

Archivo desgarrado. Para una crítica (de la imagen) de la violencia

Por Natalia Taccetta*

Resumen: Este artículo propone un archivo de la violencia en los films del director Amat Escalante para analizarlo a partir de la figura del “desgarro” (*déchirure*) articulada por el esteta francés Georges Didi-Huberman. Es así que la propuesta de un “archivo desgarrado” se asume como una colección a partir de la cual indagar sobre la tensión entre la invisibilidad y la visibilidad para dar cuenta del horror contemporáneo desde variables como la vida desnuda en el contexto biopolítico actual, la configuración del espacio y la inscripción del cuerpo.

Palabras clave: archivo, desgarrado, Didi-Huberman, Amat Escalante, cine latinoamericano.

Abstract: This article begins by positing an archive of violence in the films of the Mexican director Amat Escalante, then it analyzes the archive by deploying French cultural critic Georges Didi-Huberman’s notion of the “tear” (*déchirure*). It concludes that the notion of the “torn file” allows for examining the tension between visibility and invisibility, as well as to envision contemporary horror by taking into account variables such as spatial configuration, the inscription of the body, and naked life in the current biopolitical context.

Keywords: archive, tear, Didi-Huberman, Amat Escalante, Latin-American cinema.

Para comenzar, una referencia obligada: “Para una crítica de la violencia”. Se trata de un texto de 1921 en el que un joven Walter Benjamin explora el vínculo entre vida y derecho y tematiza la posibilidad de una violencia “por fuera” y “más allá” del derecho, es decir, una violencia “pura” que lo depone inaugurando una nueva época histórica. Una suerte de violencia divina que, en sentido profano, destruye el derecho volviéndolo irreductible a cualquier vínculo exterior, ejecutando una violencia sin límites y desnudando la vida. Esta reflexión sigue funcionando bien como punto de partida para pensar el carácter “puro” de la violencia y volver sobre sus formas elementales de aparición. La crítica de la violencia, es decir, la pregunta por sus condiciones de posibilidad, asume en estas páginas una disposición imaginal, pues se intenta explorar el modo en que la imagen describe la violencia pura, en la relación que establece con el espacio fílmico y la vida sin derechos de las nuevas cartografías contemporáneas. Es en esta dirección que una aproximación al vínculo entre imagen cinematográfica, biopolítica y resistencia pretende explorar la imagen del desgarramiento. Éste se entiende aquí en los términos de un procedimiento, de una operación de crítica en la que se desgranar los elementos para descubrir la forma en la que funciona y para indagar sobre las consecuencias que se inscriben en el espacio y los cuerpos.

Sin dejar de tener en cuenta el carácter geopolítico de las herramientas de análisis, se despliega aquí una serie de acercamientos a la vida desnuda a partir de lo que podría pensarse como un archivo desgarrado que pone en funcionamiento el director Amat Escalante (n. 1979). Un archivo, una colección, una disposición de elementos, que toma el riesgo de remitir a la conjunción entre lo invisible y la muerte. En los primeros tres films de este director, la invisibilidad y la visibilidad entran en tensión para dar cuenta de las formas de la violencia. En este sentido, se observa aquí la disponibilidad de los cuerpos en el México contemporáneo, siguiendo el giro del desgarramiento y proponiendo que la plasticidad de la imagen fílmica ofrece un espacio privilegiado para analizar sus duelos.

En la era del archivo

Según autores como Hal Foster (2002) o Anna Maria Guasch (2011) se asiste actualmente a un giro al archivo (*archival turn*) que propone nuevos desafíos a la historiografía profesional y la historia del arte. Se trata de un paradigma instalado hace dos décadas como marca generativa de gran parte de la producción artística y la cultura visual, que implica no solo almacenar en tanto asignar un lugar, sino “consignar” una regla de procedencia desligada de los parámetros crononormativos. Guasch lo expresa del siguiente modo:

Si bien, como señala Derrida, el principio arcóntico del archivo es también un principio de agrupamiento, y el archivo, como tal, exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un ‘corpus’ dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración determinada (Guasch, 2011: 10).

La potencia heurística del concepto archivo radica precisamente en que refiere a lo histórico —lo pasado y lo presente— desde lo epistemológico y lo estético y, por lo mismo, asumiendo lo ético y lo político de la representación. Se trata de una noción donde convergen los problemas de la interpretación e incluso cuestiones vinculadas a la autenticidad o la evidencia, propias de los abordajes documentales. Como propone Guasch, el corpus de un archivo es una colección de elementos que hacen sistema de acuerdo a leyes que el propio archivo se da y es allí donde hoy habitan con comodidad los archivistas, los historiadores y los artistas para sortear el polvo y la oscuridad que aleja la ansiada “verdad”.

“Archivo” es, como propone Andrea Giunta, un concepto que penetra en las prácticas artísticas contemporáneas como uno de los rasgos más sobresalientes. No se trata de la sacralización de un conjunto, sino de una plataforma para la aparición de posibles decibles y constituye un repositorio desde el que escribir las historias no-escritas. La “fiebre de archivo” —el *Mal d’archive* de Jacques Derrida— o el “impulso de archivo” —el *archival impulse* de Hal Foster— de mediados y fines de los años 1990 inauguran poéticas que problematizan las historias hegemónicas adquiriendo incluso el carácter de contradiscursivas. En este sentido, las reflexiones de Michel Foucault en torno al archivo siguen resultando fundamentales; el archivo se vincula con la legalidad, pues es “la ley de lo que puede ser dicho”, tal como propone en *Arqueología del saber*, publicado originalmente en 1969. Se trata, pues, del terreno de las reglas de enunciación que habilitan el decir.

¿Cuál es la ley que guía este archivo de la violencia? Amat Escalante es un director, productor y guionista que desgrana el imaginario en torno a la violencia cotidiana y a la institucional, a la que configura subjetividad y a la que se impone desde la opresión. Sus films se pueden pensar como un archivo del estallido latente en las calles de Guanajuato, pero también de los vínculos explícitos entre dominación y servidumbre, tanto como entre el mutismo y el sonido de un basural. Su cine, de algún modo, configura un archivo cuya ley es la exhibición de la pobreza, pero también sus condiciones de posibilidad, pues el desclasado, el oprimido, el incapaz, en sus films se vuelve disponible para el trabajo esclavo o la muerte, para la infelicidad o el hastío.

En *El archivo arde*, Didi-Huberman señala que las imágenes no contribuyen a un *arkhé* ni a una totalidad, sino que necesitan de la imaginación para recorrer el “efecto de velo” que cubre la producción al ser ineludiblemente atravesada por las tecnologías —la fotografía, el video, el cine, la instalación— que revolucionan la historia de las ideas estéticas. El archivo desgarrado de Escalante supone que

no hay mimesis, sino desgarradura como incisión política. Se trata de dislocar el saber condenando a una hendidura que hipnotiza y hiera. Se pueden adaptar a su trabajo con la imagen cinematográfica las palabras de Didi-Huberman en *Ante la imagen* para describir el desgarro como método: “practicar una doble hendidura: volver a rasgar la simple noción de *imagen* y volver a rasgar la simple noción de *lógica*” (2010: 187). Imagen y lógica configuran la ley de este archivo que se deconstruye para hacer aparecer alguna verdad. No es una simple apertura, sino que su estructura misma —la vida en pareja, la crisis del lazo social, la imposibilidad del sujeto político— está arruinada en su centro y la fisura —lo que podría denominarse la imagen-desgarro— es el punto fundamental del despliegue.

Según los acercamientos teóricos más contemporáneos, el archivo se conforma a través de los huecos que permiten un acceso al pasado o el presente. Se caracteriza por la grieta, la cesura visible entre presente y pasado, siempre amenazada con su desaparición, pero que se conserva entre fugas que preservan algo del acontecimiento. Precisamente, según Didi-Huberman, lo propio del archivo es ser horadado. Son los vacíos entre los documentos o imágenes los que problematizan dicotomías como barbarie/cultura al habilitar el espacio rizomático del intervalo. Didi-Huberman toma esta noción del historiador del arte Aby Warburg, cuya iconología del intervalo enciende en el esteta francés la vocación por el montaje que también tuvo Benjamin. Las fisuras marcan el ritmo y le dan musicalidad a la representación. Es en los intervalos de Escalante donde se desgarran las vidas desnudas de las que hablaba Benjamin y se instaura la violencia que ocupa gran parte del pensamiento contemporáneo. Con sus decisiones estéticas —desde el silencio hasta la música estridente, desde el deseo adolescente hasta la mugre— habilita el espacio fílmico como lugar de debate, como el espacio de archivo en el cual la clase relampaguea siempre en un instante de peligro.

Se pueden pensar las imágenes de Escalante como aquellos escombros frente a los cuales el *Angelus novus* de Benjamin no podía detenerse. Escalante no da explicaciones historiográficamente precisas, es elusivo en relación con algunos elementos del contexto y no pretende interpretaciones concluyentes. Sin embargo, su posicionamiento en torno a la clase y la violencia configura para el espectador una suerte de semiosis de la fascinación. Por un lado, hay un archivo imaginal de la conmoción —que, naturalmente, sobrecoge, toca, acerca vertiginosamente a la sangre, la soledad y el hastío—, pero también se trata de una fascinación como acto, como agenciamiento, que distancia y no permite subsumirse, sino alejarse y reflexionar. Hay fascinación —propone Didi-Huberman— cuando hay “fijación, es decir, fijación pasajera que nos retiene visualmente y luego nos deja escapar, aunque obsesiona nuestra psique, como toda aparición consecuente” (2007a: 58). La fascinación de Escalante es aquella “en la que la ceguera es todavía visión, visión que ya no es posibilidad de ver, sino imposibilidad de no ver” (Didi-Huberman, 2007: 157). Se trata, entonces, de una propensión a mirar, un deseo de ver que obliga al arrepentimiento. De ahí el desgarramiento, la discontinuidad de una prueba que no se quiere hacer, pues descubrir su imagen es aceptar la encarnadura y esta inscripción en el cuerpo es difícil de ver. Frente a la imagen de Escalante, no hay posibilidad de retrato tranquilizador. No solo por lo explícito de lo figurado, sino porque su imagen figurante exige reparar en el desgarramiento para volver visibles las formas de la violencia, exhibiendo el tedio y el egoísmo cotidiano como en *Sangre* (2005), las emociones formateadas por la opresión como en *Los bastardos* (2008) o el cuerpo masacrado como en *Heli* (2013). Capturar estas operaciones es pensar la imagen como desgarradura y poner en funcionamiento una forma de la interrupción como afecto que exige pensar la disfunción. Así, la imagen desgarrada es la representación de una cosa y su contraria, es invertir y deslogizar. Pero no se trata de mostrar el revés, sino de desvelar la trama que está debajo.

Archivo y desgarro

Didi-Huberman toma la idea del desgarro del pensamiento de Sigmund Freud en torno a la materialidad imaginaria de los sueños. Se trata, según explica, de elegir la parte de la mimesis que no se vincula con la imitación, sino con la posibilidad de formar imágenes heterogéneas (*Mischbildungen*), cuando no hay manera de dar cuenta de las imágenes de origen. Esta referencia a *La interpretación de los sueños* permite a Didi-Huberman trabajar sobre el concepto de figuración a través del cual Freud pensaba la transformación de los restos diurnos y los afectos traumáticos en potencia onírica. Didi-Huberman lo vuelve productivo frente a la noción de síntoma con la que aborda desde la obra de arte renacentista hasta las fotos del *Sonderkommando* de Auschwitz de 1944, pues se interesa precisamente por la forma en que Freud no se conforma con el argumento de la inefabilidad —un resabio neo-romántico de lo infigurable—, sino que propone un concepto experimental de trabajo en la figuración pensado como un desgarro, un “desgarro en el trabajo” (Didi-Huberman, 2010: 201).

Escalante, por su parte, hace de lo infigurable su técnica y de lo inefable su imagen, del defecto su desgarro para mostrar y de la confianza en lo abyecto, su obligación de figurar. “Figurar a pesar de todo, por lo tanto forzar, por lo tanto desgarrar”, propone Didi-Huberman (2010: 202). El desgarro abre la figuración a la esfera de los afectos articulando un proceso de transformación en imagen tropológicamente informado por la tragedia —de la clase—, despedazando esa figura para exhibir el carácter no trágico de la miseria. En la tensión entre representar y presentarse, la imagen de Escalante se encarna en la pobreza o el hastío mostrando la fuerza de la fisura como síntoma en el sentido psicoanalítico, en el olvido en el cual se juega la posibilidad de donación de la imagen. El síntoma es entonces la potencia de desgarro, la presencia de lo visual en lo visible. Escalante captura los síntomas de la cesura entre vida cualificada y vida sin derechos, entre cuerpos que importan y parcelas de humanidad. De

este modo, el cineasta configura un archivo de imágenes heterogéneas asumiendo el riesgo de la imaginación y el montaje. “Vivimos en la época de la imaginación desgarrada”, propone Didi-Huberman (2012: 33). Escalante, en efecto, exige un ejercicio de imaginación entre la sugerencia y la brutalidad, entre la sutileza del silencio y la ferocidad de la sangre. Con esta operación, logra disolver la vieja dicotomía entre razón y sentimiento o entre pensamiento y emoción. Como propone Didi-Huberman en *Arde la imagen*, busca en la admiración de algunas figuras —el vuelo de las mariposas, las frases del Raul Hilberg, las fotos de Auschwitz— la forma de lidiar con esa falsa separación. El archivo desgarrado de Escalante configura un afecto de pensamiento que, precisamente, bascula entre la frialdad del plano estático que obliga a asistir al horror y la inmediatez del fragmento que impide la imagen de totalidad. Didi-Huberman disuelve la oposición del siguiente modo:

No solo el mismo conocimiento conoce también sus momentos de emoción, sino que incluso algunas cosas —las cosas humanas— solo son susceptibles de interpretación y explicación mediante el necesario camino de una comprensión implicativa, de un “asirse a sí mismo” de una presión casi táctil de los problemas considerados (Didi-Huberman, 2012: 35).

Escalante se exhibe en el ámbito de la comprensión implicativa a través de una imagen que se distancia, pero no excluye la emoción. Muy por el contrario, el espectador se ubica en la primera fila de la sala de torturas. La actitud del cineasta no es la desviar las imágenes para separar la emoción de la racionalidad de las explicaciones —respecto de la clase, el narcotráfico o la frialdad de los vínculos— o de los intentos infructuosos por comprender, sino que su operación artística se funda en la explicación *en* la emoción que su mirada es capaz de transmitir “con la que la experiencia se trama” (Didi-Huberman, 2012: 36). Se trata de un ejercicio que obliga a comprometerse y hace del espectador un agente responsable.

Como se mencionó más arriba, Didi-Huberman supone que en la fascinación hay una fijación del funcionamiento psíquico y, podría agregarse, de la temporalidad que le es consustancial. Hay una detención que caracteriza un momento de conmoción, un instante pasajero que arroja nuevamente a la detención. Lo que hay en la fascinación es la especulación sobre la belleza de una aparición, de una fugacidad que cautiva. Es de esta detención y esta belleza imposible de la que habla *Sangre*, el primer largometraje de Escalante. Allí la belleza tiene su deuda principal con el silencio; entre el mutismo del sexo en la cocina y el de la recuperación del cadáver de la hija. Un silencio que se puebla de pasos o mugidos de vaca porque no hay palabra que dé cuenta del horror. *Sangre* es también la de la ropa de aquellos que pelean, la que une unos lazos que se desvanecen en el basural o en la justicia, la que no aparece en el cuerpo impoluto de la muerta. Porque hay violencias que no se pueden decir y otras que no se pueden ver.

La sangre migra de la literalidad a la metáfora en una película que elude la belleza convencional para encontrarla en las fisuras: el rostro de una adolescente, el abrazo de unos compañeros, el encuentro padre e hija, el paisaje cercano al basural. En todos los casos, el encuadre es una laguna que se bordea con dificultad y los espacios son en sí como pozos de los que los personajes no pueden escapar hasta (literalmente) caerse (como ocurre con Diego al final). *Sangre* no ilustra una serie de eventos que solo problemáticamente se encadenan, sino un acaecimiento inevitable. No se trata de representar el tedio, sino de volver evidente una aparición: la de la hija, la del deseo de salvarla. Pero se trata de un deseo que apenas se vuelve presente para el espectador mientras el personaje se hunde y se cubre con una bolsa de residuos. El director juega con la imagen estática y el silencio para instaurar el desgarró que *aparece*, que se evita todo lo posible para manifestarse.



Sangre (Amat Escalante, 2005) - Fotograma

Los bastardos, por su parte, escapa a las representaciones frecuentes del infortunio de los exiliados latinos, partiendo de cierto sentido común sobre la miseria económica, la falta de hospitalidad y la violencia simbólica del lenguaje. En medio del desarraigo, los lazos comunitarios entre Jesús y Fausto no se agotan en la figura de la víctima, problematizando la dupla violencia ejercida/violencia padecida desde el comienzo del film: las escenas en las que se los llevan a trabajar durante horas al rayo del sol y no quieren pagarles lo acordado, en las que apenas tienen dinero para hacer una llamada telefónica a casa después de tres meses, en la que son violentados en la calle, entre otras, se oponen a otros momentos del film en los que se los ve empuñando un arma de caño largo, irrumpiendo en propiedad privada, o aquella en la que vigilan a su víctima hasta para ir al baño. En este sentido, la película utiliza cierto reciente neorrealismo latinoamericano para sugerir una reflexión sobre los modos de exhibir la violencia, desafiando cierto supuesto bienpensante en relación con la figura del inmigrante como víctima del sistema y cálculo de los poderosos.

La película no se agota en la sobredeterminación de las condiciones sociales de existencia ni descarta de su exploración la discusión sobre la ética de visibilización de la violencia. Tampoco escapa del todo a la inquietud

metacinematográfica —es decir, la de hacer una película sobre cómo representar la violencia en el cine— de Michael Haneke en *Funny Games* (1997/2007). En esta película, también funciona la “casa tomada” como tropo, pero mientras en *Funny Games* se trata de una casa de campo a la que la familia de clase medio-alta llega a descansar en el verano, en *Los bastardos* se aborda el suburbio cotidiano. Mientras *Funny Games* intenta poner en evidencia que la clase, la educación y el contexto familiar no son suficientes para explicar la motivación de la violencia en los jóvenes intrusos, en *Los bastardos* es precisamente lo deducible a partir de esos datos lo que no necesita explicación. De algún modo, el que sean inmigrantes, pobres, desclasados, que necesiten dinero de modo desesperado, constituyen motivaciones suficientes para sus acciones violentas. Allí donde Haneke borra la estratificación social para pensar la violencia pura (haciendo de los jóvenes acomodados una figura horrorífica), Escalante la subraya aún en su insuficiencia a fin de diluir las fronteras que decantan en explicaciones tranquilizadoras. Allí, los jóvenes ricos contra todo prejuicio representan el mal; aquí, los pobres que abundan lo encarnan naturalizadamente.

Espacios y cuerpos desgarrados

Tal como Fredric Jameson sostiene, a la contemporaneidad posmoderna le corresponde una crisis de historicidad cada vez “más dominada por el espacio y por una lógica espacial” (2005: 61). Eso implicaría asumir que el espacio adquiere una potencialidad heurística y, consecuentemente, que es la espacialidad de la imagen el terreno privilegiado para examinarlo. Para pensar esto, podría recuperarse la noción de “heterotopía” de Michel Foucault a fin de pensar en el archivo de Escalante esta superposición de espacios que instala un intervalo donde se yuxtaponen las clases, las condiciones sociales, el nivel de vida y hasta la etnia, entre otras condiciones espacio-temporales de existencia.

En las conferencias sobre el espacio, Foucault describe la relación entre espacio e historia para explicar algunos problemas tradicionales de las construcciones estéticas y ficcionales del espacio y llama la atención sobre la configuración cultural del espacio o el espacio como producto social que hace que los problemas relativos a la localización se traduzcan en las relaciones sociales que en ellos se desarrollan. A diferencia de las utopías que “no pertenecen a ningún espacio” (Foucault, 2010: 19), las heterotopías son “espacios absolutamente diferentes” (2010: 21). Esta idea de “espacio diferente” se vuelve interesante cuando es justamente el espacio-para-nada-diferente el que se convierte en apertura para la otredad. En este sentido, si en *Sangre* el jardín aparece para devolver los cadáveres, en *Los bastardos* se introduce una mirada heterotópica de la situación de exclusión y desplazamiento de los personajes precisamente observando el baluarte fundacional de lo social, esto es, el hogar de clase media.

“Espacio otro” o heterotopía sería un lugar desviado de su categoría de origen, que alberga en sí una lógica de contra-emplazamiento, de inversión, de tergiversación de su primer destino y su significación simbólica y cultural. Para comprender este funcionamiento en *Los bastardos*, es ineludible tener presente el modo en que los personajes operan de un modo espacial-relacional que resignifica cualquier idea de contextualización. Los personajes principales no “pertenecen” al espacio en el que se mueven, están arrojados a una heterotopía desde el comienzo y, por su condición de extraños, convierten a todos los espacios en contra-emplazamientos.

Es posible entender la visibilidad de estos desvíos intentando interpretar los usos de la figura del límite en el film de Escalante a partir del montaje interno. El espacio que aparece en el encuadre produce borramientos permanentes de las fronteras entre ambos grupos sociales y enfatiza las situaciones de traspaso de un espacio a otro. Los espacios convencionales y aproblemáticos (una cocina, un living) se transforman en heterotopías conflictivas donde el significado del

lugar se desvía y se transforma en el ámbito que redefine la lógica de la convivencia. La casa “burguesa” se transforma en un espacio sitiado que exhibe su cualidad heterotópica en relación con la inversión de los vínculos familiares que se asignan culturalmente a su funcionamiento. La mesa servida para el hijo se convierte en la mesa servida para los extraños; lo mismo ocurre con la situación lúdica de la pileta, con el mirar televisión en el living o el encuentro sexual. Es la inversión lo que imprime una sensación de no-frontera o no-distancia entre unos y otros, entre los de “adentro” y los de “afuera”. El desgarramiento se hace manifiesto en la heterotopía de desviación, esto es, en los sitios corridos del orden, “los lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes [...] reservados a los individuos cuyo comportamiento es marginal respecto de la media o de la norma exigida” (Foucault, 2010: 23). En este sentido, los “anormales”, los *bastardos*, están fuera de todo lugar o pueden desviar los espacios que, estrictamente, no son “otros” (pues en efecto son un living, una cocina, un jardín y no un cementerio o un basural como en *Sangre*), pero se vuelven problemáticos por la economía de desclasamiento y exclusión.

Sistemáticamente las sociedades han extirpado a los “otros” y determinadas instituciones —sea el cementerio o alguna forma contemporánea de leproso— se emplazan “en el límite de la urbe, como si fueran al mismo tiempo un centro y un lugar de infección” (Foucault, 2010: 24). Extremando este recorrido, *Los bastardos* parece plantear un interrogante: ¿qué ocurre cuando esta distinción —como la que existe entre vivos y muertos, enfermos y no enfermos— no se puede establecer tan claramente? ¿Qué ocurre, justamente, cuando el adentro y el afuera no son distinguibles? Para desasosiego del espectador, Escalante produce tanto en términos narrativos como visuales al menos dos situaciones en espejo: la cena y el asesinato. Los intrusos y los dueños de casa cenan en la misma cocina y toman la misma Coca-cola (en escenas diseñadas con una similar fragmentación de planos). En ambos ámbitos —que en realidad es sólo uno— se produce un asesinato sorpresivo para el espectador, con la misma

arma y el mismo ruido. Los estratos significantes en los planos se vuelven la plasmación de esta yuxtaposición de heterotopos. Impacta en el espectador del mismo modo el adolescente que ignora a su madre, la madre que lo acusa de drogadicto, el hijo que responde con desprecio, la falta de un padre responsable y la hipocresía de la madre al ocultar su propia marihuana, como la intromisión de los extraños, el baño en la pileta con los extraños, el sexo desafectado que la certeza de la muerte cercana. La casa se convierte en un *locus* que homologa al delincuente con el dueño, al desclasado con el burgués. La casa burguesa es la verdadera heterotopía de desviación en Escalante. Ocurre en *Sangre* también. Pero no funciona ni como centro correccional, ni como prisión, ni como jardín, sino como pasaje que desnuda la vida. En *Los bastardos*, la “casa tomada” se exhibe como dispositivo catastrófico que iguala las clases, la condición de amigo/enemigo, el adentro y el afuera, lo propio y lo ajeno. Los márgenes se asumen desde una posición política que aúna sobrevivientes de un sistema económico caracterizado por la desmembración. Sus cuerpos se ven afectados del mismo modo: hay una muerte en cada bando. La casa es sólo un lugar de paso para el sujeto que escapa por la ventana, identificado en espejo con el huérfano acomodado que llora igual que él.

La figura del pasaje permite pensar en la heterocronía que implica la estadía de Jesús y Fausto en el hogar confortable. Como si reactualizaran la situación de cruce de la frontera, uno de los personajes termina muerto cerca del límite y el otro en una situación que reproduce su condición de marginalidad (la colecta en los campos de frutillas). El sistema de apertura y cierre que caracteriza a las heterotopías se transforma en una frontera entre dos tiempos que no son diferentes. No distingue la fiesta de la vida cotidiana, ni el tiempo de la reclusión del tiempo de la libertad. El aislamiento del espacio circundante no constituye un verdadero cierre ni el pasaje por esa casa modifica estructuralmente la situación de desclasamiento, pero tampoco reduplica las asimetrías. El “pasaje” no

inaugura nada que no se estuviese dando antes: la marginalidad continúa y *el enemigo no ha dejado de vencer*.

En *Heli* (2013), por su parte, el espacio no es ya el de la ciudad, sino un ámbito rural pobre en los alrededores de Silao en Guanajuato, México, donde las posibilidades laborales se agotan en la planta automotriz, el ejército o en alguna asociación armada, legal o no. Es el espacio desgarrado en el que la figura del fantasma, el zombi, el resiliente, se apropia alternativamente de dos de los personajes centrales, que vuelven después de una temporada en el infierno transformando todo a su paso en espacio monstruoso.

El film es impactante por varios motivos —la violencia extendida a los espectadores en la secuencia de tortura, el estado de fragilidad que caracteriza a la familia protagónica, la impunidad de los representantes de la ley, entre otros— y, si bien no se trata de un ejercicio de “pornoviolencia”, hay alguna fascinación por el cuerpo torturado. Tal vez una fascinación que pretende una desafección por parte del espectador; sin embargo, en la larga escena en la que a un joven apaleado hasta la pérdida del conocimiento le incendian los genitales en un plano-secuencia sin concesiones, no deja de discurrir en ese complejo terreno de la abyección en el arte.

En *De inmundo*, el crítico de arte Jean Clair analiza la valoración de “lo horrible” que puede extrapolarse al cine. “Todo ocurre como si, de la exposición de estos cuerpos entregados al horror, otro cuerpo, el social, sacase una necesidad y, quizás, las condiciones mismas de su cohesión” (Clair, 2007: 24-25). Subyace a estas palabras cierta homologación del arte abyecto con una producción literalmente biopolítica —en tanto poder sobre la vida— que pone de manifiesto la captura de la vida desnuda como reemplazo de los lazos comunitarios. La exaltación de una “fisiología en estado puro”, como diría Clair, permite asumir que las experiencias de lo abyecto quedan presas del dispositivo biopolítico por su misma definición y su funcionamiento social e institucional, clasificador de

vidas más o menos vivibles, más o menos monstruosas (recuérdese que la eugenesia moderna se dedicó sistemáticamente a identificar el *monstrum* como anomalía). Interrogar desde esta perspectiva las experiencias ligadas a la fascinación por lo abyecto conlleva, entre otras cosas, preguntarse por el modo en que arte y vida quedan implicados como una forma particular de la relación arte/política.

Es indudable que las sociedades industriales produjeron cuerpos sometidos a su propia producción mientras se extinguían su potencia política y sus intentos de resistencia. El cuerpo es el sustrato de una política indefectiblemente ligada a su utilización económica, pero esto no pudo evitar que aparecieran —de forma ocasional al menos— diversas estrategias de resistencia. Esta fuerza para oponerse es inherente a las relaciones de poder, pues, según la perspectiva foucaultiana, si no hay posibilidad de resistir, entonces simplemente no se trata de una relación de poder. El cuerpo se ve inmerso en una serie de redes que lo marcan, limitan, determinan y, a su vez, lo posibilitan. De hecho, en diversos tramos de su obra, Foucault parece más interesado en determinar lo que en la vida se resiste a la administración y producción biopolíticas dando lugar a nuevas formas de subjetivación y vida. Lo que en *La voluntad de saber* —primera parte de *Historia de la sexualidad*— es la “introducción de la vida en la historia” puede interpretarse, aunque sea colateralmente, como la posibilidad de concebir una nueva ontología del cuerpo y sus potencias para pensar el sujeto político. La imagen desgarrada produce precisamente una torsión y el monstruo no es ya “el mal”, “el poder”, “el narcotráfico”, sino el cuerpo que resiste. Escapando, entonces, a la tentación de considerar como monstruosos a los abusadores del film (impunes, aterradores, por fuera de todo orden, literalmente informes por momentos, brutales y hasta estúpidos), resulta interesante volver sobre lo monstruoso como resiliencia. En efecto, los torturadores no son monstruosos o fantasmales, sino adultos bestiales o adolescentes dispuestos a filmar con el celular la sesión de tortura, entre otras formas de colaboración.

Heli comienza con la imagen de dos cuerpos. Los pies de uno junto a la cabeza del otro. Cuelgan a uno de ellos en la única imagen que se repite dos veces en un esfuerzo del film por subrayar la iterabilidad del cuerpo inerte. El muerto cuelga en un balanceo incómodo y se convierte en una imagen-emblema que rehúsa de la espectacularización porque se reserva para la secuencia de tortura. La imagen-desgarro es aquí el cuerpo mutilado, golpeado, ensangrentado, inscripto en el plano-secuencia. Esto no sólo no impide la catarsis, sino que además permite escuchar la naturalidad con la que aceptan los lugareños los horrores del abuso, ya sean los aprendices de torturadores o los vecinos que asisten al colgamiento. La estrategia de combinar los cuerpos fragmentados con los amplios planos generales refuerza el carácter insignificante de la vida. Los personajes son vulnerables y precoces: sus vidas son frágiles y los aqueja una suerte de urgencia, apurados por encontrar un irremediable destino. Esto es muy claro en el personaje de Estela, con trece años y planes de casamiento y en Beto, enlistado en el ejército y urgido por el deseo de Estela.

Los Silva son lo que Didi-Huberman llamaría una familia “figurante”. Pero hay en ellos una suerte de humanidad que resiste y cuyas condiciones de supervivencia desvelan el enfrentamiento asimétrico de unas vidas precarias contra los gigantes del narcotráfico. Lejos de pensar un relato microhistórico, el director elige una forma extrema del relato sobre la crueldad. Los Silva son ignorados por el aparato policial: culpan al padre muerto, sospechan de Heli, el caso se cierra sin que importen ni el cadáver, ni los torturadores, ni la casa destruida ni el embarazo indeseado ni el aborto imposible. Sin embargo, la familia resiste y encarna un rol fundamental, histórico y político. Los Silva podrían ser lo que Toni Negri llama “monstruos políticos”, es decir, vida desnuda, desnudada, pero también potencia. Resisten porque siguen viviendo sin abandonar su condición monstruosa. Negri lo expresa del siguiente modo: “el monstruo deviene sujeto, o más bien, sujetos; no está por principio excluido, ni es reducido a metáfora: está

ahí, existe” (2007: 99). Esta resistencia de la “multitud monstruosa”, la población figurante, hace frente en el terreno biopolítico reivindicando el carácter “monstruoso de una reapropiación” (Negri, 2007: 67).

A priori, puede parecer difícil pensar en la familia Silva como encarnando esta resistencia. Sin embargo, Heli vuelve con vida, aunque en un cuerpo irreconocible y Estela, enmudecida y embarazada. En la racionalidad biopolítica que piensa Negri, “sólo un monstruo es el que crea resistencia ante el desarrollo de las relaciones capitalistas de producción; y sólo un monstruo es el que obstruye la lógica del poder monárquico, aristocrático, populista, siempre eugenésico” (2007: 103). El monstruo es umbral y producto de una lógica de la excepción, a quien, como al Bartleby de la lectura de Giorgio Agamben, todavía le queda el no-hacer como el no-morir. Sus muertes no implicarían reproche jurídico; sin embargo, no mueren.

Esta estética del desgarramiento satura el cuadro fílmico y se desplaza a la politización del cuerpo monstruoso. No se trata de “un embellecimiento editorial de la imagen” (Butler, 2010: 23), sino que necesita volverse insoportable, forzar la desgarradura. El “no-hacer” es en el film de Escalante enmudecer como Estela, pero seguir viviendo a pesar de un embarazo traumático, y no morir como Heli a pesar de apenas reconocer su cuerpo lacerado. Ellos son y, como quiere Negri, producen una “resistencia monstruosa”. Se resisten a ser cifras de un poder que los sobrepasa y por eso deciden —como Heli— recomenzar la investigación policial aun cuando lo amenaza una camioneta del ejército grande como su casa.

Como el biopoder es poder sobre la vida, a la eugenesia intrínseca de los dispositivos, deben enfrentarse los excluidos y los monstruos. Como señala Foucault en *Los anormales*, “el monstruo es el gran modelo de todas las pequeñas diferencias” (2001: 62). La figura del monstruo es un artefacto que permite indagar sobre las demarcaciones entre las vidas normales y las

anormales. Los cuerpos anormales son exhibidos en una desnudez metafórica que se llena de sangre y golpes. El film no reduce la escena de tortura a la fuerza metonímica del sonido, ni la desplaza al fuera de campo; por el contrario, obliga a presenciar a tal punto que la muerte produce sensación de alivio. Este tránsito por lo horrible hace pensar en la abyección de la imagen tolerable donde hay, como propone Julia Kristeva, “una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable” (Kristeva, 2004: 7). De este modo, el film trae al ámbito de lo visible “esos ordenamientos de cuerpos desde los cuales una sociedad traza un campo de gradaciones y de diferenciaciones entre las vidas a proteger, a cuidar, a “futurizar” [...] y las vidas que se abandonan, que se reservan a la explotación, la cosificación, o directamente al abandono o la eliminación” (Giorgi, 2014: 15).

La bestia no debe morir

En los films de Escalante, el Estado regula la vida, pero la imagen-desgarro no se agota en verdugos y narcotraficantes, víctimas e inocentes, sino que propone al cine como una escena estructuradora de interpretación permanente, abierta a permanecer viva como el monstruo que se resiste a morir. Este archivo desgarrado configura localizaciones perceptuales que trazan una cartografía crítica de la violencia sin reducción al primitivismo y la civilización, sino ampliando el ámbito de lo monstruoso. La imagen fílmica de Escalante formaliza la emergencia de yuxtaposiciones entre deseos, afectos, imposibilidades, resistencias y negociaciones entre los sujetos representados e imaginados y el dispositivo del desgarrar.

Si bien el problema de fondo sigue siendo la desigualdad y la lucha de clases, la relación entre espacio, cuerpo y vida desnuda permite pensar visualmente el problema del almacenamiento y circulación de lo político en el mundo

contemporáneo. En el espacio fílmico se gestiona la vida y se negocia la violencia y la ética de su representación; es un marco de disenso que rechaza la reducción a un solo pueblo en asunción de que la comunidad política es transformada en comunidad ética. En este sentido, si la pregunta que se habilita es de qué modo se introducen los excluidos en este todo que resiste, la respuesta es la comunidad del desgarramiento en la que el excluido —ya no como actor conflictivo, portador de un derecho no reconocido— “ya no tiene lugar de ser, porque todo el mundo está incluido” y, por tanto, “no tiene estatuto”, pues es “por un lado, simplemente el enfermo, el retardado, a quien la comunidad debe tender una mano que lo socorre” y, por el otro, “se convierte en el otro radical, aquel que nada separa de la comunidad, salvo el simple hecho de ser extranjero en ella, y que por tanto la amenaza al mismo tiempo en cada uno de nosotros” (Rancière, 2007: 25-6). Esta comunidad despolitizada es, entonces, el rechazo absoluto del otro. Podría agregarse, es el heterotopo de desviación —como la prisión o el cementerio— que hay que evitar. Así es como Escalante propone una ontología del cuerpo extenuado de significaciones sociales y articulaciones biopolíticas que distinguen entre vidas dignas de ser vividas, las vidas dignas de ser dueladas y las vidas monstruosas que solo pueden ser imaginariamente desgarradas.

Bibliografía

- Butler, Judith (2010). “Introducción: vida precaria, vida digna de duelo”, en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Buenos Aires: Paidós.
- Clair, Jean (2007). *De inmundo*, Madrid: Arena libros.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid: Akal.
- Didi-Huberman, Georges (2007). *La pintura encarnada*. Valencia: Pre-Textos/Universidad Politécnica de Valencia.
- Didi-Huberman, Georges (2007a). *La imagen-mariposa*, Barcelona: Muditó & Co.
- Didi-Huberman, Georges (2007b). “Das Archiv brennt”, en Didi-Huberman, Georges y Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt*, Berlin: Kadmos.

- Didi-Huberman, Georges (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia: Ad Litteram/CENDEAC.
- Didi-Huberman, Georges (2012). *Arde la imagen*, México: Ediciones Ve S. A. de C. V.
- Didi-Huberman, Georges (2012a). *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4, París: Les éditions de Minuit.
- Foster, Hal (2002). "Archives of Modern Art", *October* 99, pp. 81-95.
- Foucault, Michel (1969). *L'Archéologie du savoir*, París: Gallimard.
- Foucault, Michel (2001). *Los anormales*, Buenos Aires : FCE.
- Foucault, Michel (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Giunta, Andrea (2010). "Archivos". *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*, Santiago de Chile: Palinodia.
- Guasch, Anna Maria (2011). *Arte y archivo 1920-201. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres: Verso.
- Jameson, Fredric (2005). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.
- Negri, Antonio (2006). "La multitud monstruosa" en *Movimientos en el Imperio. Pasajes y paisajes*, Barcelona: Paidós.
- Negri, Antonio (2007). "El monstruo político. Vida desnuda y potencia", en Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín (compiladores), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires: Paidós.
- Rancière, Jacques (2007). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Palinodia.

* Natalia Taccetta (UBA-CONICET / UNA) es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y doctora en Filosofía por la Universidad de París 8, magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín, y profesora y licenciada en Filosofía por la UBA. Es docente e investigadora en la UBA y en la Universidad Nacional de las Artes. Trabaja especialmente temas de filosofía de la historia y estética. Ha publicado el libro *Agamben y lo político* (Prometeo Libros, 2011) e *Historia, modernidad y cine: una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin* (Prometeo Libros, 2016). Dirige junto a Mariano Veliz para Prometeo Libros la colección "Historia e Imagen". Mail: ntaccetta@gmail.com.