

XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

# **La Paralaje. Cinematográfica. Entre el objeto de consumo y la poiesis reveladora.**

Diego Ezequiel Litvinoff.

Cita:

Diego Ezequiel Litvinoff (2009). *La Paralaje. Cinematográfica. Entre el objeto de consumo y la poiesis reveladora. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-062/205>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

# La Paralaje

## Cinematográfica

Entre el objeto de consumo y la poiesis reveladora

*Diego Ezequiel Litvinoff*

*Facultad de Sociología, UBA*

*diegolitvinoff@yahoo.com.ar*

<<Las obras de arte son imitaciones  
de lo empíricamente vivo,  
aportando a esto  
lo que fuera le está negado>>

*Theodor Adorno.*

El cine aparece en el horizonte de la reflexión teórica como una fuente que *revela* las *contradicciones* de la sociedad en la que se produce. Resulta indispensable, por ello, para quien intente descifrar los mecanismos en los que el *orden* se impone, nutrirse de aquellas manifestaciones sociales que, al tiempo que son parte de ese todo, lo expresan en sus características más esenciales. Pero, ¿cómo ha de enfrentarse el pensador a esas obras sin caer en un análisis de las meras formas? El cine es un arte y, como tal, se vincula con la sociedad en la que aparece; entonces, interpelarlo exige reflexionar acerca de qué es el arte y, en él, cuál es el lugar que ocupa el cine.

En la palabra *arte* resuena la herencia del griego *tékhnē* (τέχνη), que nombraba aquella capacidad productiva humana resultante del conocimiento. En épocas en las que el saber era una cualidad del productor, dueño él de sus medios de producción, *todos* los productos eran obras del *arte*. Estas artesanías, además, poseían la característica de residir, previo a su plasmación material, en la *idea* del artesano. Hannah Arendt define a esta época como la del triunfo del *homo faber*, el hombre que crea un mundo a través de la *poiesis* (ποίησις). Como consecuencia, estas creaciones proveen una *verdad* en un doble sentido: objetivamente, brindan productos materiales fijos y transmisibles a las siguientes generaciones, en oposición al proceso incesante de la vida natural; y subjetivamente, aseguran la existencia de ideas fijas que regulan las diversas sensaciones. En este sentido, todo cine que pretenda hacerle justicia al origen del que se nutre debe superar el carácter efímero de los objetos destinados al consumo y aspirar a la durabilidad. *Sólo en su capacidad de superar las circunstancias en la que fue producido, transmitiéndose a las siguientes generaciones como parte del mundo en el que ellas viven, puede el cine ser una obra del arte.*

Las producciones que hoy identificamos como pertenecientes a una esfera autónoma, no eran para Platón sino una *especie* de acto poiético en el que, en lugar de materializar una idea, se tomaba como referencia la propia realidad material para imitarla. Ello constituía el tercer grado del conocimiento: ya no la idea ni su copia material, sino la copia de la copia. El *arte imitativo*, por lo tanto, debería ser prohibido en la República.

Sin embargo, la supervivencia de este arte aún ante la caída de la producción artesanal muestra que, lejos de ser un ámbito alejado de la producción con conocimiento, se constituye tal vez como su último refugio. La artesanía, en realidad, no es la materialización de la idea, sino que el acto de su constitución, la *poiesis*, establece una línea que la separa de ésta, permitiendo tanto su oposición como su propia dependencia. En el mismo sentido, la obra de *arte* no copia la realidad, sino que su producción genera el límite entre la obra y el mundo, abriendo así un espacio para la reflexión.

<<La fuente inmediata de la obra de arte es la capacidad humana para pensar>><sup>1</sup>.

Un cine artístico, por ello, debe ser la plasmación de pensamientos, es decir, la expresión de la capacidad contemplativa del hombre, que reflexiona sobre su posición en el mundo. Es así como la figura del autor cobra relevancia, pero no entendido éste necesariamente como un hombre aislado,

---

<sup>1</sup> H. Arendt, *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993, Pág.185.

ya que puede haber co-autoría o trabajo de grupo. *Un autor significa la presencia de marcas distintivas que dan cuenta de su pensamiento y que, por lo tanto, invitan a pensar.*

Entre las obras de arte y las artesanías, no hay en realidad una mera distancia específica en los grados del saber, sino que, como lo expone Martin Heidegger, el arte posee una esencia que lo distingue tanto de la mera *cosa* como del objeto *útil*. Si bien la obra posee una consistencia material, su característica principal no debe buscarse en su cosidad (*dingheit*), sino justamente en lo que la separa de ello: su carácter alegórico. Al mismo tiempo, si bien ambos se caracterizan por ser creados por la mano del hombre, tampoco hay que identificar a la obra con el objeto *útil*. Este se caracteriza por la confianza que brinda a quien lo dispone, para lo cual debe tener una forma y un contenido determinados, aún sin que aquel tuviera plena conciencia de ello. La obra, por el contrario, no posee ninguna utilidad específica, sino que su particularidad, su carácter alegórico, consiste en revelar (*ἀλγήσεια*) lo esencial, tanto de la cosa como del útil. El arte en su esencia es un origen, y es por ello que las obras de arte son originales. No se debe ir de la cosa a la obra, ni del útil a la obra, sino de la obra a la cosa y al útil.

<<La obra de arte abre a su modo el ser del ente. Esta apertura, es decir, el desentrañar la verdad del ente, acontece en la obra. En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente. El arte es el ponerse en operación la verdad>><sup>2</sup>.

El carácter revelador del cine debe manifestarse en cada objeto que es capturado por la cámara. Una imagen verdaderamente artística es aquella capaz de atrapar la esencia de lo que aparece representado. La sangre en el cine no es rojo, como sostuvo Jean Luc Godard, sino que *el cine revela que la sangre es ruptura*.

Arendt le otorga a la propuesta heideggeriana una dimensión política. La esencia que aparece en el arte ya no sería la de las meras cosas y los objetos útiles, es decir la del *mundo* en el que viven los hombres. El artista, en realidad, cumple la función del *homo faber* en su más elevada capacidad, que consiste en brindarle a los grandes hechos y las grandes palabras un carácter duradero, registrando en sus obras los acontecimientos. Así, hace *verdad* la historia. El cine artístico, entonces, debe constituirse como un fiel registro de los hechos políticos; ha de brindarse como plasmación de acontecimientos, positivos y negativos, para contribuir a la formación de la memoria histórica.

---

<sup>2</sup> M. Heidegger, *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, Pág.56.

Esta ligazón, sin embargo, debe cuidarse de no caer en una interpretación del arte a través de categorías políticas, como lo advierte Giorgio Agamben, quien desestima a quienes lo postulan como el resultado de la praxis, es decir, como una acción voluntaria. El vínculo del arte y la política se hace a través de la *poiesis*, es decir, del acto que permite pasar de la ocultación a la luz. Así, no sólo liga al *homo faber* con el hombre de acción, sino que, al hacerlo, permite establecer lazos de unión entre la *vida activa* y la *vida contemplativa*, constituyéndose, tal vez, como el último ámbito en el que la contemplación recupera la importancia perdida tras el proceso de modernización.

La interrelación del arte con la sociedad, por eso, no es directa: el artista no actúa, sino que revela. Así lo entiende Theodor Adorno cuando afirma que la comunicación de las obras de arte con el exterior se da por medio de la no comunicación. La interacción de las singularidades de la obra de arte, que constituye su propio lenguaje, se opone a la dispersión del mundo; la *forma* que resulta del lenguaje artístico no es sino *contenido empírico sedimentado*, que en la medida en que se aleja de aquél, más lo revela.

<<Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma>><sup>3</sup>.

El nuevo documental performativo, es un buen ejemplo de ello en el campo cinematográfico, dado que petrifica en su forma la esencia del sujeto contemporáneo, que ha perdido sus certezas. Pero ello no se manifiesta en que el documentalista dude de su propia condición: la duda, por lo menos desde Descartes, es el fundamento de la subjetividad moderna. En el documental performativo, lo que se revela como inestable es el propio mundo en el que habita el sujeto, que se manifiesta en el cuestionamiento de las propias condiciones de posibilidad del documental. Así se pone de manifiesto, no el sujeto aislado, sino la imposible búsqueda de ligazón entre sujetos: entre el documentalista y el espectador están los artefactos que los separan; entre *su* historia y la historia social hay espacios vacíos, como en *El castillo* de Franz Kafka<sup>4</sup>.

¿Es posible, entonces, el documental? Poniendo en duda esta ligazón, sin embargo, se crea el *espacio* para la reconciliación. Hay documental, hay un *proceso*, se registra la distancia; pero, en ese

---

<sup>3</sup> T. Adorno, *Teoría Estética*, Ediciones Orbis, Madrid, 1983, Pág.15.

<sup>4</sup> Así describe Kafka el recorrido del agrimensor hacia el castillo, <<Esa calle principal de la ladea, no conducía hacia el cerro del castillo: tan sólo acercaba a él; y luego, como si lo hiciese adrede, doblaba, y si bien no se alejaba del castillo, tampoco llegaba a aproximársele >>, *El castillo*, Booket, Buenos Aires, 2004, Pág.17.

propio acto, se la reencauza. *La poiesis del documental performativo revela el camino. Será tarea de la política, de la praxis, transitarlo.*

El proceso de autonomización del arte, entonces, en lugar de alejarlo del mundo, lo acerca aún más a él. Como lo describe Agamben, para este devenir autónomo, resultó indispensable la aparición del buen gusto. El crítico de arte, que funda su conocimiento en su imposibilidad de la *poiesis*, se enfrenta al artista, a aquel *hombre sin contenido* que sólo puede *hacer* obras sin saber verdaderamente qué es lo que está *haciendo*. Es éste el momento que funda la división del trabajo artístico. Si la mercancía se caracteriza por ser el resultado de una producción individual destinada al intercambio, la obra de arte pasa a ser, desde el siglo XVII, un producto individual destinado a la crítica. Así lo entiende Heidegger, quien le otorga tanta importancia a la contemplación como a la creación, para que una obra pueda llegar a ser artística.

<<Si una obra no puede ser sin ser creada, pues necesita esencialmente los creadores, tampoco lo creado mismo puede llegar a ser existente sin la contemplación>><sup>5</sup>.

Es por ello que el valor de una obra no es algo inherente a ella misma, sino que se encuentra en la relación social entre los productores del arte, mediada por el crítico. A través de la crítica se produce el mismo mecanismo que se genera en el mercado a través del intercambio: un proceso de abstracción de las singularidades de cada artista<sup>6</sup>, reduciendo sus obras a meras formas.

<<El juicio crítico considera el arte como no-arte, entendiendo así que, en cualquier parte y constantemente sumerge al arte en su propia sombra>><sup>7</sup>.

Si el arte se comporta como una mercancía a partir de la división del trabajo entre el productor y el crítico, la condición que permite que devenga capital es la posibilidad de su reproducción técnica. Walter Benjamin sostiene que es en el cine donde se materializa esta

---

<sup>5</sup> M. Heidegger, *Op.Cit.*, Pág.85.

<sup>6</sup> Sostiene Marx al respecto, <<Al equiparar entre sí en el cambio como valores sus productos heterogéneos, equiparan recíprocamente sus diversos trabajos como trabajo humano>>, *El capital*, Siglo XXI, México, 1998, Pág.90.

<sup>7</sup> G. Agamben, *El hombre sin contenido*, Editorial Necional, Madrid, 2002, Pág.57.

posibilidad, dado que, a diferencia de las obras pictóricas o literarias, aquí la reproductibilidad técnica no es una condición extrínseca de su difusión, sino que este arte se funda en esta técnica de producción. En oposición a quienes rechazan al cine o la fotografía, Benjamin afirma que no habría que preguntarse si pertenecen o no al estatuto de arte, sino en qué medida el arte ha sido modificado por su aparición.

Las obras pierden, por ser el resultado de un intrínseco proceso de reproducción técnica, su carácter aurático, el *aquí y ahora* de un producto original, es decir, que se vincula al origen, y por lo tanto dejan de estar imbricadas con la tradición. Así, el arte pierde la autoridad que le otorgaba su autonomía y, desde su situación específica, sale al encuentro de cada destinatario, en un proceso de circulación que genera *plusvalor*.

Como lo afirmó Karl Marx, a diferencia de la circulación simple mercantil, <<la circulación del dinero como capital es, por el contrario, un fin en sí>><sup>8</sup>, pero ello no es sino su resultado. La condición para el surgimiento del capital es que el capitalista se encuentre en el mercado con el obrero *libre*, que por no poseer medios de producción vende su fuerza de trabajo a cambio de un salario que le otorga el mínimo de vida. El obrero genera plusvalor porque, como hombre abstracto, es igual a cualquier otro hombre por lo que su trabajo genera valor en la misma cuantía. De la misma manera, el arte deviene capital; con la reproducción técnica, el arte adquiere un *plus*, producto de la propia explotación de los espectadores, que ya no son los críticos especializados, sino la masa.

<<El cine [...] no sólo reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna. El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa>><sup>9</sup>.

Las propias condiciones técnicas del cine exigen su masividad *por la fuerza*, <<porque la producción de una película es tan cara>><sup>10</sup> que, para recuperar el dinero invertido, hace falta que

---

<sup>8</sup> K. Marx, *Op.Cit.*, Pág.186.

<sup>9</sup> W. Benjamin, *Discursos interrumpidos*, Planeta Agostini, Madrid, 1994, Pág.55.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, Pág.27.

ese producto sea consumido en grandes cantidades. Así, desaparece la figura del crítico y el valor de la obra es generado por la *sumatoria* de hombres abstractos: cuanta mayor sea la cantidad de público que aprecie esa película, mayor será su valor. Por lo tanto, en estas condiciones, para aumentar su valor, el arte ha de perder su carácter específico que lo distancia y, en esa distancia, lo conecta con la sociedad. Lo que se le ofrece al espectador ya no es arte, sino un objeto de lo que Adorno y Horkheimer denominan la *industria cultural*, es decir, sometido a la lógica del capital como los otros objetos de la sociedad capitalista.

La manifestación más clara de esta pérdida de la esencialidad del arte, siguiendo a estos autores, es el cine consumo. En él, las producciones dejan de aspirar a la durabilidad y devienen, como el resto de los bienes de este tipo de sociedad, en objetos devorados por el consumidor. Para mantener atento al público masivo, constantemente se lo dispersa con una sucesión de imágenes que impide la reflexión, lo que sucede por la propia constitución objetiva de estos productos de la industria cultural.

<<Están hechos de tal manera que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, capacidad de observación y competencia específica, pero al mismo tiempo prohíben directamente la actividad pensante del espectador, si este no quiere perderse los hechos que pasan con rapidez ante su mirada>><sup>11</sup>.

Si es verdad que el cine abandona la posición artística apoyado en su propia constitución objetiva, no es menos cierto que dicho desenlace no es absolutamente obligatorio. La técnica condiciona el desarrollo del arte, pero no lo determina. El cine consumo se diferencia del arte, no por la condición objetiva, sino por la relación subjetiva que establece entre la obra y el espectador.

El cine consumo anula la capacidad *poiética* del arte, pero no porque sus argumentos sean distintos a los problemas de la sociedad en la que se produce. Cualquier obra cinematográfica que aspire a convocar a un público masivo, manteniendo su atención y logrando su aceptación y recomendación, debe abordar los temas que preocupan a los espectadores. Los significantes de los que este cine se nutre pueden ser más o menos implícitos, ello no cambia el carácter de estas

---

<sup>11</sup> T. Adorno y M. Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid, 2001, Pág.171.

representaciones. De igual forma, la tendencia será resolver en la pantalla esas contradicciones, aunque ello no es absolutamente necesario.

Lo que caracteriza a este tipo de producciones es que los personajes se identifican con las problemáticas planteadas y asumen, con mayor o menor éxito, la tarea de resolverlas: son sujetos cartesianos que encarnan el conflicto, lo explican y luego lo resuelven. De esta forma, el cine consumo resignifica los conflictos al dirigirse de lo social a lo individual, reduciendo los márgenes de lo visto y permitiendo, en ese pasaje, la ocultación en el propio acto de mostrar. La gran trampa del cine consumo consiste en postular al sujeto como productor de enunciados, lo que, siguiendo a Gilles Deleuze, no hace sino inhibirlos a través de la máquina de la interpretación.

<<La idea de que es el sujeto el que produce los enunciados es ya la condición suficiente para que ningún enunciado pueda ser producido>><sup>12</sup>.

El espectador de cine consumo, conciente o inconscientemente, se identifica con los personajes, significando luego la realidad en la que vive con las mismas categorías que la película le plantea. El espacio propio del arte se anula, no sólo por la reducción de la distancia física que permite la reproducción técnica de la obra, sino también por la forma y el contenido de la misma, que impide que el espectador genere la distancia que exige la reflexión y la emergencia de la *alétheia*.

El arte se caracteriza por su carácter alegórico, por mostrar lo que él no es. Construir una obra de arte significa crear un espacio, una distancia que, oponiéndola al mundo, exige que el crítico revele su vínculo con la sociedad. *El arte es un signo que revela al ocultar. El cine consumo, por el contrario, es una representación que oculta al mostrar.* Con la reproductibilidad técnica, se posibilita el surgimiento del cine consumo, pero es también mediante esos mismos mecanismos que puede desarrollarse el cine arte. Entre ambos fenómenos existe lo que Slavoj Žižek denomina una *brecha de paralaje*, es decir, que se mueven en niveles diferentes e irreconciliables, por lo que su análisis exige, una visión que <<desplace la perspectiva entre dos puntos para los cuales no hay mediación

---

<sup>12</sup> G. Deleuze, *Derrames*, Cactus, Buenos Aires, 2005, Pág.253.

ni síntesis posible>><sup>13</sup>. Pero, ¿cómo logra el cine recuperar el espacio específico del arte, una vez producida la pérdida del espacio original que la reproducción técnica supone?

El cine arte recupera su espacio original con la conquista del tiempo. Deleuze identifica este giro a partir de tres manifestaciones simultáneas: Yasujiro Ozu, el neorrealismo italiano y Orson Welles. Con la aparición de situaciones puramente ópticas y sonoras, surge la llamada *imagen tiempo*: ésta, a diferencia de la *imagen movimiento*, es capaz de captar el tiempo de manera directa. Si bien Deleuze no afirma que una sea mejor que la otra, la aparición de la *imagen tiempo* permite devolverle al cine su espacio de reflexión, debido a una nueva relación entre el espectador y la obra. Los personajes de este cine ya no son los sujetos cartesianos que *reaccionan* ante los estímulos que las situaciones le generan, sino que siempre aparecen en la trama en situaciones que los desbordan; viendo y oyendo, más que actuando. Es como si ellos fueran los propios espectadores, es decir, ya no se identifica el espectador con el personaje, sino, a la inversa, el personaje con el espectador. *La obra de arte surge en ese espacio temporal que se abre entre el personaje/espectador y el resto de la pantalla.*

<<Ahora el problema del espectador es <¿qué es lo que hay para ver en la imagen?> (y no ya <qué es lo que se va a ver en la imagen siguiente>)>><sup>14</sup>.

El cine arte y el cine consumo son <<dos perspectivas estrechamente vinculadas entre las cuales no es posible ningún campo neutral en común>><sup>15</sup>. No es el cine consumo una producción artística de bajo nivel, ni el cine arte un objeto de consumo de lujo de la industria cultural. Se trata de dos manifestaciones diferentes que, sin embargo, se nutren de los mismos conflictos de la sociedad en la que se producen. *Por ello, para tener una visión acabada de la realidad a través de las producciones cinematográficas, hace falta indagar tanto sobre lo que el cine arte revela al ocultar, como sobre lo que el cine consumo esconde al mostrar.*

---

<sup>13</sup> S. Zizek, *Visión de paralaje*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2006, Pág.11.

<sup>14</sup> G. Deleuze, *La imagen tiempo*, Paidós, Barcelona, 1987, Pág.361.

<sup>15</sup> S. Zizek, *Op. Cit.*, Pág.12.

### **Anexo: Contrapunto Martel-Taratuto**

Durante el año 2008, se estrenaron en Argentina dos películas que resulta interesante comparar: *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel, que pertenece al cine arte y *Un novio para mi mujer*, de Juan Taratuto, una producción de cine consumo. Las dos abordan las fallas en el proceso de circulación propio de la sociedad capitalista y los problemas que conlleva la necesidad de su reencauzamiento, encarnadas ambas en un personaje femenino de clase media. Esta coincidencia surge de la propia realidad social de la que se nutren: luego de años de crisis, el país comienza a estabilizar su estructura económica.

Hay tres niveles en los que aquel abordaje se hace evidente. A nivel discursivo, son muchas las referencias en ambas películas; en *Un novio para mi mujer*, por ejemplo, se repite varias veces la frase <<hay que hacerla circular>>, en referencia a la necesidad de que La Tana, protagonista de la película, se inserte en el mercado laboral. En *La mujer sin cabeza*, cuando la protagonista, Vero, acude al hospital, otra paciente le advierte: <<no se duerma, así la sangre está en movimiento. Si no, se estanca y va a tener muchos problemas>>; o cuando abre la canilla y se queda paralizada mirando, alguien le dice <<es óxido, si deja correr el agua, se va>>. Es esa la mirada de los que observan el proceso: ambas mujeres, por distintos motivos, han quedado fuera de circulación y la solución propuesta consiste en que vuelvan a ponerse en movimiento.

Sin embargo, en el discurso de cada protagonista, existen diferencias claves. La Tana, en su aislamiento, no puede dejar de hablar y lo hace desde una perspectiva muy pesimista: ella encarna el mal de la falta de circulación. Su problema, repetido varias veces durante la película, es que no puede asumir las coincidencias, la base sobre la que se constituye el intercambio en la sociedad capitalista. La solución, por ello, no sólo consiste en conseguir trabajo, sino uno en el que pueda mediatizar su descontento: la radio finalmente le permite sublimar así su espíritu pesimista. De la misma manera, mediatizando su relación amorosa a través de la psicoanalista, la sucesión de palabras llega a ser comunicación y los problemas de pareja resultan encauzados con el diálogo final.

Mientras que, en esta película, monologa quien ha quedado fuera de circulación, en *La mujer sin cabeza* quienes parecen monologar continuamente son aquellos que circulan. Vero, en su aislamiento, pierde la voz y aparece como espectadora de una realidad que es, en sí misma,

disruptiva, comenzando a oír y a ver lo que de otro modo le estaba velado. Se presentan así dos procesos de circulación simultáneos: el de la clase media salteña acomodada y el de la clase trabajadora de los márgenes. Ambos procesos son mutuamente dependientes, pero entre sí incontrastables. Cuando Vero choca con su auto a un niño de la clase trabajadora, pierde la capacidad para moverse en su propio circuito, se olvida de las cosas y queda detenida en ese punto intermedio de indecisión, donde se convierte en espectadora de aquel doble proceso. Puede oír entonces los gritos de sus criadas y comienza a ver que, detrás de esas figuras fantasmagóricas y ruidos perturbadores, hay personas que trabajan. Este punto ciego en el que se coloca Vero es ocupado, en menor medida, también por personajes secundarios de la película: su tía que en su locura ve y dice lo que nadie quiere escuchar, y su sobrina, de tendencias homosexuales, que establece relaciones con una adolescente de las clases bajas.

En un segundo nivel de abordaje, el corporal, también las dos películas manifiestan las problemáticas de la circulación. En la de Taratuto, quien encarna esta disrupción es el marido de La Tana, El Tenso. Internalizando el discurso de su mujer, él tampoco puede circular de manera óptima, fracasando en sus movimientos, sobre todo durante los partidos de fútbol con sus amigos, es decir, durante la competencia, aspecto típico del espíritu capitalista. El contraste se da entre los cuerpos que dentro del sistema circulan sin complicaciones y el cuerpo de Tenso, que presenta un aspecto disruptivo, anclado por la voz de su mujer que resuena en su conciencia.

En la película de Martel, el contraste se produce entre los cuerpos de aquellos que están en los márgenes, trabajando, y los de la clase media acomodada, que vive a costa de ellos. Vero, en su defasaje, parece ser testigo de esa oposición. No se trata aquí de que su cuerpo funciona mal, sino de que le es ajeno. Eso se evidencia sobre todo en su color de pelo y sus anteojos negros, pero también en su forma de pronunciar las palabras. Al escucharla su tía enferma le dice: <<esa voz no parece tuya>>. El accidente de Vero constituye lo que Agamben denomina *experiencia muda*, aquello que está en el hombre, pero antes del sujeto: su *infancia*. El lenguaje, que coexiste originalmente con ella, es el que la expropia y, al mismo tiempo, la constituye como tal.

<<Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia>><sup>16</sup>.

Lo que Vero no puede hacer es salir de esa mudez prelingüística; no puede entrar en la *lengua*, y constituirse, entonces, como sujeto de esa experiencia. Pero al mismo tiempo, tampoco puede vivir lo sucedido como un acontecimiento, pues éste se repite continuamente ante sus ojos. La mudez que rompe cuando expresa <<maté a alguien en la ruta>>, será la que se vuelva a imponer al final de la película, cuando recupere su color de pelo original –tapando algunas canas–, cuando se borren los registros de esa infancia, la que ha sido asesinada en la ruta.

La problemática de la circulación se plasma, también, en un tercer nivel de análisis: la propia forma cinematográfica. Si bien, en ambas películas hay cierta tendencia a la cámara fija, en la de Taratuto la cámara por momentos se aleja demasiado, mostrando la armonía desde la altura, y por otros, se acerca mucho, recurriendo a un casi imperceptible zoom hacia los primeros planos, lo que indica la subjetivación de los problemas. Cuando La Tana comienza a moverse en el circuito capitalista, las imágenes son captadas a partir de cierta circularidad, que oculta en ese movimiento todo margen, impidiendo ver aquello en lo que se sustenta ese movimiento. Ello se hace evidente, por ejemplo, en la escena en la que La Tana está relatando en la radio sus experiencias y pensamientos y la cámara da un giro que, por un momento, le tapa la cara con el micrófono, para aparecer luego rápidamente. Esta tríada, Tana-Radio-Tana, es la mediación circular a partir de la cual se esconden los sustentos de la circulación capitalista.

La cámara de Martel, fija y apaisada, amplía el campo de visión con movimientos horizontales, mostrando los márgenes donde los conflictos se hacen perceptibles. Cuando Vero se mueve, la cámara no la sigue, y así su cabeza aparece muchas veces cortada, generalmente a través del reflejo de un vidrio o de un espejo. Su cuerpo sigue moviéndose en el circuito de la clase media alta salteña, pero su cabeza está en ese lugar de indefinición. El reflejo en el espejo es el de una mujer sin cabeza.

---

<sup>16</sup> G. Agamben, *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007, Pág.70.

También en cuanto a la forma, es curioso que ambas películas comiencen con un travelling. En *Un novio para mi mujer* el movimiento va de arriba hacia abajo, del cielo a la tierra, mostrando desde la distancia la correcta circulación en la ciudad, sus trabajadores en armonía con el ambiente y la disrupción encarnada, finalmente, en *El Tenso* y *La Tana*. El travelling de *La mujer sin cabeza* nunca se despega de la tierra, mostrando sus colores en armonía con los niños del lugar, que finalmente terminan desapareciendo, detrás de un cartel de publicidad: su bicicleta estaba colgada de él e intentaban bajarla. Esa circulación será abruptamente cortada por la circulación moderna, por el auto que arrasa con la vida de uno de ellos y por la distracción causada por el sonido del celular.

También, ambas películas contienen un momento clave, en el que la trama por un instante se sale de quicio y parece dirigirse hacia el polo opuesto. En *Un novio para mi mujer*, hacia el final, El Cuervo Flores –contratado por El Tenso para que conquiste a su mujer– se revela como aquel sobre el cual recaen las cargas del proceso en desarrollo. Una vez cumplida su tarea, que en realidad consistía en codificar a La Tana, para que ella pudiera ser no sólo sujeto sino también objeto de intercambio, es abandonado. El Tenso lo busca para informarle el fin de su trabajo y lo encuentra en un parque de diversiones, dentro de un muñeco de sonrisa congelada, llorando por su pérdida. El intercambio parece aquí imposible. Sin embargo, El Cuervo Flores, enojado, lo golpea en un ojo y El Tenso, entonces, puede retirarse rebosante de felicidad. Resulta sintomático que, luego de los créditos, tras un final que muestra a los protagonistas en un dialogo reconciliatorio, vuelva a aparecer el Cuervo Flores abrazando a cada una de las mujeres a las que había conquistado, incluido un perro. Ello es justamente lo que *La mujer sin cabeza* presenta como imposible. La primera imagen de la película, antes de mostrar a los niños corriendo, es la de un perro, y es ese el animal que Vero dice haber atropellado antes de confesar que *mató a alguien en la ruta*. La reconciliación de El Cuervo Flores con el perro es opuesta a la imposibilidad de reconciliación entre el perro y el niño atropellado por Vero.

Cuando la película de Taratuto parece ampliar el margen, lo termina reduciendo por completo. Por el contrario, en la película de Martel, por un momento parece que el margen se reduce hacia una dirección psicologista. La noche del accidente, Vero tuvo relaciones su primo. Cuando le confiesa a su marido lo sucedido en la ruta, el primo, al ser interpelado, por un momento cree que se trata de la traición amorosa. Esto desencadena una situación muy cómica,

porque el primo habla como si estuviera en otra película; sólo unos segundos después, la cámara se amplía y vuelve a mostrar los márgenes ocultos.

El espectador de *Un novio para mi mujer* no va a ver la película sólo para entretenerse. Sabe que en ella hay un mensaje, que hay algo que se le revela; lo que no sabe es que en ese acto de revelación hay un ocultamiento. Puede percibir reflejada la problemática de la sociedad en la que vive; el fenómeno de la reactivación exige un regreso a la circulación. Pero no capta que ese proceso se sustenta en un olvido de quienes quedan fuera. La comunicación aparece, entonces, como el sustento para la reconciliación.

El espectador de *La mujer sin cabeza* sabe que se va a encontrar con un jeroglífico, que la directora escondió en la amplitud de la pantalla signos que merecen ser revelados y a ello lo invita el desarrollo de la película. Si sabe leerla, se encontrará con el conflicto de la circulación, que en su propio despliegue genera exclusión. Por ello, la constante referencia a los márgenes en toda la película. La solución de este conflicto, para la clase media, es el olvido, la desaparición del registro, de todo lo que sucedió la noche del crimen. De allí, el fuera de foco final. Pero eso no significa que la película invite a olvidar, sino que, justamente, revela al final el acto del olvido. El acto de olvidar una desaparición remite necesariamente a la memoria del Proceso de Reorganización Nacional.

Lo que una oculta al mostrar es lo mismo que la otra muestra al ocultar. Sólo hay que saber dirigir la mirada hacia la película y, desde ella, orientarla a la sociedad.

## **Bibliografía**

- T. Adorno, *Teoría Estética*, Ediciones Orbis, Madrid, 1983.
- ——— y M. Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid, 2001.
- G. Agamben, *El hombre sin contenido*, Editorial Naciona, Madrid, 2002.
- ———, *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007.
- H. Arendt, *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993.
- W. Benjamin, *Discursos interrumpidos*, Planeta Agostini, Madrid, 1994.
- G. Deleuze, *La imagen tiempo*, Paidós, Barcelona, 1987.
- ———, *Derrames*, Cactus, Buenos Aires, 2005.
- M. Heidegger, *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

- F. Kafka, *El castillo*, Booket, Buenos Aires, 2004.
- K. Marx, *El capital*, Siglo XXI, México, 1998.
- Platón, *La República*, Eudeba, Buenos Aires, 2003.
- S. Zizek, *Visión de paralaje*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2006.
  
- Películas
- *La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel
- *Un novio para mi mujer*, de Juan Taratuto.