

## Una imagen arrancada a la muerte

### Sobre una política de las distancias

Bruno Grossi

¿Es verdad que las películas matan la vida?

—Hoy es bastante cierto.

(Jean-Luc Godard)

Antes de que pudiéramos comprender algunas de las múltiples determinaciones de la materia, de niños éramos introducidos en los misterios de la trascendencia. En ocasión de la muerte se nos presentaban explicaciones que desafiaban toda lógica y ponían en duda la consistencia del mundo que por otro lado pretendían configurar. Lo que no podía ser simbolizado (más por los adultos que por los niños) sobre la ausencia de un sujeto querido era suturado en el nivel de lo suprasensible. De allí que en filmes infantiles como *All Dogs Go to Heaven* (1989) y *Coco* (2017), pasando por *The Lion King* (1994), la representación del cielo tuviera una función casi pedagógica y redentora: el más allá era el lugar último para producir la reconciliación que los personajes no podían realizar en el más acá. La mistificación no solo producía la ilusión de vaga inmortalidad, sino la relativización misma de lo empírico. Antes que la explicación al enigma de la existencia, era la solución provisoria ante la imposibilidad de hacer frente a la negatividad. La muerte era por lo tanto desplazada temporal y espacialmente a una zona feliz que completaba el círculo de la experiencia, a la vez que la enrarecía.

Si, como sostiene Adorno, «las categorías metafísicas no constituyen simplemente la ideología encubridora del sistema social, sino que en cada caso expresan la esencia de este, la verdad sobre él, y en sus variaciones quedan plasmadas las experiencias más sustanciales» (1951:240), las explicaciones sobre la muerte tienen también su correlato histórico: solo el mediocre ontologista podría pensar que la muerte, y con ella los conceptos para pensarla, no sufrieron ningún cambio a lo largo del tiempo. En este punto resulta necesario abordar la muerte, ya no en su carácter existencial, sino como un hecho social, culturalmente determinado. De allí la novedad que nuestra época nos ofrece: la muerte en la era de su reproductibilidad técnica. Es decir, el conocimiento de la muerte tal como puede aprehenderse vía la imagen en movimiento, pero también la muerte cuando deviene sistemática, administrada, estatalizada. Modos radicalmente distintos a aquellos que generaciones anteriores pudieron construir sobre ella. Hay por lo tanto una

especificidad de la imagen de la muerte acontecida o representada que redundaba en modos distintos de conceptualizarla. Formas, cercanas o lejanas, responsables o delirantes, que implican a su vez una posición ideológica con respecto a su tratamiento.

Hay dos imágenes tempranas de mi infancia que cuestionaban la explicación teológica por una dimensión material, ética e ideológica de la muerte. En la primera un documental anónimo y sin atributos (visto en la primaria, en el subsuelo de la escuela) nos informaba rigurosamente sobre la actividad volcánica de ciertas zonas de Italia, más precisamente en Pompeya. Entre una miríada de imágenes anodinas que pasaban al olvido en el mismo acto de proyectarse, una me turbó especialmente: un cuerpo convertido en una símil estatua por la irrupción violenta, durante la madrugada, de la lava volcánica en una pequeña casa de adobe y techos bajos (inquietantemente parecida, detalle no menor, a donde nos encontrábamos mirando el filme). El sujeto (imposible era ya distinguir su género), había quedado fijado eternamente en posición horizontal, como si la erupción del volcán que tenía a un par de kilómetros lo hubiera sorprendido en el medio mismo del sueño. No solo era la muerte de un sujeto, sino de toda una metafísica. La muerte se me presentaba solo como un volumen, un contorno, una superficie, una materia a la cual se le había retirado toda individualidad, historia y aura. La estatuaificación era la hipérbole mediante la cual comprendía que la muerte era finalmente algo muy parecida a una cosa. Ninguna abertura, ninguna temporalidad, ninguna transmigración del sentido. La muerte era una pura evidencia tautológica: es eso que yace allí. Pero antes de que pudiera procesar dicha inmanencia recién descubierta, la cámara comenzó a panear lentamente esa objetualidad yacente, mostrando de cerca allí donde anteriormente habían existido rasgos, protuberancias y concavidades. Había algo incómodo e inmoral en esa imagen, como si de pronto la cámara y nosotros estuviéramos invadiendo una cierta privacidad.

Pocos años más tarde mirando la tv por cable me crucé con *Comando* (1985). En ella Schwarzenegger (en la infancia el actor se impone al personaje) llegaba a «Sudamérica» a rescatar la hija que un malvado dictador le había secuestrado. Herederos involuntarios de Hitchcock, la trama parecía diluirse a cada paso y ser la mera excusa para el despliegue de los efectos especiales y las dotes de acción del héroe. Llegando al final del filme, Schwarzenegger se enfrentaba él solo a todo un ejército. De manera épica avanzaba de frente sobre el enemigo sin que ningún disparo de ellos consiguiera ni siquiera llegar a rozarlo, mientras que todos los suyos parecían llegar impecablemente a destino. En el momento más álgido de la batalla, asediado por

todos los flancos, Schwarzenegger giraba y disparaba a un punto casi ciego. De pronto veíamos en la esquina superior del plano un soldado hacer el gesto convencional de la muerte en batalla: cuerpo que cae hacia atrás, manos hacia arriba, fusil suspendido en el aire. El verosímil, aun para un niño de 9 o 10 años, aparecía extrañamente violentado: el disparo, por cierto improbable, había causado la muerte de un sujeto cuya participación en el conflicto era tan lejana como segura, burocrática, diríamos. En dicho momento fui sustraído del hechizo de la ficción y comencé a pensar en ese soldado. Un anónimo sin más motivaciones que impedir el paso al héroe. Comencé a dotarlo de una biografía: joven, voluntarioso, confiado de sí mismo, con intención de ascender en la jerarquía militar. Imaginé luego que en sus últimos instantes había pensado en la insignificancia de su vida, en la injusticia de su muerte, en lo imposible de ese disparo. Esa muerte banal e instantánea de un extra, esa muerte de utilería, era el mero decorado sobre el que se recortaba y singularizaba el héroe mismo, el que dotaba en contraposición los valores sobresalientes de este. David Oubiña sostiene que «en el cine bélico (...) es necesario que los otros no valgan nada para que el espectador pueda concentrarse en la única vida o la única muerte que al filme realmente le importa» (2019:88). Tiene razón, es la convención del género; pero simultáneamente comprendí algo más allá: puede que Schwarzenegger encarnara el bien y nuestro soldado el mal, pero mediante la forma cinematográfica se me revelaba la arrogancia y la omnipotencia con la que el destino de unos se imponía de modo arbitrario al de otros. El fondo, los figurantes, los *nadies*, el pueblo que nunca alcanzamos a conocer cobraba repentinamente figura y relevancia en mi consciencia. Esa intuición benjaminiana o brechtniana se vio reforzada en el final del filme. En el último parlamento, tras salir victorioso de la batalla, de la mano con su hija, el héroe se encuentra con el que intuimos es el jefe del ejército norteamericano. Interrogado de manera irónica por este último sobre si ha dejado algo para ellos, Schwarzenegger, mirando de dónde ha venido, responde: «Just bodies». Pero ya no eran más meramente cuerpos.

Es fama: en el momento de máxima tensión de una película apocalíptica, es decir allí cuando el desastre, ecológico o alienígena, finalmente se ha desatado y todos huyen para garantizar su supervivencia, debe haber un animal perdido o desencontrado de sus dueños para acrecentar la angustia del espectador. ¿Por qué frente a la destrucción generalizada de la humanidad, la inminente muerte de un perro o un gato nos desencaja? ¿Es nuestro pos-humanismo innato? ¿O es que somos unos misántropos que, ante la muerte injustificada de un animal, pensado como víctima inocente de una humani-

dad que ha llevado a todo el planeta hacia su propia destrucción, tomamos partido por este como un modo de reprender a aquella? Sin embargo la singularización, que intuimos manipuladora del animal, no solo sirve para salir de la esfera de la totalidad abstracta, de la muerte generalizada que afecta a todos y por lo tanto no afecta a nadie, sino que a su vez nos identifica, nos iguala extrañamente con aquellos de los que tan fervientemente queremos diferenciarnos: frente a la muerte, parecen decirnos esos filmes, no somos mucho más que un animal asustado.

Por miedo a contradecir el principio de realidad al que en apariencia se enfrenta, el cine desastre enfatiza paradójicamente la ficción, sugiriendo o representando entre otras cosas la muerte de los animales: nos manipula con ella, pero nunca se atreve pasar al acto. En cambio el cine documental, experimental o *underground* encuentra ahí mismo la clave para exhibir su modernidad. La muerte efectiva del animal como un modo de transgredir y superar el antiguo pacto de ficción que el cine clásico construía sobre la lógica de postergación del goce. Ya no el efecto de real barthesiano, sino lo real mismo, en toda su infranqueable crudeza. Es lo que ocurre con *Nanook of the North* (1922): si durante años el documental estuvo en discusión por los elementos ficcionales de su puesta en escena (casi con los mismos términos con lo que se intentó a su vez refutar ciertos principios de la antropología), frente a la muerte concreta de los animales los críticos no pueden menos que enmudecer. Un pescado, una morsa, una foca son filmados en el proceso mismo de su captura y muerte. Metonímicamente, y más allá de cualquier tipo de intervención humana o maquínica, esos momentos «auténticos» todo el filme: la verdad es una foca abierta a machetazos. Sin embargo, de la distancia prudente del plano general del observador no participante de Flaherty a la tortuga brutalmente decapitada, desollada y destripada en primer plano de *Cannibal Holocaust* (1980) había solo su paso. Es el paso hacia la explicitud que —tal como lo sostiene Schwarzböck (2017:123)— da el cine contemporáneo. La muerte explícita del animal (como en tantas otras películas gore de la época) funciona menos para mostrar la alimentación forzada de los personajes en un contexto adverso, que un modo de exhibir la violencia extrema que es el propio tema del filme y que el cine no puede mostrar sin recaer en el crimen, aunque coquetee constantemente con él. Es evidente que cada muerte animal cumple un rol distinto en la economía de cada filme, de allí que lo que *shockea* en el filme de Deodato se vuelve natural en *Los muertos* (2004). ¿Pero por qué avalamos en uno lo que en el otro nos parece terrible? En el filme de Alonso vemos a Argentino Vargas asearse, dormir, cagar, coger, viajar, comer y matar para comer. Estructural y narrativamente, la muerte de la cabra ocupa el mismo lugar que cualquier otra

actividad, aún más: Vargas la realiza con la misma ausencia de *pathos* con la que hace cualquier otra cosa. La coartada (como tantas otras veces) parece extracinematográfica: esa muerte iba a realizarse de todos modos; el *non-actor* Vargas va a comerse realmente esa cabra. No obstante, bajo esa premisa nosotros como espectadores hemos visto un ser vivo morir en pantalla: el camino de la frialdad burguesa está pavimentado de nominaciones de Cannes. Ese proceso de naturalización es lo que parece Haneke criticar en *Benny's Video* (1992). En la primera escena del filme vemos una grabación de la muerte de un cerdo en primer plano. El hecho, terrible de por sí, por la crudeza del disparo, es puntuado todo el tiempo por los gruñidos desesperados del cerdo. Pero cuando pensamos que lo peor ya pasó, la imagen se rebobina y vuelve a empezar, solo que esta vez la imagen de la muerte tiene el agravante de ser en *slow motion* y reencuadrada mediante un zoom sobre la zona exacta del disparo. La misma imagen se repetirá dos veces más a lo largo del filme. Que el niño de clase alta vienesa mate a un compañero luego de ver el video de la muerte del cerdo interesa menos que aquello que el video nos hace a nosotros en tanto que espectadores: si en un primer momento seguíamos la escena con asco y resistencia, a la tercera repetición la muerte parece efectivamente normalizada, neutralizada en nuestra consciencia. Podríamos leer en ese sentido a la película de Haneke de forma fenomenológica como una versión condensada de la historia del cine moderno, es decir, la historia progresiva de la indiferencia del espectador ante el horror. Si en el cine clásico nos convertíamos por transposición en el animal que muere, en el moderno somos el que fríamente lo mata.

Retrospectivamente, *De la abyección* pareció traerle consecuencias negativas al cine. Allí Rivette sostenía que

hay cosas que no deben abordarse si no es con cierto temor y estremecimiento; la muerte es sin duda una de ellas, ¿y cómo no sentirse, en el momento de rodar algo tan misterioso, un impostor? Más valdría en cualquier caso plantearse la pregunta, e incluir de alguna manera este interrogante en lo que se filma. (1961:37–38)

La crítica puntual sobre un plano de *Kapo* (1960) de Pontecorvo que invalidaba el filme entero se transformó de inmediato en un pseudo manifiesto; pero allí donde el francés llamaba a repensar la ética implícita en las decisiones formales, otros se quedaron solo con el miedo. En lugar de repensar el rol del sujeto y el objeto del filme, se lo leyó como una exaltación a favor del ascetismo. Daney, dos décadas después, tradujo dicho ensayo en una fór-

mula que se volvió célebre: la imagen justa (1992:25). Sería injusto, paradójicamente, criticar a Daney por la normalización del ensayo de Rivette: latía en él un sentimiento de justicia que se imponía al de un improbable *aurea mediocritas*. Sin embargo, la tríada Rivette–Daney–Lanzmann se convirtió progresivamente en el *super–yo* de toda una generación de cineastas: la mirada severa de un padre que señala los límites a sus hijos. Algo de ello puede verse en *Shtikat Haarchion* (2010). Allí Yael Hersonski trata de reconstruir los entretelones de *Ghetto*, una película nazi secreta encontrada en los archivos de Alemania del Este. En ella asistimos a la vida diaria de los judíos en el gueto de Varsovia antes de ser enviados a Treblinka en 1942. Sin ningún tipo de información, diálogo, voz en off o narrativa expresa, las imágenes se suceden yuxtaponiendo meticulosa y extrañamente el registro de decadencia y lujo en el interior del gueto. Cuarenta y seis años más tarde es encontrado un rollo extra con material repetido e inédito que permite apreciar imágenes de la puesta en escena deliberada de los nazis: se los ve trayendo pieles, muebles, candelabros, labiales, comidas exóticas desde el exterior del gueto; se los ve repitiendo varias veces una misma toma para producir imágenes lo más naturalistas posible. Inmediatamente el documental se hace la pregunta que nos hacemos todos:

¿Por qué el equipo de la película fue enviado a filmar el gueto poco antes de que fuera destruido? ¿Y por qué se interrumpió la edición en las primeras etapas? En ausencia de una versión final de la película, la intención de los propagandistas no se puede determinar, solo conjeturar. (Hersonski, 2010)

Hersonski se mete sola en un problema: si conjeturar es hipotetizar, especular, imaginar y —llevado al extremo— inventar las razones detrás de las imágenes descubiertas, eso la obligaba a ponerse, momentáneamente, en el lugar de los cineastas nazis. Ese salto de ficción, ese riesgo es el que su filme no toma. Se queda de este lado del horror y nos exhibe con frialdad archivística unas imágenes que demandaban una hermenéutica tan enloquecida como la de las mentes que las idearon.

Si Hersonski no se compromete, Oppenheimer y Cynn se van al otro extremo. En *The Act of Killing* (2012) se sigue la rutina de Anwar Congo y Herman Koto, dos *gansters* exmiembros de un grupo paramilitar que, tras el golpe de Estado de 1965, produjeron un genocidio brutal en Indonesia. El documental parte de ellos y plantea una premisa que de tan arriesgada linda con la complicidad: «Para entenderlos, les pedimos que recrearan escenas de las matanzas, de la manera que ellos quisieran. Esta película sigue ese proceso y documenta sus consecuencias». Con total impunidad y orgu-

llo los dos *gansters* cuentan a cámara las torturas, violaciones y asesinatos que realizaron en esos años. Pero si en un primer momento la imagen de estos dos sujetos imitando los gestos con los que mataban a sus víctimas (gestos que increíblemente admiten haber aprendido del cine norteamericano) adquiere, a pesar de lo siniestro de todo, un cierto tono bufonesco, lo que ocurre promediando el filme lleva todo a un paroxismo de omnipotencia, delirio y maldad nunca antes visto. Con la intención de recrear un incendio de una pequeña aldea que causó en su momento cientos de muertes, varios exmiembros del mismo grupo paramilitar se reúnen para actuar el momento cumbre en el que ingresaron en la aldea. Pero la representación les parece insuficiente y deciden incendiar nuevamente las pocas chozas existentes para así darle mayor dramatismo a la recreación. En un momento, los hijos de los sobrevivientes de los sesenta ven azorados como los mismos victimarios rehacen las fechorías que sufrieron sus padres. La historia se repite como farsa, sí, pero una farsa de la que solo se ríen los victimarios. La automutilación de la humanidad no solo devino planificada —como afirmaba Benjamin— sino que es propiciada y filmada por aquellos mismos que intentan repudiarla. La lejanía neutraliza y la cercanía quema. «La distancia —decía Adorno— no es una zona de seguridad, sino un campo de tensiones» (1951:132), de allí que el camino del conocimiento no esté escindido de la incomodidad, la injusticia y el dolor.

### Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (2004). *Minima Moralia*. Akal. 1951.
- Daney, Serge (1998). El travelling de *Kapo*. En *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine*. El Amante. 1992.
- Hersonski, Yael (2010). *Shtikat Haarchion*. Largometraje ('86, b&n). Oscilloscope.
- Rivette, Jacques (2005). De la abyección. En De Baecque, Antoine (Ed.). *Teoría y crítica del cine. Avatares de la nueva cinefilia*. Paidós. 1961.
- Oubiña, David (2019). La panorámica de *Ugetsu*. *Revista de cine*, 6(6), 81–89.
- Schwarzbock, Silvia (2017). *Los monstruos más fríos*. Mardulce.