

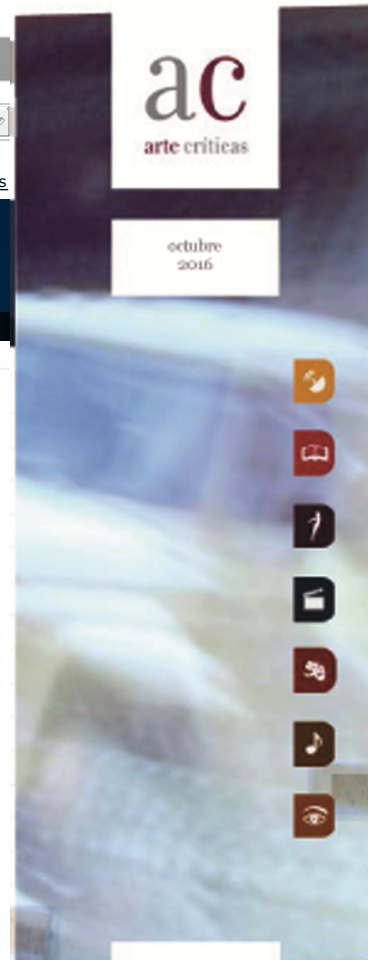
Cuerpos que tiemblan. Lo intolerable en el documental

por Rose Marie Guarino

Cuando se alude a las maneras de representar ciertas temáticas, que en sí mismas pueden plantear más dificultades que otras a la hora de elegir cómo darles forma, es porque se considera que no son “irrepresentables”. El documental *Fuocoammare* lo ejemplifica: trabaja con un tema actual, candente, relacionado con la deshumanización, con el horror, con la miseria y con la guerra. Aborda la cuestión de los millones de migrantes de África y Medio Oriente que buscan refugio en Europa, esos seres humanos cosificados, obligados a abandonar lo que les es conocido y propio. Por eso se considera aquí preferible la categoría de “lo intolerable” para aquellos temas atravesados por el horror, a pesar de que en muchos debates y teorías el concepto que se utiliza es el de “irrepresentable”. La posibilidad de representar o no determinada temática, y, en caso afirmativo, cómo hacerlo, está del lado del realizador; mientras que la imposibilidad de tolerarla, desde el entendimiento y los sentidos, está del lado del espectador, del público, de todos aquellos que, aunque no se vean o se hayan visto afectados de manera directa, por ser parte del colectivo humano, les guste o no, lo sopen o no, no pueden evadirse de sus alcances.

El realizador, en cambio, se propone afrontar lo intolerable, encarar el horror desde alguna postura para hacer obra, en este caso un documental, desde su quehacer artístico. Rancière (2011:119) es quien pone en tela de juicio el concepto de irrepresentabilidad, cuando sugiere que sólo funciona dentro de lo que él llama “el régimen representativo del arte” (2011:126), que se basa en un conjunto de condiciones de representabilidad, bien regladas, entre las cuales importan las propiedades del tema, la regulación de la forma, y el doble juego de distancia e identificación entre la escena y el público. De este modo, se separa, por un lado, una racionalidad propia de las ficciones de otra que atañe a los hechos empíricos, y por otro, un lugar específico para la escena y otro para el público. El régimen estético de las artes, que para el filósofo es el que entró en vigencia a partir del Romanticismo, se ubica del lado de la “antirrepresentación” (2011:126-130), que no implica que no haya representación, sino todo lo contrario: al no haber reglas fijas que impongan una relación estable entre lo sensible (mostración, presencia, materialidad) y lo inteligible (significación, ausencia), o, lo que es lo mismo, entre la forma y el contenido o la retórica y la temática, las reglas se particularizan para cada relación y las posibilidades de construir equivalencias se vuelven ilimitadas. No hay separación entre un mundo de hechos artísticos y un mundo de hechos cotidianos, ni tampoco un lugar diferenciado para el hecho artístico.

“Fuocoammare”, se llama el film de Rosi: “Fuego en el mar”, pero así, holofraseado, en dialecto siciliano. Porque el lugar es la isla de Lampedusa, situada más cerca de África que de Italia, una isla de pescadores. Condensa los contrarios: el fuego en el agua, antes de que el agua lo apague. Un fuego tan potente que es capaz de incendiar las aguas. Trae, da cuerpo, a la memoria de la Segunda Guerra Mundial, cuando los isleños no salían a pescar de noche porque había “fuego en el mar”, pero lo hace desde lo auditivo (una música homónima y el relato in e intradieético), sobre las imágenes actuales de los isleños de hoy, en esa misma tierra que temblaba en la inmediata posguerra (*La terra trema*, de Visconti). Cuando Rancière ejemplifica la representabilidad de “esos fenómenos de los que se dice que son irrepresentables, los de los campos de concentración y de exterminio” (2011:131-136) a partir de



ISSN:1853-0427

La escena de hoy se asemeja al exterminio de ayer por el mismo silencio, la misma tranquilidad del lugar, por el hecho de que hoy, en la marcha del rodaje, al igual que ayer, en el funcionamiento de la máquina de muerte, cada uno se ocupa de su tarea, simplemente y sin hablar de lo que hace. Pero esta semejanza pone al descubierto la diferencia radical, la imposibilidad de ajustar la tranquilidad de hoy a la tranquilidad de ayer. La inadecuación entre el lugar vacío y el habla que lo llena da a la similitud un carácter alucinatorio.

Los silencios del film de Rosi crean una atmósfera suspendida. Se fabrica un clima denso, terrible, del horror que se esconde y, cuanto más se esconde, más aparece. Los isleños realizan sus actividades cotidianas inmersos en ese clima, sin hablar de esos migrantes que llegan cada día, vivos o muertos. En lugar de mostrar los cadáveres de los migrantes, cerca de la costa o bajo el agua, en largas panorámicas, desde tomas alejadas en las que algún personaje solitario confronta su tamaño de hormiga con el paisaje quieto e inabarcable, hay silencios corpóreos que producen todo el tiempo la sensación de que algo va a aparecer. A continuación de la cita anterior, Rancière menciona que es a través del artificio de la cámara como se expresa la supresión que debe ser representada, se construye el dispositivo que mide lo incommensurable y lo increíble que, en el caso de la secuencia de *Shoah* a la que hace referencia, contrasta la pequeñez de la palabra y el cuerpo del testigo con la inmensidad del lugar.

A partir de esta acentuación del artificio de la cámara, pero también en general, se pueden enmarcar las preocupaciones de Daney (1998:30-44) sobre la "imposibilidad de contar" dentro de las propuestas de Rancière, ya que, si bien el crítico encuentra límites éticos para representar todo aquello que tenga que ver con la muerte y el sufrimiento humanos, estos límites no corresponden al arte. Es decir: el arte filmico tiene formas de plasmar estas cuestiones, que se centran en la distancia a la que se ubica la cámara. "La esfera de lo visible dejó de estar totalmente disponible: hay ausencias y huecos, vacíos necesarios y llenos superfluos, imágenes que faltarán siempre y miradas para siempre insuficientes" (Daney, 1998:31), ilustra el autor, y apunta que "el retorno alucinatorio de una realidad" que en su momento fue forcluida se tiene muy en cuenta en *Noche y niebla* (Resnais, 1955; documental). Sucede lo contrario en lo que él llama la "pornografía 'artística'", la inmoralidad, o bien la "estetización consensual" en *Kapo* (Pontecorvo, 1960; ficción histórica). Cita a Rivette, en su famoso artículo "De la abyección" (*Cahiers du Cinéma* n°120, 1961), sobre el travelling de esta película: "Hay cosas que deben abordarse con miedo y temblor: la muerte sin duda es una de ellas".

Pero entonces, para hablar de la muerte, Daney ejemplifica con un tercer film, ficcional, que puede encuadrarse dentro del género fantástico, esta vez de Mizoguchi: *Cuentos de la luna pálida* (1953). Recorta un asesinato, el de una mujer que escapa con su hijo junto a otras personas, durante las guerras japonesas del siglo XVI, y, al cruzarse el grupo con unos bandidos, uno de ellos la mira, duda, y luego la atraviesa con una lanza. En esta escena, dice Daney, la cámara, con una panorámica, procede a la inversa que en *Kapo*: "En lugar de una mirada decorativa, Mizoguchi lanza una ojeada que 'hace como si no viera', una mirada que preferiría no haber visto nada, y de esa manera muestra el acontecimiento tal como se produce ineluctablemente y al sesgo". El crítico marca que este hecho resulta "absurdo", sin sentido, igual que cualquier suceso que termina en tragedia, igual que cualquier guerra. Plantea que pasar "del acto de señalar con el dedo al arte de señalar con la mirada", está en directa relación con la distancia donde se ubica la cámara. El lugar de la cámara, y por ende el lugar en el que pone al espectador, no tiene que perder su posición de "testigo": no hablar en el lugar de los demás, no sobrecargar con informaciones cómplices escenas que no necesitan ninguna otra cosa, no "meterse" en el cuadro para "señalar con el dedo".

En el documental *Fuocoammare*, varias críticas, sobre todo locales, valoran negativamente la falta de datos, de un abordaje directo, de entrevistas clásicas; así como lo que consideran una “desconexión” entre la vida de los isleños y los inmigrantes, la “falta de nexo” entre los fragmentos, que quiebran “la estructura narrativa”. En cambio, la distancia desde la que muestra a los migrantes, al revés de lo que manifiesta Daney, se interpreta como una postura no comprometida, que no interviene, no “retrata” a los refugiados, no les da identidad sino que los mira de lejos, los masifica a la manera de la televisión. Como si el documental tuviera que explicar lo inexplicable, a través de ciertas formas consideradas adecuadas al tema, con un relato clásico, con el director interviniendo de manera explícita, visible y activa en la escena, señalando con el dedo lo que hay que ver y aclarando lo que hay que saber, para que el público tome conciencia y pase a su vez a la acción.

Este posicionamiento de la crítica coincide con lo que Rancière coloca bajo la campana del régimen representativo del arte. Sin embargo, en la paradoja del régimen estético, el arte, en su radical autonomía, se vuelve independiente de cualquier regla externa y, al mismo tiempo, elimina la clausura mimética que separa la esfera de la representación de la esfera de la experiencia común, con una identidad de principios de lo propio y de lo impropio, de lo humano y de lo inhumano.

El pensador compara la escritura sobre la experiencia concentracionaria vivida por Antelme con la de la experiencia sensorial inventada de Charles y Emma Bovary: “Se expresan según la misma lógica de las pequeñas percepciones que se agregan unas a otras, y que dan sentido de la misma manera, por su mutismo, por su llamado a una experiencia auditiva y visual mínima” (Rancière, 2011:133). En la película de Rosi, hay un primer plano de unos peces recién capturados, boqueantes, sobre la cubierta de la embarcación. Tiemblan en silencio, se sacuden en ese estado límite entre la vida y la muerte. Hay también un chico, hijo y nieto de pescadores, que mira cómo esos peces se sacuden. Este chico, de vez en cuando, también se sacude y tiembla: tiene problemas para respirar, se agita, y además sufre “mal de mar”. El médico, sin embargo, no le encuentra problemas somáticos. En otra secuencia, en panorámicas del barco rescatista, se muestra a algunos de los migrantes inconscientes, con convulsiones, en ese estado límite entre la vida y la muerte, sacudiéndose, boqueando en la quietud de la cubierta. Son otros cuerpos que tiemblan. Las pequeñas percepciones se agregan unas a otras y dan sentido.

Existe un lenguaje, una sintaxis, para expresar lo que vivió Antelme, pero no es un lenguaje de excepción, insiste Rancière: es el mismo lenguaje común, utilizado en una forma particular, pero no específica. “El acontecimiento por sí solo no impone ni prohíbe ningún medio del arte. Y no le impone al arte ningún deber de representar de tal o cual manera” (2011:137). El lenguaje común no es simple ni transparente sino opaco, hace presente una ausencia, y el desfase entre producción y recepción le es propio. El director puede elegir diversos métodos y técnicas, que darán lugar a enunciaciones más borradas, o más opacas, en el caso de que la presencia y la intervención del enunciador se vuelva patente. Cuando Paul Arthur propone, en su artículo en *Film Comment* (2003:58-62), el ensayo filmico como entrecruzamiento de la reflexión subjetiva y la historia social, afirma que “ofrece un abanico de visiones cargadas políticamente, capaces de mezclar de forma única ideas abstractas con realidades concretas, el caso general con anotaciones específicas de la experiencia humana”, y recuerda que “todos los ensayos filmicos comparten la inscripción de una presencia autoral ostensible y autorreflexiva”.

Si bien en el caso de *Fuocoammare* no se cuenta con la presencia en pantalla del realizador, ni desde su físico ni desde la corporalidad de su voz, la enunciación que puede leerse en su retórica filmica, en las distancias y espacios en los que coloca la cámara (“la ‘voz’ del autor del filme puede [...] surgir expresivamente por la vía del montaje, los movimientos de cámara, etcétera”, aclara Arthur), y en el mismo silencio que construye, unido a las singularidades que rescata, sostiene una ensayística poética. Resulta interesante pensar que Arthur incluye *Noche y niebla* dentro de los ensayos filmicos. Para este autor,

Los ensayos tienden a mezclar varios momentos temporales dispares que

sustituyen a lo que consideramos el "tiempo" literario. La impresión de mezcla formal se ve acentuada por la adopción habitual de códigos procedentes de los documentales *verité*, poéticos o sociales. Como los ensayos literarios, los ensayos filmicos pueden transitar por diferentes estilos, tonos o formas de apelación. De esta manera, fracturan unidades epistemológicas de tiempo y lugar asociadas con un amplio repertorio de prácticas documentales (2003:59).

Son los noticieros, por el contrario, los que arman el relato novelesco, multiplican las imágenes y las explicaciones, intervienen en los sucesos, cubren las pantallas con datos. Si a los sobrevivientes de los campos de exterminio nazis nadie los quería/podía escuchar, nadie les creía, a los refugiados nadie los quiere ver, nadie los quiere recibir. Con estadísticas, amontonamiento de lugares comunes, imágenes que proliferan y desvían la atención hacia otras cuestiones, se toma distancia del horror insoportable, se lo naturaliza y neutraliza. Pero este documental trabaja desde otro lugar, desde una forma oblicua y poética, con operaciones sutiles. Muestra ciertos efectos, ciertas relaciones, ciertas imposibilidades, ciertos desplazamientos. Los que tienen sus casas, sus cosas, sus rutinas de pueblo, sus cotidianidades simples pero suyas, se ven afectados por la presencia/ausencia de aquellos que lo perdieron todo. En cuanto a las posibilidades del arte filmico documental, o del arte en general, habría que tomar en consideración hasta qué punto las posturas de pensadores y críticos que se mantienen dentro del rancieriano régimen representativo, que marca temáticas imposibles de ser representadas, o formas fijas de representar ciertas temáticas, o exigencias de efectos en el público, todo esto a priori de evaluar cada obra en particular, no restringen o clausuran los límites del quehacer artístico.

Bibliografía citada

ARTHUR, Paul (2003). "Essay Questions", *Film Comment* 39.1 (Jan/Feb 2003):58-62, USA, Film Society of Lincoln Center.
DANEY, Serge (1998). "El travelling de *Kapo*", en *Perseverancia: reflexiones sobre el cine*, Buenos Aires, El amante.
RANCIÈRE, Jacques (2011). *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo Libros.

(0) Comentarios

Dejar un comentario

Nombre

Email

Comentario

Agregar Comentario+

Última actualización:
17-04-2017 08:38:58
buscanos en facebook! ☐

IUNA
Instituto Universitario Nacional del Arte
Azcuénaga 1129. C1115AAG
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
(54.11) 5777.1300

Área Transdepartamental
de Crítica de Artes
Bartolomé Mitre 1869
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
(54.11) 4371.7160 / 4371.5252

Las apreciaciones expresadas en los artículos publicados en ArteCríticas son de entera responsabilidad de cada autor. Esta publicación online no se hace responsable de ellas.

