



Arte, Muerte y Cine.

La estrategia del fantasma, la táctica del cadáver

Carlos Fernando Alvarado Duque¹

Resumen

Una de las preguntas que la humanidad mantiene vigente, a pesar del cambio de época, es si es posible vencer la muerte. Hasta la fecha, por lo menos materialmente, no parece posible. La alternativa ha sido combatirla en el territorio simbólico y, desde las primeras sepulturas, la imagen ha sido la clave para que la muerte no sea total. El cine, como casi todas las artes, nace y opera en asocio y contra la muerte. Por eso, el presente capítulo busca mostrar la manera en que la imagen cinematográfica combate la muerte física y amplifica la prolongación simbólica de la vida. En tal sentido, creemos que su estrategia y táctica, en particular en el cine autorreferencial, estriba en el fantasma y el cadáver. Ambas figuras suponen una puesta en suspenso del límite que separa al vivo del muerto, ya sea una imagen sin cuerpo, ya sea un cuerpo autómatas que emula la vida. Proponemos, así, una cinematografía de la muerte que se pone en obra a

1 Comunicador Social y Periodista de la Universidad de Manizales, Filósofo de la Universidad de Caldas, Especialista en Estética de la Universidad Nacional de Colombia, Magister en Filosofía de la Universidad de Caldas, Doctor en Filosofía de la Universidad de Antioquia. Profesor Titular de la Escuela de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales y Líder del Grupo de Investigaciones de la Comunicación. Su principal interés es el estudio de las múltiples relaciones entre la filosofía y el cine. Entre sus libros se encuentran: *Laberintos cinematográficos: estética del cine de autor* (2010); *La sala oscura y el mundo de las sombras: discusiones contemporáneas sobre cine* (2010); *Diferencia(s): adiós a la metafísica en los umbrales del cine* (2011); *Figuras del origen. Mitos, arquetipos y cine* (2011); *Hermenéutica y cine. Los tres rostros de Hermes, las tres máscaras del Kinema* (2012); *Geo-Logia(s) del cine. Acontecimiento, mediología y exterioridad* (2012); *Cinemas expandidos. Pliegues para profanar la realidad y Pantallas simuladas* (2016). *Las potencias filigráficas del cine* (2017); *Filosofía y cine. De Friedrich Nietzsche a David Lynch* (2018); *Re-Figurar el Cine. Retóricas en la historia del séptimo arte* (2019). Correo electrónico: cfulvarado@umanizales.edu.co



partir del análisis de cuatro filmes que, de diversos modos, operan como un meta-cine: *Peeping Tom*, *No te mueras sin decirme a dónde vas*, *The final cut* y *One cut of the dead*.

Palabras clave: Arte; Muerte; Cine de terror; Imágenes; Estudios de cine.

Una de los textos más celebres que describe el encanto del cine como nuevo invento, fue la nota periodística publicada, días después de la presentación pública de los primeros filmes de los hermanos Lumière, a finales de 1895. Seguramente, el periodista encargado de narrar su experiencia con las primeras imágenes en movimiento en el mundo de las sombras deseaba transmitir su fascinación con esta nueva y extraña máquina capaz de materializar fantasmas, como su importancia socio-cultural ya que podía mantenernos cerca de nuestros muertos. Su oda al naciente cine se centra, lo cual es oracular, en la idea de superar la mortalidad gracias a la imagen (esto no tenía nada de nuevo), gracias a que el movimiento-duración suponía un modo de retener la vida en su dinamismo:

La fotografía ha dejado de fijar la inmovilidad. Perpetúa la imagen del movimiento. La belleza de la invención reside en la novedad e ingeniosidad del aparato. Cuando todos puedan fotografiar a sus seres queridos, no ya en su forma inmóvil, sino en su movimiento, en su acción, en sus gestos familiares, con las palabras al filo de los labios, *la muerte dejara de ser absoluta* (Periódico Parisino *La Poste*, 30 de diciembre de 1895, Citado en Montiel, 1992, p. 14).

Lo clave de esta descripción radica en que el olfato periodístico se sintoniza con una lectura de naturaleza teórico-especulativa sobre el nuevo invento. Por una parte, anticipa la inclinación del cine sobre el tiempo. El movimiento opera siempre en términos de una duración. Las formas vistas sobre la pantalla deben leerse en términos dinámicos, lo cual desafía el estatismo que es connatural a las imágenes que anteceden al séptimo arte. Ahora, para nuestros intereses, lo clave de este relato sobre el cine está en su comprensión de la muerte. Se sugiere que la fotografía, por su naturaleza indicial, ha logrado mantener a los seres queridos entre nosotros después de morir. Pero ahora, gracias al movimiento-duración, un fragmento de la vida se logra retener gracias al séptimo arte. La muerte se vence (diremos nosotros fantasmalmente) como nunca antes había ocurrido. El cine representa un triunfo que otros sistemas han perseguido, hasta esta fecha, infructuosamente.



Tiempo después, el crítico Andre Bazin, en su famosa “*Ontología de la imagen fotográfica*”, amplifica las intuiciones periodísticas sobre la relación entre cine y muerte. Sugiriendo un posible psicoanálisis del arte, enfatiza en la idea de embalsamamiento de la muerte, propio de las prácticas funerarias egipcias (con el fin de conservar el cadáver), para mostrar el génesis de la imagen que, por diversas rutas, desemboca en la fotografía (base foto-sensible del cine). El arte, a partir de un intento por vencer el paso del tiempo, la muerte destructora, operará, por mucho tiempo, a partir de una dimensión mágica. Si bien el cine opera en una época de naturaleza mecánica, donde Prometeo es el modelo de cualquier ontología, todavía la imagen guarda para sí una forma de supervivencia asociada a la memoria, el registro, el monumento. No hay una relación mágica que se conserve en la imagen, como una emanación, como parte del cuerpo que ha perdido la vida. No obstante, la imagen sí opera, como si se tratara de una función semiótica, como un sustituto de una materialidad condenada a la caducidad:

Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible; porque la fotografía no crea –como el arte– la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción. En esta perspectiva, el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio (Bazin, 2008, p. 29).

Queremos hacer un pequeño rodeo por las relaciones entre arte, muerte y cine porque, amparados en una posible génesis de la imagen, siempre en calidad de fantasma, tiene lugar un intento de superación de la finitud. El cine, creemos, como toda práctica artística ha operado continuando esta estrategia que varios autores han tematizado como consustancial a este particular modo de hacer un territorio. Su esfuerzo, sea mágico, representativo, estético, está destinado a hacer posible un hábitat que logre vencer la muerte. No cabe duda de su fuerza gravitacional cuando somos cons-



cientes de nuestra caducidad, de nuestra insignificante existencia en escala histórica, por no decir cósmica. Y las diferentes rutas del arte negocian a su manera con la muerte. El cine ha tenido, pensamos, una versión perversa de la parca que va desde su esfuerzo por dar cuerpo a fantasmas, hasta la visibilizarían del cadáver como vocación narrativa. Deseamos, en tal caso, proponer una *cinematografía de la muerte* (como una suerte de tributo y burla de la *antropología de la muerte*). Es decir, no nos interesa revisar cómo se representa la muerte en el cine. Queremos ver cómo el cine opera negociando con el límite que supone la cesación de la vida. La idea de cinematografiar, no queremos que se entienda como un retrato de Tánatos, sino como un ejercicio de intercambios con lo que la muerte supone para ganar potencias expresivas, para operar como un acontecimiento en el que la mortalidad es burlada a razón del temor que inspira.

La muerte en el origen

No nos cabe duda que Debray ha tematizado con claridad la génesis de la imagen asociada al proceso sepulcral. Sin la muerte, puede decirse, no habría imagen. En su origen yace un afán mágico-religioso de negar la finitud, de combatir el paso del tiempo, de recobrar (así sea un facsímil) a quien nos deja:

El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte. Pero si la imagen arcaica surge de las tumbas, es como rechazo a la nada y para prolongar la vida. La plástica es un error domesticado. De ahí que a medida que se elimina a la muerte de la vida social, la imagen sea menos viva y menos vital nuestra necesidad de imágenes (Debray, 1994, p. 19).

Nuestro pensador se sintoniza con la oracular nota periodística sobre el cine como forma de no perder totalmente a nuestros seres queridos. Por eso realiza un cuidadoso trabajo arqueológico que revela la presencia de la imagen en la tumba como forma de resistencia. En tal medida, nos recuerda que el arte siempre nace como una forma fúnebre, los sepulcros ofician de museos, los difuntos son coleccionistas y las imágenes cifran un secreto que nadie puede conocer.

En esta misma línea la imagen oficia siempre como un doble. Desde un simple acto de duplicación, implica mantener una ausencia presente; opera como signo en términos de un sustituto que implica un desplazamiento del sentido (el cual siempre está en otro lugar). Tematizada como simulacro (marca que presentifica, como emanación, el cuerpo perdido) tiene la forma del fantasma:



El *eidolón* arcaico designa el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble, cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica. La imagen es la sombra, y la sombra es el nombre común del doble (Debray, 1994, p. 21).

Dicho con simpleza, la imagen carece de cuerpo, lo cual recuerda que opera como forma (como acto inmaterial). No es gratuito la tentación de pensar el cine como un territorio fantasmal, ni la vocación del psicoanálisis de pensar el inconsciente bajo esta figura espectral.

Pensemos, siguiendo a Debray, que las imágenes en movimiento, los bloques de movimiento-duración, nos han ofrecido un nuevo registro escópico. Gracias a su afán de vencer a la muerte, dan paso a la aparición de múltiples fantasmas que nos empujan a pensar, desde otro ángulo, la visibilidad. Lo visible y lo in-visible se remodelan siempre bajo el signo de Tánatos:

El más allá trae la meditación de un más acá. Sin un fondo invisible no hay forma visible. Sin la angustia de la precariedad no hay necesidad de monumento conmemorativo. Los inmortales no se hacen fotos unos a otros. Dios es luz, solo el hombre es fotografía. De nada se hace tantas fotos o películas como de aquello que se sabe que está amenazado de desaparición: fauna, flora, viejos barrios, fondos submarinos (Debray, 1994, p. 25).

La imagen cinematográfica, a pesar de estar ubicada en la época de la representación (que supone una distancia con la mediasfera mágica), supone una forma de negociación con lo visible que, si bien depende de la técnica, también activa la fuerza simbólica-arcaica. De allí que nos maravillamos con el plano-detalle que el ojo no alcanza, o con el ángulo de visión aéreo que nuestro cuerpo condicionado por la gravedad no puede.

El cine ubicado en una época que proclama la autonomía del arte gana autonomía respecto a las prácticas mágico-religiosas. Sin embargo, mantiene vigente el acto de hacer presente lo ausente, así ya no creamos, literalmente, que la muerte se supera físicamente. Ahora, se apuesta por una forma de inmortalidad que radica en la fuerza simbólica que la imagen depara. Estrategia como el recuerdo, permite otra relación con la mortalidad que, en muchos aspectos, busca la manutención de la dimensión incorporal. “Yo me protejo de la muerte del otro y de la mía por desdoblamiento, pero del doble, la muerte hecha imagen, no estoy seguro de poder desprender-



me. Lo que sirve para eliminar la angustia se vuelve angustioso” (Debray, 1994, p. 31). Salvaguardar el espíritu a través del cine permite esa extraña tensión fantasmal, pues pareciera que la dimensión material no nos importase, pero no podemos dejar de reconocer que el espectro siempre reclama un cuerpo. Por eso atesoramos las imágenes de múltiples maneras. Un extraño esfuerzo, posiblemente todavía mágico en la mediasfera artística, que hace de cualquier metonimia de las imágenes un fetiche de coleccionista. Guardamos cadáveres a través de este tipo de prácticas que sobrepasan la cinefilia y que el séptimo arte reproduce en sus maneras de operar.

In-Mortalidad Post-Moderna

El arte ha tenido que toparse con un contexto que ha desafiado tanto su valor mágico como su propia autonomía. El cine, expresión pionera de la industria cultural, es responsable, en gran parte, de este cambio de época que ha desembocado (aunque no por primera vez), en una necrología, en una proclama que anuncia la desaparición de lo artístico:

...la muerte del arte significa dos cosas: en un sentido fuerte y utópico, el fin del arte como hecho específico y separado del resto de la experiencia en una existencia rescatada y reintegrada; en un sentido débil o real, la estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas (Vattimo, 1994, p. 51).

Si bien no deseamos entrar en los resortes de esta discusión, si vale la pena señalar que la muerte opera como una cinta de *Moebius* que da origen y supone un final o una clausura. Diremos, para tomar distancia de esta lectura, que las muertes del arte, que sin duda han llegado, que el cine ha propiciado, suponen nuevos nacimientos. En nuestro caso, el cine nace de la muerte del arte, como en su momento la imagen nace del sepulcro humano. Muere el arte que tiene como estrategia la distancia y condena al fantasma (al doble) por estar lejos de quien contempla. El temor central yace en el tacto. Se tiene miedo de ser tocado por las imágenes. El séptimo arte opera, siempre profano respecto al museo, con una cercanía táctil (casi como una bala, como sugiere Vattimo) al espectador. Las imágenes nos agreden emanadas de la pantalla: proyectil-proyección. El primer plano que, virtualmente, supone poner al rostro del actor-personaje a pocos centímetros del rostro del espectador, alegoriza la necesidad de con-tacto. Los fantasmas cinematográficos reclaman incesantemente un cuerpo (el del espectador) y los que estamos en la sala (posiblemente sin confesarlo) deseamos ser poseídos.



Bauman, en un interesante ensayo sobre el arte líquido, sugiere que la muerte sigue siendo la base de las formas artísticas del presente. A partir de la post-modernidad en términos de discurso, nos dice que seguimos conservando el sueño de inmortalidad vivo, solo que, en el presente, opera con estrategias que sobrepasan el arte contemplativo. Nosotros diremos que el afán de in-mortalidad solo es posible gracias al macabro juego fantasmal de las imágenes que buscan posesión, como del trabajo con cadáveres que el cine propicia:

Para el arte la muerte no es ni un problema técnico ni un problema cualquiera. La mortalidad humana es la *raison d'être* del arte, su causa y su objeto. El arte nació y perdura desde la conciencia, una conciencia que sólo los seres humanos tenemos: que la muerte es un hecho que viene *dado* y que la inmortalidad ha de *fabricarse*, y una vez fabricada debe ser preservada día tras día (Bauman, 2007, p. 15).

Sin duda, conscientes de nuestra mortalidad (¿virtud o condena?) hemos de inventar formas de sobrevivir a nuestro cuerpo. El arte se ha encargado de darnos fantasmas para dicho cometido. Una forma de supervivencia puede yacer en la in-mortalidad de nuestra propia imagen, la estrategia del artista, dice nuestro pensador. Dejar huella (que es la base del fantasma), da paso a la supervivencia de la obra. Diremos que el filme deviene monumento y a través de él es posible la in-mortalidad. En este caso, el espectador entra en un circuito que sobrepasa su propia vida biológica en la negociación simbólica con los fantasmas activados en la imagen:

Las obras de arte no son 'útiles', 'funcionales'; no sirven para asegurar la supervivencia del individuo. Antes, al contrario, su inmortalidad radica en que se alejan del metabolismo de la vida. El arte trasciende la mortalidad humana sólo en la medida en que logra escapar del celo acaparador de los mortales (Bauman, 2007, p. 17).

En tal sentido, el arte no se equipara a una estrategia de supervivencia técnica (como cazar o cultivar). Permite supervivencia porque nos ofrece otra perspectiva del cuerpo que, sin des-materializarlo, lo empuja a salir de su propia somaticidad. "El arte respira eternidad. Gracias al arte, una y otra vez la muerte queda reducida a su verdadera dimensión: es el *fin de la vida*, pero no el *límite* de lo humano" (Bauman, 2007, p. 17). Diremos que el arte post-moderno, del cual el cine se ha convertido en una coartada (por lo me-



nos una gran parte de él), mantiene una relación con la muerte orientada a sobrepasar la caducidad pero que remodela sus propios cánones. Ya no está interesado en una dinámica cósmica de base que debe emularse. No hay, en sus arcas, interés alguno por motivos universales. Si pensamos en la idea de Bauman de la in-mortalidad como fabricación, bien podemos reconocer que el cine opta por estrategias autorreferenciales, intertextuales, palimpsesticas para su supervivencia. Bien podemos pensar que la muerte en el cine como motor, siempre hace referencia, como intentaremos mostrar con nuestros casos de análisis, sobre su propia condición. El fantasma y el cadáver son tanto motivos narrativos, como gestos de pliegue de la imagen cinematográfica sobre su propia tradición. Y esto corresponde más a un ejercicio de autorreferencia (meta-cine) y de intertextualidad (historias que se cruzan una y otra vez en una gran enciclopedia) que cualquier otra forma.

La in-mortalidad que persiguen el arte post-moderno y el cine se decanta por el caos, por el dinamismo como base. No hay más en sus arcas el estatismo que buscaba fijar la forma, pues esta se gana en tanto se evade su cristalización.

La idea de un estado fijo, inmóvil, final, permanente nos parece tan extraña y absurda como la imagen de un viento que no sopla, un río que no fluye, una lluvia que no cae... En la vida feliz en la postmodernidad, cada uno de sus momentos *dura sólo un rato* hasta que llegue el próximo; y ningún umbral debería quedar cerrado una vez cruzado (Bauman, 2007, p. 19).

La eternidad genera terror en tanto supone la desaparición del cuerpo o la destrucción del fantasma, ya que este último, para durar, no podría generar ningún tipo de contacto. Sin duda por esto Bauman se resiste a pensar que el arte ofrezca promesas de eternidad pues de realizarse destruyen el flujo que es condición de la vida. Nosotros diremos que el gozo que supone el cine en este escenario (con toda su perversidad) radica en que nos lleva al limbo en que deseamos que nuestro cuerpo sobreviva a la muerte, que los fantasmas quieran nuestra corporalidad.

Ocultar la muerte, en-mascarar el vacío

Philippe Aries nos ha legado una fantástica antropología de la muerte que se basa en la modificación que se realiza, con el paso del tiempo, en relación con el cadáver. De su interesante trabajo, nos interesa una suerte



de negación de los restos que coincide con el último siglo (post-modernidad), basado, en gran medida, en una negación de la mortalidad. Literalmente, nos asegura el pensador, la muerte es un problema y, como tal, tiene dimensiones técnicas, médicas, burocráticas, sociales, etcétera. Son muchas las manifestaciones de este ocultamiento de la muerte. Por ejemplo, el cementerio comienza a desaparecer como lugar de hábitat para los dolientes, que ya no lo visitan por ser un recordatorio de la mortalidad. Quien está a punto de morir lo hace en instituciones médicas y no en casa con el abrigo de sus seres queridos (medicalización de la muerte). El cadáver se oculta a partir de ataúdes cerrados y, antes de que Tánatos llegue, el moribundo es aislado para una muerte solitaria en el hospital. Los rituales desaparecen para una tecnificación que desemboca en la destrucción del cadáver, reducido a cenizas, en lugares a los cuales no tienen acceso los dolientes. Sin duda, el cadáver, resto material, cuerpo sin espíritu, ha sido quien ha recibido en la modernidad la más dura afrenta. Por eso a lo mejor sea el arte un lugar de resistencia contra su desaparición. Aries nos dice que, en este sentido, Tánatos se disfraza y Eros se desnuda. Diremos nosotros que se trata, gracias a la tendencia del cine a hacer un territorio, de modificar la mirada para que el cadáver encuentre un lugar donde mantenerse. Lo clave, claro, es que su naturaleza será ambigua. Cargará tanto con la ausencia de vida como con la resistencia a morir. No en vano, el séptimo arte, ha sido un caldo de cultivo para el zombi, emblemática figura que exalta el cadáver.

La muerte ha sido descompuesta dividida en una serie de pequeñas etapas, de las cuales, en definitiva, no sabemos cuál constituye la muerte auténtica: aquella en la que se ha perdido la conciencia, o bien aquella otra en la que se ha perdido el último aliento. Todas esas pequeñas muertes silenciosas han reemplazado y difuminado la gran acción dramática de la muerte, y ya nadie tiene la fuerza o la paciencia de esperar durante semanas un momento que ha perdido una parte de su sentido (Aries, 2000, p. 85).

Deseamos pensar el problema de la muerte a partir de algunas herramientas que nos lega el psicoanálisis lacaniano y el trabajo sobre el cine, inspirado en el pensador francés, que elabora Žižek (2013). La razón no es otra que el reconocimiento de la muerte como una condición del arte para lidiar con lo real. Como hemos intentado sugerir, el arte nace de la muerte porque trata de expandir la vida más allá del cuerpo. En gran medida, tiene lugar una lucha con una realidad imposible de dominar a totalidad y cuya



única herramienta en contra, pareciera, es el trabajo simbólico. Zizek nos asegura que el cine es el medio que mejor ha logrado revelar los resortes del psicoanálisis lacaniano, perspectiva que ha tematizado el papel que el deseo posee en el modo en que el hombre enfrenta a lo real. Las imágenes en movimiento dan cuerpo a un arte perverso que nos enseña cómo desear. Lo clave es que, al operar en términos de ficción, hace de la pantalla un velo para lidiar con lo real. No habría, nos dice, mundo alguno sin esta mediación. Desear, señalar, opera como una suerte de herida sobre la realidad que genera una fisura para poder establecer con ella un proceso de intercambio. La gran ventaja radica en que como mecanismo artístico domestica lo real en el abrigo de la sala oscura sin lograr nunca un completo dominio de lo que aparece.

Lacan se interesa por un psicoanálisis del arte orbitando, al igual que Freud, sobre el proceso de sublimación (el cual supone una reorientación de la libido de un modo no sexual, una forma de hacer operar los fantasmas en un registro simbólico), pero no se interesa por psicoanalizar al artista a través de las obras. Su postura, alineada con su inclinación estructuralista, se decanta por pensar en el arte en términos textuales, como cadenas significantes que con diferentes estrategias (metafóricas-metonímicas) permiten que el sentido se condense o se desplace. Ahora, el trabajo del arte, diremos, supone, por lo menos en algunos de los seminarios de Lacan, una lucha contra lo real. No perdamos de vista que lo real para el psicoanalista supone principalmente un vacío. No puede concebirse como una determinación, ni tampoco como un espacio para ser llenado a través de procesos imaginarios y de mecanismos simbólicos. Mientras más avanza el proceso de simbolización, más retrocede lo real. Por eso se define siempre privativa.

Recalcati señala que Lacan propone una estética del vacío, una estética anamórfica y una estética de la escritura a lo largo de su obra. Nos llama la atención algunas ideas de la primera estética en tanto permite pensar el papel de la muerte. Entre muchos otros mecanismos, el arte supone un proceso de simbolización de lo real ya que lo real siempre conduce a una vacuidad. Ante la ausencia de rostros, en sentido nietzscheano, es necesario enmascarar. Eso hace el arte que, como sugeríamos, opera en un juego de cadenas de significantes para poder resistir el nihilismo de lo que escapa a tematización.

Si, en efecto, la obra de arte es una organización textual, una trama significativa que manifiesta una particular densidad semántica, esta organización de la obra no es solamente una



organización de significantes. Es más bien una organización significativa de una alteridad radical, extra-significante (Recalcati, 2006, p. 12.)

De esta forma, para Lacan el arte no opera en el registro simbólico como un movimiento en busca del sentido en la cadena, sino que se enfrenta al vacío tratando de obturarlo, de ofrecerle, a través de la herida, una suerte de máscara. Hay en ello, un exceso de goce, un tipo de terror que el arte procura domesticar, por eso la belleza juega como velo (en el sentido freudiano) para soportar, a través de una suerte de pantalla, lo intemmatizable. Pensemos cómo la vocación terrorífica del cine replica ese goce perverso sobre lo real:

La primera estética de Lacan convoca, en este sentido «nietzscheanamente», al arte como remedio defensivo en la confrontación con lo real. En este sentido la sublimación produce una vuelta al objeto, no tanto como resto de la operación significativa que cancela la Cosa, que pone la Cosa bajo la barra, sino más bien como índice de la Cosa. (Recalcati, 2006, p. 16).

Lacan nos señala que la muerte es base del orden simbólico. En el mismo sentido de Debray, creamos un sistema de signos para evocarla, controlarla, combatirla. Lapidariamente nos sugiere que lidiamos con ella cuando reconocemos que en la cadena significativa podemos desaparecer, cesar, des-hacer nuestro yo. Tanto como muerte física, primera muerte, o segunda muerte, muerte simbólica, esta condición de finitud implica un complejo proceso de negociación con lo real que supone la cercanía con el límite, el lugar en que ya no es posible ninguna tematización. La segunda muerte que supone la salida del lenguaje, el no poder estar más en la cadena significativa, empuja al arte a operar más allá de lo simbólico. Lo real par Lacan baraja sin corte alguno, no trabaja a través de diferencias y oposiciones como lo simbólico. “Llegamos ahora al límite donde el discurso desemboca en algo más allá de la significación, sobre el significante en lo real. Nunca sabremos, en la perfecta ambigüedad en que subsiste, lo que debe al matrimonio con el discurso” (Lacan, 1984, p. 200). Por ello el arte, que trabaja a partir de un sistema de inscripciones, genera cortes sobre lo real sin llegar a agotarlos. No encentra sentido alguno, porque la continuidad de lo real escapa de la dimensión semiótica. De allí la importancia de la cosa que, como hemos dicho, no responde a una simbolización, pero incluso, más allá, no es posible imaginar. Su presencia supone el goce como una forma de traspasar el principio de placer y conlleva a cierta forma de



sufrimiento. Por eso el arte es clave. Sobrepassando cualquier idea de armonía, nos lleva, en especial en el cine, hacia el goce que es capaz de generar malestar.

Ahora, Žizek ha insistido en cómo diversos filmes, todos ellos orbitando alrededor de diferentes expresiones de la muerte, siempre suponen una forma de relación con lo real que, en muchos casos, revelan la presencia de *La cosa*. Nuestra experiencia como espectadores, en obras como las de Hitchcock o Lynch, radica precisamente en esa herida que hace presentir cómo lo real irrumpe en el orden simbólico de la representación cinematográfica y, de muchos modos, revela la presencia de Tánatos. Nosotros diremos que toda esa irrupción bien se reconoce cuando los cuerpos son deconstruidos para tomar distancia de la simbolización que hemos hecho de ellos. Žizek sugiere que la idea de “órganos sin cuerpo” revela la presencia de lo real que irrumpe en lo artístico. Por ejemplo, la voz, que siempre es extraña al cuerpo, aparece disgregada de él o como si proviniera de un sitio extraño (a pesar de salir de la boca). Respecto a *Luces de Ciudad de Chaplin* señala:

La voz introduce una fisura en este universo preedípico de continuidad inmortal: funciona como un cuerpo extraño que mancha la superficie inocente del cuadro, una aparición fantasmal que nunca puede sujetarse a un objeto visual definido; y esto cambia toda la economía del deseo, la inocente vitalidad vulgar de la película muda se pierde, la presencia misma de la voz transforma la superficie visual en algo engañoso, en un señuelo: «El film era gozoso, inocente y sucio. Se transformará en obsesivo, fetichista y frío como el hielo». En otras palabras: el film era chaplinesco, se transformará en hitchcockiano (2013, p. 13).

Creemos que este tipo de análisis revela la necesidad del arte de poner en escena un cuerpo signado por síntomas de mortalidad que suponen la clausura de una falsa naturaleza que le ha sido impuesta. Por ello busca ser poseído de diferentes modos (historia de fantasmas) o recuperar su vitalidad (historias de zombis). En ambos casos el cuerpo, extraño, incómodo, genera cierto goce perverso al hacernos desear salir de él o regresar cuando está en peligro. En el fondo, arte y psicoanálisis coinciden en cierta necesidad de dominio sobre el cuerpo como forma de resistencia a su caducidad, como cura contra la muerte. Principalmente, diríamos, sin su negación, ya que puesto en pantalla, oficia de un cadáver que se niega a cualquier forma de ocultamiento presente en otras prácticas occidentales.



La muerte devenida imagen

Peeping Tom o el retrato de la muerte

Podemos decir que, tanto en Debray como en Lacan, la imagen tiene una relación dialéctica o de intercambio por la mirada. *Peeping Tom* (1960), película británica dirigida por Michael Powell, es un perturbador trabajo sobre el acto de mirar y la fuerza gravitacional de la imagen. No es gratuito que, casi finalizando el filme, un psiquiatra, con quien se topa el protagonista, mencione la escotofilia en términos de patología. Nuestro relato, que sin duda sería perfecto para un psicoanalista lacaniano, nos cuenta la historia de Mark, un joven que está obsesionado con capturar la mirada perfecta producto de una respuesta terrorífica. Por ello se convierte en un asesino en serie que busca retratar en cámara el miedo que sienten sus víctimas (todas mujeres) justo antes de ser asesinadas. Hijo de un científico, creció ante la cámara de su padre que experimentaba con él. Su cometido, documentar cómo el miedo afecta al cuerpo. Ya adulto, Mark no solo se obsesiona con el cine aficionado, sino que busca lo mismo que su padre por medio de la muerte. Pareciera que la muerte del padre es, simultáneamente, un modo de reemplazarlo hiperbólicamente.

Revisemos algunos elementos del filme que fácilmente se incluyen dentro del género de terror. Nuestro protagonista es un psicópata. La muerte, si bien no es su fin primordial, se convierte en la coartada para la imagen. En otras palabras, la imagen depende de la muerte, y solo es posible a razón de ella. Insiste, en varios tramos del filme, que desea hacer la película perfecta, lo cual explica que cargue, todo el tiempo, una pequeña cámara consigo como si fuera una extensión de su cuerpo. Nuestro protagonista trabaja en el mundo del cine, lo cual revela en qué medida el lenguaje del séptimo arte está puesto al servicio de

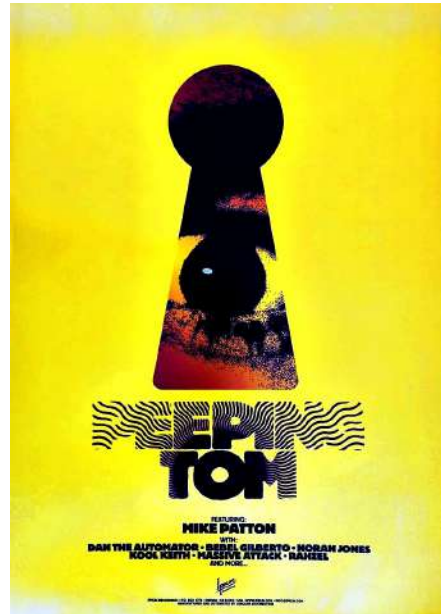


Figura 1. Poster de *Peeping Tom* (1960)



su propósito. Vemos cómo, en diferentes asesinatos, siempre escenifica al asesinato para que sus víctimas puedan ser convertidas en imágenes. Dos casos son emblemáticos. El primero es una muerte que tiene lugar en los estudios donde trabaja como camarógrafo. Aprovecha, en la noche, todo el tramoyage, las cámaras profesionales, la iluminación especializada para capturar la imagen perfecta del horror. El segundo ocurre en un pequeño estudio en que, en sus ratos libres, fotografía prostitutas. Dichas imágenes son objeto de comercio por el dueño del local. Ambos casos suponen el cuerpo que hace gravitar la mirada. Actriz o prostituta, el cuerpo femenino supone el medio para alcanzar el miedo. El goce, totalmente perverso, supone que el único modo de superar la muerte (al sobrevivir en la imagen) es convocando el toque destructor de Tánatos a través del asesinato.



Figura 2. *Peeping Tom* (1960) de Michael Powell

Todo esto, no es difícil reconocerlo, oficia de meta-texto del cine mismo. Como varios autores han señalado al detalle, el séptimo arte es una práctica voyerista. El título del filme hace alusión al acto de mirar de manera escondida, propio de negocios en que se paga por ver mujeres desnudas sin tener contacto con ellas. El voyerista observa con un vidrio (principalmente) que opera en calidad de filtro. No podemos dejar de pensar que dicho mecanismo es tanto la cámara como la pantalla. Siempre esa membrana recuerda la distancia entre cuerpo e imagen. No sobra decir que Powell utiliza diferentes recursos propios del arsenal expresivo del cine para que nos identifiquemos con la mirada voyeur del personaje y, de modo perverso, deseemos la muer-



te para alcanzar la imagen del mismo modo. Su cámara portátil sustituye nuestro ojo o lo equipara al del personaje para capturar la muerte. No podemos dejar de señalar que al final del relato el personaje revela el secreto para capturar la imagen del miedo. Cuando filmaba a sus víctimas lo hacía situando un pequeño espejo delante del rostro que las obligaba a ver su expresión cuando eran asesinadas. Este macabro gesto, que recuerda el estadio del espejo lacaniano, supone una torsión del cuerpo. La imagen está fuera y dentro. El miedo proviene de la mirada sobre sí y de devenir imagen-muerte. La imagen perfecta es posible como doble de otra imagen que, a su vez, es doble de la muerte. Mark, al final, se suicida con su propio método, quizá con el deseo de que el terror genuino logrará superar la muerte misma.

No te mueras sin decirme a dónde vas o como no ser un fantasma

El director Eliseo Subiela nos regala un singular tributo al cine justo el año de su centenario. Creemos que su película es un ejercicio sobre el séptimo arte que combate la muerte a través de espectros. *No te mueras sin decirme a dónde vas* (1995) comienza justo antes de la invención del cine.

William, un ayudante de Thomas Alba Edison, le cuenta al inventor sobre cómo construir una máquina que logre materializar las imágenes en movimiento (estamos ante la creación del Kinescopio). Luego sabremos que William reencarnó en Leopoldo, un proyeccionista de cine argentino quien está a punto de perder su empleo porque los cines de barrio, finalizando el siglo XX, son poco frecuentados. Tenemos de base la idea de que los espíritus sobreviven el cuerpo y pueden vencer la muerte volviendo a nacer. Sin interesarnos por la dimensión religiosa de esta creencia, nos importa como alegoría de una cinematografía de la muerte. En principio, los espíritus (fantasmas) logran vencer la muerte como lími-



Figura 3. Poster de *No te mueras sin decirme a dónde vas* (1995)



te en tanto devienen imágenes. Esto lo comprobamos cuando la esposa de William, Rachel, se le aparece a Leopoldo y le cuenta de la milenaria historia de amor entre los dos, que ha supuesto el paso por infinidad de cuerpos. Ante él, esta mujer-muerta es imagen. Nadie más puede verla a excepción de Carlitos, un pequeño robot. No podemos dejar de creer que la mente del cineasta (encarnada en Leopoldo) y la máquina tomavistas (encarnada en Carlitos) permiten la relación con el fantasma devenido imagen.

Resulta que Leopoldo, además de proyccionista de cine (trabajo que heredó de su padre) también es inventor (como lo fue en su anterior vida). Junto con Oscar, un amigo que se encuentra en silla de ruedas, está tratando de crear una máquina que logre capturar los sueños y traducirlos a imágenes que pueden ser vistas en un monitor. El recolector de sueños, como llaman los personajes a su invento, emula tanto al Kinescopio de Edison como al cine a lo largo de su historia. No podemos dejar de pensar que esta máquina que recoge sueños (que de manera cómica, señala Leopoldo, revolucionará el psicoanálisis) supone una forma de sublimar fantasmas, como sugiere Freud. Para nuestro caso, el fantasma radica precisamente en la imagen que carece de materialidad. Pura visualidad in-corpórea se resiste a desaparecer (de allí la historia de reencarnación) que en este caso encuentra en la pantalla una forma de actualizarse en términos matéricos, y en el grueso del relato encuentra un cuerpo al volver a nacer. La historia de Rachel se centra en que no ha tomado la decisión de volver a nacer porque llevaba años buscando a William (ahora Leopoldo). Al final del relato, y manteniendo el amor como vínculo, decide en-carnarse en la hija de Leopoldo. La muerte se vence cuando el fantasma se apropia de un cuerpo, cuando la imagen se hace de una superficie de proyección.



Figura 4. *No te mueras sin decirme a dónde vas* (1995) de Eliseo Subiela.



El pequeño recolector de sueños que Leopoldo y Oscar inventan es una pequeña caja de madera. Sin duda, es un tributo a la primera cámara de los hermanos Lumière, un intertexto al cinematógrafo. Esta máquina recuerda la necesidad material del cine para negociar con las imágenes (como gesto que reclama el cuerpo, luego del uso de la máquina aparece a su interior ceniza, similar a la de los cadáveres incinerados). Sueño y técnica se reclaman todo el tiempo para poder vencer la muerte. La película, a partir de su relato, es una oda al acto de ensoñación como motor de la vida. Varios personajes nos recuerdan, en diferentes momentos, que sin el sueño como proyecto (proyección) la muerte se engrandece. En ese mismo sentido, la ausencia de amor en la vida de Leopoldo (o por lo menos eso cree él) le lleva a preguntarse constantemente por el sentido de la vida. La muerte acecha cuando no hay un vínculo con otros. Sueños, amor y muerte se convierten en la base narrativa del filme, pero, sin duda, son alegoría del cine. La máquina que materializa parte de un afán por vencer la muerte (y la muerte se hace personaje de sus historias) y se concentra en crear vínculos (los personajes que se aman de múltiples formas), todo en el marco de una exteriorización de los sueños. En el filme *Rachel* (fantasma) tiene un pequeño diálogo con Carlitos (máquina). A ti te falta un alma, a mí me falta un cuerpo, dice la joven. Son, sugiere, una pareja perfecta, signada por la incompletud.

The Final Cut o el montaje de una imagen

Omar Naim nos entrega un interesante trabajo sobre el coleccionismo de imágenes asociada a la muerte en su película *The Final Cut* (2004). Creemos, alegoriza la naturaleza del cine en términos de negociación con lo real. Ante la caducidad misma, ante la muerte como ausencia de sentido, como lugar que quiebra cualquier proceso de simbolización, como herida que sabotea toda suerte de forma de protección humana, el coleccionismo de imágenes opera como un doblez. Y decimos doblez en un sentido concreto. Coleccionar imágenes supone, al interior del cine, un intento por mantener (en términos de huella) algo del cuerpo que desaparece y que se dobla sobre sí mismo en calidad de significante que solo cobra sentido en un orden simbólico. Queremos creer que la imagen, como hemos dicho de otros modos, si bien opera en el registro simbólico, siempre emana, como si fuera una suerte de contagio, la vacuidad de lo real. Nuestro relato, en clave de ciencia ficción, supone que en un futuro indeterminado los seres humanos, desde antes de su nacimiento, pueden adquirir un chip orgánico (llamado Chip Zoë) que oficia de disco duro para grabar todas sus vivencias. Ojos y oídos se convierten en receptores de una cámara virtual cuyas imágenes solo pueden ser accesadas tras la muerte. Lo interesante de ello es que el



Figura 5. Poster de *The Final Cut* (2004)

usuario no puede aproximarse a su propia película, que es editada posteriormente por profesionales que la entregan a los seres queridos. La “rememoria”, nombre del producto, es una oda fantástica al trabajo del montajista que debe convertir una vida en un relato cinematográfico de menos de dos horas.

Nuevamente, tenemos un ejemplo de una cinematografía de la muerte. No solo porque sea posible sobrevivir a la muerte gracias a este registro visual convertido en cine, sino porque la manera en que se registran las imágenes es convirtiendo al cuerpo en un cinematógrafo. Es decir, solo el cine hizo posible una hipótesis de ciencia ficción para vencer la muerte. Los montajistas tienen como tarea ofrecer una versión

de la vida del personaje y esto los hace devenir en directores virtuales. Nuestro protagonista, Alan trata de ofrecer siempre una versión del difunto acorde con los deseos de los dolientes. Vemos cómo debe tejer una versión narrativa entre otras, es decir, una interpretación de la vida del difunto, que no solamente supone la selección de imágenes, sino de la escritura de las mismas. En concreto, el sentido brota de la cadena significantes articulada con un gran sintagma de la vida. Se cruzan en ello el registro simbólico que opera en la cadena versus la versión real que, en términos técnicos, no existe. Nuestra historia, por ejemplo, se centra en el montaje de la vida de un empresario asociado a esta tecnología de la memoria que abusaba de su pequeña hija. La decisión de suprimir esas imágenes por parte del montajista para complacer a la familia, se cruza con opositores a este tipo de proceso que buscan hacerse dueños de las imágenes-recuerdos para atacar este sistema.

En el relato no todos pueden pagar el chip. Los usuarios solo se les informa si son portadores cuando cumplen la mayoría de edad. Los detractores de esta práctica son muchos, y su ataque se basa en la invasión de la intimidad de las personas tras sus muertes. Claro, lo clave es que la imagen siempre, desde el sepulcro, ha sido invasiva. Entra donde el cuerpo yace y, en teoría,



se niega a aparecer. La muerte, no en todos los casos particulares, supone una forma simbólica de supervivencia, máxime cuando la imagen (en este caso como parte orgánica del cuerpo, como metonimia somática) sobrevive de manera cruenta. Esto lleva a que exista una técnica de tatuajes faciales que bloquea el funcionamiento de los implantes. Muchos de los usuarios modifican drásticamente sus rostros como un gesto, visible, de negación de la imagen. Imagen corporal, escritura de la piel, que ataca otra imagen corporal. El cine de la memoria encuentra en la pintura, como una suerte de regreso perverso, una forma de ataque a la imagen en movimiento. Nuestro personaje termina siendo asesinado para extraerle los recuerdos del proceso de montaje del empresario que abusa de su hija. La imagen, de nuevo, adviene de la muerte. Literalmente, aunque no lo veamos en pantalla, el cuerpo deber ser abierto (herida en lo real) con el deseo de encontrar la imagen escondida. Supervivencia a partir de la muerte en la más perversa de sus versiones.



Figura 6. *The Final Cut* (2004) de Omar Naim

One Cut of Dead o el muerto viviente como exaltación del cine

El director japonés Shinichiro Ueda nos entrega en su filme *One Cut of Dead* (2017) un retrato del zombi como imagen. Con esto queremos decir que el zombi, muerto-viviente (paradoja de la mortalidad), opera como imagen para este particular género, como aparecer de la resistencia a la mortalidad que en su afán de no perder la vida consume a los que no han muerto devorando sus cerebros como si se capturara la vitalidad tras este gesto, como si se buscaran las fuerzas in-corporales que les han sido arrebatadas. Esto, claro,



Figura 7. Poster de *One Cut of Dead* (2017)

filme de zombis en medio de un viejo acueducto en las afueras de Tokyo en el que los actores rápidamente se dan cuenta que algunos de los zombis son reales. Este particular doblez es aprovechado por el director para continuar rodando. Dicho gesto que supone una irrupción de lo real no solo perturba, sino que rompe el tejido simbólico. La historia comienza con una escena cuya calidad no satisface al director, para dar paso al ataque zombi real. Tras las persecuciones propias del género la historia desemboca en un festín de sangre para que la actriz, cuya calidad histriónica era deficiente, se convierta en una genuina sobreviviente que logra detener a los muertos vivientes. Todo esto es rodado en un magnífico plano-secuencia que, en términos del lenguaje del cine, supone una oda a la realidad en tanto no genera cortes en la representación. Tenemos, entonces, una forma particular de encuentro entre lo real y lo simbólico. El lenguaje del cine pareciera tratar de capturar lo real evadiendo la cadena de significantes. El plano único (*one shot*, en inglés) pareciera emular la idea lacaniana de lo real en términos de un continuo fuera de toda tematización. No obstante, sabemos que lo real opera por vacuidad y este gesto es el intento de domesticación de lo indomesticable, el esfuerzo por asir la cosa cuyo éxito es precisamente su imposibilidad.

es propio de un género cuyo origen en el séptimo arte se puede rastrear hasta los inicios de Hollywood y cuya mitología se esparció modificando la figura del muerto-viviente en cantidades de cuerpos con potencias inusitadas. No obstante, este filme nos presenta al zombi como imagen con otro matiz que supone tanto la intertextualidad del género, como la autorreferencialidad del cine. La estrategia es relativamente simple, una deconstrucción de la operación del género y, al mismo tiempo, una lección del cine como arte narrativo que, diremos, se enfrenta a la muerte como motor.

Nuestro filme puede dividirse fácilmente en tres secciones. Cada una de ellas con una media hora aproximada de duración. La primera nos presenta la historia del rodaje de un



Figura 8. *One Cut of Dead* (2017) de Shinichiro Ueda

En medio de este ejercicio notamos todo el tiempo que el esfuerzo por captar la cosa se sabotea a sí mismo. El director, quien aparece de manera itinerante, entrar en cuadro para gritar acción o instar a los camarógrafos a que no pierdan detalle. Su deseo perverso no es otro que aprovechar la muerte (actualizando en el zombi, como en los que quieren sobrevivir) para su película. Busca, sin renuncia, la imagen como efecto del muerto viviente que, de personaje de la mitología cinematográfica, ha devenido real para volver de nuevo a ser personaje en su filme. El espejo fractalizado del meta-cine nos permite presenciar una bella lección de la fabricación de la inmortalidad que sugiere Bauman. No tenemos otra cosa en pantalla que una deslocalización del cuerpo que salta de imagen en imagen. Ahora, esto se torna aún más hiperbólico en la tercera parte del filme. Al terminar el filme en plano-secuencia (primera parte de la película) tenemos una analepsis que nos lleva un mes atrás. Se nos cuentan los preparativos para el filme que será presentado en vivo en la televisión nipona (segunda parte). Como si fuera un juego de niños, todo es casi improvisado, y el dominio del director sobre el equipo es casi nulo. A última hora varias cosas fallan y, en consecuencia, el plano-secuencia va a dar comienzo sin certeza de su desarrollo. La tercera parte del filme nos permite un juego de reflejos que no solo es un maravilloso ejercicio de meta-cine sino una deconstrucción del séptimo arte. Vemos, y esta es nuestra película por superficie, cómo se realiza la película de zombis. Estamos ahora visionando la imagen sobre la imagen del zombi. Y esto revela tanto los sinsentidos de nuestra película dentro de la película, como la fabricación de la muerte. Ver la confección del zombi, la falsificación del cadáver, el acto de dar vida a lo inerte (ma-



niquies, piezas de utilería, sangre falsa) revela el recorrido del arte hacia el reino de lo real. La falsificación, base del cine, revela cómo la máscara es la que da lugar al rostro. No hay zombi sin artificio material, al final del relato, no hay zombi sin imagen simbólica, al comienzo de nuestra historia.

Referencias

- Aries, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente. Desde la edad media hasta nuestros días*. Barcelona: Acantilado.
- Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Lacan, J. (1984). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 3. Las psicosis 1955-1956*. Buenos Aires: Paidós.
- Montiel, A. (1992). *Teorías del cine. El reino de las sombras*. Barcelona: Montesinos.
- Vattimo, G. (1994). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Žizek, S. (2013). *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Recalcati, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan. (Psicoanálisis y arte)*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.

Filmografía

- Naim, O. (Director). Wchersler, N. (Productor). (2004). *The final Cut (La memoria de los muertos)*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos / Canadá / Alemania: Lions Gate Eternainment.
- Powell, M. (Director). Fennell, A.; Powell, M & Mannin, C. (Productores). (1960). *Peeping tom (El fotógrafo del pánico)*. [Cinta cinematográfica]. Reino Unido: Anglo-Amalgamateld Productions / Michael Powell.
- Subiela, E. (Director). Rocca, J. (Productor). (1995). *No te mueras sin decirme a dónde vas*. [Cinta cinematográfica]. Argentina: Artear / Instituto Nacional de cine y Artes Audiovisuales.
- Ueda, Sh. (Director). Ichihashi, K. (Productor). (2017). *Kamera o tomeru na! (One cut of dead)*. [Cinta cinematográfica]. Japón: ENBU Seminar / Panpoko-pira.