a un mundo donde el aspecto, la imagen y la belleza dominan las relaciones y los negocios. Lo hará, precisamente, en el mundo de las peluquerías, que corresponde a su vez al naciente capitalismo de la Berlín unificada. Kathi resulta una extraña en el nuevo universo de su competencia laboral, su aspecto es desagradable para muchos, como la raza también es desagradable para muchos. Kathi y los otros, Kathi que se convierte en los otros. De allí su relación estrecha con los inmigrantes orientales que vemos en el film, de allí que ella provenga incluso del otro lado del muro, y que en la Berlín ya unificada haga el esfuerzo de integrarse a la sociedad del mercado, allí donde oficio, publicidad, belleza y política son parte de la misma cosa.

Jean Baudrillard decía que vivimos en un mundo mercadeado donde toda estética pasa por arte, lo que lleva a la anulación completa del arte de tanto venderse, de tanto publicitarse. En una sociedad así, quien no comparte parámetros de belleza y no juega a las leyes del mercado, pasa a ser el otro. El otro que viene del *otro* Berlín, el otro que es obeso, el otro que es madre soltera, el otro que es de otro país y que es pobre e inmigrante, de otra raza, el otro que no encaja. Tales asuntos están en *The Hairdresser* vistos desde el punto de

vista de la comedia, aguijón de lindos colores que nos hace reír pero que también nos pone frente a las realidades, quizás con un de optimismo algo sobrecargado (reflejado en el personaje). Pero vamos, la alegría también cuenta ante una pelota de idiotas delgados que quieren agarrarse la felicidad sólo para ellos.

La pecora nera, o el loco y la disciplina

Ascanio Celestini es un actor, dramaturgo y director teatral muy conocido en Italia, representante principal del teatro de la narrativa oral, cuya raíz está en los cuenta cuentos infantiles, pero que en él tiene una fuerte carga social.

Celestini escucha la voz de las personas oprimidas, periféricas, víctimas, y luego lleva esa voz a las tablas a través de sus monólogos. Es un teatro de escucha, por decirlo así. De allí que Celestini pasara tres años visitando, escuchando de viva voz las historias de la locura, de los reclusos de sanatorio. Con su arte de escuchar a cuestas, fue acumulando y, finalmente, produjo una obra teatral que dio paso a una novela, y luego a su primera película, que es lo que nos interesa de todo este asunto.

Hablamos de *La pecora nera* (en el caso del film: 2010), una comedia dramática protagonizada por el mismo Celestini. El film nos presenta la historia de un personaje de nombre Ascanio, quien ha estado encerrado toda su vida en un siquiátrico. Desde niño está allí, y en el tiempo de la historia (finales de los sesenta), ya es adulto, y sale de vez en cuando al supermercado. Así se alterna su vida, del supermercado a la institución.

El supermercado no está allí de gratis, es un signo de la mercancía, del consumismo, de aquello que aleja al hombre de sí mismo porque lo mantiene ocupado con menudencias en serie, si seguimos acá las ideas de Krishnamurti. Al otro lado del supermercado, están

otros signos de alienación, para seguir en este caso con la palabra que nos legó Guy Debord. Tales signos son instituciones de la sociedad disciplinaria, para ahora irnos hacia Foucault. La disciplina, como forma de poder sobre el individuo, está reflejada en el manicomio (que a su vez fue la escuela de Ascanio el personaje; la escuela, queda claro, se presenta como otra institución disciplinaria) y en la religión. Y digo religión, porque aquel lugar donde Ascanio el personaje está parcialmente recluido, se encuentra dominado por religiosas.

La religión, como una de las principales herramientas de poder, está también representada bajo la mirada del humor. Porque Ascanio Celestini (el director) usa el humor, de eso no cabe duda, y desde el humor, cuestiona esas instituciones. Tal cuestionamiento no está exento de la compasión, pero no hacia la institución (obviamente), sino hacia el individuo que padece la dominación.

Esa mirada compasiva consiste incluso en una reversión de los estándares. El loco se nos aparece en ciertos momentos como un ser feliz, como un ser perfecto que, al estar en la institución, se vuelve un hombre libre, despreocupado y en paz con respecto de todas los desasosiegos del exterior, con respecto incluso de aquellos que detentan el poder disciplinario, como por ejemplo, las monjas, quienes, en su fanatismo, parecen estar más locas que Ascanio el personaje. Los locos son los de «afuera», los alienados por los mecanismos disciplinarios, los consumidores del mercado, y las monjas, los cerberos del mecanismo. No obstante, también allí, en esa felicidad del loco, la mirada compasiva descubre otra articulación: la de la tristeza. Aquel ser recluido, libre como un niño, en realidad no es un niño. Es un adulto reducido a niño, y eso, no cabe duda, es profundamente triste, por no decir patético y perverso. La institución maternal es la vez un monstruo

mecánico, una herramienta del poder que anula a la oveja negra, a la pobre de la oveja negra, que no es negra nada, que ni siquiera sabe brincar la barda, que ni siquiera sabe rebelarse. Es apenas una lamentable oveja negra a la que le repiten desde pequeña que es negra para que se lo crea, para que en eso se convierta (sin serlo). Ese es el gran engaño del poder, hacerte creer que eres el malo de la película y que te mereces el castigo.

A prophet, o la cárcel que somos

A Prophet (2009), del experto cineasta francés Jacques Audiard, es un film montado sobre un guión sin baches, cerrado y complejo, trabajado por el mismo realizador durante tres años junto a Thomas Bidegain (sobre un texto original de Abdel Raouf Dafri y Nicolás Peufaillit). Se trata de un *thriller* cargado de realismo crudo, que no duda en echar mano de escenas oníricas y fantásticas, lo que nos aporta poesía, misterio y profundidad de espíritu dentro de una historia de supervivencia que habla de la libertad humana.

Lo interesante de todo esto es que la cinta transcurre en una cárcel, allí donde el espíritu humano puede verse rebajado a las más viles categorías del esclavismo y perder cualquier asomo de emancipación. En el caso de *The Prophet*, quien sobrevive en prisión es aquel que se pone de rodillas o aquel que se alza por encima de todos. Su protagonista, Malik, será el ícono de la segunda opción.

Interpretado por un sorprendente Tahar Rahim, Malik se introduce a la trama como un joven sin pasado, en apariencia temeroso y débil, quien, a pesar de ser de origen árabe, convive con la comunidad corsa de la cárcel. Estos son los dos grandes epicentros de poder de aquel reducto, y Malik trabaja para los corsos y es despreciado por los musulmanes.

El film está pensado para mostrar las distintas formas de humillación y servilismos carcelarios, lo que se traduce en la pérdida verdadera de la libertad humana. Pero en especial, Audiard nos lleva al interior de la historia para asistir al nacimiento del más cerebral y despiadado hombre: aquel que se alzará sobre todos y tendrá el control absoluto del crimen organizado. Y no es propiamente un sicópata, sino alguien que necesita tener «éxito» para sobrevivir. Malik es un nuevo tipo de criminal, un profeta de los nuevos tiempos. Sí, nos recuerda a Michael Corleone de *El padrino*, sólo que el joven aprendiz de Audiard está en la cárcel, en una terrible cárcel, y su alma, de alguna manera, es producto del mundo globalizado. La trashumancia y la desposesión de raza y cultura se abren al desarraigo. Malik no es de aquí ni de allá, es un paria que, con el fin de cuidar su vida, se hará un lugar en el mundo donde nada ni nadie pueda alcanzarlo. Malik nos resulta empático, porque entendemos que lo que busca es su libertad dentro de las limitantes. Si estuvo vacío cuando llegó y su destino era ser nadie fuera de la cárcel, entre rejas, Malik se rebela contra la condición más baja a la que un hombre puede llegar, la de esclavo. Su ascenso a las altas esferas del crimen resulta, paradójicamente, un ascenso al despertar de la conciencia, a esta especie de retorcida libertad.

Jacques Audiard no se ha cohibido de mostrar el mundo criminal tal cual es, un espacio complejo donde la libertad tiene otras connotaciones, donde ser libre está cargado de significados complejos y contrapuestos, contradictorios incluso. La libertad acá es una lucha despiadada, que busca escapar de la alienación, de la oscuridad de ser el otro, del olvido de los poderes. Ser libre, ser verdugo, dilemas de lo que somos.

La piel que habito, o Almodóvar más allá de la ciencia

Dicen que *La piel que habito* (2011) fue un reto para Almodóvar porque se adentra en el horror y el *thriller*. Cierto lo del reto, pero no es su primera vez por estas lides. Ya el cineasta había incursionado en lo abyecto-terrorífico en un film como *Hable con ella* (2002), en el que se descubre que el personaje Benigno ha tenido relaciones sexuales con una mujer en estado en coma (cosa que es presentada, ex profeso, de una manera patética y horrífica al mismo tiempo). Con lo fantástico también se había aventurado en *Volver* (2006), cinta donde una madre vuelve de la muerte para arreglar algunos asuntos familiares inconclusos. No obstante, lo fantástico en *La piel que habito* toma otros caminos, en este caso, el de ciencia ficción, que en el film se convierte en un referente para darle entrada a los temas propios del director. Debe acotarse que hablar de ciencia ficción en sentido estricto sería exagerado (aunque Almodóvar produjo hace ya un montón de años *Acción mutante* para un primerizo Álex de la Iglesia); no obstante, la ciencia unida al sexo y lo fantástico (cercano en este caso a lo milagroso) tampoco le es extraña a su cinematografía. En *Todo sobre mi madre* (1999), el asunto del SIDA es fundamental. Allí tenemos una monja con SIDA que además da a luz un niño que no está infectado. El SIDA y la ciencia son allí una bisagra importante del relato.

Podría decirse que, de alguna manera, Almodóvar iba preparando con estos filmes la ruta para lo que sería *La piel que habito*, agregando a ello nuevos elementos para seguir hablando de lo que ha sido su gran temática de los últimos años: la sexualidad (o el *gender*, si se prefiere). El alma y el cuerpo, la preferencia sexual y la imposición social, la condena por el rechazo, la configuración física y los gustos eróticos, los límites entre el amor y el tabú y entre el tabú y la inmoralidad. Almodóvar sin inspira en *Tarántula*, la historia original de Thiery Jonquet, para abordar tales temas, lo que le da por supuesto una variación y una toque original muy a lo Almodóvar desde la perspectiva argumental y temática.

En cuanto a la cinematografía y el escenario, el cineasta nos presenta un mundo altamente estético, minimalista y aséptico dentro del que se mueven el mal y la locura. Antonio Banderas, en su rol del doctor Lafargue, cirujano plástico de éxito, traspira una especie de vacío vital unido a una ira contenida, tensa. En la superficie es luz, abajo, en los sótanos (de su alma y en los reales) es el torturador de un joven muchacho, a quien irá mutando por medio de una novedosa implantación de cierta piel artificial, cepa genética que él ha creado.

¿En qué consiste este cambio? Pues Lafargue quiere suplantar a su hija perdida en la locura luego de un supuesto acto de violación; el perpetrador (también supuesto) se va transformando en mujer (Elena Anaya) y, para complementar «el tratamiento» o el «castigo», será sometido a un proceso de entrenamiento «cultural» de lo femenino, y también a un trabajo de educación «sentimental» que se mueve entre el síndrome de Estocolmo y la resignación del victimario, ya con los años víctima del doctor.

Así, a través de tales circunstancias, Almodóvar se interroga y nos interroga sobre la constitución del alma humana y sobre las oscuridades de la prístina ciencia, lo cual nos hace pensar, una vez más, que estamos en la presencia de un director fiel a determinados patrones de la posmodernidad; en este caso nos encontramos con el cuestionamiento de la consistencia de la razón moderna en pro de ciertas necesidades y oscuridades del alma humana. ¿Qué hace que un hombre sea hombre? ¿Qué hace que una mujer sea mujer? ¿Podemos imponerle a un ser humano su sexualidad, decirle cómo tiene que actuar y cómo tiene que ser? ¿Podemos ser los dictadores del alma? Ni la ciencia, con su pretendida capacidad para mutarlo todo, puede entrar en las profundidades del espíritu. El amor y el sexo son cuestiones, paradójicamente, de piel. Nunca una piel real podrá sustituir esa otra piel que constituye el verdadero meollo del ser.

Film de terror, *thriller* sicológico, exploración existencial posmoderna, estética cuidada que arroja luz sobre la oscuridad, cine de autor, cine muy de Almodóvar; eso es *La piel que habito.*

DEL CINE ASIÁTICO

Los sueños de Akira Kurosawa, o el hombre contra la naturaleza

En 1990, cuando el más internacional de los cineastas japoneses contaba con ochenta años, nos regaló una obra maestra constituida por ocho cortometrajes inspirados en sueños que tuvo a lo largo de su vida. Estas ocho piezas reflejan una preocupación muy propia de la sensibilidad artística japonesa. Si nos remitimos, por ejemplo, a Hayao Miyasaki, uno de los directores contemporáneos de mayor relevancia en Japón, encontramos en él temáticas similares: la tecnología, el abuso energético y la guerra en contraposición a las fuerzas de la naturaleza. En el caso de Kurosawa podemos encontrar todo esto, pero además, el tema de la fuerza del arte como acicate del alma en el mundo.

En estos cortometrajes hay una progresión argumental donde la mirada sagrada da paso a la mirada profana. Es decir, Kurosawa nos muestra la condición de la existencia humana bajo estas dos miradas, y su relación con la naturaleza. Estas dos visiones son radicalmente diferentes. Mircea Eliade señala en *Lo sagrado y lo profano* (1988): «*lo sagrado* y *lo profano* constituyen dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de la historia.» (Eliade, 1988, p. 21)

Dentro del pensamiento sagrado percibimos una ruptura de tiempo, donde tiene lugar la maravilla del encuentro con los seres de la Naturaleza, donde está presente el ritualismo, la ceremonia y donde los misterios inspiran miedo y al mismo tiempo poderosa

admiración. Este mundo sagrado le otorga al hombre, al hombre religioso, tal como señala Eliade, un ser. El hombre religioso quiere darle sentido a su existencia; donde está él, donde vive su experiencia vital es el espacio que va conquistando, el espacio que existe, el espacio que le da ser. La Naturaleza, el bosque, ese lugar que está alejado de su centro, de su mundo, se revela al él moverse, al iniciar el viaje hacia los espacios terribles y amorfos. Con todo, igual allí se instala, allí penetra, porque al hacerlo su existencia cobra sentido. «El hombre religioso está sediento de ser, el terror antes el "Caos" que rodea su mundo habitado corresponde a su terror ante la nada.» (*Idem*, p. 60). Allí, en ese lugar donde el hombre tiene la posibilidad de ser, allí se refundan las cosmogonías, allí se vuelve a estar en contacto con la magia de los dioses. Leamos a Eliade:

> «Pero, puesto que instalarse en un lugar, habitar un espacio, es reiterar la cosmogonía y, por tanto, imitar la obra de los dioses, para el hombre religioso toda decisión existencial de "situarse" en el espacio constituye una decisión "religiosa". Al asumir la responsabilidad de "crear" el Mundo que ha elegido para habitar en él no sólo "cosmiza" el Caos, sino también santifica su pequeño Universo, haciéndolo semejante al mundo de los dioses. (...) En suma, esta nostalgia religiosa expresa *el deseo de vivir en un Cosmos puro y santo, tal como era al principio, cuando estaba saliendo de las manos del Creador.*» (*Idem*, p. 61)

La otra mirada presente en los cortometrajes, ya se dijo, es la mirada de lo profano, que para Kurosawa pareciera tener un sentido absolutamente negativo. Recordemos que el

espacio sagrado, para el hombre antiguo, es lo real, lo que realmente existe. Esa misma visión, se me antoja, es compartida por el cineasta. En los tiempos profanos, el sentido de la existencia, y por lo tanto, la relación con la Naturaleza (ese gran espacio sagrado) se pierde. La Naturaleza es el lugar de la conquista del tiempo, el lugar donde se refunda la cosmogonía, y se vuelve a estar en contacto con los dioses. Dentro de la experiencia profana, no hay lugar para tales fenómenos. «Para la experiencia profana, el espacio es homogéneo y neutro: ninguna ruptura diferencia cualitativamente las diversas partes de su masa.» (*Idem*, p.27) Dentro de este espacio que no se rompe, en el que no puede volver al tiempo de los dioses, no hay posibilidad, según nos lo hace ver Kurosawa, de salvación. En este tiempo profano el miedo respetuoso a los misterios han sido substituido por la locura racional del hombre, y tal descalabro lleva a la destrucción de la naturaleza, y por supuesto, a la del hombre mismo.

Esta visión sagrada que funda la realidad como algo mágico, se da —no hay mejor metáfora— a través de los ojos de los niñez (lo antiguo atado a lo inicial, a lo primero) en los cortos «La luz del sol a través de la lluvia» y «El Huerto de durazno y la fiesta de la muñeca». Allí la naturaleza se percibe como un lugar fascinante, muy cercano a los dioses y a su acontecer extraño, terrible y al mismo tiempo hermoso. La naturaleza y el tiempo interior de la naturaleza pertenecen al miedo primitivo, pero también a la convivencia, al respeto, a la reverencia, al ritual que acerca, por instantes, a los dioses ya perdidos.

Así, de la visión infantil, Kurosawa da un salto al mundo adulto, pero también a una manera de relacionarse con la naturaleza que todavía no es totalmente profana, que sigue teniendo algo de religiosidad. Se trata del corto «La tormenta de nieve». Ante el reto de la

montaña, el hombre percibe lo natural de manera doble. El hombre es acá un atleta, un vencedor, un retador de aquello que ha temido durante siglos. Pero, a pesar de su ego, no se convierte aún en un destructor. Hay algo místico y religioso en el montañismo. Tanto así que la muerte aún acá no es la aliada del hombre para dominar la naturaleza, sino que ésta acecha al montañista, como si en ese duelo de altura, la muerte y la montaña fuesen una misma cosa suprema.

El signo de la muerte también está en la guerra, en la soledad del soldado en «El túnel». Acá la guerra (ausente pero con una presencia tácita innegable) se muestra como la más clara imagen del ansia del hombre por controlar y ser el máximo señor del mundo. La guerra, paradójicamente, es la gran expresión de la razón que sólo en la razón se recrea. Acá ya la psique que se ha librado de todo pensamiento sagrado, se ha despojado del miedo y hasta del respeto de la naturaleza. Estamos en un mundo ya absolutamente profano. Acudamos de nuevo a Eliade: «existe por otra parte el Tiempo profano, la duración temporal ordinaria en que se inscriben los actos despojados de significación religiosa.» (*Idem*, p.63) En este mundo sin trascendencias, la guerra, el pensamiento de la guerra, la posibilidad de la guerra, mata al hombre mucho antes de que esté muerto de verdad. Entre la muerte, la vida y la guerra no parece haber diferencia.

Llegado a este punto Kurosawa parte una lanza por el arte, y en la mitad del largometraje ubica «Cuervos», donde Van Gogh (interpretado por Martin Scorsese), tiene una significación fundamental. El arte en fusión con la naturaleza. Van Gogh se pegó un tiro, sí, es cierto; su contacto con el arte y los campos no fue suficiente para evitar la muerte. Pero también es verdad que sólo en esa relación arte-naturaleza encontraba él su refugio,

el poco que podía tener. Kurosawa también nos entrega algo más: aunque el final de Van Gogh fue trágico, su obra, basada en su visión de los campos, las plantas, los cielos y los sembradíos, inspira a muchos otros; les da paz y belleza. Allí, en esa visión, pareciera haber un punto de equilibrio entre el hombre y la naturaleza. El arte como una forma de religión conciliadora en los tiempos profanos.

En los dos cortometrajes siguientes: «El monte Fuji Rojo» y «El demonio lastimero», Kurosawa nos muestra las consecuencias de la soberbia de la razón profana: destrucción de la naturaleza, muerte del hombre, caos. La razón como máxima destructora, la razón como locura. Y finalmente, el último cortometraje, «El pueblo de los molinos de agua», nos presenta una imagen poética de esta relación del hombre y la naturaleza, un estado ideal, un equilibrio, una utopía ecologista, una ecología donde la salud espiritual es la consigna. No es fácil hablar de estas ideas y no ser en extremo propagandístico o cursi. Kurosawa, todo un maestro, lo logra sin embargo; toma estas ideas manoseadas por el vacío del New Age y hace arte. De modo que, uno de sus últimos legados se convierte en una llamada de atención a la humanidad, en una advertencia que le señala su desesperación por el poder. Nos encontramos ante un mensaje de sabiduría, y al mismo tiempo, una magnífica expresión artística. Del temor y la religiosidad del tiempo primitivo, pasando por el reto espiritual y los bautismos del arte, la sinrazón de la guerra y la contaminación de los tiempos profanos, y de allí a la sabiduría ecológica, *Los sueños de Akira Kurosawa* es un paseo por la mente del hombre y su relación con su lugar de residencia, con este mundo donde sueña, pero también, donde forja pesadillas.

Under the Hawthorn Tree, o los recorridos rebeldes del amor

El primer film que vi de Zhang Yimou (o Yimou Zhang) es *Not one less* (1999). Aquel trabajo pequeño, delicado, hecho con pocos recursos, me había parecido —y me parece— una obra suprema. La historia de una pequeña maestra de escuela, que se mueve, rebelde, hacia la gran ciudad en busca de sus alumnos, es realmente conmovedora.

En 2000, el cineasta realizaría *Hero,* y claro que estaría bien, muy bien. Pero el recuerdo de *Not one less* seguía muy presente en mí. Con los años, ha sido grato descubrir que Zhang Yimou no abandonó estos caminos. En 2005 volvió con un menos pirotécnico film titulado *Riding Alone for Thousands of Miles,* el drama de un padre japonés que realiza un largo viaje a China con la finalidad de concluir el documental de su hijo enfermo de cáncer terminal. En 2006 presentaría otro trabajo de fuerte carga visual: *Curse of the Golden Flower,* y luego una pieza experimental (en el sentido de ser una versión de *Blood Simple,* de los hermanos Coen), *A Woman, a Gun and a Noodle Shop* (2009). En 2010 derivaría de nuevo en una cinta sin grandes efectos, aunque de corte histórico. Hablamos de *Under the Hawthorn Tree,* otra joya del cineasta asiático, centrada en los años de la revolución cultural china. Una historia de amor, riesgos y poderes aplastantes, una versión moderna de Romeo y Julieta, que, casi como una constante en sus filmes, está protagonizada por una mujer.

Red Sorghum, su ópera prima de 1987, cuenta los avatares de una muchacha que ha sido signada para contraer matrimonio con el dueño leproso de un lagar, pero que termina

enamorándose de un sirviente que trabaja en un campo de sorgo. En *Ju Dou* (1990), primer film chino nominado al Oscar, también se nos presenta a una mujer de la China rural que está casada con el brutal dueño de un molino igualmente enamorada de un sobrino del bruto. También en *Raise the Red Lantern* (1991), una chica muy joven se ve obligada a casarse con un poderoso señor.

Sobre estas obsesiones temáticas y estructurales Zhang Yimou vuelve En *Under the Hawthorn Tree*: por un lado, la mujer china en un mundo castrante, impositivo y, por otro, la libertad y la rebeldía ante la opresión. Ambos asuntos, en Zhang Yimou, se expresan, por lo general, en imágenes de destierro y recorrido.

El destierro, como una suerte de despojo, de descontextualización del ser humano, no es, en el caso del cineasta, un destierro patrio, sino zonal, por decirlo de esta manera. El poder te puede desplazar, te puede arrebatar tu lugar en el mundo con la finalidad de quebrarte y de «reeducarte». Lejos de tu centro, eres nada y estás sometido a los designios del poderoso. Recordemos que la revolución china movilizó al ciudadano como mejor le pareció, dándole oficios y «reeducación» de acuerdo a las necesidades del Estado. El ciudadano era apenas una pieza de ajedrez a la orden de fines superiores. Zhang Yimou presenta esta idea en las formas del destierro o traslado. Pero no se queda allí, por supuesto. A través del arte, expresa sus pareceres y entonces nos entrega el segundo rasgo de esta parte de su cinematografía: el recorrido rebelde, que puede ser tanto físico como sentimental. Si bien el sometimiento del alma comienza con el destierro o traslado, la rebeldía tiene su inicio en el recorrido, en el desplazamiento, aquello que es contrario al designio del poder. En *Not One Less* o *Riding Alone for Thousands of Miles,* el recorrido rebelde es físico, pero en otros filmes tiene carácter interno y simbólico. Los dos personajes

de *Under the Hawthorn Tree,* Jing y Zou, se conocen en el lugar al que han sido desterrados, y allí, alejados de sus afectos, amenazados, totalmente descontextualizados, sus almas se escaparán del centro deseado (el aprendizaje de la revolución) para iniciar el camino del amor prohibido (ella es obrera, él pertenece a la clase dominante). El viaje heroico de las estructuras épicas está allí, pero en este caso, va mucho más allá. Los héroes han sido extraídos de su mundo ordinario con el fin de establecer un control sobre ellos, pero luego ellos, los protagonistas, inician sus recorridos —no necesariamente de vuelta— a manera de actos de rebeldía. Ni sus mentes ni sus cuerpos pueden ser sometidos a designios mayores. En el caso de *Not One Less* el poder es la revolución china, en el caso de *Riding Alone for Thousands of Miles,* es la muerte. En *Under the Hawthorn Tree,* el Estado comunista es de nuevo el poder, pero el recorrido rebelde es ya simbólico: debajo de aquel árbol, de aquel espino blanco, recordatorio de épicas revolucionarias, aparece un nuevo signo que desplazará los significados del poder. Ese signo es el amor y la rebeldía del amor, representados en el romance de ambos jóvenes, pero sobre, todo, en Jing, la chica que arriesga mucho en su acto de rebeldía, que sufrirá mucho por amor.

De la exitosa novela de una autora desconocida, una bloguera cuyo seudónimo es Ai Mi, toma Zhang Yimou esta historia sin grandes efectos visuales, pero cargada de intensidad sentimental. Ella, la autora misteriosa, vive en los Estados Unidos. Es una desplazada de su patria, una desterrada del mundo, y su libro, en el que se inspira el film, basado supuestamente en hechos verídicos, ha recorrido el mundo para contar una historia muy acorde con las obsesiones de Zhang Yimou, un libro de destierros, un libro y un film donde el recorrido es la norma rebelde, física y simbólica, que lucha contra los poderes.

Air Doll, o aire, amor y vida

Un hombre solitario tiene una muñeca inflable en su casa. La muñeca se llama Nozomi, y él la trata con cariño. Le habla, la baña, le hace el amor. Un día, Nozomi cobra vida y sale al mundo. ¿Qué ha pasado? ¿Acaso el hombre le ha transmitido el aire de la vida a la muñeca? Salir al mundo, caminar por él, quizás no signifique estar vivo. Con todo, allí va la muñeca humana, vestida con faldas cortitas de mucama, caminando tras los niñitos. Niñitos con cascos amarillos que transitan por un puente. Hay cierta belleza en ello, cierta belleza triste en la mirada de la muñeca hacia esos niños con cascos. Después de todo, quizás la compasión, la mirada inocente, configure esas bellezas.

El cineasta Hirokazu Koreeda nos trae *Air Doll* (2009), un film que ahonda en los asuntos de la condición humana. Porque es así, esa pareciera ser la pregunta fundamental del film. ¿Qué es un ser humano? ¿Aquel que anda por la calle, aquel que se mueve y camina? ¿La soledad nos despoja de lo humano? ¿O por lo contrario, la soledad es un camino hacia lo humano? Y finalmente, ¿el amor y sus inocencias son lo único que nos da alma? Cuestionamientos complejos, y quizás respuestas sencillas no tan sencillas.

Pero vamos a detenernos un momento en ese aliento que le da vida a Nozomi, y para ello, acudiremos a Barry Sanders en su libro *Sudden Glory* (1995). Dice Sanders:

«El aliento es el milagro básico de la vida. Circulando por todo el cuerpo, ha sido llamado de muchas maneras —*prhana, spiritus, afflatus, pneuma, anima*— pero cualquier sea el nombre, siempre ha estado relacionado a lo sagrado. Toda la civilización está montada sobre el aire, toda creación ha sido posible gracias al elemento más insustancial.» (Sanders, 1995, p.2)

Nos recuerda Sanders que en la tradición judía y cristiana el aliento de Dios es sagrado. En el cristianismo, Dios castigó a Adán y a Eva y la humanidad entera reduciéndoles el aliento de vida. Una vez que ese aliento se retira del cuerpo, el hombre muere. El aliento, que fue apenas prestado, asciende a su lugar original, junto a Dios. El aliento es alma. Como se ve, no es cualquier cosa, no es cualquier cosa el aire. En algún momento de la historia, con el Nuevo Testamento, al aliento de vida (el alma) se une la profunda convicción del amor cristiano. El amor como elemento salvador, y por lo tanto, también de vida. El amor y el aire han quedado indefectiblemente unidos.

El amor, por su parte, es la afirmación de la existencia. El hueco de la vida, del día a día, la repetición constante, el sinsentido cotidiano, se llena con amor. El amor afirma la existencia propia y la del otro, el amor te saca de la masa y te singulariza. Dice Fernando Savater en *Invitación a la ética*: «No hay amor universal, no puede haber nada de genérico en el amor». (Savater, 1997, p.120)

El soplo del amor otorga vida, y Nozomi, ya singularizada del resto de las muñecas, empieza a sentir curiosidad por el mundo. Pero el mundo está vacío, la gente está vacía. Todo es masa, falta amor, falta el amor en el otro. La singularización no está completa. Así,

Nozomi sale a recorrer las calles, y finalmente, se reconoce y reconoce a alguien. Allí empieza Nozomi a sentirse realmente viva. El amor se convierte entonces en vigor. Cito a Goethe citado por Savater: «Sentirse amado da más fuerza que sentirse fuerte.» (*Idem*, p.122) Esa fuerza es la vida, es lo que hace que la muñeca se vuelva cada vez más humana.

Para cerrar, dejo esta frase de Stendhal (también tomada de Savater) que aplica perfecto para Nozomi: «Sentir el placer de ver, tocar, conocer con todos los sentidos, lo más cerca posible, un objeto amable y que nos es amable». (*Idem*, p.118) Nozomi, sin duda, es un objeto amable que toca y es tocado, que ve y que es mirado. Y tal como dice Savater, siguiendo a Stendhal, ese «objeto amable» sólo puede ser propiamente una persona. Nozomi, más que un objeto sexual para los hombres, es una persona. Magnífico alegato en pro de la mujer, magnífico alegato en pro de todos los hombres, magnífico alegato por la vida.

Outrage, o la violencia, la muerte y el alma en Takeshi Kitano

Podríamos decir que Takeshi Kitano (1947) es una celebridad multimedia. También podríamos decir que es una especie de hombre renacentista, de esos que saben y hacen de todo. Kitano se inició como comediante de televisión y bares, y luego pasó a ser actor de películas. Tuvo un programa de variedades de televisión semanal y ha publicado también poesía y novelas, 55 novelas en total. Kitano es director y guionista. Ha escrito todos los guiones de sus películas. Así que, sin duda, es un hombre orquesta. *Violent Cop* (1989), su ópera prima, terminó en sus manos por culpa propia. Al parecer lo habían contratado como actor para el film, pero Kitano se mostró tan participativo en cada detalle del rodaje que el director, harto de aquel necio, terminó abandonando el set. Entonces, en vista de su entusiasmo, le propusieron dirigir. Él aceptó y se dio no sólo a esa tarea, sino que antes tomó el guión y lo modificó completamente, a su gusto.

El registro de filmes de Kitano es amplio y no necesariamente violento (recordemos, por ejemplo, *Achilles and the Tortoise*), pero se le ha relacionado sobre todo con filmes donde está muy presente una lucha entre la vida y la muerte dada en contextos de violencia extrema, allí donde el crimen se pasea por las calles como si se paseara tranquilamente por la sala de una casa.

La violencia, o para decir mejor, la muerte violenta en la obra de Kitano es manejada de una manera muy particular. En el libro *Directores* de Mike Goodrige, leemos una entrevista donde Kitano dice lo siguiente:

> «Mi particular forma de retratar la violencia se parece a lo que hago en mis actuaciones como humorista. A menudo, aquello que hace que una actuación humorística sea divertida es darle al público algo con lo que esté muy familiarizado, temas muy cotidianos y, de repente, introducir algún elemento complemente inesperado. Eso es lo que hace reír a la gente. Lo mismo ocurre con las escenas violentas de mis películas, las cuales suceden en las situaciones más inverosímiles.» (Goodridge, 2002, p.40)

La violencia en Kitano es insólita pero al mismo tiempo está allí con una crudeza que golpea. La violencia *es,* la violencia está en el mundo y la muerte llega con ella. El elemento familiar, aquello que es presentado como cualquier cosa, es al mismo tiempo su horror. Roland Barthes en *La cámara lúcida* anota: «Un día, a la salida de una clase, alguien me dijo: "¡Habla usted llanamente de la Muerte!". ¡Como si el horror de la Muerte no residiese precisamente en su llaneza, en su banalidad!» (Barthes, 2011, p.105) Y aunque Barthes habla de fotografía en ese libro, no puedo menos que coincidir con estas ideas para referirme a Kitano: la violencia en su obra es una banalidad exagerada, una hipérbole. Esa hipérbole funciona como elemento estético, como herramienta de arte para contrarrestar su horror. Lo banal, el horror de lo banal, se vuelve estética en Kitano a través de la

hipérbole, de la exageración. Así, en el plano de los contenidos, podemos decir que el horror ante la banalidad está allí presente, pero desde el punto de vista de la forma, ese horror banal toma un carácter estético gracias al recurso de lo inverosímil.

Yacuzas, empresarios criminales, venganzas, violencia gratuita, muerte gratuita donde lo *gratuito* no es realmente tan gratuito, sino más bien una reflexión cruda sobre la existencia. Todo está allí en *Outrage*, y en los filmes más violentos de este hombre múltiple, que se desdobla en mil facetas para contar su alma y su tiempo.

DE LAS CRIATURAS DE LA NOCHE

The Hunger, mujer, estética y erotismo en las historias de vampiros

El vampiro mujer tiene raíces profundas, quizás mucho más que el vampiro hombre. Si leemos la introducción al libro *Vampiros* del conde Jacobo Siruela, encontramos que desde la antigüedad hay referencias de seres femeninos y demoníacos que se alimentaban de sangre. Siruela nombra a Lilith, demonio de la cábala hebrea, quien fue la primera mujer creada por Dios, del barro mismo, como Adán, y antes que Eva. Pero Lilith, al saberse creada de la misma materia que Adán, reclamó sus derechos. Se negó a servirle al hombre, se negó a estar debajo de él durante el coito, invocó el nombre de Dios, voló lejos del paraíso, y así fue condenada a vivir para siempre como un demonio. Lilith, aun en la condena, conserva una figura femenina hermosa, engaña a los hombres, roba su semen para hacer nuevos demonios femeninos y también se alimenta de la sangre de los niños. El genio árabe *djinn, gul, o algola*, también se alimenta de infantes. Entre los griegos se hablaba de la *empusa*, una emanación de Hécate, que tomaba forma de mujer atractiva y engañaba a los hombres. Filóstrato, en *Vida de Apolonio de Tiana,* cuenta la historia de Menipo, joven engañado por una *empusa*. Menipo, hasta la noche de bodas, creyó amar a una maravillosa extranjera. Si no es por la intervención de Apolonio, Menipo hubiera yacido en el lecho de la *empusa*, y ésta le hubiera chupado la sangre. En la antigüedad romana tenemos a la *lamia*, estrechamente relacionada con la *empusa*. Vampiros femeninos, a ratos horrendos, a ratos hermosos, fascinan como fascina el placer, como

fascina el sexo, como fascina la muerte. A diferencia del vampiro masculino, que en sus inicios es francamente animal y que luego, con Polidori y Stoker, se va poblando de cierta elegancia, nobleza y atractivo humano, el vampiro femenino, desde sus primeras referencias, hechiza con esos poderes que la hacen lucir seductora. Así lo vemos, por ejemplo, en aquel cuento de Johann Ludwig Tieck «No despertéis a los muertos», de 1800, en el que Walter resucita a Brunhilda, su difunta esposa, una bellísima mujer a la cual se describe de la siguiente manera:

> «Su cabellera oscura como el rostro negro de la noche, derramada sobre sus hombros, realzaba sobremanera el esplendor de su esbelta figura y el rico color de sus mejillas, cuyos matices eran como el cielo encendido y brillante del poniente. No semejaban sus ojos a esos orbes cuyo pálido brillo adorna la bóveda de la noche y cuya distancia inmensurable nos llena el alma de profundos pensamientos de eternidad, sino más bien a los sobrios rayos que alegran este mundo sublunar y que, a la vez iluminan, inflaman de alegría y de amor a los hijos de la tierra.» (Tieck, 2010, p.52)

En 1872, Joseph Sheridan Le Fanu publica «Carmilla», relato más conocido que el de Tieck. Allí también vemos la figura del vampiro representada en una hermosa muchacha, llena de fuego sexual, y tierna al mismo tiempo. Carmilla es descrita en ocasiones como una muchacha esbelta. Su rostro es agraciado, «incluso hermoso». Con su belleza, Carmilla

seduce a Laura, la protagonista del relato. El tema lésbico aparece acá marcado con fuerza inusitada. Así cuenta Laura:

> «A veces, tras un período de indiferencia, mi extraña y bella compañera me cogía la mano y la retenía apretándomela cariñosamente una y otra vez, y finalmente se ruborizaba levemente, mirándome al rostro con ojos lánguidos y ardientes, y tan jadeante que su vestido subía y bajaba a causa de la tumultuosa respiración. Era como el ardor de un enamorado; me turbaba; era algo odioso y, no obstante, irresistible. Luego me atraía hacia ella, recreándose en la mirada, y sus cálidos labios me recorrían las mejillas a besos, mientras me susurraba, casi sollozando:
>
> —Eres mía, *serás* mía; tú y yo tenemos que ser una sola persona, y para siempre.» (Sheridan Le Fanu, 2010, p.234)

En el *Drácula* de Stoker, Jonathan Harker experimenta una orgía de terribles mujeres vampiros. En su cama, frente a él, a la luz de la luna llena, tuvo a tres mujeres jóvenes. «Dos eran morenas, y tenían altas narices aquilinas, como la del Conde, y enormes ojos oscuros y penetrantes, que parecían casi rojos en contraste con la palidez amarillenta de la luna. La otra era de tez clara, y tan hermosa como puede serlo una mujer, con grandes, ondulantes masas de pelo dorado y ojos como zafiros pálidos.» (Stoker, 2007, p.110) Ellas se mantienen allí, frente a él, cuchicheando y, antes de lanzarse definitivamente sobre su cuello, sueltan unas risas argentinas, musicales. «Era como la intolerable y cosquilleante

dulzura de unas copas de cristal al ser tocadas por una mano hábil.» (*Idem*, p.111) Dulzura e intolerable, dos palabras que se unen para expresar lo que es la mujer vampiro: belleza y espanto, placer y muerte.

Tony Scott, hermano de Ridley Scott, entregó su primer film comercial, su primera pieza profesional para la gran pantalla en el año 1983. Se trata de un film de vampiros, *The Hunger*, un trabajo muy estilizado, muy «publicitario» en su aspecto (Scott venía de trabajar en comerciales de televisión), que gira en torno a una mujer vampiro en la Nueva York de los ochenta. Esta mujer vampiro, Miriam Blaylock, interpretada por Catherine Deneuve, tiene más de dos mil años. Es dueña de una lujosa mansión en Manhattan y señora de un consorte de nombre John, a quien convirtió en vampiro en el siglo XVIII, encarnado nada más y nada menos que por David Bowie. Miriam, por supuesto, es hermosa, seductora, elegante, digna heredera de aquellos primeros vampiros femeninos que todo lo dominan con su poder de ultratumba. John, por su parte, comienza a envejecer. Tales poderes de Miriam no son absolutos. Sus amantes no pueden morir, ella los ha convertido en vampiros, en amantes de siglos, pero hay un problema: su belleza no es eterna; en cierto momento comienzan a envejecer aceleradamente, sin poder morir, como ya se dijo. Cabe destacar que este proceso del envejecimiento vampírico lo desarrolla Anne Rice en *Entrevista con el vampiro*, novela publicada en 1976. Allí, hacia el final del libro, vemos al vampiro Lestat envejecido, encerrado en su casa, incapaz de comprender los

Antonio Banderas y Kristen Dunst en los roles protagónicos (no sabemos si para bien o para mal de Scott, o si para bien o para mal de Jordan).

Scott, sin amilanarse por el impedimento, concibió *The Hunger*, un trabajo que a todas luces paga tributo a Anne Rice, y por supuesto, a la tradición vampírica. Pero de Rice toma en específico el tema del envejecimiento, aunque con particular variante. En Lestat, como ya se dijo, es un asunto de vuelos metafísico, dado por la incapacidad de entender los tiempos que el vampiro vive, mientras que en John se trata más bien de algo así como de una inyección a la que se le va pasando el efecto. Tras la búsqueda de una posible escapatoria para este envejecimiento, los vampiros dan con la doctora Sarah Roberts, interpretada por Susan Sarandon. En el proceso, Miriam empieza a sentirse atraída por Sarah, y tal atracción se traduce en un ritual de seducciones y artilugios que termina en una de las escenas lésbicas más famosas del cine norteamericano (o quizás haya que decir, de vampiros) entre Susan Sarandon y Catherine Deneuve.

The Hunger, como se ve, tiene un valor de peso dentro de lo que es la genealogía del mito vampírico en el cine. Por un lado, toma toda aquella sofisticación, elegancia y belleza que la imagen del vampiro acumuló durante años y pone todo esto allí, en plenos ochenta, época decadente, sofisticada y nihilista. Pero también, a esa estética preciosista, se une, con obviedad casi genial, la rama femenina del vampirismo, representada por Catherine Deneuve, vampiresa bella, fina, fascinante y al mismo tiempo despiadada. Y finalmente, el erotismo de la tradición estalla acá en la figura de aquellas dos mujeres magníficas amándose entre telas. Sin duda, Tony Scott hizo un excelente primer trabajo. Que después hiciera *Top Gun* (1986), *Beverly Hills Cop II* (1987) y *Days of Thunder* (1990), pues bien, allá

él —eso sí, se le agradece que haya hecho *True Romance* (1993), con guión de Tarantino. Lo cierto es que *The Hunger* es uno de esos filmes raros, que en un primer momento incluso pasan por debajo de la mesa, pero que con los años se van convirtiendo en obras de culto, a pesar de sus mismos directores.

Gary Oldman, o el vampiro humano demasiado humano

Lo siento por los fans de Bela Lugosi, lo siento por Tim Burton que seguramente lo debe adorar, pero el Drácula que interpretó Gary Oldman en *Bram Stoker's Dracula* (1992) es mi preferido. No quiero dejar a un lado a Max Schrek, el Nosferatu de Marnau. Schrek, por cierto es toda una leyenda, un loco estrafalario al que alguna mitología subterránea lo ha convertido en un vampiro verdadero. El papel de Schrek en *Nosferatu: sinfonía de horror* (1922) es supremo, una belleza con garras y calva entre claroscuros y silencios de cine mudo. Para muchos, este film de Marnau es la obra máxima de la cinematografía en Alemania. Werner Herzog lo piensa así, tanto, que en 1979, le rindió homenaje y realizó *Nosferatu: fantasma de la noche*. En el papel del vampiro, tomando el reto de estar a la altura de Schrek, estuvo el temerario, delirante, agresivo y genial Klaus Kinski. Luego, en el año 2000, E. Elias Merhige (*Suspect Zero*, 2004) presentó también sus honores a Schrek con *La sombra del vampiro*, esta vez con Willem Dafoe interpretando a Nosferatu, pero sobre todo a Schrek, aquel actor enigmático sumido en los terrenos de la fantasía. No obstante, muy anterior a Dafoe y posterior a Lugosi, a Schrek y a Kinski, otro gran actor interpretaría al ya inmortal (por más estacas que le claven) vampiro de Stoker. Hablamos de Gary Oldman.

Con toda esa furia contenida, con todo ese misterio, esa melancolía y elegancia que es capaz de sacar de sus profundidades, Oldman interpretó a uno de los vampiros más *humanos* de la historia del cine. El Drácula de Stoker, el más famoso, el que más ha engendrado otros vampiros, es un personaje casi plano, una fuerza del mal absoluto, que es visto además desde la distancia, desde otras miradas y otros discursos: las cartas de los otros personajes y algunas noticias de prensa. En cambio, el reto de Oldman para el magnífico film de Coppola estuvo en aportarle *humanidad* al muerto vivo. Al entrar en el terreno de lo humano, entramos en el terreno de los múltiples discursos interiores, allí donde la razón y el sentimiento se juntan para justificar acciones, para justificar la existencia. Porque este vampiro tiene una razón para vivir, para ser inmortal, para ser un muerto vivo. Esa razón es el amor. Allí está la complejidad humana de este hombre inmortal, de esta criatura muerta que está más viva que muchos. El Conde Drácula perdió su amor, renegó de Dios y ahora, en su encierro gótico, en su encierro sin Dios, sin controlador social, sin herramientas del poder que lo limiten, se alimenta entonces de lo que llamamos el Mal. Si Dios le ha arrebatado su amor, él entonces le arrebatará a Dios el bien del mundo. Su lógica no sé si ha de ser impecable, pero sí por lo menos comprensible: si Dios le ha quitado el amor, si Dios le ha negado la felicidad, entonces Dios no ha de ser tan bueno. ¿Quién dijo que no se le puede pagar con la misma moneda? De este modo el Conde Drácula ha vivido durante siglos, hasta que descubre en el camafeo de Jonathan Harker (Keanu Reeves) la foto de su amor perdido y supuestamente resucitado (Winona Ryder). Drácula, humano demasiado humano, encuentra por fin una nueva razón para volver al mundo, para salir del encierro. Anhela el reencuentro con su amor, anhela volver a amar. A costa de lo que sea. Papel complejísimo para Oldman: debe ser malo, debe ser

bueno, debe ser demoníaco y angelical. Debe, sobre todo, despertarnos empatía. Oldman logra que nos identifiquemos con su personaje, y logra además que Drácula sea el protagonista de la cinta y no un simple malvado. Llegamos incluso a odiar a Van Helsing (Anthony Hopkins) y a su pandilla, y casi deseamos que los cazadores no alcancen su objetivo y que Drácula se quede con la delicada Mina.

Oldman, como milenario y arrugado Drácula, resulta perverso y orgulloso de su pasado, de su gloria militar y noble; un ser fascinante y al mismo tiempo temible. Oldman, como joven y exquisito Drácula, se nos presenta como un hombre atractivo y enamorado, a quien seguimos con gusto. Ambos, sin duda, son macabros. Pero en su oscuridad brilla una luz, una belleza: la necesidad del reencuentro con el amor.

Gary Oldman acuña el equilibrio perfecto en esta cinta gótica donde el drama amoroso juega un papel fundamental. En manos de otro actor menos experimentado, la cinta hubiera podido resultar un horrendo melodrama de amor, una telenovelucha. Pero no, Coppola y Oldman agregaron las profundidades del amor a la historia del vampiro y abrieron un espacio riquísimo, complejo y al mismo tiempo difícil de manipular.

Algunos podrían verlos (al director y al actor) como los culpables del nacimiento de la señora Stephenie Meyer y de todas esas historias de vampiros narcisos donde el amor quinceañero es lo que priva. Nadie puede culpar a quien tiene imitadores. Nadie puede culpar a quien ha hecho un trabajo genial que luego es imitado malamente por otros. También podríamos decir, desde una visión luminosa y menos pesimista, que Oldman y Coppola son el referente de filmes magníficos como *Thirst* (2009) de Chan-wook Park y de *Let the right one in* (2008) de Tomas Alfredson. Oldman y Coppola se encuentran entre los

primeros padres del vampiro protagonista, los reivindicadores de los seres periféricos, de los olvidados, de aquellos otros que han sido olvidados por la historia. El vampiro de hoy en día es un vampiro cercano, porque es una figura marginal que toma su centro para decirnos que hay otras bellezas, otros amores, otras sensibilidades y otras vidas que también quieren tener voz. El vampiro de hoy es el chico marginado del colegio, que sólo existe cuando se le acerca un agresor para golpearlo. Ese chico es el vampiro ahora empático de los tiempos contemporáneos. Ese vampiro, a mi modo de ver, empezó con Gary Oldman.

Let The Right One In, o el vampiro rescatado

El vampiro tiene una relación muy estrecha con el otro. Con el otro y con la alteridad. En los cuentos clásicos como «El vampiro» de Polidori, o en «El Horla» de Maupassant, el otro siempre está allí, del lado del vampiro, sirviéndole y también padeciéndole.

En el cuento de Polidori, lord Ruthven hace negocios con unos bandidos. Son ellos los que lo «matan», son ellos quienes lo trasladan a una colina, ya supuestamente muerto. Luego el lector descubre que todo se trata de una trampa de lord Ruthven fraguada junto con los bandidos, que son, no cabe duda, el otro. El otro es aquel que está fuera de la ley, aquel a quien se le tiene miedo por estar en la periferia. Es decir, estamos hablando de un concepto oscuro y negativo del otro. En «El Horla», esa imagen del otro está dada por el barco brasilero que ve el narrador al principio del relato. Ese barco brasilero es signo del mundo lejano, exótico y desconocido del que podría provenir el mal. Porque es así, el vampiro, esa enfermedad letal que azota al protagonista del cuento, proviene de Brasil, lugar donde habitan los otros. El otro, una vez más, se ve acá como claro signo de lo incomprendido. En el *Drácula* de Bram Stoker, el otro también está muy presente. El vampiro proviene de tierras lejanas, extrañas, románticas pero al mismo tiempo, brutalizadas, poco civilizadas. En la obra de Stoker están presentes los zíngaros, los gitanos,

el otro por excelencia. Ellos ayudan al vampiro, son cómplices en sus mudanzas. Esa es la imagen que existe del otro en el siglo XVIII y XIX. Son tiempos de colonialismos, el mundo no se ha abierto totalmente, quedan zonas desconocidas, lugares y culturas inexploradas, poco comprendidas y por lo tanto rechazadas, denigradas, repelidas. El otro en aquel entonces no tenía voz, era periferia. El discurso del poder lo excluía.

El vampiro también es la alteridad. La alteridad la entiendo como la sombra jungiana, como parte del yo, pero al mismo tiempo antagonista del yo; todo lo oscuro, todo lo reprimido. Leer a Polidori desde el punto de vista de la sombra, es descubrir en lord Ruthven el doble oscuro de Aubrey, el protagonista. Las semejanzas entre Aubrey y Ruthven son notables. Ambos llegan a los salones de alta sociedad casi al mismo tiempo, ambos son atractivos y encantadores, ambos salen juntos en un largo viaje, ambos se enamoran de la misma chica griega. Cuando Aubrey está en Grecia, Ruthven se supone que ya no está con él, pero una noche, la hermosa Ianthe es atacada, y justamente Aubrey está en el sitio del ataque (que está llevando a cabo lord Ruthven). La idea del doble siempre está allí, sugerida, incluso a veces más que evidente. El vampiro es la sombra, el doble, el *doppelgänger*, el otro. Más clara se me hace esta idea en «El Horla», donde el vampiro es un ser invisible, según nos los cuenta el protagonista; nadie lo ve, ni siquiera él. Nosotros, lectores, no tenemos evidencia de su existencia, menos aún porque el relato está narrado en primera persona, desde la voz de aquel que podría antojársenos un loco (esa duda en el lector es, según Todorov, uno de los fundamentos de la literatura fantástica). Cuando el personaje no se está viendo en el espejo, nos dice que no lo hace porque el Horla, que es invisible, se le ha atravesado. Recordemos que el vampiro, hecho cuerpo, tampoco puede verse en el espejo. El narrador al no verse al espejo se está *no-viendo* a sí mismo. Es decir, lo

que está ante él es su doble, su sombra, aquello que no puede verse, pero que está conformado por el mal que lleva dentro.

En la contemporaneidad la visión del otro ha cambiado. Para Pierre Lévy el otro es una parte fundamental de su teoría de la inteligencia colectiva, donde el aprovechamiento de la cultura y la inteligencia del otro se plantea como recíproca y provechosa. Todos somos el otro de alguien. La posmodernidad, por su parte, caracterizada por la fragmentación de los grandes relatos, ha dado paso a las voces de la periferia, allí donde se encuentran los otros. Esas voces hablan, cuentan sus historias, muestran su humanidad y ayudan a constituir mundo. El otro comienza entonces a ser mirado desde una perspectiva diferente en determinados sectores, artísticos, humanitarios, incluso políticos. Al otro, en estos ámbitos, se le respeta y se le escucha su historia.

Let The Right One In (*Låt Den Rätte Komma In*, 2008), del director sueco Tomas Alfredson es un film de vampiros donde el otro y la alteridad se potencian desde las nuevas miradas de lo contemporáneo. Ya el otro, se dijo, no es cosa horrenda. Al otro se la da voz y se vuelve protagonista.

En *Let The Right One in* ese otro es Oskar (Kåre Hedebrant), un niño marginado socialmente, raro, ermitaño, azotado en la escuela por el grupete de los malosos. Nos encontramos en una situación común en Suecia y en cualquier otra parte del mundo. Pero no solamente Oskar es el marginado. La vampira, la niña vampira, Eli (Lina Leandersson) también está separada de la humanidad, condenada a la periferia y al aislamiento de la periferia. En Eli, el vampirismo es una maldición, no una maravillosa ventaja, al contrario de lo que suele verse en los productos comerciales de los últimos tiempos. Eli, la vampira

niña, es también el otro. Esta igualdad existencial hermana a Oskar con Eli. Pero ellos no solamente son iguales: Eli es el doble de Oskar, la sombra de Oskar, los deseos profundos de Oskar con respecto a la sociedad, con respecto al mundo que lo aliena.

De aquel otro lejano y oscuro, maléfico y atemorizante, pasamos al otro de la contemporaneidad, el otro empático. Por eso, cuando vemos *Let The Right One In*, no podemos dejar de sentirnos atraídos y fascinados, conmovidos y regalados de ternura. El film nos llega porque nos habla del otro en su condición de pisoteado que clama por justicia. Oskar y Eli son parte de ello, de la marginación y de la belleza que busca el artista contemporáneo en la periferia. Misericordia, piedad, ternura: no es fácil encontrar eso en un vampiro del pasado, pero ahora, con el cambio de la otredad y la alteridad, son posibles estas variantes, tan válidas y posibles como cualquier otra.

Tomas Alfredson supo entender la esencia del otro de nuestros tiempos (recordemos la masacre de Columbine), y se permitió hacer un film delicado y terrible al mismo tiempo, un cuento de hadas de vampiros. No obstante, si bien la visión del otro ha cambiado, la sombra —esas ganas de vengarse, de hacer justicia por mano propia, de gozar del mal y de la violencia— también se encuentra allí presente, y eso, cuando sale a flote, nos causa cierto regocijo, cómo no, pero igualmente nos llena de pavor y de terror, y nos hace comprender, una vez más, que la figura del vampiro no es cualquier caramelito. Sin duda, sigue siendo una de los más terroríficos signos que la imaginación ha creado.

Vampire, o de la periferia al centro

Ya lo he venido diciendo: en los últimos tiempos la imagen del vampiro se le relaciona cada vez más con la periferia, con los llamados relegados de la sociedad, siempre bajo la perspectiva de solidarizarse con ellos desde la metáfora y de convertirlos en el centro de las historias. El best-seller y Hollywood los han rodeado de glamur y belleza física. Los chicos góticos, marginados y raros de los colegios se han visto reivindicados en ese porte fascinante del vampiro juvenil, cuya elegancia tiene sus hondas raíces en los lejanos y sanguinarios nobles eslavos, y que terminó de convertirse en moda con la versión cinematográfica de la novela de Anne Rice en 1994. No obstante, otras propuestas ajenas al mercadeo luminoso, y más honestas en su expresión, se han acercado a la figura del vampiro desde una visión centrada en el problema de la marginalidad existencial, a la búsqueda siempre de un enfoque cercano, comprensivo. *Vampire* (2011), primer film del cineasta japonés Shunji Iwai realizado en Estados Unidos es un ejemplo claro de esto.

Cabe destacar que, no por estar realizado en los predios del cine del espectáculo, el trabajo se deja arrastrar por los abalorios; todo lo contrario: *Vampire* resulta un exquisito trabajo de cámara, guión y actuación desprovisto del efecto especial y la grandilocuencia vampírica. Más aún, su protagonista, Simon (Kevin Zegers), no es ni siquiera un vampiro en regla, sino un tímido profesor de escuela con una madre en un estado síquico lamentable.

Simon pasa horas metido en *chats* de temática suicida. Su finalidad: encontrar muchachas lindas y dispuestas a morir. Él las conoce, establece con ellas una relación cargada de ternura y luego las invita a morir: él ha concebido un método indoloro. Una vez que ellas mueren, él bebe su sangre. Simon necesita beber de esa sangre, su falta de consumo pareciera (no lo sabemos a ciencia cierta) implicar la muerte. Por lo tanto, podríamos ver a Simon como un vampiro. Un vampiro es alguien que bebe sangre, dice en algún momento un terrible personaje de la historia. Esa es la definición minimalista del vampiro, una definición descargada de todo peso. Y en efecto, tal como la imagen de los globos que recorre toda la historia, *Vampire* resulta una aproximación al género desde la levedad. No obstante, con levedad no quiero decir superficialidad. La levedad la entendemos en este caso como ese despojamiento de las parafernalias efectistas (todos los clichés fáciles del vampiro), de esos pesos decorativos, los realmente superficiales, para centrarse en el alma de unos seres separados de la gran corriente del mundo: el vampiro y los suicidas. En él, en el vampiro, está el dilema de ser un mortal común y corriente que tiene una necesidad síquica que lo vuelve ajeno al mundo. En las suicidas está la tragedia del dolor y la necesidad de detenerlo para sumirse en el último placer, la muerte. El filón de la libertad también se encuentra allí; el suicidio, o incluso la eutanasia, el derecho a morir cuando uno quiera a morir. La libertad de elegir la muerte es sin duda un tema espinoso. Y preguntas, complejas y terribles preguntas: ¿Cómo negocias lo que eres con la sociedad? ¿Cómo aquello que eres calla pero al mismo tiempo vive en ti, y cómo eso que te define no se refleja en la figura de un monstruo ante los ojos de los demás? ¿Cómo dejas de ser un marginado, un periférico, el otro, cuando la sociedad te pide el rasero del molde? ¿Cómo no te conviertes en un monstruo hasta para ti mismo?

Lírica, inquietante, conmovedora, *Vampire* tiene la marca de un cine de autor muy independiente, de un cine además con un fuerte toque asiático donde el drama de la periferia, la belleza de las imágenes y el horror de la muerte se conjugan para arrojar una obra original, destacada, innovadora.

La zombi comedia, o el gato por la liebre

Los zombis causan terror, pero también dan risa, y mucha. Si tuviéramos un equipo de monstruos conformado por Drácula, el monstruo de Frankenstein, el de la Laguna Verde, el Hombre Lobo, algún científico loco y un zombi, seguramente el capitán sería Drácula y el zombi la mascota.

De verdad que resulta un personaje gracioso. Un tipo sucio, torpe, caminando lentamente con los brazos hacia adelante y hambriento de sesos humanos no es una figura que aterrorice gran cosa. Sobre todo si ese ser nació bajo la influencia de algún producto químico de algún gobierno malvado. Quizás el zombi originario, el del vudú, sí esté rodeado de una oscuridad atemorizante. El zombi originario es un esclavo, alguien dominado por un brujo, por una fuerza del mal. Esa cosa andante que ni está viva ni muerta, sí puede que nos inspire miedo. Porque es un ser fronterizo, que tiene mitad de su alma en el Infierno y la otra mitad en este mundo. Esa contaminación de lo infernal, es aterrorizante. También causa estupor imaginar que la resurrección cristiana de los muertos sea eso: un atajo de zombis que lanzan loas al Señor. De hecho, esa vuelta de los muertos que estamos conociendo es una blasfemia, una cachetada a Dios: en el fin del mundo la carne resucita pero resucita putrefacta. Pero aun así, sigue siendo risible: porque el zombi es la carcajada

del diablo, del diablo haciéndole una broma a Dios. Quizás, lo que nos pueda quebrantar sea la idea de saber que estamos riéndonos *con* el demonio, y no *del* demonio.

Pero volvamos a lo cómico verdadero. Lo que causa risa de un zombi es su torpeza y su lentitud. Nadie se puede creer que una entidad estúpida que va tan lento pueda comernos. Son tontos los zombis, son para hacerles rechifles. «A que no me alcanzas, a que no me alcanzas...» Y cuando vemos, en una película, que un zombi tan lento alcanza a sus víctimas (como Jason, que es una especie de zombi muy lento y que también alcanza a todo el mundo), nos reímos. Por supuesto, la masa rodea, aprieta, y aparece por aquí, aparece por allá. Es decir, la lentitud del zombi es recompensada por el cambote. De allí que el zombi puede ser una metáfora de la masa carcomida por las ideologías, por la mecanización del mundo, por las estrategias del tercer simulacro de Baudrillard, ese simulacro dominado por los *mass media*, por la despersonalización de lo real. No obstante, también debo recordar a los zombis rápidos e inteligentes de ciertas películas. Recuerdo *Cell*, esa novela de Stephen King que, como todo lo de Stephen King, suele ir más allá del simple entretenimiento. En *Cell,* como en *I Am Legend* de Richard Matheson con sus vampiros, los zombis son una nueva raza, la que acaba, la que destruye, la que aniquila al mediocre ser humano. En *Cell* los zombis tienen poderes extrasensoriales, empiezan a individuarse, e incluso pueden volar. No es chiste, en el caso de King no es un chiste. Estamos hablando del fin de la humanidad que da paso a la *zombidad,* los nuevos pobladores del planeta. Así que por acá, no es cosa de reírse. Pero volvamos al tema.

¿La risa será también culpa de los malos efectos especiales? Puede ser, eso ayuda. Ya lo dijimos, el zombi moderno, ese que corre muchísimo y que tiene muchísima fuerza y que

además es inteligente, ese *sí* que es aterrorizante. Es el zombi de *Resident Evil* (2002 y sucesivas), el de *28 days later* (2002) y *28 Weeks later* (2007). Aunque en el caso de *Resident Evil*, el zombi está más dado para los usos de una película de acción. Cuando se trata de un bicho repotenciado que corre tanto como nosotros o más, ahí sí que no nos lo tomamos tan en broma.

Creo que el problema con el zombi es que muy difícil de manejar, de utilizar, de versionar. Un error con un zombi en una historia de terror y ya caemos en el ridículo. Es decir, el zombi no sólo es fronterizo con la vida y la muerte, sino que es fronterizo con el miedo y la comicidad. La muerte (el fracaso) o la vida (el triunfo) de una película de zombis depende de ese débil equilibrio.

Esa cercanía a las fronteras de lo cómico ha hecho que algunos directores den un salto abisal y digan de una buena vez por todas y para evitar el ridículo por adelantado, que lo que hicieron fue una comedia de zombis. Yo allí siempre he pensado que hay una trampa, una estafa facilona. Es decir, difícil es permanecer de uno de los dos lados y tomarse la cosa en serio (así la cosa en serio sea una peli de zombis totalmente comedia), y muy cómodo es venir con el cuento de que una cierta atrocidad sea cómica. Es decir, se me antoja que en ocasiones el director incluye en su film abyecciones mediocres que fueron pensadas como horríficas, pero como se mantienen dentro del cómodo campo de la comedia zombi, entonces se presentan como «pensadas para dar risa», en caso de que llamen a la risa. Esto es lo que mientan gato por liebre.

Pero en fin, a veces tampoco importa si es una cosa o la otra, o si la intención fue ésta o aquella. Lo que importa, casi siempre, es que la película sea intencionalmente mala

(aunque sus directores sean realmente malos) y que entretenga de mala manera. Ojo, entre el humor y la tontería sin gracia hay también tan solo un paso. Sea usted el juez, pero eso sí, diviértase siempre con la zombi comedia.

De William Seabrook al cine de zombis

Me gusta encontrar personas fascinantes por el camino de las lecturas, personas que han vivido vidas de personajes de ficción. William Seabrook es uno de ellos. Nacido en 1884 en Maryland, Seabrook es uno de esos norteamericanos de la segunda década del siglo XX que salieron a descubrir mundo, que creyeron en la aventura, en la épica, en el esoterismo y en la escritura. Algunos lo ubican junto a aquellos escritores norteamericanos de la llamada Generación perdida, entre los que se encuentran Hemingway, Steinbeck y Faulkner. Era un hombre culto, típico artista de sus tiempos, desilusionado del emporio de la razón, crítico de la modernidad. Seabrook vivió el desencanto de la Primera Guerra Mundial, y compartió inquietudes existenciales y artísticas muy similares a la de los surrealistas y los dadaístas. Su tiempo fue un tiempo que postulaba la búsqueda de nuevas fronteras, más oscuras, más del mal incluso, fronteras que explicaran el espíritu humano que había caído en la trampa de la razón absoluta. Seabrook estudió metafísica y filosofía en Europa, pero también estuvo profundamente interesado por la magia y el esoterismo. Se hizo de una buena fortuna como empresario, pero aun así se anotó de enfermero en la Primera Guerra Mundial. El gas mostaza lo afectó, le dieron la Cruz de Guerra y de vuelta a su país decidió cambiar de vida. Se mudó a Nueva York y trabajó de reportero para The New York Times. Empezó a escribir ficción. Conoció al H. L. Mencken, fundador de Black

Mask, y se acogió bajo su ala literaria. En 1920 se encontró con Aleister Crowley, llamado el 666, la Bestia, el hombre más malo del mundo. Crowley era un personaje controversial, drogadicto, homosexual, practicante de magia negra y sexual que había alcanzado gran renombre. En aquel encuentro entre el mago y Seabrook, probaron durante una semana comunicarse sólo con un monosílabo. Lo hicieron con el fin de intentar alcanzar un nivel de alma y de contacto cercano al de los animales. La experiencia luego sería narrada por el escritor a manera de fábula oriental en el cuento que se titula «Wow», precisamente la palabra que él y Crowley utilizaron en la semana monosilábica.

Poco después, Seabrook iniciaría su famoso periplo de viajes. Quería escribir reportajes inéditos y, sobre todo, adentrarse en lo que consideraba los secretos que daban poder y trascendencia. Estuvo en los territorios árabes, entre beduinos; dijo haber descubierto lugares secretos, gente con sabiduría, misterios; así lo contó en el libro *Aventuras de Arabia*. En 1928 también viajó a Haití. Allí estuvo durante un año, y de esa experiencia surgió otro libro, *La isla mágica*, de 1929. Seabrook habló del país, de la política, de la sociedad, y de algo más que hizo célebre al libro. Seabrook se introdujo en lo más profundo de las prácticas religiosas de la isla, según él, bajo la tutela de Mamá Celie, una vieja sacerdotisa que lo llevó a conocer la existencia de unos muertos vivos que trabajaban en el campo; es decir, muertos trabajadores, esclavos de los vivos. Se refería, claro está, al vudú y sus prácticas mágicas. Por *La isla mágica* la casa editorial le dio a Seabrook lo que para aquel entonces era una buena cantidad de dinero: quince mil dólares en adelanto. No hubo fallo en el anticipo: el libro fue un éxito de ventas.

Más adelante Seabrook publicaría *Jungle Days*, donde narra su estadía de ocho meses con la tribu caníbal de los gueré en la Costa de Marfil. En esas páginas el autor llega a afirmar que la carne de ternera es la única que se puede comparar con la carne humana.

En el capítulo II de *La Isla mágica*, titulado «Magia negra», Seabrook presenta unos relatos que dan cuenta de los zombis y del vudú. En ellos introdujo lo que luego serían unas constantes o unos motivos temáticos y estructurales que luego pasarían con fuerza evidente al cine.

El relato titulado «La pálida esposa de Toussel» recoge el tema de la damisela, el amor, el marido atroz y el zombi. La historia se desarrolla en Puerto Príncipe, y nos da cuenta de Camille, una joven mulata, sobrina de un caballero haitiano que la apadrina y la presenta en sociedad. Como es una muchacha humilde, pocos hombres la toman en serio, hasta que finalmente aparece «Matthieu Toussel, un rico cultivador de café de Morne Hôpital» (Seabrook, 2011, p.10). Toussel, es importante destacar, no es hombre blanco. «Era de piel oscura y la doblaba en edad, pero rico, cosmopolita y bien educado. La casa principal de residencia de los Toussel, en la falda de las colinas y que daba a Puerto Príncipe, no tenía techo de paja y paredes de barro, sino que era un hermoso bungalow de madera, con techo de tejas y amplias terrazas, entre un jardín de vivas flores de fuego, palmeras y buganvillas.» (*Idem*, p.10) También sobre Toussel corre un antiguo rumor. Dicen que está asociado con el vudú o la brujería, «pero tales rumores son normales respecto a casi todos los haitianos que han adquirido poder en las montañas, y en el caso de los hombres como Toussel rara vez se toman en serio.» (*Idem*, p.10). El cultivador contrae matrimonio con Camille, ya de veinte años, y la lleva a vivir a su casa. Todo muy bien al

principio. Ella lleva una vida social activa, va a clubes, se deja ver. Pero luego la actitud del marido cambia. Se muestra oscuro, preocupado, y Camille se deja afectar. La noche del aniversario de bodas, él le ordena que se vista con las mejores galas y luego la lleva a su estudio. Allí hay una mesa preparada para seis comensales. Camille no logra ver bien a los presentes, el lugar apenas está iluminado por unas velas. Finalmente, ya sentada, cae en cuenta y se llena de horror y locura: sus acompañantes están muertos. Ella huye, Toussel desaparece. Al final, Seabrook (el narrador) interviene en primera persona. Es a todas luces un extranjero que pregunta por ciertas prácticas mágicas. Así nos dice:

> «Formulé estas preguntas, pero no tuve ninguna explicación convincente o incluso una teoría en respuesta. Hay historias de abominaciones más bien horrendas, impublicables, practicadas por algunos brujos que afirman levantar a los muertos, pero hasta donde yo sé, sólo se trata de historias. Y en cuanto a lo que de verdad sucedió aquella noche, la credibilidad depende de la prueba aportada por una muchacha demente.» (*Idem*, p.12)

En «Hombres muertos trabajando en campos de caña», el narrador cuenta que cierta noche haitiana estuvo conversando sobre típicos cuentos de terror, vampiros, hombres lobos y todos lo demás. Nada que no existiera en América del Norte y en Europa, comenta este narrador. Pero luego Constant Polynice, un granjero haitiano, le habla de los zombis. Es allí cuando el narrador se asombra, nunca había oído hablar de estos terribles

seres, personas que han muerto, y que justo antes de entrar en estado de putrefacción, son sacadas por ciertos brujos con el fin de destinarlos al cometimiento de crímenes o para trabajar en los campos. Los zombis «no son ni fantasmas ni personas resucitadas como Lázaro» (Seabrook, p.5), son muertos, dice el narrador, sólo que alguien tiene poder sobre sus acciones. Más adelante, este mismo narrador le pregunta a Polynice por Hasco, una compañía extranjera de muy serias y modernas credenciales. Polynice le cuenta una historia patética de cómo un negro de nombre Joseph de Columbier llevó a un grupo de zombis a trabajar para esta compañía.

La damisela (o la heroína), el amor, la locura, la compañía trasnacional, el esclavismo, están allí, en esos dos relatos de Seabrook, listos para dar el salto, para convertirse en códigos constantes en las futuras historias cinematográficas.

De una adaptación teatral de las historias de Seabrook, va a surgir la primera cinta de zombis en Hollywood. En febrero de 1932 se estrena en Broadway *Zombie,* una pieza de Kenneth Webb inspirada en *La isla mágica*. Edward y Víctor Halperin, con prisa y callados (eran productores del cine mudo que no le pidieron permiso a Webb), hicieron saltar la historia a la gran pantalla (con algo de sonido) en agosto del mismo año bajo el nombre de *White Zombie.*

Neil Parker (John Harron) y Madeleine Short (Magde Bellamy), joven pareja de enamorados, viajan a Haití con el fin de celebrar su matrimonio. Quien los ha invitado, el hacendado Charles Beaumont (Robert Frazer), está enamorado de Madeleine. Cuando ella lo rechaza, Beaumont acude a otro potentado de la zona, un hechicero vudú de apellido Murder, quien tiene zombis trabajando en sus tierras. Murder, intepretado por Bela Lugosi,

convertirá a Madeleine en zombi poco después de la boda de ella con Neil Parker. Este es el plan de Beaumont: hacerla pasar por muerta, enterrarla, y esperar la partida de Parker para luego él sacarla de su tumba y poseerla. Sin embargo, luego de sepultada la chica, el neófito esposo descubre el complot, pero Murder se la lleva hasta su mansión. Parker y un misionero de nombre Bruner partirán hacia el sitio de captura, allí donde los zombis han sido convertidos en guardaespaldas y asesinos de Murder. Incluso Madelaine, poseída por la magia del villano, se volverá en contra de su amado. Al final, una lucha entre Beaumont y Murder llevará a ambos a la aniquilación. Con la muerte de Murder, Madelaine se liberará del hechizo.

En *White Zombie*, podemos identificar las codificaciones ya referidas: la mujer protagonista (en los primeros tiempos desprotegida), el esclavista, el zombi que ataca (pero que aún no devora sesos humanos). Ya en nuestros tiempos, vemos cómo la serie cinematográfica *Resident Evil* hace de la mujer su principal protagonista. Alice, genéticamente alterada, aguerrida, implacable, es la heredera posmoderna de esa primera Camille de Seabrook, enloquecida por el mal, y de Madelaine, convertida en zombi pero liberada por el amor.

En 1943, el film *I Walk With a Zombie*, también nos presenta el tema del vudú, del amor y de la plantación como centro de creación y de reclusión de zombis. En *I Walk With a Zombie*, dos personajes femeninos, Betsy (Frances Dee) y Jessica (Christine Gordon) serán las dos damas en torno a las cuales girará esta historia situada en una plantación de azúcar en la remota isla de caribeña de San Sebastián. Betsy, una enfermera canadiense, ha llegado a la isla para cuidar de Jessica, esposa del Paul, hombre blanco dueño de la

plantación. Pronto descubrirá la enfermera que la extraña enfermedad de Jessica tiene que ver con el vudú que repta entre los meandros de la plantación y con una riña de amores entre el dueño y su hermano.

Revenge Of Zombies, también de 1943, trabaja la seña de la mujer y los zombis con el personaje Lila, una chica de Luisiana (estado heredero del vudú) que es convertida en zombi y que aún así se rebela contra su creador, Max von Altermann (John Carradine), un doctor que prepara un ejército de zombis para ponerlo al servicio de la ideología nazi.

El zombi como esclavo del mal también lo vemos *I Eat Your Skin*, film de 1964 que transcurre en una isla del Caribe, donde el escritor Tom Harris, que ha llegado para hacer una investigación sobre el vudú, descubre un laboratorio secreto donde un científico loco busca una fórmula para detener el proceso de envejecimiento, cuando en realidad termina creando peligrosos zombis.

The Plague Of Zombies, de 1966, se centra en un lejano poblado de nombre Cornwall. Allí comienzan a morir misteriosamente los trabajadores más jóvenes y fuertes. Tras la pista de estas muertes llega *sir* James Forbes y su hija Sylvia. Sylvia es secuestrada por Squire Hamilton, el dueño de una mina supuestamente abandonada quien vivió algunos años en Haití. Pronto se descubrirá que Hamilton está usando las prácticas de vudú aprendidas en la lejana isla para crear un ejército de zombis esclavos que trabajen para él en la mina. Vemos acá de nuevo a la damisela desprotegida relacionada con el zombi, y también el asunto del poder oscuro actuando para construir una masa de esclavos.

En cuanto a este último aspecto, ha quedado claro cómo en los filmes mencionados, el tema del zombi como esclavo o como producto abominable de abyectos poderes está presente desde el principio. En la actualidad, en filmes como *Dead Snow* o *Død Snø* (2009), dicha constante ha alcanzado sus máximas expresiones. El grupo de jóvenes que se va a pasar unos días en una lejana cabaña en medio de la niev, descubre, nada más y nada menos que un enorme cementerio de zombis nazis, con sus respectivos oficiales dirigiendo la sanguinaria matanza.

En 1968, George Romero estrena *Night Of The Living Dead*. Si bien se sabe que este film arquetípico del zombi contemporáneo está inspirado por la figura del monstruo de Frankenstein y por *I Am Legend*, la novela de vampiros apocalípticos de Richard Matheson, tampoco podemos dejar a un lado el hecho de que el mismo Romero habló de folclor vudú como una de sus influencias. ¿Pero dónde se ve reflejado ese aspecto en el film de Romero, si en su historia los zombis son apenas una masa de bichos que intentan penetrar una casa para comerse a quienes allí se refugian? Pues no debemos olvidar que estos zombis de Romero surgen —así se especula en una transmisión televisiva en la misma cinta—, como consecuencia de un satélite «contaminado» que regresó a la tierra luego de realizar investigaciones en Venus. La imagen del poder se ha transformado sin duda, pero sigue allí presente, como signo de perversión de lo humano. Un país poderoso, Estados Unidos, envió un satélite a Venus, y lo que trajo el satélite de vuelta es la causa de la plaga zombi. La ciencia sustituye a la magia negra. La ciencia aparece como la fuente del mal.

Permítaseme hablar de otro film para hacer esto más claro. En *Let Sleeping Corpses Lie*, de 1974, el nacimiento de los zombis está ligado a la ciencia. Los zombis de este film

surgen también en unos lejanos sembradíos donde un grupo de granjeros ambiciosos (de las plantaciones de Haití a las plantaciones de Estados Unidos) ha producido unos pesticidas letales que matan a las personas y las convierten en zombis. La magia del vudú, como vemos, empieza a mutar hacia la ciencia (especie de magia negra). Esta variante, ya se dijo, ocupará la imaginería zombi de la cinematografía contemporánea; basta recordar de nuevo la serie de filmes *Resident Evil.*

Pareciera que nos hemos alejado de William Seabrook, pero no. A pesar de las mutaciones, a pesar del tiempo, a pesar de los efectos en computadora, Seabrook sigue allí presente. Quiero decir, ningún autor, ninguna nueva historia, ha roto con la herencia. El zombi de Seabrook sigue estando allí, en los personajes femeninos protagonistas del film de Romero y en Alice de *Resident Evil*, y también en aquello que causa el nacimiento de los devoradores de sesos, que puede ser tanto una gran corporación de nombre Umbrella como un comentario casual en una pantalla de televisión. Son dos tópicos fundamentales, que nos hereda Seabrook, que a él le debemos en el amplio imaginario de los zombis.

Død snø, horror y humor en el cine de la posmodernidad

El cinismo de nuestros tiempos hace arte. Arte divertido que surge de ese pensamiento que ya no cree en los grandes relatos de la modernidad, en la seriedad de esos mega relatos que para lo posmoderno ya no tienen validez. El cinismo, el humor y el homenaje, la parodia de la parodia, el humor del humor. Estos elementos pertenecen a la estética, a la sensibilidad posmoderna. Mirar hacia el pasado cuando ya no existe futuro (la caída de los grandes relatos, de la validez de la Historia), buscar allí, recrearse, hacer pastiche, *collages.* Se trata del arte aditivo, del arte referencial de la posmodernidad.

Død snø (2009) del director noruego Tommy Wirkola, es una muestra muy representativa de tales características. Recordemos incluso que Wirkola se hizo de un nombre en el medio cinematográfico de su país y de algunos circuitos especializados gracias a *Kill Buljo: The Movie* (2007), un film que paga tributo a través de la parodia y exageración de los *Kill Bill* (2003 y 2004) de Tarantino. En este caso tenemos la parodia de la parodia, pues estos célebres filmes de Tarantino son a su vez homenajes de otros filmes de otros tiempos.

Así, la pieza de Wirkola es un objeto inmediato cuyos objetos dinámicos (aquellos que son sus referentes) remiten a otros referentes, a otras representaciones, y así en un interesante tirabuzón de semiosis fílmica. *Død snø* tiene sus referentes también en otros

filmes, en este caso, específicamente, en los filmes zombis. Los clásicos norteamericanos están allí muy presentes, con sus constantes y con sus lugares comunes, pero esta vez combinados de una manera que resulta bastante original: jóvenes amigos, vacaciones, sexo, nieve y zombis... pero nazis. *Død snø* es una excelente mezcla de horror con humor grotesco que sabe cuando hacernos reír, que sabe cuando erizarnos y que sabe también cuando hacernos carcajear nerviosos. Una joya de acción, mal gusto, humor, horror y contemporaneidad.

DEL CINE DE CIENCIA FICCIÓN

Lola Rennt, o los universos paralelos múltiples

Universo 1

El film *Lola Rennt* (1998), dirigido por el cineasta alemán Tom Tykwer, puede ser considerado un interesante ejercicio de estilo, lleno de velocidad y propuestas argumentales que me recuerda los famosos *Ejercicios de Estilo* de Raymond Queneau, un libro constituido por cien textos sobre un mismo episodio insignificante (un breve instante de un viaje en autobús donde un joven se queja de algo y luego es visto en una plaza), contado siempre de distinta manera, con distintos estilos... ¿en distintos universos?

Universo 2

El film *Lola Rennt* (1998), dirigido por el cineasta alemán Tom Tykwer, puede ser considerado una exploración a la teoría de los universos múltiples. A ver si me explico: Según la mecánica cuántica, cuando una partícula no es observada, sus movimientos pueden predecirse con exactitud matemática. Al contrario, cuando es observada, la partícula se comporta de manera irregular. Existe, para explicar tal irregularidad, la teoría de los universos múltiples. Según esta teoría, ante una posibilidad física el universo se divide, explorando la realización de todas esas posibilidades, es decir, el universo crea

otros universos paralelos, donde lo que no aconteció acontece, y viceversa. Es decir, si un hombre se escapa de ser atropellado en este universo, en el otro, el hombre será atropellado, en otro recibirá un rasguño, en otro insultará al conductor y en otro no será atropellado pero morirá de un infarto por causa del susto. Lo cierto es que, según esta teoría —comprobada matemáticamente por científicos de Oxford— existen otros universos creados a partir de los desplazamientos de las partículas. *Lola Rennt* es una magnífica exploración de esta teoría y sus posibilidades. Una acción que en el tiempo del film (el de la historia) dura 20 minutos, se expande a otras posibilidades del mismo momento, hasta formar todo un largometraje.

Universo 3

El film *Lola Rennt* (1998), dirigido por el cineasta alemán Tom Tykwer, me ha inspirado la siguiente frase para el amor en los universos paralelos: «El beso que no me diste hoy porque dijiste que ya no me amabas, sí tuvo lugar en otro universo, donde sí me besaste, donde sí me amas.»

Universo 4

El film *Lola Rennt* (1998), dirigido por el cineasta alemán Tom Tykwer, llevó a que alguien escribiera esta frase en relación con su protagonista Franca Potente. Ese alguien dijo: «Francamente potente Franca».

Universo 5

El film *Lola Rennt* (1998), dirigido por el cineasta alemán Tom Tykwer, también me inspiró este mini cuento: «En otro universo, Lola no hace nada, se fuma un cigarrillo y se pone a ver en la tele una película que se llama *Corre Franca Corre*.»

Dark City, o los nervios de Dios

Dark City (1997) es una gran película. Su director, Alex Proyas, es el mismo que dirigiera *The Crow*, aquella cinta catalogada de maldita por causa de la trágica muerte del actor Brandon Lee durante su filmación.

Dark City puede ser interpretada de muchas maneras. Como toda obra de arte es una obra abierta al juego de la interpretación de sus signos, a la semiosis. Puede ser vista, por ejemplo, desde la visión del totalitarismo: un mundo dominado por una élite (en este caso Los Extraños) que se propone anular al individuo sometiéndolo a un tirabuzón constante de discursos cambiantes (a lo *1984* de Orwell) que confunden exprofeso la realidad e inducen el olvido, y por lo tanto llevan a la sumisión. Este grupo dominante sabe que la individualidad es un peligro. Quien se atreva a despertar o quien por accidente lo hace, ha de ser perseguido, ejecutado o alienado de manera tal que vuelva a la camada. Así debe ser, porque aquel que ha entrado en la vigilia tiene tanto poder (gracias a su liberación de la mente) como quien domina.

Pero también existe otra posible lectura que aquí asomaré, y que tiene que ver con el nombre de uno de los personajes de la cinta: el doctor Daniel P. Schreber, interpretado por Kiefer Sutherland.

Schreber como signo no es un signo cualquiera. Acá se hace un guiño y quizás se insinúa una estructura temática que posiblemente tiene que ver con el libro *Memorias de un paciente nervioso*, escrito por Daniel Paul Schreber.

Daniel Paul Schreber fue un intelectual de primera, un hombre de gran cultura, escritor y jurista de principios del siglo veinte, que llegó a ser incluso presidente del Tribunal de Apelaciones de Sajonia. Su caso, el caso del Presidente Schreber, como se le llama, lo han estudiando Freud, Lacan y Deleuze, entre otros.

Cierta noche, en su cama, a nuestro ínclito señor Schreber lo asalta un pensamiento incómodo o quizás terrible, un pensamiento que no es casual si conocemos un poco más sobre él, cosa que haremos de inmediato.

Ocho años antes, nuestro personaje había tenido su primera crisis nerviosa y había sido internado. Durante varios meses padeció lo que se le diagnosticó como hipocondría grave. No obstante, luego de haber sido atendido por el doctor Flechsig, mejoró y vivió hasta 1951 junto a su esposa en lo que él describiría como un estado de absoluta felicidad. Pero entonces llega esta madrugada de la que estamos hablando y lo asalta el siguiente pensamiento: «Sería muy agradable ser una mujer en el momento del coito» (Coriat y Pisani, 2011, p.2) Lo rechazó inmediatamente, según él mismo cuenta, lleno de indignación. Con los días, empezó a padecer de un insomnio cada vez más grave, acompañado de extrañas sensaciones de reblandecimiento cerebral. También tuvo alucinaciones auditivas y sintió que lo perseguían y que incluso iba a morir. Intentó suicidarse y al final, terminó relacionando lo que le ocurría directamente con Dios. Dios había sido el culpable de todo. Poco después Schreber fue internado una vez más. En esta segunda oportunidad

documentó todo lo que pasaba por su cabeza con el fin de ayudar a los estudios de la sicología. El resultado fue el libro ya mencionado.

Dios, como ya se dijo, es la idea básica de la que parten todas sus alucinaciones. Dios deseaba aniquilarlo, porque él (Schreber) había conectado con sus nervios, con los de Dios. Dice Schreber que Dios está formado sólo de nervios. Los nervios de Dios se llaman «rayos» y están en el origen de toda creación. Cuando Dios crea a un hombre se desprende de algunos nervios y esos nervios divinos se transforman en un ser humano (los nervios o rayos no se acaban, son infinitos). Cuando Dios creó al mundo, se desconectó de esos nervios. Igual pasa cuando crea a alguien nuevo: desconecta esos nervios y listo. En ocasiones, si así lo requiere para crear milagros, es decir, para intervenir en el curso de la humanidad, Dios simplemente conecta de nuevo los nervios independientes a su gran ser. Sin embargo, cada cierto tiempo se da un desperfecto en el sistema (por llamarlo así) y es entonces cuando algunos seres pueden conectarse con sus nervios a Dios, sin que Dios así lo haya deseado. Cuando esto ocurre, escribe Schreber, Dios está en peligro. No explica por qué, pero suponemos que dicho peligro se da porque la persona, al estar conectada, puede manipular poderes insospechados. Así, Dios no tiene más remedio que eliminar a dicha persona. Schreber, claro está, es uno de estos seres que se ha conectado a los nervios de Dios. De allí todos sus padecimientos, que no son otra cosa que los movimientos de Dios para erradicarlo.

Aunque, evidentemente, el protagonista de *Dark City* no es Schreber, sino Murdoch (Rufus Sewell), no puedo dejar de ver ciertos paralelismos entre el delirio de Schreber y el film. Allí están los signos, y hay que saber leerlos.

Murdoch despierta un día en una tina mojada y de inmediato pasa a descubrir que en la habitación donde se encuentra hay una mujer asesinada y que todos en el hotel y en los alrededores están dormidos (cada día, justo a las doce de la noche, Los Extraños, amos y señores de aquella ciudad, duermen a la gente para cambiar los órdenes y las mentes, y así mantener la confusión por medio de la cual gobiernan). Es decir, Murdoch se ha salido de la normalidad de la vida y ha descubierto que hay algo que está mal en su «realidad». Aún no lo sabe, pero se ha conectado con algo, con la energía de Los Extraños y ha adquirido los mismos poderes que ellos. Recordemos que Schreber también se conecta y que así, conectado a los nervios de Dios, es un peligro para Dios.

Por supuesto, Murdoch comienza a ser perseguido por Los Extraños, quienes buscan asimilarlo a toda costa (Los Extraños son una luz negra que domina tragando, que domina volviendo a todos parte integral de la masa). Schreber, en su libro, cuenta lo mismo. Dios planea un complot en su contra, y se vale de los «milagros» del mundo para llegar a él y confundirlo y alienarlo. Así dice con respecto a su pensamiento de ser mujer sometida al coito: «Esta idea indigna nunca se habría presentado en mi espíritu sin una intervención exterior» (Coriat y Pisani, 2011, p.3). La intervención, claro está, es la de Dios.

Los milagros que rodean tanto a Murdoch como a Schreber no son beatíficos. El mismo Schreber explica lo que es un milagro. En alguna parte dice que esos milagros se traducen en voces, crujidos en las paredes de su dormitorio y en la figura del profesor Flechsig (quien se encargó de su cuidado en la clínica), agente de Dios. Flechsig hace nuevas conexiones en la cabeza de Schreber y habla dentro de él, buscando asesinar su alma. Lo mismo, podríamos decir, ocurre en *Dark City* con el personaje de Kiefer Sutherland, de

apellido, no causalmente, Schreber. Sutherland es un agente de Los Extraños, un psiquiatra científico que manipula el alma de Murdoch y de la ciudad entera. Acá debo resaltar unas palabras del Schreber original en relación a Flechsig como agente de Dios. Scheber dice que el doctor Flechsig busca el asesinato del alma, lo que significa en lengua de Dios «volverse amo del alma de su prójimo y obtener gracias a esta alma una vida más larga o cualquier otra ventaja relacionada con la vida del más allá» (*Idem*, p.3). Con respeto al film, sabemos que Los Extraños son una raza en extinción por haber alcanzado una razón o memoria colectiva (Dios sería como un gran colectivo, como un gran ente panteísta), que busca angustiada el secreto de la inmortalidad. Murdoch es quizás la respuesta a esa búsqueda.

Otro dato en la cinta: los relojes se detienen con el fin de modificar el alma de los hombres. Schreber, en su libro, teme que llegará el fin del mundo, entre otras cosas, porque se detendrán los relojes y el sol se desprenderá de su órbita. La búsqueda del sol en *Dark City* (Shell Beach) es lo más anhelado por parte de Murdoch. Se trata de un sol que no está donde debería estar, que no está en su órbita.

Para terminar, algo realmente llamativo. Las voces en Schreber, que en realidad son una buena cantidad de hombrecitos que viven dentro de su cabeza (hombrecitos que podrían equipararse con Los Extraños) le dicen que las personas que lo rodean no son personas, sino simples formas humanas, gente hecha en un dos por tres, sin gran cuidado. Dice Schreber que al pasear tiene la sensación de caminar por un decorado de teatro. En *Dark City*, el mundo de Murdoch es un teatro, un decorado, un lugar falso creado por Los Extraños. Schreber además habla de un «tiempo sagrado», donde una noche es como si durara varios siglos, y dentro de ella «bien podían haberse operado en la especie humana,

en la tierra misma y en todo el sistema solar, las transformaciones más profundas.» (*Idem*, p.7) La noche de *Dark City* es una noche eterna y, como ya sabemos, justo a la medianoche el reloj se detiene, la gente cae dormida y en ellos se obran transformaciones profundas.

Sobre naves espaciales, o el arca de Noé en la ciencia ficción

Las naves interestelares del imaginario del cine y la literatura de nuestros tiempos le deben mucho más al barco y al submarino que al cohete moderno. La nave es un personaje más, un vientre enorme, como el de la ballena, una madre que protege, que cuida, que da calor y seguridad a sus viajeros. La nave flota en las aguas inmensas de los universos finales, apocalípticos. El mar en estas historias de viajes y mares es signo de caos, de mundo en caos, de zona de peligros y de la gran aventura de la redención, de nuevo comienzo. El barco es la imagen del post apocalipsis.

En el *Poema de Gilgamesh*, Uta-na-pistim, enterado del fin del mundo, construye un barco donde trasladará a los animales y a su semen. En la mitología india, Svayambhuva Manu también construye un barco ante la eminencia de la catástrofe. Deucalión, hijo de Prometeo, fabrica una nave y se convierte, junto a su esposa y un grupo de animales, en el único sobreviviente de la humanidad luego del diluvio enviado por Zeus. En la mitología griega y en Apolonio de Rodas también está la nave Argo, donde iban Jason y sus héroes. La nave Argo estaba protegida por Hera; se unen acá el vientre y la luz del intelecto para atravesar la oscuridad y el caos del mundo. No debemos dejar a un lado a Odiseo y su viaje de vuelta a Ítaca; Odiseo viene del caos de la guerra, de un período además de infierno delicioso marcado por Calipso en la isla de Ogigia. Y por supuesto, está Noé y su arca, el

navegante bíblico de las aguas del fin del mundo. Todos ellos tripulan un artefacto que navega el caos postrero y son también los salvadores de la raza humana.

La Tabla Esmeralda de la cábala alquímica nos dice que lo que está abajo es igual a lo que está arriba. Tal pensamiento se da por la ley de la analogía que subyace en el pensamiento mágico. De allí que el cielo, el espacio exterior, haya sido entendido en determinados momentos como otro mar, otro océano. Aquella idea aristotélica del éter, una sustancia que estaba en el aire (y que hoy podemos relacionar con la materia oscura), nos hace ver el cielo como un mar. La tierra navega en un mar infinito, el universo entero es mar. De allí que Luciano de Samosata en su *Historias verdaderas* nos presentara ciento cincuenta años después de Cristo un barco que viaja a la luna. Nos encontramos acá con unas de las primera imágenes (que yo sepa) del viaje en barco a través del espacio.

El submarino también está muy presente en esas naves de nuestro imaginario galáctico. Verne, quien nos dio la idea del cohete que viaja a la luna, nos aportó también el Nautilus de *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1871) y de *La isla misteriosa* (1875). Aquel submarino diseñado y comandado por el Capitán Nemo cuenta con todos los lujos, las comodidades y los espacios necesarios para largas travesías (tenía 70 metros de largo por 8 de ancho). La amplia cabina de mando, con sus enormes vidrios, es un claro antecesor de las cabinas de mando de naves futuras como las de *Star Trek*. De hecho, el Enterprise, la nave insignia de la Flota Estelar de la Federación Unida de Planetas es más un acorazado que otra cosa. Se dice incluso que su nombre se tomó de los HMS Enterprise de la Royal Navy británica. *Star Trek* inició en 1966, *Lost in Space* en 1965. La nave en este último caso tiene más forma de platillo volador que de barco, pero su interior se nos presenta como un lugar con comodidades para toda una familia, familia además prístina que nos hace

recordar a Noé. Si bien es cierto que podemos mirar al profesor Robinson como una mezcla de Crusoe perdido en el espacio con un Adán intergaláctico (donde Zachary Smith es la viva imagen de un demonio funambulesco), no es menos cierto que el Júpiter 2 ha partido de un planeta Tierra superpoblado, apocalíptico en su exceso, hacia un mar desconocido y caótico a la búsqueda de una tierra prometida, de un nuevo mundo donde recomenzar, que es la esencia de todo acto post diluviano. También se debe notar que tanto *Star Trek* como *Lost in Space* fueron series que tuvieron su inicio en pleno período del programa Apolo. En 1969, sabemos, el Apolo 11 y sus tripulantes tocarían suelo lunar. Resulta interesante notar que la forma del cohete no es precisamente la inspiración de estas naves imaginarias. En la serie *Battlestar Galactica* de 1978 es más obvia la relación de la nave espacial con los temas del diluvio y el barco salvador: quienes van en la nave son los últimos sobrevivientes de la humanidad luego de un Armagedón explosivo.

En *2001: A Space Odyssey* (1968) la imagen o en el enlace de los signos con el mar y el viaje marino está presente desde el título. La odisea, el viaje de Odiseo a través del mar, el regreso, el hombre que vuelve a sus orígenes en medio del caos del mundo. Detrás del viaje hacia esa extraña señal acústica (la señal del monolito), Kubrick está asomando la idea de una nueva humanidad: el encuentro con el creador, con la realidad del creador misterioso desde los orígenes implicaría una nueva visión de la existencia, una nueva humanidad. El Discovery 1 no es un cohete Apolo, es otra arca de Noé.

El Nostromo de Ridley Scott en *Alien* (1979) viene de la novela de Joseph Conrad, *Nostromo: Una historia del litoral.* La novela, según Conrad, era un reflejo de Latinoamérica, y la región donde se desarrollan los hechos se encuentra —oh qué cosas— a la orilla del mar. El personaje Nostromo tiene fuertes relaciones con puertos y barcos y como líder de

un amplio sector, el de la población trabajadora de los muelles. Una vez más, queda acá la relación entre la nave espacial y el mar.

En 2012, con *Prometheus*, Ridley Scott retomará el imaginario de *Alien* y conjuntará el tema de la búsqueda de los dioses de Kubrick (recordemos que en *Alien* el Nostromo modifica su rumbo hacia la tierra y se va tras una señal misteriosa). Prometeo, dador del fuego a los hombres y padre de Deucalión (ese Noé griego del diluvio griego), da el nombre al film y a la nave en la que viajarán los enamorados e ilusos arqueólogos (posible tándem recargado de Adán y Eva) que esperan encontrar las respuestas de la vida en una luna distante. Aquellos remotos «ingenieros», como se les llama en el film, son los posibles creadores de la humanidad. Al igual que en Kubrick, los hombres viajan hacia el encuentro de sus dioses, a la búsqueda de elevarse, de entenderse, de perfeccionarse, de hacerse mejores humanos, o más aún, nuevos humanos.

La imaginería asiática tampoco se escapa de la nave que cruza el mar del universo en tiempos apocalípticos. En 1974 se inaugura en la televisión japonesa la serie *Uchuu senkan Yamato*. Su autor es Leiji Matsumoto, maestro veterano del animé. Matsumoto, entre otros pocos, cambió el modo de entender las series animadas. Las sacó del universo infantil y las acercó a un público más juvenil, incluso adulto. Como más tarde haría George Lucas, Matsumato trabaja la *space opera*, esa mezcla de la épica y el romance.

Uchuu senkan Yamato, serie de 26 capítulos, no tuvo éxito al inicio, pero con los años se fue convirtiendo en todo un clásico del animé. Uno de los personajes principales que allí vemos: un acorazado volador que sale a la búsqueda de una especie de máquina limpiadora del cosmos que permitirá que la fuerte radiación que azota la Tierra se erradique. En el planeta, cabe decir, quedan muy pocos humanos y todos viven en el subsuelo. Varios filmes

se han realizado sobre la serie. El más reciente es de 2010. Está dirigido por Takashi Yamazaki y se titula *Space Battleship Yamato*. Acá, la nave especial es mostrada en todo su esplendor: un enorme acorazado de guerra, reajustado para viajar a impresionantes velocidades. Más que un Noé, un Adán y una Eva ya redimidos de todo pecado —recordemos los arqueólogos de *Promotheus*— atraviesan las aguas del universo con el fin de fundar una nueva humanidad. Es especialmente valioso el nombre de la nave para entender otras significaciones. El acorazado Yamato fue el orgullo de la flota naval japonesa durante la Segunda Guerra Mundial. Las naves Yamato y Musashi fueron los dos acorazados de guerra más grandes jamás construidos. Ambos vieron el fin de sus días en batalla. Que la nave de la serie y de los filmes haya sido construida con los restos del Yamato original, no sólo nos remite a la imagen del ave Fénix, sino también a la idea de una redención salvadora. Aquella guerra significó un apocalipsis para los japoneses. Nada más apocalíptico que una derrota, y en el caso de Japón, una derrota por causa de una de las armas más apocalípticas imaginadas: la bomba atómica. El fin del mundo real para los japoneses, representado por los restos del Yamato, encuentra su redención, su comienzo reajustado, en la nueva nave imaginaria que zarpará a la búsqueda de forjar la nueva humanidad.

No cabe duda, en la ciencia ficción la nave del fin del mundo, la nave de la redención, siempre está allí, siempre como una prueba de que nunca habrá cohete ni nada lo suficientemente moderno como para borrar la poderosa herencia de los signos más antiguos, de los signos fundadores.

El traje de Ultraman, o el buzo de nuestra alma

Como no podemos cambiarnos a nosotros mismos, algo externo nos ha de cambiar.

El extraterrestre es nuestro juez, está por encima de nosotros, literal y moralmente.

Es así: no sabemos nadar en el fondo de nosotros mismos.

De allí que Ultraman use traje de buzo. Ultraman, ese ser del espacio exterior, es quien nada dentro de nosotros, y nos salva de nuestros monstruos.

De hecho, Ultraman no usa estrictamente traje de buzo. *Su* piel es un traje de buzo. Ultraman lleva la redención en su piel. Está desnudo, como desnuda la verdad, como desnudo el inocente que viene al mundo y aún no tiene sobre sí la culpa de los males del ser humano.

Por supuesto, ese traje de buzo, que es también piel, es conveniente para la batalla, para la lucha física, para el arte marcial. Es elástico, como el cuerpo desnudo, pero al mismo tiempo, resulta coraza, escudo. El cuerpo de Ultraman es el escudo de su alma, de nuestra alma.

El espacio exterior equivale al mar. Lo que está abajo es igual a lo que está arriba, dice la Tabla Esmeralda. Del mar nació la vida; allá arriba, en el espacio, nació muchos antes esa vida. Recordemos las naves-barcos que recorren la literatura de la ciencia imaginada. Ultraman es un buzo del mar exterior, prístino, sano, que viene a bucear a estas oscuras aguas.

El pensamiento analógico pervive en nosotros, pervive en la literatura, en el cine. La imaginación es una forma de la magia. Seguimos necesitando la magia. La magia nos salva.

(Una de las principales misiones de la semiótica es descubrir el pensamiento analógico, el pensamiento mágico que perdura en nuestros signos. No somos más modernos que nuestra antigüedad).

Ultraman, como todo buzo, necesita un dispositivo para respirar. En su caso, Ultraman lleva una luz en el pecho. Una luz que, como cualquier tanque de oxígeno, se va agotando.

Ultraman respira un tanque de luz que lleva en el pecho. Véase cuán significativa es esta imagen.

Ultraman recarga su tanque de pecho, recarga su luz con del sol. Ultraman *necesita la luz,* la luz del espíritu, la luz de la fuerza.

Llevamos una luz por dentro que nos conecta con eso que está más allá, que está arriba, que nos dio la vida (que nos creó) y nos da vida (cada día, gracias al sol).

Esa luz, esa fuente de energía, en Ultraman, está en el centro de su pecho. Nuestro buzo no usa bombona, usa luz, usa corazón.

Pero, y ya para finalizar: con el fin de recargarse de energía, Ultraman debe volar, salir de acá, de nuestro planeta. Es como si la atmósfera de este mundo fuese malsana. Como si nosotros, los humanos, estuviéramos contaminados, corruptos. Quizás sea así, ¿no?

THX 1138, o las tecnologías cristianas del yo

De *THX 1138* (1971) me interesa hoy un signo: el confesionario con su imagen de Cristo allí en la pantalla. La sociedad en la que el personaje THX se encuentra inmerso, claramente lo controla todo: el hombre es una máquina que produce, su cuerpo ha sido reducido a la condición de autómata y su mente está sometida a vigilancia. El yo de THX y de todos los que viven en ese mundo subterráneo, existe en función de lo que le dicen que tiene que ser. Es una tecnología del yo profundamente cristiana, si seguimos a Michel Foucault en *Tecnologías del yo* (1990): «El cristianismo no es tan sólo una religión de salvación, es una religión confesional. Impone obligaciones muy estrictas de verdad, dogma y canon, de lo que hacen las religiones paganas.» (Foucault, 1990, p.80)

El OMM, ese Cristo de Hans Memling, nos da la pista, o más bien, nos lo confirma. Cabe decir que esto, el asunto cristiano, es lo particular —o lo realmente original— del film de George Lucas. Si bien los referentes o influencias del film presentan una desvergonzada semejanza con Orwell y con Huxley, por el contrario, allí, en el lugar del confesonario, se marca una singular distancia. En este el primer largometraje de Lucas, la vigilancia y el control del yo se revelan con una fuerte carga cristiana, donde el confesionario es el espacio en el que el hombre ha de ir a desnudar sus oscuridades más profundas, aquello de sí

mismo que es, según el dictamen, maléfico, para luego rechazarlo con el fin de adherirse a los designios exteriores del poder. Dice Foucault:

«El cristianismo requiere otra forma de verdad diferente de la de la fe. Cada persona tiene el deber de saber quién es, esto es, de intentar saber qué lo que está pasando dentro de sí, de admitir el testimonio público o privado de sí, de admitir las faltas, reconocer las tentaciones, localizar los deseos, y cada cual está obligado a revelar estas cosas o bien a Dios, o bien a la comunidad, y por lo tanto, de admitir el testimonio público o privado sobre sí.» (*Idem*, p.81)

Es decir, el individuo, bajo las tecnologías del yo del cristianismo, debe anular su individualidad, debe rechazarse en pro de algo mayor. Tal confesión, a manera de penitencia, como inicio y parte de la misma, es una forma de revelación de los contenidos del espíritu que está fundamentada en la destrucción del sí. «La penitencia del pecado», acota Foucault, «no tiene como objetivo el establecimiento de una identidad, pero sirve, en cambio, para señalar el rechazo del yo, la renuncia a sí mismo: *Ego no sum, ego*.» (*Idem*, p.85). Esa oscuridad que se manifiesta en la confesión debe ser aniquilada para dar paso a lo bueno, a la ley bienhechora, esa luz exterior que debe conformar y hacer feliz al individuo. El bien, la moral, la ética no están en el hombre. El conocimiento de sí mismo no es, en ese sentido, mayéutico o helénico. En el confesionario cristiano lo que te dice cómo debes actuar y pensar para ser perfecto es la voz de OMM, de ese Cristo de Memling, cristiano y exterior. Allí, se supone, está la luz. Precisamente, es contra ese control, contra esa supresión de la libertad, que el personaje de Robert Duvall se rebela en el amor y en la

huída. Y es así cómo comienza una cruzada por su individuación, una cruzada donde su yo más interno sí tiene valor, sí es luz, y sí puede decidir y pensar, no sé si su felicidad, pero sí su destino.

DEL CINE DE NORTEAMERICANO

The Man Who Wasn't There, o el crimen y el llamado del antihéroe

A los hermanos Coen les va bien con el crimen. Se dieron a conocer, digamos que al gran público, en 1987 con *Raising Arizona,* una comedia con relativo éxito comercial, donde un incipiente Nicolas Cage (ya había hecho *Birdy*, pero todavía le faltaba para *Wild at Heart*) interpreta a un papanatas despeinado, quien, junto a su esposa policía, decide robar uno de los quintillizos del millonario Nathan Arizona, pero no por razones comerciales, sino porque ellos no pueden tener hijos, y consideran que Arizona ya tiene muchos. En dichos personajes, un supuesto acto de justicia —el otro tiene mucho, ellos nada— avala un crimen. Esto, ya veremos, será una constante en la cinematografía de los Coen. Junto con esta idea del acto de justicia que de alguna manera es carente de ética, también se perfila de un modo paralelo a lo largo de la cinematografía de los Coen, el concepto del héroe que he dado en llamar totalmente bueno, un héroe casi pasivo, un héroe estilo *girl next door,* que está ahí, que es normal, común y corriente, pero que está cargado de tenacidad y de una ética correcta, por no decir, mediocre, en el sentido que es la ética de la media, la ética y la moral políticamente correcta. Este héroe a lo Coen más ese acto justiciero, que podemos entender como una especie particular de «llamado a la aventura» que se encuentra dentro de las estructuras épica del viaje del héroe según Christopher Vogler, arrojan una concepción también singular de la misma estructura narrativa épica a la que hacemos

referencia. Todo esto, lo iremos notando a grandes rasgos en esta breve reflexión sobre el trabajo de los hermanos Coen, que terminará centrándose en *The Man Who Wasn´t There*, por razones que ya explicaré.

Pero debemos saltar de donde partimos y remontarnos a los inicios. Tres años antes de *Raising Arizona*, los hermanos habían producido su primer film, *Blood Simple* (1984), donde ya el crimen era el amo omnipresente. La trama se inicia cuando un esposo celoso, Julian Marty (Dan Hedaya), manda a matar a su mujer y a su amante, creyendo que hace justicia —lo engañaron, deben pagar— y que tal acción no le va a traer ninguna consecuencia. En esta trama llena enredos, la esposa, Abby (Frances McDormand) termina siendo la protagonista, una chica que creyó merecer algo mejor teniendo a un amante que le diera lo que el vulgar marido le negaba —es decir, ella también creía que hacía justicia. Abby, chica sin mayores atractivos, sin mayores rasgos de estrella de Hollywood, es el germen de ese protagonista de buenas intenciones que los Coen llevarán a su máxima expresión, precisamente, con la misma McDormand.

Luego de *Raising Arizona*, los Coen volvieron de lleno al *film noir*, esta vez con una historia de pandillas: la inteligente y exagerada *Miller´s Crossing* (1990). Ambientada en los tiempos de la prohibición del alcohol, la cinta tiene el brillo, el encanto y el horror de aquellos años mafiosos de gabardinas, cabarets clandestinos y metralla. Gabriel Byrne es Tom, un consejero de la mafia, quien, sin querer queriendo, se enamora de la misma mujer que desea su jefe Leo (Albert Finney). Tom es una versión del muchachón duro de los filmes bogartianos, pero en él ya comienza a verse la variante Coen, perfilada en los personajes de *Blood Simple* y *Raising Arizona.* Tom es un duro antihéroe, pero hay en él algo de vida estática, de vida desperdiciada. Sin embargo, también lo caracteriza —y nos atrae—

de Tom cierta agudeza, ciertas ganas incluso de despertar de la nada, de montarse su propia historia y, vamos de nuevo, de hacer justicia. En este caso, la chispa que lo despierta es el amor. Tom siente que se lo merece, y voltearse contra su peligroso jefe es un acto de pundonor en pro de su derecho a ese amor.

Barton Fink, de 1991, retoma igualmente el tema del crimen y la muerte por medio de Charlie Meadows (John Goodman), un vendedor ambulante que termina siendo un asesino en serie. El film mezcla el tema del crimen con una trama de fuertes marcas kafkianas, donde Barton Fink (John Turturro) representa esta tendencia del absurdo y la impotencia ante los poderes (en este caso, los estudios Capitol). El hotel delirante e infinito también nos lleva hacia los terrenos kafkianos e igualmente surrealistas, un escenario elástico, maleable, especular, donde tienen cabida el criminal y el oprimido kafkiano. Acá vemos cómo, a través de Kafka y por medio del opaco Barton Fink, los Coen continúan conformando a ese personaje totalmente *bueno* del que venimos hablando.

En 1996, los Coen nos presentan *Fargo*. El film les daría el Oscar al Mejor Guión Original, y a Frances McDormand el Oscar a Mejor Actriz. *Fargo*, ya lo sabemos, tiene como heroína a Marge, esta policía de pequeña ciudad, embarazada además (con una barrigota), quien, con toda su calma y tranquilidad va tras la pista de dos criminales de poca monta, pero criminales —y peligrosos— al fin y al cabo. No nos encontramos ante un mafioso *hardboiled*, ni ante un melancólico kafkiano, estamos ahora frente a un personaje que es el *melting pot* de los anteriores, la realización ya completamente definida del protagonista coenianiano.

Luego vendría *The Big Lebowski* (1998), con Jeff Bridges haciendo uno de los mejores papeles de su carrera en el rol del *dude* Lebowski, un bueno para nada que de la

noche a la mañana lo confunden con un millonario (por el apellido), y que además termina metido en un complejo lío de alfombras, pornografía y malas compañías. La imagen del *dude* es ya plenamente Coen. El *dude* es un antihéroe que rompe con su vida estática y malgastada para iniciar una aventura que no le traerá más que problemas. En el fondo, es un tipo buenote, sin prisa, sin mayores rasgos de heroísmo.

En *O Brother, Where Art Thou?* (2000), sus protagonistas son presos fugitivos que van tras la búsqueda de un tesoro en un escenario sureño norteamericano de los años 30. Son presos cabezas de chorlito que, con George Clooney como líder, llevan a cabo su propio viaje heroico, casi caricaturesco, en un mundo absurdo y violento, bañados con la luz de su propia inercia, de su propia nimiedad santificada; son también tipos buenotes. Interesante es considerar que este film está inspirado en *La Odisea,* poema épico por excelencia. Bajo esta consideración, podemos decir entonces que el esquema del viaje del héroe está muy presente en los Coen, pero que también se va adaptando a las necesidades propias de su estilo. Por supuesto, muchos filmes contemporáneos usan este esquema y lo varían de acuerdo a los tiempos; lo que intentamos descifrar es la variación de los Coen.

Unos años más tarde vendrían tres de sus cintas más taquilleras; estamos hablando de *The Ladykillers* (2004), *No Country for Old Men* (2007) y *Burn After Reading* (2008). En estos tres filmes se repiten las constantes ya referidas.

En *The Ladykillers* (2004) tenemos a un exquisito G.H. Dorr, ladrón de bancos (Tom Hanks) acompañado de una pandilla destartalada. G.H. Dorr no es un personaje estático que piensa que puede hacer justicia obrando el mal, pero sí que puede hacer el mal al mínimo costo, es decir, creyendo que él ni nadie saldrán heridos o muertos (a menos que

haya alguien a quien matar). G.H. Dorr es un ladrón simpático, educado, incluso elegante. Es una variación del protagonista buenote.

No country for Old Men (2007), film con el que ganaron las preseas del Oscar a Mejor Película y a Mejor Dirección, presenta una doble partición de los personajes *a lo Coen*. Está Llewelyn Moss (Josh Brolin), un cazador de antílopes que tropieza con un dinero mal habido (la decisión de Llewelyn de quedarse con el dinero es otra variante de esa idea de hacer justicia), y está Ed Tom Bell (Tommy Lee Jones), un viejo sabueso, calmado, tranquilo, que lleva la investigación criminal a su propio ritmo, tal como la embarazada policía de *Fargo*. Son dos personajes muy Coen, sin duda, y no es de extrañar que por ello los hermanos hubieran querido llevar al cine la magnífica novela de Cormac McCarthy.

En *Burn After Reading* se presenta otro caso de infidelidad que va a generar conflictos. Esta vez se trata de Katie Cox (Tilda Swinton), casada con Ozzie Cox (John Malkovich), un ex agente de la CIA que está escribiendo sus memorias. Ella es amante de Harry (George Clooney), un empleado del Departamento del Tesoro. Katie quiere divorciarse de su marido, pero primero busca averiguar en su computadora sus saldos bancarios, lo que la lleva a descubrir por accidente el CD con las memorias. Este CD, por azar, termina en manos de dos empleados del gimnasio adonde va Kati. Chad (Brad Pitt) y Linda (Frances McDormand) creen que lo que dice el CD le puede interesar a los rusos (en un tiempo ya sin enemigos rusos, cabe destacar), interés que, suponen ellos, se puede ver reflejado en mucho dinero.

La tentación, la ambición y la idea de la justicia son elementos desencadenantes de la historia en casi todos estos filmes. Dentro de la macro estructura épica o viaje del héroe que nos viene de Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*, y que fue adaptada para

guiones por Christopher Vogler en *El viaje del escritor*, esa tentación y esa ambición se transforman en elementos perversos o negativos, variantes, ya lo asomé al inicio, de lo que se conoce en el primer acto como el «Llamado a la aventura» —tal como lo estipula Vogler—, bisagra, detonante que da paso al segundo acto. La oportunidad del crimen, esa inmensa tentación para obrar el mal que podría verse como algo fácil de ejecutar es, en el cine de los Coen, ese llamado a la aventura. En la mayoría de los casos, ese llamado a la aventura perverso, está acompañado del sentido de la justicia del que hemos venido hablando. El personaje piensa que puede hacer lo indebido, que puede quedarse con el dinero, que puede matar, que puede enamorarse, que puede ser infiel, etcétera, porque se lo merece, porque así hará justicia.

En este sentido, *The Man Who Wasn't There* (2001) es una de las más claras muestras de tales constantes. Allí tenemos a Billy Bob Thornton en el rol de un muy lacónico, simple, estático y mínimo barbero que un día decide cometer chantaje para obtener un dinero e invertir en un negocio. Al igual que en *Blood Simple*, hay una infidelidad que se transforma en motivo de chantaje. Ed Crane, nuestro barbero —estático, buenote a su manera, mas no necesariamente empático—, le hace unas llamadas anónimas al jefe de su esposa, Big Dave Brewster (James Gandolfini), y pide diez mil dólares a cambio de su silencio. Pero, por supuesto, las cosas se complican.

De la inercia, pasamos a la tentación (llamado de la aventura), de la tentación al crimen menor, y del crimen menor, al crimen mayor: el asesinato. Ese asesinato pareciera ser la primera casualidad de una larga cadena de infortunios. Pero, ¿son casualidades? Los Coen meten a su espectador en otro mundo, en un mundo especial y terrible. Vogler llama al segundo acto «Mundo especial», y en ese mundo especial hay otras leyes, donde el azar y

lo insólito son la regla, la constante. En los Coen, sin embargo, no son fundamentales el enfrentamiento a los secuaces del enemigo y al mismo gran enemigo; lo que le importa a los Coen es la cadena de eventos inesperados, los azares, los golpes de esquina. Allí, por supuesto, es donde va a parar Ed Crane. A partir de la primera muerte, se suceden otras muertes y otros hechos macabros (muy a lo Jim Thompson, y esto sería tema de otro ensayo), que nos hacen pensar que quizás Ed Crane sea un tipo con suerte. Pero la suerte, en los Coen es un recurso que se agota y que no es renovable. La suerte en realidad no existe, tan sólo es el paso previo a otra vuelta de tuerca, y eso lo descubrirá Crane hacia el final de la cinta. Ed Crane, nuestro héroe, estático, buenote, decide tomar la justicia por sus manos. Todo le sale mal.

Así, en la obra de los Coen, el crimen desata fuerzas y da paso a otros mundos dominados por el infortunio y el azar. En *The Man Who Wasn't There* es el protagonista quien abre esa puerta, cansado ya de ser el mismo, cansado de lo estático. De algún modo, Ed Crane busca darle sentido a su vida ingresando a esta extraña dimensión del mal donde suceden cosas, donde se mueven las resortes, donde se mueve *su* suerte, buena o mala, le da igual. Ed Crane, como muchos, ha estado muerto en vida durante años, paralizado, invisible, impedido incluso de actuar y de tener más de lo que la vida le dio. De pronto, un día, ha visto la oportunidad de hacer justicia, de regalarse lo que se merece, lo que durante tanto tiempo le fue vedado. Ya lo dijimos, lo que en la estructura del viaje del héroe equivale a la llamada para hacer el bien, se convierte acá en la llamada de la ambición, de la tentación, la oportunidad que lo llevará, sin importar los resultados, a una aventura que lo haga sentirse vivo, justiciero, merecedor de lo que nunca se le dio. Y eso, para terminar, es lo importante: el (anti)héroe de los Coen igual considera que está haciendo lo correcto, que

se le hará justicia. Paradójico, pero así es. Ed Crane, para finalizar, es la conjunción de todas las características aquí pensadas de la cinematografía de los Coen: la mezcla del protagonista estático con el acto justiciero carente de moral que funciona como llamado a la aventura y lo sumerge en un mundo especial de infortunios.

There Will Be Blood, o Paul Thomas Anderson y el vacío contemporáneo

Paul Thomas Anderson es uno de esos jóvenes directores que nos hacen pensar que no todo está perdido, que todavía hay gente allá afuera que quiere hacer cine de verdad en Hollywood.

Entendemos que el cine de hoy no puede ser igual al cine de antes. Cada tiempo aporta una nueva visión, asienta los ladrillos de un camino. El artista del presente debe ver el pasado, reconocer los aportes y luego girar hacia adelante para continuar trabajando sobre la senda marcada por otros. Paul Thomas Anderson parece ser de esos directores que conoce su legado, que lo maneja y que intenta nuevas aproximaciones creativas. Anderson es tumultuoso, quizás porque tiene un tropel de historia a sus espaldas. Es enrevesado, complejo, retorcido, culto, le gusta jugar con los géneros, sorprender, dar vueltas de tuerca. No se complace en facilismos y pareciera sentirse tentado ante los excesos. Su talento es, sin duda, una avalancha (a mi juicio, maneja mejor esa avalancha que Tarantino, pero esta es otra historia).

A sus 41 años, Anderson tiene madera de «autor». Desde *Boggie Nights* (1997) nos viene demostrando (contaba con 28 años) que su búsqueda es muy personal y que sus historias no apelarán por la salida más fácil. Ni sus historias, ni sus personajes gustan de la simpleza. Sus personajes parecen estar rotos, algo no está bien ellos. Por momentos

parecen autómatas, pero a ratos lucen guiados por una fuerza interior profunda, generalmente destructora. Son como personajes sin norte en un mundo desagradable y duro.

Octavio Paz, en el *Arco y la lira* (2010), específicamente en el capítulo o en el ensayo titulado «Ambigüedad de la novela», nos habla de los cambios o revoluciones en el tiempo que rompen con lo preestablecido, con la palabra sagrada. Esa ruptura de lo sagrado, Paz la llama sacrilegio. Las revoluciones (entiéndase momentos de grandes cambios humanos) cometen sacrilegio e instauran lo sacrílego como nueva forma de pensamiento. Una de las revoluciones fundamentales en la historia de la humanidad fue el desplazamiento del hombre como centro. Estamos hablando de Copérnico y compañía, del período álgido en que se tuvo que aceptar que la tierra no era el centro de la Galaxia, lo cual implicó también que la humanidad dejase de ser el centro del Universo. Allí, nos dice Paz, se opera una revolución, un cambio drástico, donde el hombre «quedó huérfano y destronado» (Paz, 2010, p.220). Surge entonces la modernidad, el credo de la conciencia; la revolución moderna, la llama Paz. Por defecto, el centro ya no es material, ahora es espiritual. Yo soy centro de mí mismo. Este nuevo tiempo, no obstante, trae un vacío en el mundo y en el alma. Dice Paz: «La revolución moderna ostenta un rasgo que la hace única en la historia: su impotencia para consagrar los principios en que se funda (...) Y como al sacrilegio no sucedió la consagración de nuevos principios, se produjo un vacío en la conciencia. Ese vacío se llama el espíritu laico. El espíritu laico o la neutralidad.» (*Idem*, p.221). Leo sobre este vacío, sobre esta neutralidad, sobre esta ruptura, y me encuentro con los personajes de Paul Thomas Anderson. Gente rota, gente vacía, sin centro, gente a la que el mundo, tal como es, no ha podido darles respuestas. Algunos son gente de la clase media que de

pronto se consiguen con el orden irrestricto del azar, como en *Magnolia* (1999), donde cada personaje de esta obra coral lucha con los dientes apretados, con el cuello tenso contra el mundo, en un vórtice inmenso y fascinante de albures cotidianos y no tan cotidianos. Algunos otros son personajes también medianos, sin mayores atributos, que buscan llenar sus vacíos con el sexo, las drogas, la decadencia, el porno; Unamuno decía que el aburrimiento es el fondo, la esencia de la existencia. Otros, como el que interpreta Adam Sandler en *Punch-Drunk Love* (2002), llevan una furia por dentro que se combina al mismo tiempo con el vacío, lo que produce un hombre que no sabe controlar su ira, a pesar del evidente cansancio que acosa sus pasos. Sólo el amor parece otorgarle (o devolverle) algo del paraíso perdido.

Y finalmente arribamos a Daniel Plainview, el fascinante y pavoroso personaje de *There Will Be Blood* (2007). Plainveiw interpretado por Daniel Day-Lewis, es, hasta el momento, el personaje de Thomas Anderson donde con mayor tragedia desembocan los vacíos y las furias, ese abandono de las respuestas. Plainview es un buscador, un hombre terco, incansable, despojado de sentidos, o más bien saturado de sentidos cerrados, egoístas, materiales. Nos asombra, nos admira su temple, no sabemos si sus metas.

El inicio del film es apoteósico, duro, magnífico, con poderosos minutos de silencio de Plainview llegando al fondo de la búsqueda. Lo admiramos, sí, lo admiramos en ese momento. Su gallardía, su insistencia, su fuerza. Sólo que lo que el personaje encuentra no son respuestas para su espíritu, sino petróleo, oro negro, excremento del diablo. Plainview cree haber hallado la razón de su existencia, y empieza a cavar, en la tierra árida y dura, pero también en los lugares más oscuros de su alma. No hay tranquilidad, no hay reposo.

Aquella tierra, al contrario de lo que podría decir el marco o *frame* semiótico, no es lugar para hacer nación, para armar un futuro emancipador (gran relato de la modernidad) ni para ver crecer a los grandes hombres. Paul Thomas Anderson rompe con la estructura de los filmes épicos norteamericanos, con esos filmes de fundación y de orgullo, y da una de esas tantas vueltas de tuerca que tanto nos gusta a los que agradecemos el buen cine.

Plainview no es un padre de la patria; es, simplemente, un ser terco, egoísta, que se hunde cada vez más en su violencia y arrogancia. Dice el personaje en alguna parte de film que él es un jugador, un eterno jugador, que siempre debe ganar. Plainview reta incluso al poder del azar que se presenta como un dios supremo en *Magnolia*. Y es que Daniel Plainview es el centro de él mismo, y allí, en ese centro no hay nada más. No hay espacio para el hijo, no hay espacio para el amor, y para la religión muchos menos, porque la religión tampoco tiene respuestas, hace tiempo dejó de ser revolución y es egoísta, orate, salvaje, y está resentida y hambrienta de venganza y poder. En *There Will Be Blood*, el hombre es un ser melancólico y obsesivo que patea un mundo despojado de sentido, lugar hostil donde sólo gobierna la depredación, erial donde la maravilla, donde el orgullo de ser hombre y la soberbia de su conciencia sólo traerán locura, desesperación y sangre. Estamos ante el vacío, el vacío que Paul Thomas Anderson ha traslado a otro momento histórico para contarnos nuestros tiempos, nuestra desesperación. La de América, la de todos.

Winter´s Bone, o la odisea del mal

Y uno se pregunta, no hace más que preguntarse, ¿de dónde viene el mal? ¿Cuál es su origen? ¿Qué lo produce?

En una región apartada, donde no existen los teléfonos móviles, ni las computadoras, ni el cine, ni los centros comerciales, allí, entre bosques, niebla y autos sin motor a las puertas de las cabañas, el mal se asienta. Se asienta en silencio y huele a metanfetamina. Y uno, otra vez, se pregunta, ¿qué fue primero, la metanfetamina o el mal? En este mundo del extrarradio no hay modernidad, ni tampoco utopía bucólica. Es un lugar echado a perder, donde no hay tiempo para el amor, donde todos están demasiado ocupados en sobrevivir y donde el mal tiene la forma del silencio, del encierro, del hastío existencial. Hablamos de *Winter´s Bone* (2010), film nominado a cuatro premios Oscar y ganador del Premio del Jurado en el festival de Sundance.

Winter´s Bone es un trabajo independiente dirigido por Debra Garnik que nos sumerge en unas oscuridades norteamericanas aún más patéticas y horrendas que las que nos presentara John Boorman en *Deliverance* (1972); un mundo remoto, casi olvidado, un mundo donde los seres humanos parecen salidos de las entrañas mismas de la tierra, pequeños titanes, pequeños monstruos consumidos por la ignorancia y por la naturaleza misma.

Yendo por los caminos de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, podemos pensar que quizás el hombre ha creado la civilización para eso, para «limpiarse» de la naturaleza, de sus abismos, de sus atavismos, de su poder dionisiaco, de su bestialidad, de su poderoso silencio, que es más como el bramido de un enigma. El silencio del bosque sobrecoge, aterroriza. No obstante, en el film de Debra Granik, a esa monstruosidad de los marginados y miserables titanes, se suma algo nuevo, otro factor de embrutecimiento: la droga. Pero no la droga como la entendería el hombre antiguo, la droga no en su sacralidad sino dentro de la bestialidad profana. La droga desacralizada que adormece y que al mismo tiempo es fuente del mal al convertirse en negocio oscuro, ilegal, de abyectas estrategias.

En *Winter´s Bone* hay pues una doble articulación del horror: el mal se produce por causa de la metanfetamina (droga que proviene del mundo civilizado) pero también por el abandono de la esencia humana y la adopción de esa animalidad arisca y cruda del lejano habitante rural. Ya un poco arriba lo asomé, pero ahora lo traigo totalmente: toda esta historia me recuerda a los *ik* del antropólogo Colin Turnbull, aquella tribu de Uganda que fue desplazada de su lugar de origen a otro más árido con el fin de fundar el parque nacional Kidepo. Después de varias generaciones viviendo estas condiciones, los *ik* se convirtieron en un atajo de seres bestiales, incapaces de amar. Según Turnbull, los *ik* se reían de la tragedia de los demás (una caída, una herida), se reían incluso por la falta de alimento; también abandonaban a sus pequeños y a sus ancianos, y en general, sólo pensaban en ellos mismos, pues no había tiempo para más nada sino para sobrevivir en sus duras condiciones.

La comunidad donde vive Ree Dolly (Jennifer Lawrence), la pequeña protagonista, es algo así como el mundo de los *ik*, lo que también tiene mucho que ver con los terrenos pisados por Boorman, pero en el caso de *Winter´s Bone*, con drogas.

Ree, nuestra heroína, ve rota la patética tranquilidad de su mundo (patética porque debe cuidar a su madre inútil y catatónica y a un par de chicos) cuando descubre que puede ser echada de su casa, pues su padre, un drogadicto fabricante de drogas, ha puesto el sitio como garantía de su fianza para lograr la excarcelación. Sin embargo, al salir de prisión desaparece, y ahora Ree y su familia podrían perder la casa. Allí es cuando esta chica adusta y al mismo tiempo hermosa y correcta (todo regla tiene su excepción), sale a la búsqueda del padre perdido. Pero este padre no es Odiseo ni ella es Telémaco. En este mundo no hay dioses, pero sí sobran, ya lo dijimos, los titanes, los monstruos, los hombres que no quieren hablar, porque si hablaran descubrirían su animalidad, el abismo en el que han caído. Rememoro ahora aquella escena en la que Pinocho es llevado a un lugar de placeres infinitos, de placeres adormecedores de la conciencia que terminan convirtiéndolo a él y sus compañeros en borricos desesperados. Este mundo de Ree es similar. El placer y el vacío han vuelto a las personas seres perversamente animales pero, al mismo tiempo, perversamente racionales, porque ese placer también es negocio, fuente de capital. Con todo, esa perversidad, el mal, se traduce en silencios llenos de terribles secretos, de espantosas verdades, y Ree, el único ser humano con capacidad de elevarse sobre la bestialidad, hará acá un viaje a los inviernos del alma, allí, calando a fondo en los huesos. Allí.

Bill Murray, o la cara exitosa de la resignación

Debo decirlo así, de entrada, para no caer en confusiones: pero para mí, Bill Murray nunca ha sido un actor cómico. No es, propiamente, un actor que nos haga reír a carcajadas, que nos parezca graciosísimo como los tres chiflados, o como Mike Myers. Aunque Mike Myers tampoco es particularmente cómico. Este tipo de actores, salidos de *Saturday Night Live*, son más bien sarcásticos, burlescos, duros. Myers, con personajes como Austin Powers, con sus capacidades para el disfraz, se nos puede antojar cómico. Hay mucho de comicidad en el gesto, en la falsa torpeza, en lo teatral. Cómico, con su acidez claro, es Jim Carrey. Pero díganme ustedes, ¿qué de teatral, de gestual o de torpe tiene Bill Murray? Murray es un actor de expresiones mínimas, que incluso ha ido acentuando esta característica con los años. Murray, de cómico, entendida la comicidad como una exageración de los gestos y los movimientos del cuerpo, no tiene nada.

En Murray, el adecuado gesto cultural está totalmente presente. Recordemos que la comedia (como una ramificación del humor) hace crítica a lo social, se burla de lo social. El cómico apela a la risa. El cómico que tropieza, que exagera sus gestos, está retando las correctas normas del comportamiento social. Nadie anda por la vida caminando raro a propósito, ni haciendo gestos exagerados, ni disfrazándose. Eso no es correcto. El cómico reta ese rasero kinésico y proxémico, reta la normativa social, es un rebelde. Recordemos

que en la Edad Media, por ejemplo, la gesticulación exagerada era considerada pecaminosa, satánica. Bill Murray, si nos basamos en esto, entonces no tendría nada de cómico, ni de crítico ni de rebelde. Y de hecho, cómico no es. Su cara, sus movimientos, son más bien contenidos, como de alguien que no quisiera llamar la atención. Su gesto, eso sí, no es normal: su expresión constante es la de un hombre que padece. Los orígenes de Murray son humildes. Pertenece a una familia de nueve hermanos que tuvieron que trabajar desde pequeños, prestando servicios como asistentes de campos de golf. Conoció la pobreza, las privaciones, la penuria; su cara es la de alguien que vivió eso, que pasó por allí. Si de teatral tiene algo Murray, es que precisamente su rostro es la máscara de la tristeza con que suele representarse el arte de las tablas, en contraposición siempre a la cara sonriente.

Murray pertenece más bien a los terrenos de lo absurdo. El humor y lo absurdo saben ir juntos, y en esa hermandad es donde Murray tiene cabida. No creo en esa apreciación que dice que Murray ha ido con los años buscando papeles serios. No, para mí, lo que ha hecho Murray es buscar papeles que encajen con él: sean o no sean comedia. Murray es un maestro de lo absurdo, haga lo que haga. *Groundhog Day* (1993) fue el film que lo terminó de catapultar como un actor de absoluto talento fuera de la etiqueta de la comedia. Tenía que ser así, *Groundhog Day* es uno de los filmes sobre el absurdo existencial más importantes que Hollywood haya realizado en los últimos años. Harold Ramis nos entregó una durísima parábola de la cotidianidad y del sentido de la vida en ese giro de repeticiones del mismo día que Murray, con su magnífica cara de resignación sabe llevar a lo largo del film. Bajo la dirección de Sofía Coppola hace lo mismo: mostrar su resignación ante los avatares y las imposibilidades de la vida. Con Wes Anderson trabaja algo similar: sus personajes están imbuidos de una profunda tristeza, de un deseo de ser algo más de lo

que son y que, sin embargo, no pueden ser. Pensémoslo incluso en su pequeño papel en *Zombieland* (2009). Su actuación allí es muy significativa, porque Murray hace de él mismo. En un mundo apocalíptico ocupado por zombis, Murray es un sobreviviente en su propia mansión. Vive solo allí y se hace pasar por zombi para que estos no le hagan daño. Se maquilla y sale al mundo con su cara de zombi. Gracias a ese maquillaje, a esa cara de muerto vivo, él puede seguir siendo un ser humano. ¿No es esto absolutamente alegórico? Murray es y existe y tiene éxito en el mundo gracias a su cara. A su cara de resignación, de persona arrasada por la vida, de persona casi muerta. En esta pequeña aparición, Murray le quiere dar una sorpresa a los humanos visitantes de su casa. Dentro de él hay un demonio interno que es temerario, que quiere divertirse a pesar de que conoce los peligros que entraña esa broma pesada. Y así, Murray se aparece disfrazado de zombi en la sala de cine de su mansión con el fin de asustar a los dos jóvenes protagonistas. El muchacho se pone de pie y le pega un tiro. El actor muere actuando, muere con la máscara puesta. Su vida y su arte se vuelven uno solo.

Esa cara de resignación, de hastío ante la vida, le acompañará siempre, dentro y fuera del escenario. La vida de Murray no es fácil, en 2008, su esposa lo abandonó por violencia conyugal y alcoholismo. La vida engendra demonios internos, y hay quienes se resignan ante sus demonios, y por lo tanto ante la vida. Murray, por lo menos el actor Murray, ha sabido sacarle provecho a su desgracia. No habrá estudiado con Lee Strasberg, pero podría haber sido su alumno más aventajado con cara de reprobado.

Divine, o un simulacro perfecto

Divine es la Eva de los *drag queen* cinematográficos. ¿O el Adán de los *drag queen* cinematográficos? Sí, ya sé que existió Frégoli. Leopoldo Frégoli, relojero, fotógrafo, actor, cantante y pionero del cine, cuyo fregolígrafo fue su versión italiana del invento de los Lumière; un hombre polifacético, sin duda, tanto que se dio a conocer principalmente como el más grande transformista de su tiempo, artista parateatral. Frégoli es el abuelo de Divine. Se paraba en un escenario vestido de mujer, y entraba y salía vestido de otra mujer, y volvía a entrar y a salir vestido de otra, y así. Era un mago de las transformaciones veloces. A este tipo de actor se le conocía, ya lo dije, como transformista. Divine también puede ser considerado un transformista, la diferencia es que Divine es un solo personaje, creado e interpretado por el actor Harris Glenn Milstead. Esto además diferencia a un *drag queen* del resto de los actores: el *drag* es un personaje con vida propia que a su vez interpreta o puede interpretar otros personajes. Es decir, Harris Glenn Milstead no actuaba en las películas de John Waters; quien actuaba en las películas de Waters era Divine, y Divine a su vez hacía, «encarnaba» los personajes de Waters. Estos personajes, debe acotarse, eran simulacros del propio Divine. Harris, vecino de Waters, amigo de Waters desde su infancia, desaparecía totalmente del panorama. Paradójicamente, se trataba de un juego de espejos, un juego de narcisismos donde el autor principal, Harris Glenn Milstead,

se ocultaba con humildad para dejar paso al gran ego de Divine, simulacro y representación pura del tercer orden, según Jean Baudrillard.

Para Baudrillard, los límites entre la realidad y la representación se perdieron desde hace rato. El arte no representa la realidad sino a otras representaciones, meros valores de mercado, en muchos casos. Los personajes de Divine no hacían más que representar a Divine, quien a su vez era la representación de una supuesta gorda diva que no tenía existencia o que era una especie de arquetipo de una gorda divina y maléfica. Pensemos en una actriz pornográfica totalmente operada: ella es la representación de una súper mujer: súper tetas, súper nalgas, súper piernas, súper boca, súper sexo. Es una mujer hiperreal que hace de enfermera, de policía, de profesora, de colegiala, una mujer ultra cachonda disfrazada de realidad, una mujer que no existe. Lo mismo ocurre con Divine, Divine es hiperreal, y por no tener referentes reales, está vacío y listo para ser llenado por otros personajes y otras significaciones. Waters, con su estética *camp*, *gender*, *kitsh* y paródica hizo de Divine otra de sus herramientas de ataque contra la sociedad norteamericana. Divine es maquillaje exagerado, vestimenta exagerada, cejas exageradas, tacones, uñas, joyas, toda aquella baratija que consigues en un *mall,* pero convertida, gracias al tándem Divine-Waters, en metáforas de un inmenso acto de consumismo. Divine es la diva exquisita que se embellece con el mal gusto de la sociedad. Paradójico, pero así es, el arte posmoderno es paradójico, y Divine es contracultural en la misma medida que está conformado por los más comunes elementos de la cultura de masas. En el caso de Divine hay un pensamiento artístico que se traduce en crítica pero que al mismo tiempo se disfruta a sí mismo. Un espejo que se vuelve sobre un espejo, donde al final, sin duda, desaparece el verdadero signo, el verdadero valor, el verdadero significado, y sólo queda la

representación, lista, como ya se dijo, para llenarse de las ideas de otros, de otros personajes, de otras historias, que quizás, a su vez, también carezcan de significado.

DEL CINE DE AMÉRICA DEL SUR

El gato desaparece, o la insondable humanidad

La locura y la enfermedad tienen extendida relación histórica. Michel Foucault, en *Historia del la locura en la época clásica*, relaciona los leprosorios con la enfermedad mental. Allí, donde alguna vez estuvieron los leprosos, allí donde alguna vez estuvieron los sifilíticos, allí también fueron a parar los criminales, los locos, los vagabundos. Es decir, el loco no solamente está enfermo, no solamente es un leproso, el loco también es un criminal. Ambos están en la periferia social, ambos han sido apartados y son abominables.

De allí que en *El gato desaparece* (2011), film del argentino Carlos Sorin, el personaje Luis (interpretado por Luis Luque) se nos presenta como alguien a quien hay que temerle.

La historia comienza cuando Luis es dado de alta en el siquiátrico. Él es profesor universitario y fue internado porque en algún momento tuvo una crisis de nervios y actuó violentamente en contra de una persona. Al sanatorio lo ha ido a buscar su esposa Beatriz (Beatriz Spelzini). En ella se debate la alegría de recuperar a su esposo y el miedo de llevar a casa a un desconocido. Porque eso, al fin y cabo, es ahora Luis: un desconocido. ¿Dónde se ocultaba la locura de su marido, ese hombre que ha estado a su lado 25 años de su vida, ese hombre que ella creía tan cercano? Sorin lo sabe: nunca llegamos a conocer a nadie

totalmente. Lo sabe y lo utiliza a su favor para realizar este *thriller* minimalista y dirigido con excelente pulso. El esposo, de pronto marcado por la locura, se convierte en un posible criminal, pero también en un enfermo. Y esta última acotación no está de más: como loco está enfermo, sí, pero hay un elemento de la enfermedad que Sorin aprovecha para su historia: hay enfermedades contagiosas (recordemos su relación con la lepra y la sífilis), y la locura de Luis parece ser una de ellas, pues pronto vemos que Beatriz también comienza a enfermarse... de locura.

Se desata entonces una dinámica de contagios, sospechas, temores, desconocimientos del otro, en esta historia que es un drama de pareja que podríamos llamar infernal, y que de infiernos y demonios también se nutre a través del gato, signo que entronca con la oscuridad y el misterio, y que en ocasiones se le relaciona también con lo diabólico. Pero recordemos que en las significaciones del gato hay también un aspecto extrasensorial. El signo gato ya separado de lo diabólico, hace referencia a un animal de sentidos agudos, que ve y siente más allá que los humanos. El gato puede percibir la presencia del mal, se eriza, bufa cuando lo siente. De allí que en el film el gato de la casa, mascota de Luis, termine atacando a su amo el día de su vuelta del siquiátrico. ¿En su amo hay un componente del mal tan marcado que el gato puede percibirlo? ¿Algo ajeno puebla el alma de Luis?

Entre la locura y la posesión existe una relación estrecha. El poseso es un loco, el loco es un poseso. La posesión profética de la sibila, su éxtasis alucinado, su cuerpo contorsionado son gestualidades que luego serán adjudicadas al demonio. Dionisio y Apolo confluyen peligrosamente en el acto de la posesión profética. Allí no hay santo ni profeta

que pueda contra esa corriente antigua que, tal como señala Nietzsche, funda la tragedia. En «La locura que viene de las ninfas» (2004), Roberto Calasso lo expresa: «Para los griegos la posesión fue ante todo una forma primaria del conocimiento, nacida mucho antes que los filósofos que la nombran.» (Calasso, 2004, p.29) ¿Pero de dónde viene ese conocimiento? Pues de nuestra vida mental, nos explica Calasso, de nuestra vida mental habitada por potencias que dominan y escapan a todo control, «pero que pueden tener nombres, formas y perfiles.» (*Idem*, p.30) El cristianismo, que no aceptaba los plurales ni los sustantivos ajenos, le puso nombre a esas potencias. El demonio era su nombre. Jacques Le Goff, en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval* (1986) señala tal acometida, cuando habla de los sistemas de gestos occidentales. Con el cristianismo la mente deja de ser un lugar abierto a las invasiones, a las incursiones súbitas o provocadas de los dioses. Con el cristianismo sólo Dios debe existir en el alma y la mente del hombre. De allí que la posesión sea cosa mala, y de allí que la locura también hubiera sido vista como una forma de posesión. El gesto exagerado e incontrolado del loco, esa sinrazón que domina al hombre como si fuera un ser distinto a él se relacionó sin duda con la posesión. Todavía hoy, limitándonos al cine, vemos cómo, por ejemplo, el film *El exorcismo de Emily Rose* (2005) de Scott Derrickson, se mueve entre esas dos aguas de la locura y la posesión. El sacerdote Richard Moore (Tom Wilkinson) es acusado de homicidio por causarle la muerte a la joven Emily Rose (Jennifer Carpenter), una devota católica que empezó a tener visiones aterradoras y a hablar en lenguas. Emily fue sometida a tratamiento siquiátrico, pero Moore lo suspendió con el fin de hacerle exorcismo, y ella murió luego de tales sesiones, se dice que de hambre y por falta de las medicinas. ¿Padecía Emily un desequilibrio mental o estaba poseída? Es interesante señalar que el film está basado en hechos reales, y que

Derrickson no se queda solamente en el asunto terrorífico, sino que intenta trabajar una buena historia judicial, donde se ponen en juego precisamente estas dos vertientes de una misma gestualidad: la posesión y la locura.

Nos preguntamos entonces qué ha visto el gato en Luis que lo hace actuar de esa manera. ¿Al demonio, a un ser del mal o a un loco peligroso? No sabemos. Desconocemos también el destino del gato en determinado momento. Los referentes a Edgar Allan Poe están allí obligatoriamente. ¿Acaso estamos ante la historia del gato negro de Poe? ¿Acaso el gato, más que desaparecido, está muerto?

Carlos Sorin es un director que sabe manejar las imágenes y los signos, que sabe que un legisigno puede estallar en mil significados cuando es adecuadamente representado. Eso hace con el signo gato, y eso hace también con el conflicto de la pareja en la historia. El director tiene un largo camino de filmes dramáticos donde ha trabajado el alma humana. Luego de joyas íntimas y conmovedoras como *Historias mínimas* (2002) o *La ventana* (2008), Sorin da un giro en su cinematografía para contarnos esta historia de suspenso que no se queda en los sustos mecánicos y trillados, sino que, ya con su experiencia en el drama, se centra principalmente en la relación matrimonial: nunca llegaremos a conocernos unos a otros completamente, y eso, visto bajo una luz de tintes delirantes, resulta aterrador: somos los extraños y somos los locos, los criminales, los enfermos, los demonios de nuestra propia insondable humanidad.

Un cuento chino, o el otro y el absurdo

En el texto de sus *Mitologías* (2009) que Roland Barthes tituló «Marciano», y que le dedica, precisamente, a los marcianos, el autor nos dice que uno de los rasgos constantes de la mitología pequeñoburguesa es «esa impotencia para imaginar al otro.» (Barthes, 2009, p.39) No hay nada más difícil que aceptar al otro; es antipático para el sentido común, nos dice Barthes. El sentido común es eso, algo que me iguala a todos los que me rodean. El otro no encaja allí en ese mundo de espejos, de copias en serie; el otro no tiene sentido en estas circunstancias y, por lo tanto, puede ser peligroso dentro de mi vida pequeñoburguesa, donde todo es rasero.

En el film *Un cuento chino* (2011) del realizador argentino Sebastián Borensztein, nuestro personaje protagonista es un pequeño burgués que vive separado del mundo. De alguna manera es el otro al que tanto se le teme, pero minimizado, oculto, disfrazado de ferretero. Vive la cotidianidad, sí, vive el mundo que a todos rodea, sí, pero algo lo separa. Algo que se refleja en su malhumor, aunque, debemos decir, ese malhumor está dentro de los límites; en su malhumor «aceptable» no hay peligro para él ni para nadie. Pero sin duda existe algo más en Roberto. Eso lo intuimos como espectadores, y es por eso que, cuando el otro aparece, ese chinito extraviado que no habla ni un poco español, Roberto, interpretado con magnífico minimalismo por Ricardo Darín, actúa con una doble articulación. La

primera, la del rechazo: éste es el otro que no entiendo, que me hastía, que porta el virus de unos problemas que no me atañen, el otro que debería estar lejos de mí. Luego, la de la aceptación: a pesar de todo, Roberto no termina de abandonarlo. Y quizás no lo hace no solamente porque como todo ser humano tiene su flanco de bondad, sino porque aquel otro no es totalmente otro. Aquel muchacho chino tiene algo de Roberto, algo que se parece a él, un secreto triste, una pared invisible que, como a él, lo separa del mundo. Así, en *Un cuento chino,* esa doble relación del otro y el mismo se va traduciendo en las situaciones inteligentes de una comedia fresca, humana, conmovedora, que nos habla del desamparo en un mundo cuyo absurdo nos iguala. Al final, el otro no existe porque todos padecemos el mismo lugar, el mismo mundo, y estamos a la merced, sin excepción, de cualquier y repentina vuelta de tuerca de la maquinaria invisible. El absurdo existencial (la guerra o una vaca que cae del cielo) de esta maquinaria puede ser, sin embargo, transformado en la comprensión del otro. Porque entender la desgracia del otro, la vida del otro, es comprender la vida que te ha tocado, es ser un poco más libre. Quien ha escuchado al otro (escuchado de verdad, sin importar que el otro hable chino), quien ha leído en el absurdo y se ha mirado a sí mismo, sin las limitaciones que el medio impone, es un poco más libre, un poco más humano. Esa es quizás la situación de Roberto, esa es quizás la respuesta en su vida para un chino que, no sé si metafóricamente, le cayó del cielo.

Bonsái, o la levedad contra el mundo

Alejandro Zambra es un joven autor chileno que en 2007 fue elegido por el Hay Festival como uno de los 39 autores latinoamericanos menores de 39 años más importantes del continente. Cuenta para el momento con tres novelas: *Bonsái* (2006), *La vida privada de los árboles* (2007) y *Formas de volver a casa* (2011), todas publicadas bajo el muy prestigioso sello Anagrama. Sus novelas son breves, intimistas y dejan al lector con una sensación de haber tenido entre las manos un delicado artefacto hecho de palabras luminosas. Son historias sutiles que se centran en un pequeño mundo, miniatura de un orbe inmenso, ergástula que funciona como un lugar para protegerse pero que al mismo tiempo está fracturado por el peso de la realidad, ese lejano ruido, lejano sí, pero muy pesado. Allí, en ese espacio protegido, conviven la ficción y la realidad. Porque la ficción, al fin de cuentas, es una forma de resguardo. Notas, libretas, borradores, cuentos pequeños, diarios, lo analógico, lo escrito a mano, lo que nos lleva incluso a la edad de oro de la infancia se convierten en los recursos que sirven para leer y para conformar este cápsula que intenta detener la inminencia de lo que se le viene encima a los personajes. Hay en la literatura de Zambra una especie de dignidad, de orgullo, de ascetismo incluso, que se opone al patetismo, al sentimentalismo, al cliché o al lugar común de telenovela en el que podrían derivar ciertas situaciones humanas surgidas, por ejemplo, del amor y sus resquebrajamientos. Ya lo sabemos, escribir sobre el amor es una de las cosas más difíciles

en el arte literario. Zambra se ha paseado por allí con delicadeza, buen gusto y levedad, esa levedad, se me antoja, que reclamaba Italo Calvino para la literatura. Bien vale revisar un poco eso que el autor italiano definía como levedad en aquellas famosas conferencias que nunca dictó y que fueron recopiladas en *Seis propuestas para un nuevo milenio* (1998).

> «En los momentos en que el reino de lo humano me parece condenado a la pesadez, pienso que debería volar como Perseo a otro espacio. No hablo de fugas al sueño o a lo irracional. Quiero decir que he de cambiar mi enfoque, he de mirar el mundo con otra óptica, otra lógica, otro métodos de conocimiento y verificación.» (Calvino, 1998, p.23).

Para lograr ese vuelo, Calvino habla de las «imágenes de levedad» como vías novísimas, incluso antiguas; habla también de una búsqueda de lenguaje y de un punto de vista, de un salto repentino «que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva y atronadora, pertenece al reino de la muerte.» (*Idem*, p.27) No sin razón, Calvino llama a este escritor de lo leve un «poeta filósofo». Ya dijimos, incluso, que algo de estoico hay en la literatura de Zambra. Mucho de poesía, sin duda, pues Zambra es un creador de imágenes poderosas, un animista de las cosas del mundo, una animista de árboles y miniaturas de árboles. Más adelante en esta conferencia sobre la levedad, Calvino acota que en esa levedad hay melancolía y que «la melancolía es la tristeza que se aligera.» (*Idem*, p.34). La literatura de Zambra tiene ese aire de miniatura que conmueve y que está cargada al mismo tiempo de tristeza, pero que, si seguimos a

Calvino, más que tristeza sería melancolía. Y también en Zambra hay cierto humor, o como señala Calvino, *humour,* entendido como lo cómico que ha perdido pesadez corpórea.

Bonsái, segundo film del chileno Cristián Jiménez, es la recreación cinematográfica de la novela de Zambra. Con guión de Jiménez y Zambra, la cinta busca apegarse al libro, a su historia, a su atmósfera de lugar mínimo, íntimo y leve. Se trata de un delicado artefacto que sigue suavemente la historia de este escritor, Julio, que se inventa una novela de otro escritor (el viejo Gazmuri, un autor de éxito) que nunca pudo transcribir, y que a su vez va recorriendo dos momentos de su vida, una relación amorosa del pasado y el presente, un presente descolgado y huidizo, un pasado que todavía late en la muerte misma. Jiménez va contando esta historia con el valor de su aparente ligereza, de modo impresionista, con su humor o su tristeza melancólica, con su mano invisible que va dejando que las cosas vayan a través de su fresca y aparente deriva. La cinta —así como el libro— es precisamente como un bonsái, pulida, mínima, esencialista. De hecho, Zambra escribió con relación a su novela en el ensayo «Árboles cerrados, a propósito de Bonsai»: «Escribir es como cuidar un bonsái, pensé entonces, pienso ahora: escribir es podar el ramaje hasta hacer visible una forma que ya estaba allí, agazapada; escribir es alambrar el lenguaje para que las palabras digan, por una vez, lo que queremos decir.» Así también es el film de Jiménez: una pieza pequeña que el director va cuidando de cerca pero sin intervenir de manera abrupta, dejando que circule entre sus tiempos, entre sus distintos saltos de tiempo, para ir contando un amor, un fracaso, para ir contando aquello que vive entre la ficción y lo real, sin caer en el ridículo, con la bella levedad del arte.

Reflexões de um Liquidificador, o revoluciones y significados

Una revolución

Una licuadora es un objeto útil de la casa. Existe en cuanto a su utilidad. La licuadora *es* porque tiene una utilidad que satisface una necesidad, porque tiene un valor de uso, como diría Adam Smith. Pero una licuadora también es un objeto cualquiera, uno de esos que están en la casa y en los cuales no piensas. Es decir, tú no estás en la cama y piensas en la licuadora, qué linda mi licuadora, mañana la pulo y haré que se vea aún más bella. No, nadie hace eso con la licuadora. Pero quizás, con otros objetos...

Cinco Revoluciones

Decía Man Ray: «Un objeto es el resultado de mirar algo que en sí mismo no tiene ninguna cualidad o encanto.» Por supuesto, habla de estética, pero el objeto sigue teniendo, sin embargo, una función utilitaria. Por ejemplo, cuando un taladro se te daña y deja de funcionar para siempre, entonces ya el taladro no es un objeto, sino una cosa.

La cosa puede ser también un vacío, algo que no ha sido designado, que es un enigma. Así, la cosa no sólo es algo que no tiene utilidad, sino algo que podría tener *otra* utilidad por determinarse, una utilidad potencial. La cosa y el objeto tienen niveles de

utilidad. Pero un objeto no es sólo por su utilidad: los objetos también *son* porque significan algo en nosotros.

Entre el objeto y la persona no solamente hay percepción y utilidades, sino sentimientos, uniones, afectos. Algunos objetos son también sujetos de nuestros afectos. La cosa es un vacío que necesita una historia para convertirse en un objeto. Los objetos, en cambio, pueden tener una historia contigo. Los libros, por lo general, contienen historias. Pero no sólo las de adentro, si no las que uno vive con los libros.

Quien ama a un libro no sólo adora la historia que contiene ese libro sino la historia que vivió con ese libro, la circunstancia en que ese libro fue leído. Los objetos y las personas establecen lazos por vía de las historias. La cosa también pide historia, y quizás ya la tiene: pero es subterránea, enigmática.

Treinta revoluciones

Sin embargo, una licuadora, como un libro, puede tener una historia. Si la hemos llevado de aquí para allá, si nos acompañó a determinados sitios y ahora en nuestro recuerdo esos sitios y esa licuadora conforman una historia, entonces la licuadora es importante y tiene vida, porque está llena de nuestros recuerdos, de nuestras subjetividades. Es como si nos hablara. Los objetos pueden hablarte. Las cosas también. El lenguaje de los objetos quizás sea más claro; el lenguaje de las cosas, más oscuro, quizás incluso pavoroso.

Cien revoluciones

Pero una licuadora también trae otros significados: la licuadora es filo, rasgadura, mutilación, dolor, locura. Las aspas de la licuadora engendran terrores ancestrales en nuestra mente.

La licuadora es abismo oscuro, locura de los hombres.

Una mano en una licuadora, cosa horrífica.

Acá, la licuadora, más que un objeto, puede ser una cosa: un enigma abisal por descifrarse, un enigma abisal que dice palabras opacas que intentamos entender.

Quinientas revoluciones

Las cosas le hablaban al hombre antiguo. El mundo era un lugar animado; la luna, el sol, los árboles, las piedras tenían vida, eran seres. El hombre antiguo temía a las palabras de esas cosas, porque aquello que no podemos precisar, definir, encuadrar, se convierte en algo peligroso. Algo que podría quitarnos la vida.

Hoy día, una cosa que habla es sinónimo de locura. El loco escucha hablar a las cosas, conversa con ellas, se deja arrastrar por ellas. Un loco que habla con las cosas es alarmante. Pero un loco es también una cosa, porque no sabemos precisarlo con exactitud, no sabemos que lleva dentro. Un loco podría matar, y allí el loco y la muerte —la gran cosa— están estrechamente unidos.

1500 revoluciones

Una historia puede transitar todos los significados de una licuadora. 1) Puede recorrer sus paradigmas domésticos, sus juegos de palabras domésticos. Puede incluir la palabra matrimonio, hogar, alimentación, perseverancia, unión, amor, cocina, sometimiento femenino. 2) Puede también girar en torno a los recuerdos, a las relaciones históricas entre los objetos y las personas. Los objetos como sustentadores de nuestra historia, de nuestra memoria, de lo que somos. 3) Y finalmente, la licuadora puede ser metáfora de la locura y de los peligros de la locura. La licuadora que le habla al loco, y el loco que se deja llevar por esas palabras hacia el daño y la abyección.

5000 revoluciones

Reflexões de um Liquidificador (2010), comedia de humor negro dirigida por André Klotzel resulta un altamente creativo ejercicio en torno a los distintos significados que he señalado sobre la licuadora. Allí, en cada detalle de la vida de Elvira se presenta la imagen del objeto licuadora y de la cosa licuadora, para ir constituyendo en sus distintas etapas, en sus distintas significaciones, una historia de humor negro calada en un drama matrimonial que conoce las alturas de la gloria y los abismos del dolor. Todo está allí mezclado, humor y drama, en la licuadora del amor. Porque al amor, al fin y al cabo, es una licuadora.

DE OTRAS REGIONES

La fuente de las mujeres, o Lisistrata actualizada

Los griegos ya contaron esta historia, o mejor, Aristófanes ya la contó en *Lisistrata*. Es una historia que ya todos conocemos: al final las mujeres son las que salvan el mundo, ¿no? Digo, en contraposición al salvajismo de los hombres. Eso es lo que ocurre en *Lisistrata*, las mujeres, hartas de la guerra del Peloponeso, deciden no tener más relaciones sexuales con los hombres hasta que el conflicto termine. Aquella máxima que dice que detrás de todo gran hombre hay una gran mujer, tiene acá sus más profundas raíces. Las mujeres mueven el mundo, mueven el alma. Los hombres lo saben, y por eso, durante años, intentaron domeñarlas (recordemos *Antichrist* de Von Trier). Y ahí tenemos a Scherezade, tan aguda, tan astuta hace miles de años, en contraposición a ciertas sociedades islámicas de hoy donde las mujeres están controladas, amordazadas, ocultas.

En *La fuente de las mujeres* (*La Source des femmes*, 2011), el cineasta franco-rumano Radu Mihaileanu (*Live and Become, The Train of Life, The Concert*) actualiza la figura de Lisistrata y le pone el nombre y la belleza de una joven musulmana de algún poblado entre África y el medio oriente. Su nombre es Leila (Leïla Bekhti), y ella y todas las mujeres del poblado, hartas de tener que llevar el agua de un pozo a sus hogares sin ayuda de los hombres, deciden declararse en abstinencia sexual hasta que ellos colaboren. Así, esa hermosa muchacha retoma la herencia de la Scherezade (no en el sentido de la cuenta

cuentos, sino en el sentido de la astucia) y de la *Lisistrata* de Aristófanes, para convertirse en la heroína de esta comedia fresca y valiente, que no deja de plantear el drama del sometimiento femenino en determinadas culturas. *La fuente de las mujeres* es un viaje al mundo de los rituales y las tradiciones (a veces desde una mirada un tanto turística o estereotipada) pero también una crítica al machismo cobarde, al radicalismo religioso, y finalmente, es igualmente una voz que se alza a favor de la mujer moderna, de la mujer en igualdad de derechos, la mujer Lisistrata que hoy va de la mano del hombre, más que en su compañía, llevándolo.

Waltz with Bashir, o la pesadilla que es el hombre

En 1982, las Fuerzas de Defensa de Israel invadieron el sur del Líbano. Su objetivo: expulsar terroristas de la OLP atrincherados en ese país. En los años setenta, la Organización para la Liberación de Palestina (OLP) se había aliado a facciones musulmanas del Líbano, específicamente al Movimiento nacional libanés, con el fin de defender a sus hermanos musulmanes contra los cristianos del Líbano. Así que, cuando Israel traspasa las fronteras, en ese año de 1982, lo hace con la excusa de que el Líbano escondía guerrilleros o terroristas de la OLP. La incursión comenzó el 22 de junio. Un par de semanas antes, el 3 de junio, el embajador de Israel en el Reino Unido, Shlomo Argov, había sufrido un atentado por parte de tres presuntos miembros de la OLP. El atentado contra Argov fue el detonante para la invasión y para el infierno que toda guerra desata.

Waltz with Bashir (2008) de Ari Folman, es un film que va tras la búsqueda de esa memoria, de ese horror. Instaurado en un verdadero bloqueo mental, el director se asume como personaje de este film animado y se sumerge, a manera de documental surrealista, en los recuerdos de varios soldados (los hombres verdaderos se interpretan a sí mismos en la cinta) que participaron en esa guerra, y cuya cumbre del horror fueron las matanzas en los campos de refugiados de Sabra y Chatila, donde ocurrieron violaciones, torturas, amputaciones y asesinatos, principalmente a niños, mujeres y ancianos, todo, bajo la excusa

de la captura de los mentados terroristas palestinos. La noche que comenzó la masacre (la cual duró 48 horas), los falangistas cristianos de Líbano entraron al campo mientras el ejército Israelí vigilaba el perímetro y alumbraba con infinitas luces de bengala el cielo bajo los campamentos.

Folman testifica con este film que la guerra no es un lugar romántico para heroísmos ni para forjar grandes hombres, rompiendo así con toda una tradición de películas (sobre todo norteamericanas), donde la guerra es vista como un lugar magnífico para la construcción de héroes y egos nacionales.

Para el cineasta israelí, la guerra deja heridas y vacíos en las almas y es un lugar surrealista y pesadillesco. De allí quizás que haya adoptado un estilo de animación digital donde predomina lo oscuro y lo melancólico. Los dibujos, aunque sorprendentemente realistas, no fueron *rotoscopiados*; es decir, no se dibujó encima de un actor o de un persona previamente filmada; los trazos íntegros fueron hechos a mano, la mayoría por el artista David Polonsky, en muchas ocasiones de manera intencionada con la mano menos habilidosa (en el caso de Polonsky, la izquierda) para darle al film ese estilo crudo, analógico, como queriendo decir que la guerra, a pesar de todas nuestra tecnologías, es un lugar primitivo, un lugar salvaje donde aflora los peor del ser humano. Para algunas escenas, sin embargo, se utilizó la animación 3D, sobre todo para los paisajes. Así, entre el documental y la ficción, Folman se adentra en su propia memoria y en la de los otros, se adentra en el pasado y en un universo que sólo puede ser visto como un mundo de sueños de pesadilla, donde tu casa, tranquila y serena, apenas está a unos escasos kilómetros del campo de batalla. El director no sólo demuestra el surrealismo horroroso de la guerra, sino

también la esfera del absurdo, donde el ego, los intereses de unos cuanto y los falsos romanticismos yacen en el fondo de las razones más sombrías. Un momento apenas de belleza, con música y paisaje campestre, puede convertirse de pronto en locura de muerte; un soldado que no hizo más que proteger su vida, aterrorizado ante el enemigo, luego, como único sobreviviente, termina siendo un héroe necesario, un héroe pedido a gritos; otro soldado, quién sabe movido por qué temeridades sale a bailar y a disparar su metralleta al medio de la calle en pleno combate... Cada personaje va relatando el absurdo vivido, en esa búsqueda, estilo *Ciudadano Kane* de ese inmenso y horrendo personaje central que es la guerra, y más allá, más hacia el final, de ese personaje sanguinario que es el hombre mismo cuando se le da rienda suelta para desatar sus más bajos instintos. La iluminación, el recuerdo final, no es un campo paradisiaco; ese fondo de alma que Folman termina descubriendo es un infierno. Increíble que la misma humanidad que tiene el vuelo sublime de producir un vals hermoso, como los de Chopin, al mismo tiempo es capaz de producir una masacre tan horrenda como aquella de 1982 en el Líbano. Un hombre baila un vals y dispara su metralla, esa es la imagen de lo que somos. Eso es, *Waltz with Bashir.*

Kabuli Kid, o los días del humor

El humor siempre ha sido controlado por las leyes reguladoras de la sociedad, por el poder. Tanto ayer, como hoy, lo cómico y la risa se restringen, con el fin de evitar la crítica al estamento. En la actualidad existe también, digamos, una especie de humor oficial. El de la comedia *light*, el de la publicidad, altamente benigno, sin mayores críticas, sin estadios de lo grotesco; un humor empático que controla al individuo, que lo satisface y no lo vuelve rebelde. En los teatros hay comedias cómicas, no humorísticas. Hay risas, y detrás de las risas no hay más que risas. Todo es demasiado transparente, diría Baudrillard; todo es demasiado *cool*, diría Lipovetsky. Esa transparencia *cool* carece de mensaje de fondo, de representación: lo que se ve es lo que es.

No obstante, no creo que todo deba ser pesimismo. Pienso que nuestros tiempos también dan espacio para otras variantes del humor. Creo que puede haber un humor empático, que apele a la ternura y a cierta aparente ligereza, y aún ser un humor serio, un humor al mismo tiempo mordaz y esperanzador. *Kabuli Kid* (2008), primer film del afgano Barmak Akram, es una especie de épica humorística, con picaresca y ternura, que cumple con estos designios al recorrer y ahondar en las calles de Kabul, una ciudad que la mayoría de nosotros sólo pudimos conocer a través del ojo de la cámara periodística. Esto, ya de por sí, se convierte en valor fundamental del film, pero también está allí, como elemento

importante, la mirada que busca descifrar el rol de la mujer lanzada al ruedo entre el dominio talibán y la sociedad occidental. Así, tanto la visión compleja de la ciudad y sus personajes, como al drama de sus mujeres entran dentro del gran marco del humor, un humor que, debemos decir, quizás sólo sea posible dentro de esta sociedad afgana que comienza (parece ser la visión del cineasta), que intenta desprenderse del radicalismo para abrirse a un mundo liberal, democrático. A los talibanes del alma no les gusta la risa. Los revolucionarios eternos viven metidos dentro de la ira divina. Los revolucionarios, los que dicen tener todas las razones del espíritu, no ríen: su misión es eterna, su trabajo es inagotable. Nadie tan ocupado puede reír. En cambio, en esta ciudad, en este país que regresa a la civilización (según, de nuevo, la visión del director), la risa entra como gesto civilizador. No sólo tenemos el deber de lanzar una mirada crítica a la sociedad a través de ese humor, sino que también tenemos el derecho de reírnos de nosotros mismos. Este taxista que va alegre en su taxi hablando de las ventajas de su nuevo mundo, este taxista que de pronto se ve con un niño abandonado en la parte trasera del taxi, este taxista que sale a buscar a la madre, este taxista que termina adoptando roles y posiciones propias de esas mujeres anónimas que se ven obligadas a ocultar su rostro por religión, esta taxista es el crisol ficticio donde se confrontan la cultura que muere y la cultura que pretende nacer. Quizás el director nos esté diciendo: si queremos crecer, debemos cambiar por completo, y no sólo lo que nos conviene. Si queremos crecer, necesitamos mirarnos desde el humor, reírnos de nosotros mismo.

Kabuli Kid constituye una pieza única, pequeña pero al mismo tiempo enorme que nos conecta con otra cultura, con otras miradas, y con el mismo humor universal que sigue haciendo alma en los hombres.

Samson and Delilah, o el poder del amor

Sansón y Dalila son dos nombres comunes en las comunidades aborígenes australianas, sobre todo las del centro. Que el director Warwick Thornton haya utilizado estos dos nombres para titular su primer film, *Samson and Delilah* (2009) y llamar así además a sus personajes no es pura casualidad. Allí, en esos dos jóvenes aborígenes enamorados y silenciosos, reposa, metafórica, toda una historia de colonialismo y alienación. La influencia de los colonizadores, su religión, su mundo, sus ideas, su dominio sobre los aborígenes australianos está allí reflejada. El peso de esos poderes aniquila y subyuga las almas, las vuelve bobas, inútiles, incapaces de rebeldía. El cineasta simboliza la religión como instrumento de dominio, pero, fíjese bien, también como elemento de salvación (y esto ya lo veremos).

Desde el título, Warwick Thornton nos presenta la idea de lo alienante que ha llevado a estos personajes, alegorías quizás de una comunidad mayor, a la barranca del vicio (Sansón es un aspirador de gasolina) y al mutismo cultural. Ambos aspectos se proyectan en el film: las drogas y el silencio. Sansón y Dalila no hablan, no pueden hablar de lo alienado que están. Aun así, la historia es sobre ellos, y habla por ellos, los muestra. Pero los muestra tal como son: una marginalidad cultural, una raza ya minoritaria a la que se les arrebató su territorio y su capacidad de decidir por ellos mismos. No puede haber más que

bocas cerradas en este film. No obstante, Thornton, muy hábilmente, los hace hablar. Ellos se comunican con el espectador a través de los sonidos, de la música, de la violencia incluso. Algo en ellos quiere liberarse, y eso lo vemos a través de sus cuerpos, de sus acciones. Y algo en ellos termina, efectivamente, liberándose, a través de una muy particular purificación. El mundo los golpea, se ven incluso obligados a huir de su propia comunidad y a mal establecerse en la ciudad, entre marginados, prostitutas y delincuentes. En la ciudad, Sansón y Dalila son parte de ese conglomerado que es violento hasta consigo mismo, que no se protege, que no conoce la ley. Sansón y Dalila no son raza, son etnia (esa palabra cómoda que designa minorías), y están al mismo nivel que cualquier escoria social. Para ellos entonces no queda sino el amor. Pero el amor no sólo de ambos, sino el amor religioso que purifica. Paradójicamente, aquello que Warwick Thornton critica, esa dominación y ese abandono en manos del poder que comenzó con la colonización, también se vuelve una respuesta, una salida. El film, no resulta así, una simple fábula maniquea. Lo que ya fue seguirá siendo, lo que hay que hacer es tomar lo verdaderamente valioso de la gran estructura del poder. Y esto verdaderamente valioso es el mensaje original; nada más y nada menos que el amor como acto de purificación; el amor y no el conflicto. Dice Krisnamurti en *Sobre el conflicto* (2002): «Una mente en conflicto no es una mente religiosa». (Krisnamurti, 2002, p.104). En Krisnamurti la religiosidad es un estado de paz dado por la comprensión total, digamos amorosa del mundo. En el caso del film, podemos hacer una aproximación semejante. De la religión toma el director la enseñanza del amor, no sus actos de violencia ni sus estructuras altisonantes. De la religión hay que tomar lo interno, lo realmente espiritual, pareciera decirnos. No es la religión la que falla, sino los hombres. Lo esencial está allí para ayudarte, sólo tienes que quitar las capas de sucio y vivir

lo que verdaderamente te salva. Warwick Thornton apela al amor en un mundo donde el hedonismo, el individualismo a ultranza y cierto capitalismo ciego parecen dominar. Al apelar a ello contrapone el agotamiento de la modernidad a esta estructura de pensamiento cada vez más a la zaga y que quizás deba ser retomada en estos tiempos de desesperanza. Así, el amor entre Sansón y Dalila no sólo sirve para contar una fábula hermosa y terrible, sino también para rescatar una idea esencial y muchas veces olvidada de tanto parapeto que la rodea: el amor como esencia, como elemento universal, sin mayores maquillajes, sin etiquetas de credo.

DE LAS LUCES QUE SE VAN ENCENDIENDO

Pues bien, ya las luces de la sala se encienden, ya hemos recorrido el camino, ya hemos navegado el mar, y estamos ya cerca del muelle. Hora de volver a casa. En esta sala de cine particular, no hemos venido a ver las películas, no hemos asistido para que nos la cuenten, sino que hemos girado en torno a ellas. No ha sido necesario contar la película. El giro buscado no lo requería, el argumento, el ensayo nos ha alejado de tal fruslería. Tampoco hemos caído en la tentación de «criticar». Nos hemos ido de tales lugares, hemos buscado otras rutas de navegación. De modo que este emprendimiento, este giro, esta órbita, se ha dado, paradójicamente, desde adentro, pues lo que menos hemos pretendido en ser superficiales. Una vez más: el ensayo, como género, no has permitido ser tentativos, pero al mismo tiempo nos ha impedido los derroteros de la narrativa del film, de la crítica, ya convertidos en lugares comunes por el uso, aunque consideramos que la crítica, en todo caso, es justa y necesaria siempre. Sin embargo, de tales costas hemos mantenido la distancia. El ensayo, su juego de lenguajes y argumentaciones, el ensayo como caja abierta a múltiples posibilidades obliga, prácticamente, a otras navegaciones y, debe destacarse esto, a un necesario afincamiento en bases sólidas. Quien respeta el ensayo, sabe que el ensayo mismo lo obligará, en esa fabulosa deriva que lo caracteriza, a adentrarse en aguas profundas. No obstante, ese atrevimiento del ensayo por su navegar en aguas más complejas —y he allí lo difícil del ensayo— debe lucir siempre cómodo, cuidado si no ligero.

Su apariencia, podríamos decir, es engañosa, o más bien, proteica. El ensayo muta, muta hacia otra cosa para no caer en los escollos de lo fácil. Detrás de toda esta dinámica, está su poder para mostrar. El ensayo muestra, el ensayo devela, el ensayo, unido además a estos velámenes que le dan fuerza más, como es, en este caso, el pensamiento semiótico, encuentra caminos inusitados, interesantes y reveladores de ciertos carismas de la cinta que de otra manera quizás no hubieran podido ser mostrados. Se busca la inteligencia del signo, la profundidad del signo, una lectura del signo que aproxime, que complemente lecturas, que esclarezca sospechas. No estamos, ya se dijo, ante una mirada crítica del film, estamos ante una mirada del film que busca profundizar, comprender, que busca *leer* en los signos. Me ha interesado, más que detenerme en las rigurosidades del análisis técnico (el plano, la forma, la cinematografía, etcétera), y las cuales, no lo niego, son necesarios, atravesar por dentro una cantidad determinada de signos que nos ayudan a comprender los alcances interpretativos del film y al mismo tiempo su significación, su ubicación dentro del contexto de nuestra sociedad contemporánea.

Se *lee* la película, y en esa lectura, como toda buena lectura, se va el subjetivismo, que está, por supuesto, conformado también por todo nuestro aval de conocimientos, por toda nuestra cultura. Esa cultura se ha aferrado, sin duda, a las distintas disciplinas que han entrado en juego, abanderadas siempre por el método de pensamiento semiótico.

Creo, en todo caso, que es posible jugar este juego, ensayar estos ensayos sobre —me atrevo decirlo— la totalidad del universo de las películas. Si bien la naturaleza del cine aquí tratada es de una profundidad mucho más significativa desde el punto de vista de los temas tratados, creo que cualquier otro cine —entiéndase más comercial— es también

factible de ser leído bajo esta perspectiva de los *ensayos lectores* (finalmente acá les doy un nombre). De hecho, cuando nos hemos detenido a hablar de zombis, vampiros y filmes de ciencia ficción, he podido, con placer y elementos de sobra a la mano, hacer el giro interno por los signos que me han interesado.

Con todo, estos *ensayos lectores* no han pretendido ser eruditos, ni apabullar con su bagaje de conocimientos o con la profundidad de sus análisis. El *ensayo lector* debería permitir el acercamiento de, precisamente, un lector promedio que encuentre en las páginas que le tocan una aproximación honesta y facilitadora de la comprensión de ciertos elementos del film. Una vez más, no estamos haciendo crítica, estamos intentando comprender, y más que comprender, sacar a la luz determinados signos que nos sorprendan, que nos iluminen y que nos permitan además abrirnos ante las posibilidades que esa nueva luz le aporta a una cinta. En el *ensayo lector* funciona en ese sentido como una lectura previa que aportará nuevas perspectivas, pero también funciona, eso se espera, como una relectura. En esa nueva relectura, como en los mejores cuentos escritos con final sorpresa, se lleva a cabo un efecto rebote que nos permitirá volver sobre el film para descubrir nuevas perspectivas. En general, estos ensayos resultan también tentativos: pueden ser leídos en distintos momentos, pueden orbitar en torno a su objeto, la película, constantemente, antes y después, al mismo tiempo, por fuera y por dentro. El ensayo, asido de la disciplina semiótica, queda reverberando y, gracias a su honestidad, permanece vivo, permanece allí, listo para actualizarse siempre con cada nueva lectura. O eso por lo menos, espero, esperamos.

BIBLIOGRAFÍA

ACKERMAN, Diane. *Una historia natural del amor*. Barcelona, Anagrama. 2000.

ADORNO, Th. W (2003). «El ensayo como forma» en *Notas sobre literatura, Obra completa, 11*. México: Akal ediciones.

AMARA, Luigi. «El ensayo ensayo» en:

http://www.letraslibres.com/revista/convivio/el-ensayo-ensayo

AZOURI, Chawki (1992). *El psicoanálisis*. Madrid: Editorial Acento.

BARTHES, Roland (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

-- (2011). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

-- (2009). *Mitologías*. España: Siglo XXI Editores.

BAUDRILLARD, Jean (1991). *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.

-- (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.

BROWN, Bill (2001). «Thing Theory» en *Critical Inquiry 28*. Chicago: The University of Chicago Press.

CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Ediciones Siruela..

CAMPBELL, Joseph (1972). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.

CORIAT, A y PISANI, CH (2011). «Schreber o la paranoia» en *Los más famosos casos de psicosis* de J.D Nasio. Barcelona: Paidós.

ECO, Umberto (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.

ELIADE, Mircea (1988). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Editorial Labor.

FOSTER, E. S (1927). *The works of Aristotle, Volume VII: Problemata*. Oxford: University Press.

FOUCAULT, Michel (2010). *El cuerpo utópico / Las heteretopías*. Ediciones Nueva Visión: Buenos Aires.

-- (1994). *Historia de la locura en la época clásica*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.

-- (2008). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI editores.

-- (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.

FREUD, Sigmund (2006). *El malestar en la cultura*. España: Alianza Editorial.

GADAMER, Hans-Georg (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

GIDE, André / Selección y prólogo (1993). *Montaigne / Páginas Inmortales*. Barcelona: Tusquets.

GOODRIGE, Mike (2002). *Directores*. España: Océano.

GRAS, Marc (2010). *Zombies / Muertos vivientes en la cultura popular*. Unión Europea: Quarentena ediciones.

KRISHNAMURTI, Jiddu (2002). *Sobre el conflicto*. México: Editorial EDAF.

-- (2002). *Sobre la libertad*. México: Editorial EDAF.

CHEVALIER, Jean y Gheerbrant, Alain (1991). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

LEMUS, RAFAEL. «El ensayo como práctica» en:

http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/el-ensayo-como-practica

LE GOFF, Jacques (1986). *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa.

LÉVY, Pierre (2004). *Inteligencia colectiva: por una antropología del ciberespacio*. Washington: Organización Panamericana de Salud.

-- (1999). *¿Qué es lo virtual?* Buenos Aires: Paidós.

LIPOVETSKY, Gilles (2008). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.

MARÍAS, Julián (1975). *Historia de la Filosofía*. Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente.

MASANAO, Amano. *Manga Design*. España, Taschen. 2004.

MONTAIGNE, Michel de (1999). *Ensayos*. España: Océano.

MÜLLER, Jürgen (2002). *Cine de los ochenta*. España: Taschen.

NIETZSCHE, Federico (2010). *El nacimiento de la tragedia*. España: EDAF.

ONFRAY, Michel (2009). *Antimanual de filosofía*. Madrid: EDAF.

PAZ, Octavio (2000). *El arco y la lira*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

PIOBB, P.V. (1983). *Formulario de alta magia*. México, EDAF.

PLATÓN (2011). *Diálogos / Critón, Fedón, El banquete, Parménides.* España: EDAF.

PENZLER, OTTO / compilador (2011). *Zombies! Zombies! Zombies!* Nueva York: Vintage Crime/Black Lizard.

PERETÓ RIVAS, Rubén. «Aristóteles y la melancolía. En torno a *Problemata XXX, 1*» en: http://medievalis.files.wordpress.com/2010/03/acedia-2.pdf

RANK, Otto (1976). *El doble*. Buenos Aires: Orión.

SAFRANSKI, Rüdiger (2010). *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets editores.

SANDERS, Barry (1995). *Sudden Glory Laughter as Subversive History*. Boston, Massachessets: Beacon Press.

SANTAELLA, Fedosy. *REVISTA COMUNICACIONES No. 157*. «El blog de Max, o lectura profunda entre sonido y la furia». Primer trimestre de 2012. Centro Gumilla, Caracas.

SAVATER, Fernando (1997). *Invitación a la ética*. Barcelona: Anagrama.

SIRUELA, Jacobo / compilador (2010). *Vampiros*. España: Ediciones Atalanta.

SCHILLING, Mark (1997). *The Encyclopedia of Japanese Pop Culture*. Weatherhill.

STOKER, Bram (2007). *Drácula.* Madrid: Valdemar.

TODOROV, Tzvetan (2003). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán.

VARGAS LLOSA, Mario (2012). *La civilización del espectáculo*. Caracas: Alfaguara.

VOGLER, Christopher (2012). *El viaje del escritor*. Barcelona: Ediciones Robincook.

ZAMBRA, Alejandro. «Árbol cerrado, a propósito de Bonsai» en:

http://www.piedepagina.com/numero12/html/alejandro_zambra.html

ZECCHETTO, Victorio / coordinador (2012). *Seis semiólogos en busca del lector*. Buenos Aires: La crujía Ediciones.

ZECHETTO, Victorio (2012). *La danza de los signos*. Buenos Aires, La crujía Ediciones.

La zombi comedia, o el gato por la liebre 94

De William Seabrook al cine de zombis 98

Død snø, horror y humor en el cine de la posmodernidad 107

DEL CINE DEL CIENCIA FICCIÓN

Lola Rennt, o los universos paralelos múltiples 110

Dark City, o los nervios de Dios 113

Sobre naves espaciales, o el arca de Noé en la ciencia ficción 119

El traje de Ultraman, o el buzo de nuestra alma 124

THX 1138, o las tecnologías cristianas del yo 127

DEL CINE NORTEAMERICANO

The Man Who Wasn't There, o el crimen y el llamado del antihéroe 131

There Will Be Blood, o Paul Thomas Anderson y el vacío contemporáneo 139

Winter´s Bone, o la odisea del mal 143

Bill Murray, o la cara exitosa de la resignación 146

The Hairdresser, o ser gorda en el capitalismo 50

La pecora nera, o el loco y la disciplina 53

A prophet, o la cárcel que somos 56

La piel que habito, o Almodóvar más allá de la ciencia 58

DEL CINE ASIÁTICO

Los sueños de Akira Kurosawa, o el hombre contra la naturaleza 62

Under the Hawthorn Tree, o los recorridos rebeldes del amor 67

Air Doll, o aire, amor y vida 70

Outrage, o la violencia, la muerte y el alma en Takeshi Kitano 73

DE LAS CRIATURAS DE LA NOCHE

The Hunger, mujer, estética y erotismo en las historias de vampiros 77

Gary Oldman, o el vampiro humano demasiado humano 83

Let The Right One In, o el vampiro rescatado 87

Vampire, o de la periferia al centro 91

ÍNDICE

	Pag.
INTRODUCCIÓN LIBERTARIA	1
EL ENSAYO LITERARIO	6
LA SEMIÓTICA	14
EL CINE Y EL BLOG DE MAX	16
DEL CINE EUROPEO	
Exit Through The Gift Shop, ¿o dónde está el arte?	21
My Little Princess, o la voz por fin debida	26
Copie conforme, o la belleza y la verdad del amor	29
Human Nature, o los lobos de sí mismos	32
Melancholia, o las razones de la melancolía	37
Bullhead, o el Minotauro que perdió su paraíso	42
Le Bruit Des Glacons, o enfermedad, muerte y demonio	46

Divine, o un simulacro perfecto 149

DEL CINE DE AMÉRICA DEL SUR

El gato desaparece, o la insondable humanidad 153

Un cuento chino, o el otro y el absurdo 157

Bonsái, o la levedad contra el mundo 159

Reflexões de um Liquidificador, o revoluciones y significados 162

DE OTRAS REGIONES

La fuente de las mujeres, o Lisistrata actualizada 167

Waltz with Bashir, o la pesadilla que es el hombre 169

Kabuli Kid, o los días del humor 172

Samson and Delilah, o el poder del amor 174

DE LAS LUCES QUE SE VAN ENCENDIENDO 177

BIBLIOGRAFÍA 180