

EL MUNDO ESTÁ ROTO

El amor como estética y expansión en tres filmes del Nuevo cine argentino

ESTEBAN DIPAOLA

Doctor en Ciencias sociales y Licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigador asistente de CONICET. Profesor de “Epistemología de las ciencias sociales” en la carrera de Sociología de la UBA y de “Perspectivas de Investigación en comunicación y cultura”, en la maestría de Comunicación y cultura de la UBA. Publicó en coautoría: “En tu ardor y en tu frío. Arte y política en Theodor Adorno y Gilles Deleuze” (Paidós, 2008); y como único autor los libros: “Aura y fetiche. Cuatro herejías sobre Marx” (Letra viva, 2011) y “Todo el resto. Estética y pulsión de los años 90” (Pánico el pánico, 2012). También es coautor del libro de poesía: “Odio la literatura del yo” (Pánico el pánico, 2012). Posee variadas publicaciones en revistas académicas nacionales e internacionales.

EL MUNDO ESTÁ ROTO

El amor como estética y expansión en tres filmes del Nuevo cine argentino

El amor es una ruptura. Es primero y esencialmente una ruptura. Slavoj Žižek define lo que, en realidad, llamamos creación como un “desequilibrio cósmico”, una “catástrofe cósmica”, es decir, “que las cosas existen por error”. Pero añade que la única manera de neutralizar esa catástrofe es llevando el error hasta el final, hasta su límite: “y nosotros tenemos un nombre para esto. Lo llamamos amor. ¿No es precisamente el amor una especie de desequilibrio cósmico?” Para finalmente sintetizar este mismo pensador: “En este preciso sentido formal, el amor es el mal”.¹

Entonces, de lo que se trata es de pensar el caos. El amor es una interrupción del orden y, en ese singular aspecto, se evidencia como una ruptura. Preocupación filosófica por excelencia: el amor es una vanguardia del pensamiento. Desde *El banquete* de Platón, hasta los tiempos actuales hegemonizados por el discurso de su carácter efímero y

¹ <http://www.youtube.com/watch?v=zxjU23vbBcl>

fugaz, el amor es un relato que reconduce los flujos del pensamiento. Pero es también —y yo añadiría sobre todo—, una estética. El discurso de Platón demuestra el amor desde su énfasis ético, retomado como acción moral en la inquietud de la razón práctica kantiana. Ahora bien, precisamente en el sitio concreto en que la crítica a la tradición del pensamiento filosófico se desenvuelve, es decir, en la irrupción de Nietzsche, es que el amor se torna caos, la disolución a martillazos de su historia moral, de su ligazón a los valores de la amistad, el bien, la armonía, para *acontecer* como ruptura, como fuerza capaz de producir *algo* diferente, de alterar el curso simple de las cosas y hacer el mal en el preciso lugar en el cual el bien ha embaucado a los incrédulos.

Roland Barthes² introducía la figura del *don* para vislumbrar esa composición entre amor y mal: “no sabe nada del mal que me hace, o, para decirlo con menos énfasis, del mal que me da”. La figura del *dar* ofrece la posibilidad de aproximarse a otra dimensión de la ruptura. Si el mal se da, significa que se disemina, se expande. Tenemos la ruptura como expansión del amor, como la vivencia del amor por otros medios, en su diseminación plena. Puro caos. El amor rompe el orden cotidiano expandiéndose. Entonces, el “amor líquido” del que mucho se habla actualmente no tiene que ver con lo efímero en su acepción negativa: hay una posición del mal que indica la disonancia en la armonía, el amor es la ruptura expansiva que hace advenir al otro. El acontecimiento o el encuentro, siendo que es lo mismo. Y el amor líquido, en todo caso, es una de las formas posibles de esa diseminación, se trata de una potencialidad del desequilibrio que produce los encuentros, y no su revés.

Entonces, el amor es, en su condición disruptiva, en su creación de la disonancia, primeramente una estética. Esto indica que el amor es productor de narrativas, da lugar a interpretaciones. Es posible preguntar ¿cómo disemina el cine esa experiencia estética del amor? ¿Cómo es esa narrativa cinematográfica que expresa la ruptura expansiva que ya no puede sustentarse en la condición neutral del orden?

Me propongo pensar ese ejercicio de expansión y ruptura en tres películas que abordaron la temática del amor dentro de lo que llamamos Nuevo cine argentino. Me

² Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

refiero a “El amor, primera parte” (Fadel, Mauregui, Mitre, Schnitman – 2004); “Todo juntos” (Federico León – 2002) y “Un mundo misterioso” (Rodrigo Moreno – 2011).

Las tres películas se inician en el momento de ruptura de una relación amorosa. Descartando por el momento desenlaces diferentes entre los filmes, es destacable que la elección de lectura de lo que significa una relación amorosa, en todas estas películas, partan de la indicación de la ruptura. También resulta significativa la manera en que las narrativas se apropian de esa condición de ruptura, justamente, para expandir el relato de la relación amorosa. Alain Badiou, en su reciente *Elogio del amor*,³ afirma que “el amor es una construcción de verdad”. Podemos retomar esa idea y, a su vez, recordar que el amor nada tiene que ver con la ética, por lo cual el sostenimiento de esa verdad son los momentos singulares que interrumpen la apariencia de totalidad. En parte, de esto se tratan las “crisis de pareja”, pero aquí nos referimos más concretamente a la interrupción de la *historia* de amor para salvar la continuidad de su narrativa. El acontecimiento o el encuentro es eso. Pues si el amor es construcción de verdad, eso indica que no se sitúa de una vez para siempre en el instante del encuentro, sino que se *da* como acontecimiento en todo el proceder de sus actos. Por esto entre rupturas es que se expande, que nos da el mal, que produce el desequilibrio que nos hace *con* el otro.

Pensemos tales incertidumbres en las películas referenciadas. En “Todo juntos” se relata la historia de una pareja de novios que se conocen desde la infancia debido a la amistad de sus respectivos padres. Sabemos, de este modo, que desde niños ellos hicieron todo juntos. La película de León ubica el foco de atención en el día de la ruptura, es decir, el día en que ese “juntos” más que disolverse tenderá a expandirse. En la película, la apatía y opacidad de los personajes se repite y singulariza en instancias distintas: llamados por teléfono a los padres, compartir un café en un bar, peleas ya carentes de sentido, reproches sobre otras posibles relaciones, etc. Pero esa interrupción de la relación, que es, al tiempo, una interrupción de la actividad, de la situación de estar y hacer todo juntos, se funda a su vez en el deseo, y es, con precisión, ahí donde emerge el mal como potencia expansiva del acontecimiento-amor. En el deseo, el amor, es decir, el mal organiza la posibilidad de un nuevo encuentro. Es sabido que el deseo, al igual que la muerte y sus variedades, es irrepresentable, por eso la narrativa en este filme solo puede

³ Badiou, Alain, *Elogio del amor*, Buenos Aires, Paidós, 2012.

darse por omisión y producir el sentido de toda diseminación en el fuera de campo. En un remis que lleva a la pareja hacia un *camping* en las afueras de la ciudad para pasar sus últimas horas juntos, el remisero, cuando el protagonista masculino desciende del auto para dirigirse al kiosco, invita a la chica a trasladarse hacia la parte delantera y una vez allí concretan el acto sexual ante la mirada de quien está a punto de convertirse en el ex novio de la muchacha. Pero concluida esa situación, el remisero le pide al chico que se acerque a él, y también *da* su sexualidad al muchacho. En esa escena, donde todo ocurre en el fuera de campo del asiento de un vehículo, la diseminación del amor se produce a partir de la proliferación que introduce esa figura del deseo. No es que el amor se termina, sino que la ruptura hace posible su expansión. Lo imposible es no *darlo*. Es ahí donde el deseo, tanto como el amor y el mal se revelan irrepresentables. Hasta la infidelidad, hasta la entrega a otro que no es ya el sujeto con quien se instituyó una identidad compartida, se realiza juntos. Todo juntos. Porque ese *dar* viene a interrumpir el orden y la armonía de la relación para desplazarla y hacerla, una vez más, posible.

En la película “El amor, primera parte”, el comienzo también es la separación. En este caso es la voz en *off* la que nos relata la situación completa de la relación de la pareja, desde que casualmente se conocen, o, digamos, se encuentran, hasta sus años de convivencia y cómo llegarán al día de su segundo aniversario con la determinación de dar fin a la relación. En ese punto el filme focaliza y de entrada indica que esa es la clave: el día en que Pedro y Sofía deciden terminar/diseminar la relación. Antes de enterarnos que se conocen en un viaje en barco desde Montevideo a Buenos Aires, ya sabemos que en exactamente dos años ellos se separarán. Así, desde la ruptura es que puede apreciarse la narrativa de esa historia de amor. Cuando se hace posible el encuentro entre ellos, el sustento es el azar, y la declaración su comunión en la identidad con el otro. Dice Badiou sobre ese momento singular de toda relación amorosa: “Declarar el amor tiene que ver con pasar del acontecimiento-encuentro al comienzo de una construcción de verdad; con fijar el azar del encuentro bajo la forma de un comienzo”. Y más adelante continúa: “Así se fija el azar: la absoluta contingencia del encuentro de alguien a quien yo no conocía termina tomando la apariencia de un destino”.⁴ La particularidad de “El amor, primera parte” es que la ruptura sostiene la

⁴ Badiou, Alain, *op. cit.*

trama narrativa. Ella es la figura que expande el relato de amor por todo el filme. Desde el inicio sabemos que la película concluye en la separación de Pedro y Sofía, sin embargo, como el amor es construcción de verdad nos detenemos en sus singularidades, en la vivencia del sexo los primeros meses, en la decisión de la convivencia, en los temores y los primeros roces que se vuelven cada vez más frecuentes, en los egoísmos. Es la ruptura la que genera esa especie de onda expansiva que irrumpe en la superficie para alterar el orden de lo vivido. El amor, de esta manera, es una primera parte, pero porque es todas las partes a la vez. El acontecimiento. Se sitúa sobre el pliegue de su paradoja: saber de antemano que se terminará y, sin embargo, expandirlo como si fuera una fuerza inagotable. Una característica insoslayable del filme es las explicaciones fisiológicas del amor que se introducen como cortes del relato. Pero que el deseo se active –tal como se explica– por la liberación de endorfinas y otras sustancias químicas del organismo está puesto allí para ser rebatido en su propia condición: si el amor es posible es porque siendo un acontecimiento es infinito y eterno, aunque para su diseminación requiera inevitablemente de su disolución. Es la paradoja aquello que afirma una verdadera crítica del amor y no sus representaciones físico-químicas. En otros términos, “El amor, primera parte” hace en imágenes aquello que Carlos “Indio” Solari expresa en canción: “si no hay amor, que no haya nada”. Porque si el amor es la interrupción del orden, la ejecución de la disonancia en la armonía, su condición ineludible e inevitable es la expansión, el despliegue, la paradoja, en otras palabras: la concreción de un mundo, y si no lo es, solo puede esperarse la nada. Si “Todo juntos” permitía pensar el deseo como clave de la expansión del amor; en “El amor, primera parte” es la paradoja la figura que puede atrapar, en la ruptura, la potencia infinita del amor.

“Boris, creo que necesito un tiempo” es la frase con la que se inicia “Un mundo misterioso”, exclamada, mientras está desnuda en la cama, por la novia de Boris. Es justamente el tiempo la clave que organiza la ruptura y expansión del amor en esta película. ¿Cómo pedir el tiempo? Es otra fórmula para la famosa pregunta derrideana: ¿es posible dar el tiempo? Justamente el *don* se sitúa en lo imposible. El amor produce un desequilibrio porque lo que se pide no puede darse. Desde entonces “Un mundo misterioso” se desenvuelve sobre una narrativa circular, inventa un tiempo circular; el tiempo del “eterno retorno” podría decirse –si atendemos al final del filme, pero también si sabemos que lo único que retorna eternamente es el amor–. Boris, deberá

marcharse de la casa en la que convive con su pareja para introducirse en la creación de un mundo nuevo: conocer otras personas, llegar a fiestas a las que no fue invitado y en las que la incomodidad de lo infrecuente se evidencia, viajar a Uruguay (otra vez el amor como fuga o el tiempo como fuga), comprar un auto y recorrer distintas partes de la ciudad en el mismo. Lo que hace Boris en ese mundo misterioso que se ve obligado a crear es re-construir un trayecto, desplazar el sentido del acontecimiento-amor para retornarlo como expansión en la ruptura. Se sabe que el tiempo no se puede dar, por eso el amor produce un desequilibrio en esa condición, pues el amor solo puede darse y en su expansión rompe con la totalidad del orden. Ya no hay tiempo, en la ruptura no existe el tiempo, sino el devenir, por eso la película hace de la paradoja una forma de la contradicción: se pide un tiempo, es decir, lo imposible para hacer advenir al otro como posible otra vez. A lo largo del trayecto que Boris emprende desde ese inicio en la ruptura, precisamente lo que no hay es tiempo. “¿Qué es un tiempo?” pregunta Boris sin obtener respuesta. Porque si el tiempo es lo imposible del *don* y el amor, como desequilibrio, es lo que no puede sino darse como expansión indefinida, cualquier respuesta será como retorno a un nuevo comienzo. Cuando Boris regresa al departamento que siempre compartió junto a su pareja, ingresa con las mismas llaves con las que se retiró del lugar: “no cambiaste la cerradura”, dice recordando que ella había dicho que lo haría. Se acuestan juntos en la cama y miran televisión, hasta que cuando escuchan el ruido del motor del auto de Boris, ambos se acercan a la ventana y observan cómo alguien se lo roba sin ellos inmutarse. El trayecto así está concluido: el tiempo pedido es la imposibilidad que organiza el modo de una ruptura para el retorno eterno del amor.

Deseo, paradoja y tiempo son las tres figuras con las que respectivamente “Todo juntos”, “El amor, primera parte” y “Un mundo misterioso” organizan las narrativas de las rupturas que hacen posible la expansión y diseminación del amor. En esas figuras las estéticas y narrativas de estos filmes expresan ese desequilibrio, ese mal que despoja al amor de su historia moral para hacerlo posible como un perpetuo caos. Es otra vez Nietzsche el que derrumba a martillazos los principios básicos de una historia moral del amor: “Todo lo que se hace por amor, se hace más allá del bien y del mal”.⁵ Es decir, se hace esquivando cualquier impresión de orden, cualquier representación. Pues, así sea

⁵ Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 1985.

en el deseo, en la paradoja o en el tiempo, el amor en cualquiera de estos filmes no es lo que viene a consolidar un estado armónico del mundo, sino, contrariamente, es lo que permite evidenciar que el mundo está roto y que es en la ruptura donde la relación amorosa se vuelve visible y se expande.