

## **Comedia, felicidad y trabajo. Hacia una dialéctica del sinsentido**

*Paula García Cherep*

Mediante el triunfo de lo inteligible en el individuo que hace frente espiritualmente a la muerte, el individuo se hincha como si él, portador del espíritu, fuera pese a todo absoluto. El arte avanzado escribe la comedia de lo trágico; lo sublime y el juego convergen. (Adorno, *Teoría Estética*)

### **El ineludible fin del mundo**

Cuando unos años después de la crisis económica mundial de 2008 se estrenaron dos películas europeas que tenían al fin del mundo como temática —*Melancholia* de Lars von Trier y *El caballo de Turín* de Béla Tarr—, se popularizó aquella frase según la cual el fin trágico de la humanidad resulta mucho más comprensible que cualquier concebible alternativa al capitalismo. Cada una a su manera anunciaba la inminencia del fin. En *Melancholia* todo conduce a la reafirmación del nihilismo de Justine, protagonista que juega como contrapunto de las formas comunes de la racionalidad burguesa encarnadas por su hermana, Claire, y el marido de esta, quienes representan al científico y la mujer coherente y centrada. En *El caballo de Turín*, por otra parte, el espectador es presa de la angustiante repetición de la miseria en que habitan sus dos personajes principales. «Todo ha sido degradado desde que lo han adquirido (...) han envilecido todo. (...) y todo lo que tocan, y tocan todo, lo degradan. (...) Comprar, degradar, degradar, comprar», se dice en uno de los pocos diálogos de la película, y se advierte que incluso aquellos que no han participado en la forma de vida de la sociedad de consumo tendrán que sufrir igualmente las consecuencias de lo que vendrá por el simple hecho de ser humanos, es decir, de pertenecer a esa especie envilecida.

Aunque en 2011 el cine no haya podido sobrepasar los límites de lo que la coyuntura económica permitía pensar, en 2014 aparecieron dos películas que supieron transgredir esa limitación a través de la denuncia de la dinámica capitalista como un destino carente de sentido.

## La felicidad como mercancía

*Una paloma se posó sobre una rama a reflexionar sobre la existencia*, de Roy Andersson, cierra la trilogía sobre el ser humano inaugurada por su director catorce años antes. La película consiste en unas 36 viñetas que se van sucediendo sin respetar una cronología ni una lógica de relato. El humor absurdo y la falta de linealidad llevaron a muchos a decir que la película sencillamente reúne escenas que solo tienen en común un criterio estético, sin estar relacionadas entre sí por ninguna temática específica. Tal lectura es posible solo a costa de ignorar que la película de Andersson denuncia no solo desde su forma sino también desde su contenido el hecho de que el mundo empírico reproduce una existencia totalmente vacía y banal en la que los esfuerzos por alcanzar la felicidad resultan casi siempre inútiles.

La expresividad de los actores a lo largo de la película es nula, y si algo se manifiesta es el tedio, la frustración, la angustia y el desencuentro, como en el caso del hombre que aparece dos veces frente a un restaurant esperando a alguien que no llega, y una vez más contándole a otra persona, lo difícil que le resultó llegar a esa reunión (salió sin paraguas, se largó a llover, perdió el colectivo). El tedio queda plasmado en una conversación de bar sobre un cliente habitual de los últimos 60 años, sordo, sobre el que alguien dice «mejor que sea sordo, si lo que hay para escuchar es un montón de basura».

Hay una confianza desmedida en la idea de la felicidad como un bien adquirible, al punto de que Jonathan y Sam —los únicos personajes cuyos nombres conocemos y dos de los pocos que aparecen en más de una escena— recorren las calles intentando vender máscaras y dientes de vampiro. Dicen que están en el negocio del entretenimiento porque quieren llevarle felicidad a la gente. Sin embargo, ni siquiera esta equiparación de la felicidad a una baratija logra animar a quienes observamos en la sucesión de viñetas. Una imagen a la que se va habituando el espectador durante la película es a la de gente diciendo una y otra vez en conversaciones telefónicas «me alegra que estés bien». Todas las veces en que la frase se escucha, ya sea por la repetición o por la marcada imperturbabilidad en el tono de quienes la profieren, suena de forma por lo menos rara, más como una fórmula que como una sincera expresión de alegría.

Jonathan es un personaje tendiente a la reflexión, motivo por el cual suelen tratarlo de loco. La primera vez que lo vemos en la película está entrando a un bar. La cantinera le pregunta cómo está, y él dice que no se puede quejar, porque claramente hay gente que está peor. En otro momento, lo vemos con Sam en otro bar, al lado de una vía. Una chica que pasa caminando se detiene a sacarse una piedra del zapato, y sigue caminando. Jo-

nathan la observa y dice «qué agradable». Cuando alguien, desde la mesa de al lado, le dice que no hay nada agradable en tener una piedra en el zapato, Jonathan aclara que para él es agradable pensar que la chica se la sacó. Lo que sostiene el optimismo de Jonathan es, aparentemente, el haber asumido que la mayor aspiración que puede tener una persona es la de no estar tan mal como sería posible.

Las tres primeras viñetas de *Una paloma...* se llaman «Tres encuentros con la muerte». Dejando de lado el primero —en el que un hombre muere intentando destapar una botella de vino—, en los otros dos encuentros con la muerte el dinero tiene un rol central. En uno de ellos, un hombre cae redondo en el medio de un autoservicio de comida rápida, y la cuestión que se discute es quién va a consumir lo que el difunto pagó apenas antes de quedar sin vida. El otro encuentro con la muerte es el de los hijos que van a visitar a su madre que está a punto de pasar a mejor vida y se terminan peleando por las joyas; la madre, en una cama de hospital, abraza su cartera porque quiere llevarse sus joyas al cielo mientras sus hijos intentan arrancársela.

Más adelante, vemos a Jonathan en su habitación, con la cara cubierta por una máscara. Está escuchando música desde un tocadiscos y cuando Sam le pregunta qué hace, responde que está escuchando una canción triste. La canción habla sobre una persona que está por morir y está feliz porque se va a reencontrar con sus padres; él la encuentra triste porque no puede dejar de pensar que no tiene ganas de ver a sus padres cuando muera. Así, en la película de Andersson el fin de la existencia es solo un momento más de la absurda dinámica de la existencia.

Hay también algunos momentos de expresión auténtica de sentimientos positivos: el comerciante que al abrir su negocio exclama «Hoy me siento bien. Me siento generoso» —mientras que una mujer, desde adentro del negocio hace un gesto indicando que el hombre está loco—, y algunas escenas no mediadas por el diálogo: una pareja en la playa, una señora con un bebé, niñas haciendo burbujas en un balcón. Aunque pasen por demás de desapercibidas en el contexto de las demás viñetas, estas escenas marcan una resistencia a lo que pareciera ser el total vaciamiento de sentido que experimenta el mundo.

### **La infelicidad de un determinado estilo de vida**

La película de Julian Radlmaier estrenada en el mismo año que la de Andersson, *Un cuento proletario de invierno*, vuelve a tratar en tono de comedia el tema del envilecimiento de la existencia humana en un mundo dominado por relaciones mercantiles. La cámara estática, los colores claros, las tomas

distantes al estilo *tableaux* y los espacios amplios con poca escenografía hacen que muchos de sus cuadros guarden un cierto parentesco con los de la película de Andersson. En ambas películas el trabajo de los actores —casi siempre no profesionales— parece estar orientado a no tener ningún tipo de expresión. Si el predominio de los planos generales otorga a los objetos inanimados un mayor protagonismo del que tendrían en películas donde predominen los planos cercanos de los rostros de los personajes, la nula actuación, que de por sí contribuye a transmitir una imagen alienada de las personas, completa un escenario en el que estas son más parecidas a cosas que a seres vivientes.

En *Un cuento proletario de invierno*, los personajes principales son Shota, Otar y Maka, tres trabajadores georgianos que son contratados para hacer trabajos de limpieza en un castillo de Berlín que se está preparando para ser escenario de una muestra de arte contemporáneo. Durante el día, vemos a los georgianos en su jornada laboral y la manera en que trabajan empieza a perfilar cómo cada uno de ellos se relaciona con la autoridad —es decir, el empleador—. Mientras que Shota es el estereotipo del trabajador sumiso y obediente, Otar es todo lo opuesto: un trabajador con conciencia de clase y con poca predisposición para acatar órdenes. Él y Maka están la mayor parte del tiempo buscando formas de evadir la responsabilidad: examinan los cuadros de la sala, juegan con el piano o hacen competencias de equilibrio.

A la noche, cuando llegan los invitados a la apertura de la exposición, los servicios de los proletarios georgianos ya no son requeridos y se les ordena que permanezcan en el ático hasta el día siguiente, porque, como dijo la empleadora al principio de la película, recibir a los trabajadores implica que «es importante para nosotros que nuestro cliente también experimente un determinado estilo de vida». Una vez encerrados los tres en la habitación, Otar les propone a los otros dos bajar —a pesar de la prohibición— para comer una porción de torta, argumentando que es una pena estar ellos allí encerrados mientras los demás se divierten y comen manjares. Shota, el más obediente de los georgianos, naturalmente se opone a esa idea.

A lo largo de la noche los proletarios van a debatir entre sí acerca de si deben obedecer a la autoridad o no, lo que motiva que cada uno de ellos cuente una historia. El elemento común de todas esas historias es el intento por parte de los postergados de la sociedad por realizar una acción con fines emancipadores, que siempre quedan truncados. En la primera, el poder castiga un reclamo de derechos; en la segunda, una rebelión culmina en la imposición de un poder más duro que el que derrocó; y en la tercera, dos anarquistas postergan indefinidamente el atentado que habían planeado al presentárseles la posibilidad de ascender socialmente.

En un momento, los tres georgianos deciden que Maka bajará para robar una porción de torta. Su travesía a través de las zonas del castillo vedadas a los proletarios sucede de manera perfecta, ya que nadie advierte su presencia. Sin embargo, cuando llega al objetivo deseado aparece un elemento surrealista en el filme: una nube blanca que ingresó por una de las ventanas se posa sobre su cabeza, cegándola. La nube la desconcierta de tal manera que los dueños del castillo terminan descubriéndola y, a modo de castigo, les anuncian, a ella y a sus dos compañeros, que no se les pagará por el trabajo que hagan al día siguiente.

### **Consideraciones finales**

La película de Andersson y la de Radlmaier advierten, al igual que aquellas mencionadas al comienzo de este capítulo, que una sociedad ordenada en torno al cálculo egoísta no puede aspirar más que a generar situaciones de injusticia y a elevar a la felicidad al estatus de lo irrealizable. Sin embargo, las diferencias formales entre los dos pares de películas conllevan distintos efectos sobre la situación fáctica a la que se refieren. Si las películas que anuncian el fin trágico de la humanidad envilecida pueden ser acusadas de atenerse pura y exclusivamente a lo pensable de su momento histórico es porque tienen una actitud seria respecto de un tema solemne. En cambio, las otras dos trascienden ese límite de dos maneras simultáneas: enfatizan la fragmentariedad de los relatos e introducen el humor absurdo.

*Una paloma se posó sobre una rama a reflexionar sobre la existencia* está construida a través de cuadros o viñetas aparentemente independientes entre sí, al punto que la unidad de esos componentes necesita ser rastreada, pues no es explícita. Por otra parte, aunque *Un cuento proletario de invierno* sí tenga un núcleo argumentativo, esa centralidad se ve erosionada por la irrupción de las historias que cuentan sus personajes; no hay allí una historia de cuya inmanencia no se pueda escapar. La superposición de relatos que en distinta medida se da en ambos casos pone de manifiesto la disparidad de las partes, desautoriza a la unidad pero sin eliminarla. Se trata de un solapado de historias que posibilitan la entrada de lo heterogéneo y dispar en la unidad que resulta, de esa forma, trascendida sin llegar a ser descartada.

La negación de la centralidad del relato principal es también la subversión en contra del envilecimiento del mundo, tema en torno al cual aquel relato se construye. Si el quiebre del relato no conlleva al fin de la unidad —ni del capitalismo, ni de la humanidad, ni del mal— al menos pone el acento sobre todo lo que funciona como fundamento de ella. El lenguaje que co-

rresponde al corrimiento respecto del lenguaje hegemónico es el del humor absurdo, que no está sometido a la coacción del sentido sino que remite a lo oscuro, enigmático y misterioso. Lo absurdo se expresa tanto en la ausencia de razones como en las pretensiones de grandeza que tiene lo insignificante. Lo que comparten las películas de Andersson y Radlmaier es que ambos denuncian lo absurdo que resulta el hecho de que el capitalismo —un sistema económico creado por seres finitos— sea más fuerte que la mismísima finitud del mundo porque, a pesar de que todo análisis serio de la situación condene a la humanidad a la extinción, ese sistema siniestro, no universal, histórico y no necesario, continua resistiendo a los fatales presagios. Este sinsentido es la razón última de la infelicidad en el mundo. Si bien la advertencia en cuanto a ese sinsentido despierta intenciones que buscan atacarlo —los trabajadores que quieren robar una porción de torta, o que venden elementos de cotillón para, a pesar de todo, llevarle felicidad a la gente— las mismas no pueden ser más que acciones aisladas, no sin pretensiones de enormidad, que quedan ridiculizadas cuando se enfrentan al poder enorme e ilógico de aquello contra lo que se dirigen. En el contexto de una situación que pareciera no poder sustraerse a la fatalidad, la irreverencia formal recupera la noción de la libertad.

### **Referencias bibliográficas**

- Adorno, Theodor W. (2004). *Teoría Estética*. Akal.  
Krackauer, Siegfried (1996). *Teoría del cine*. Paidós.