

Enl@ce: Revista Venezolana de Información,
Tecnología y Conocimiento
ISSN: 1690-7515
Depósito legal pp 200402ZU1624
Año 7: No. 1, Enero-Abril 2010, pp. 79-94

Cómo citar el artículo (Normas APA):
Zumalde, I., Arocena, C. y Zunzunegui, S. (2010). Imágenes del otro: el cine en la comprensión de la discriminación. *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 7 (1), 79-94

Imágenes del otro: el cine en la comprensión de la discriminación¹

*Imanol Zumalde*²
*Carmen Arocena*³
*Santos Zunzunegui*⁴

Resumen

Este trabajo examina, con las herramientas del análisis textual, un grupo de películas significativas que abordan, en sus plurales manifestaciones, el fenómeno sociológico de la discriminación. Para ello pasa previamente revista con criterio sistemático a los diversos vínculos que una colectividad puede establecer con otra a la que considera diferente (segregación, exclusión, asimilación, admisión), y a renglón seguido se detiene en una serie de casos ejemplares en los que se pone en escena, por un lado, la segregación del portador de un cuerpo “deforme” y, por otro, la *Shoah*, el exterminio nazi de pueblo judío como ejemplo de exclusión radical. Los autores sostienen la tesis de que el cinematográfico es un espacio susceptible de ofrecer en bandeja una *saber diferente* acerca del fenómeno, desgraciadamente tan actual, de la discriminación.

Palabras clave: emigración, exclusión, exterminio, segregación, cine

Recibido: 06-06-09 Aceptado: 10-12-09

¹ Este trabajo recoge algunos de los resultados del proyecto de investigación EHU/38 “La construcción de la belleza en los medios de comunicación audiovisuales” financiado por el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad del País Vasco, UPV/EHU.

² Doctor en Comunicación audiovisual y profesor Titular de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco, España. Miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AHEC). Autor del libro *Deslizamientos progresivos del sentido* y coautor de *Antología crítica del cine español, 1906-1995* (1997). Correo electrónico: imanol.zumalde@ehu.es

³ Profesora Titular de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco, España. Autora de *Víctor Erice* (Cátedra, 1996) y *Francis Ford Coppola. La trilogía de “El Padrino”* (Paidós, 2001).

⁴ Profesor Titular de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco, España. Semiólogo. Analista e historiador cinematográfico. Autor de *Pensar la imagen* (Cátedra, 1989), *Robert Bresson* (Cátedra, 2001), *Orson Welles* (Cátedra, 2005), *Las cosas de la vida. Ensayos de semiótica estructural* (Biblioteca Nueva, 2005) y *La mirada plural* (2007, Cátedra, 1º Premio Internacional de Comunicación Audiovisual “Francisco Ayala”).

Images of the Other: the Cinema in the Understanding of Discrimination

Abstract

This text deals with the problem of *social discrimination* as is shown in some classic movies. Using the textual analysis instrumental it studies, after establishing the main concepts that allows to think the problem in a structural way, two relevant cases of *segregation* and *exclusion* through the close analysis of some very well known films, going from the presentation of *deformity* in works as *Freaks* (Browning, 1939) or *The Elephant Man* (Lynch, 1980) until the close lecture of *Shoah* (Lanzmann, 1985), film in which the spectator is confronted with the image of something that was thought as invisible. As the authors shown, the cinema is able to offer a different and specific knowledge about our world.

Key words: Emigration, Exclusion, Extermination, Segregation, Cinema

Introducción

La neurobiología ha demostrado que la audiodivisión, es decir la síntesis cognitiva de estímulos visuales y sonoros percibidos al unísono, aventaja en términos de atención, comprensión y recuerdo a la actividad perceptiva de los órganos de la vista y el oído cuando intervienen en solitario. Estos estudios aportan fundamento empírico a lo que pedagogos, profesores y maestros conocen desde tiempo atrás por experiencia propia: que los mensajes audiovisuales son más eficaces a la hora de atraer y mantener el interés del alumno, a la hora de elucidar y transmitirle conocimientos así como de fijarlos en su memoria, de suerte que los textos audiovisuales rinden didácticamente más y mejor que, por ejemplo, los textos escritos sobre los que ha recaído a lo largo de la Historia buena parte de la responsabilidad de generar, atesorar y transmitir el Saber.

A este hecho irrefutable viene a sumarse la circunstancia de que, desde tempranísima edad, prácticamente desde que a principios del siglo XX se convirtiera en un divertimento de masas al alcance de (casi) todo el mundo, el cinematográfico es un espacio estético palpitante donde los problemas y las preocupaciones capitales (y las que no lo son tanto) del ser humano han encontrado un cauce de expresión privilegiado. Ámbito poroso y omnicomprendivo donde los haya, nada ha sido en efecto ajeno al cine en sus poco más de 100 años de existencia. Diversidad temática que, en sinergia con la aludida eficiencia del medio audiovisual en la tarea de vehicular provechosamente toda suerte de contenidos, ha propiciado que a estas alturas dispongamos de un nada desdeñable *destilado cinematográfico de la existencia humana* al que interrogar cuando pretendamos saber algo sobre nosotros mismos que no encuentra respuesta cabal en las demás manifestaciones humanas.

Por último conviene no perder de vista que el cine es, pese al fuerte viento que sopla en sintonía con las implacables leyes de mercado y la marea de la estandarización consustancial a las rutinas de trabajo de sus profesionales, una disciplina con vocación estética. El arte, si se prefiere, que ocupa(ría) el séptimo escalón del Olimpo artístico. Quiere decirse que a la eficacia cognitiva y a la amplitud temática, el cinematógrafo añade la excelencia estética de un medio de expresión que, surgido de la aleación de prácticamente todos los que le precedieron (el cine amalgama la sustancia icónica de la fotografía, el dispositivo escénico del teatro, las estructuras y convenciones narrativas de la novela del siglo XIX, los modelos estructurales y de composición de la pintura, e incorpora el lenguaje natural, tanto en su manifestación gráfica cuanto verbo-acústica, la música, la arquitectura, etc.), las ha trascendido en un sistema de signos original que ha sido capaz de poner gradualmente en valor sus potencialidades estéticas. Como señaló André Bazin, el progreso evolutivo del cine ha tenido lugar en una proporción acelerada de manera que en apenas un siglo de vertiginosa existencia su catálogo estilístico no desmerece frente al de sus hermanas mayores.

Todos estos argumentos ponen de relieve que el cine constituye un espacio estético sin parangón donde las plurales preocupaciones del ser humano fraguan de forma particularmente rentable en términos heurísticos, como demuestra el hecho de que ninguna de las disciplinas teóricas surgidas en la órbita de las ciencias humanas se haya privado de utilizar determinado material fílmico ya sea para constatar la pretendida aplicabi-

lidad universal de su instrumental metodológico, o para refutar sus fundamentos teóricos en el cuerpo propiciatorio de un puñado de películas. En las páginas que siguen pretendemos contribuir a la demostración de que el cine es fuente esencial de conocimiento poniendo sobre el tapete una serie de películas que dilucidan, con una eficacia simbólica fuera del alcance de otra suerte de textos, las diversas variantes, éticas y estéticas, del tema de la *discriminación*. En primer lugar haremos un esfuerzo por elucidar semióticamente el fenómeno propiamente dicho y a renglón seguido atenderemos, con las cautelas que vienen al caso, a la plural materialización fílmica que han deparado dos de sus manifestaciones más ilustrativas: la segregación social del cuerpo deforme, y el Holocausto, la tentativa histórica de exclusión radical por antonomasia del Otro.

El cine ante la diferencia

Las relaciones entre el cine y la diferencia pueden ser abordadas de diversas maneras. Una bien sencilla consiste en hacer, primero, inventario de las películas que han tomado, por ejemplo, el fenómeno de la inmigración como anécdota o motivo argumental, intentar, a continuación, cartografiar ese espacio temático con arreglo a criterios operativos para posteriormente detenerse en aquellos casos más sobresalientes o significativos que permiten sopesar el problema general con criterio selectivo. Pero acometiendo taxonomías y listados (que están, por otra parte, al alcance de cualquiera que acuda a la *web* y teclee los términos implicados) no extraeremos ningún saber novedoso sobre el candente asunto que ahora nos ocupa.

Más estimulante y rentable en términos de conocimiento resulta cuestionarse acerca del verdadero problema que entraña la inmigración. Conviene insistir, como primera cautela, en el hecho de que el movimiento de traslación de un grupo de personas a otro emplazamiento geográfico no es problemático *per se*, sino un fenómeno constante en la Historia de la humanidad que ha contribuido como pocos al desarrollo tecnológico y cultural del género humano. Si hoy día traemos con tanta frecuencia a cuento la inmigración (y la proliferación de películas de esta temática no es sino un síntoma de este estado de cosas) es para referirnos a la situación de desequilibrio o conflicto social que en el presente provocan en el lugar de destino esos movimientos migratorios masivos.

Las migraciones son consustanciales a la naturaleza. Cada día que pasa la zoología aporta prueba documental de que ese vertiginoso trasiego de dimensiones planetarias es parte integrante del sistema biológico; es un mecanismo de regulación que asegura el equilibrio del ecosistema. Los movimientos migratorios de ser humano han cumplido históricamente ese rol regulador y germinativo, pero en el presente son vividas como una amenaza por parte de los grupos sociales privilegiados lo que convierte a las metrópolis occidentales en un espacio de conflicto.

En definitiva, el problema no es la inmigración en sí misma, sino la fricción social que se deriva de la posible incompatibilidad entre los naturales del lugar (aborígenes) y los foráneos que portan consigo unas determinaciones culturales (un idioma, una religión, una cultura, unas costumbres, unos hábitos de intercambio sexual y

familiar, una tradición culinaria, etc.) diferentes a las que forman el espacio simbólico de los moradores originarios de su lugar de destino. Hablamos de un problema de inadaptación, incompatibilidad y refracción identitaria perfectamente *reversible*, dado que es vivido en carne propia por los naturales del lugar que se sienten invadidos por *el Otro* y, al mismo tiempo, es padecido por los inmigrantes que se sienten *fuera de lugar*, desarraigados y rechazados por su identidad diferente.

El cine ayuda también a esclarecer los aspectos cruciales de este asunto, y lo hace con singular perspicacia a través de películas que aún no versando formal o explícitamente sobre la inmigración, sin embargo se interrogan a fondo en torno a las consecuencias sociales que se cobran los movimientos migratorios. Películas, en fin, que proponen distintas formas (beligerantes, amistosas...) de *gestionar la alteridad* (lo Otro, lo diferente, la figura del extraño).

La selección de las películas a las que pasaremos revista puede parecer sorprendente a primera vista, pero estamos seguros de que a la postre quedará probado que dicen más (y de manera más clara) sobre las *formas posibles de convivencia con el Otro* que aquéllos títulos en boca de todos que ponen, más o menos aparatosamente, en primer término la fenomenología o casuística presente de la inmigración.

Empecemos por *Fort Apache*, western canónico que John Ford dirigió en 1948. Entre otras muchas singularidades que no vienen al caso este filme superpone dos conflictos equidistantes de naturaleza muy distinta. Uno externo o macroestructural, el que enfrenta a los miembros del VII^o

de Caballería yankee con los pieles rojas (de etnia Apache como puntualiza el título de la película) que viven en los territorios de la frontera del *Far West* conquistados a sangre y fuego por los rostros pálidos. Hoy en día se emplea la perífrasis “lucha de civilizaciones” para definir este conflicto que constituye el corazón temático del género *western*. Como es harto sabido, *Fort Apache* transpone más o menos subrepticamente el desastre de *Little Big Horn* en el que las fuerzas del VII^o de Caballería al mando del general Custer fueron masacradas por las huestes de *Sitting Bull*. En la película, que está narrada desde la perspectiva de los norteamericanos, la batalla final se desencadena porque los indios descontentos por sus infames condiciones de vida huyen de la reserva en la que están confinados. Dicho rápidamente: los blancos occidentales sólo llevan a la práctica *fórmulas de marginación* para con el “piel roja”, y éstas son dos:

Marginación suave: confinarlos en una reserva india: *Segregación*.

Marginación fuerte: cuando huyen de la reserva, pasarlos por las armas, aniquilarlos: *Exclusión*.

En paralelo al macro estructural, *Fort Apache* pone en escena otro conflicto de menores dimensiones y carácter intestino que se dirime entre blancos y se escenifica intramuros, en el interior del fuerte. Dicho brevemente, se trata de un enfrentamiento o conflicto de clase *sui generis* habida cuenta que enfrenta a las dos castas militares (Oficiales *vs.* Suboficiales) del ejército norteamericano a resultas del noviazgo entre la hija del oficial de mayor rango (Coronel Thursday) y el hijo del suboficial de mayor rango (Sargento Mayor

O’Rourke): el primero, argumentando explícitamente razones de clase, impide a su hija contraer matrimonio con el joven militar de orígenes plebeyos. Pero el derrotero del conflicto mayor (los buenos oficios de la madre del novio para empezar, y la muerte del coronel en la batalla contra los indios para concluir) desatasca este conflicto menor. Así las cosas, para solventar sus problemas intestinos los blancos/occidentales llevan a la práctica primero fórmulas de marginación, y tras su fracaso, prueban con fórmulas de integración.

Marginación suave: ante el empecinamiento en casarse, el coronel Thursday toma la decisión unilateral de trasladar a su hija menor de edad al Este (a pesar de que la entrada en escena de los indios impiden que la orden se lleve a término): *Segregación*.

Integración: muerto el coronel, los jóvenes contraen matrimonio y tienen descendencia: *Asimilación*.

Entre otras muchas cosas, *Fort Apache* expone con meridiana claridad que la relación entre colectivos de razas diferentes es un imposible ontológico o sólo es posible en términos de marginación, en tanto que las relaciones entre los colectivos de la misma raza pueden llegar, al cabo de diversos desacuerdos o desencuentros dialécticos en ningún caso cruentos, a un punto de convivencia o tolerancia recíproca (tránsito de la segregación a la asimilación).

Pero olvidémonos de la anécdota y hagamos balance de ese organigrama de conflictos desplegados en *Fort Apache* donde las figuras *posibles* en las que pueden conjugarse las relaciones po-

tenciales entre grupos sociales distintos ocupan su debido emplazamiento. Dicho de otra manera, a la luz del *mundo posible* de *Fort Apache* podemos esbozar la *sintaxis elemental de los vínculos posibles con la alteridad o lo Otro* que, como atinadamente propone Eric Landowski (2007, pp. 19-49) del que aquí se utilizan algunas de sus nociones como instrumento epistemológico, se resume en cuatro figuras: los conflictos por razones de raza, sangre, color de piel, idioma, religión, edad, género, clase, etc. son susceptibles de presentar formas de compatibilidad o incompatibilidad, cada una de ellas actualizable, a su vez, en dos formulaciones que pasamos a inventariar rápidamente:

Formas de incompatibilidad:

Exclusión: negación del Otro como tal. Consiste en extirpar, eliminar o expulsar lo distinto. La Historia aporta numerosos casos de marginación radical, pero ninguno tan elocuente como el ideal del *Judenrain* del Tercer Reich (“tierra libre de judíos” en jerga nazi) cuya figura emblemática es el campo de exterminio o muerte inmediata.

Segregación: Imposibilidad de asimilar y/o incapacidad de excluir. La Historia ha sido igualmente generosa con las manifestaciones de la marginación “suave” entre las que destacan el modelo de castas hindú o el *Apartheid* surafricano. La cárcel, el ghetto, el campo de concentración o la reserva india son algunas de las formas en las que ha encarnado la segregación.

Formas de compatibilidad:

Asimilación: El grupo dominante acoge al diferente que, renunciando a sus marcas constitutivas precisa Landowski, hace suyas las del grupo

de acogida. Bien es verdad que en algunas situaciones puede existir una *puesta en común* con los Otros con vista a establecer un *acuerdo sobre lo común*. La formulación ideal de este último modelo asimilativo podríamos encontrarlo en la Constitución norteamericana forjada según el patrón “todos somos iguales”, y el *Melting Pot* (crisol de razas) se erige en su figura emblemática.

Admisión: Coexistencia pacífica, acercamiento de identidades distintas atraídas por la diferencia. Consiste en la búsqueda de la *complementariedad en las diferencias* (Landowski emplea la fórmula “asimilación recíproca”). El Multiculturalismo que postula activamente que las *identidades son diferentes pero equiparables* encarnaría, en nuestra opinión, este paradigma. Su figura emblemática es el *Salad Bowl* o la macedonia étnica característica de los barrios interraciales.

Ciertas películas de nuestros días funcionan de caja de resonancia de los planteamientos multiculturalistas, de esos postulados políticos que (rechazando por obsoleto el modelo tradicional de asimilación) propugnan la coexistencia con los miembros de distintas identidades culturales que viven codo con codo en el mismo espacio social en términos de admisión. Hay muchos ejemplos de esta suerte de películas de *obediencia multiculturalista* que han salido a la palestra de un tiempo a esta parte, pero pocos son tan ilustrativos como *La joven del agua* (*Lady in the Water*, 2006) de M. Night Shyamalan donde amén de recibir con guante blanco a la intrigante chica subacuática venida de otro mundo, el futuro inmediato de éste depende del esfuerzo conjunto de los miembros de todas las razas e identidades que conviven, dán-

dose la mano y arrimando el hombro cual utópica Arcadia multicultural, en la cerrada comunidad de vecinos donde transcurre la acción.

Gurinder Chadha, directora nacida en Etiopía en el seno de una familia de origen *shij* que realiza películas en Inglaterra con éxito internacional, ofrece por su parte una visión amable, edulcorante y con final siempre feliz (*ergo* la admisión es posible) de los conflictos de la sociedad poliétnica o intercultural de nuestros días. En *Quiero ser como Beckham* (*Bend it like Beckham*, 2002) el conflicto es sobre todo de género dado que las madres (inglesas de pura cepa o de origen *shij*) aceptan a regañadientes que sus hijas se ejerciten en esa disciplina eminentemente masculina que es el fútbol. Pero eso no es más que la antesala o estadio preliminar que conduce al matrimonio mestizo o interracial, escollo supremo y cuasi infranqueable en torno al que gravita el universo filmico de Gurinder Chadha, que ha sido por fin hollado, con no poco regocijo y abigarrada mixtura musical, en *Bodas y prejuicios* (*Bride & Prejudice*, 2006) versión multiculturalista y boolywoodiense del inmortal texto pre-victoriano en el que los conflictos de clase cincelados por la prosa de Jean Austen son traducidos filmicamente como desavenencias de índole étnico-cultural, siempre superables a poco que pongamos de nuestra parte (Oriente y Occidente son compatibles, la admisión recíproca es posible: pura alianza de las civilizaciones).

Como se ve, el cine del presente refleja con su caleidoscopio de luz el deslizamiento ideológico de fondo que ha experimentado la reflexión política sobre las soluciones posibles a los conflictos derivados de la inmigración: los postulados multiculturalistas que celebran la diferencia han desembocado en argumentos filmicos de estruendoso éxito desplazando aquellas fábulas de antaño donde la búsqueda de un sustrato común en el género humano era la llave de la convivencia. Eran otros tiempos, que parecen reverdecer en cierto modo como indica el hecho significativo de que Barack Obama comenzara su discurso de la victoria en Chicago haciendo una decidida apuesta por los valores del *Mealting Pot* primigenio⁵ en detrimento de la exaltación de las diferencias identitarias que ha sido el santo y seña de las últimas décadas.

El cine ante el cuerpo deforme

Cambiemos de tercio y retrotraigámonos a los orígenes del séptimo arte. En sus primeros años de vida el cine cumplió la función de hacer visible el mundo contemporáneo, sus innovaciones y sus acontecimientos, sus paisajes y a los personajes que formaban parte de la historia, al hombre y a sus ocupaciones, la historia del momento presente y recreaciones pertenecientes a hechos históricos del pasado. Las vistas de los hermanos

⁵ El primer sujeto de color que accede a la Casa Blanca sopesó su victoria en las urnas en estos términos: “Es la respuesta pronunciada por los jóvenes y los ancianos, ricos y pobres, demócratas y republicanos, negros, blancos, hispanos, indígenas, homosexuales, heterosexuales, discapacitados o no discapacitados. Estadounidenses que transmitieron al mundo el mensaje de que nunca hemos sido simplemente una colección de individuos ni una colección de estados rojos y estados azules. Somos, y siempre seremos, los Estados Unidos de América”.

Lumière y sus competidores ofrecieron al individuo de finales del siglo XIX un nutrido compendio de vistas de ciudades conocidas e ignotas (imágenes de Venecia tomadas desde una góndola, países considerados exóticos para el “ojo occidental”, etc.), de acontecimientos como la coronación del zar Nicolas II o la boda del monarca español Alfonso XII, en tanto que la escuela de Brighton, por mencionar un ejemplo significativo, se especializó en documentales sobre el modo de trabajo en las incipientes industrias.

De esta manera, *ampliando el régimen de lo visible* el cine contribuyó a aumentar el conocimiento de sus espectadores ofreciéndoles imágenes en movimiento que daban la sensación de pasear por la ciudad, ocupar un lugar privilegiado como testigo de la historia o franquear puertas cerradas y conocer el mundo que se desarrollaba tras ellas. Las manifestaciones más notables y aplaudidas del cuerpo humano también se ofrecieron en las pantallas cinematográficas de los orígenes que se poblaron de bailarinas, boxeadores y hermosas jóvenes. Incluso se mostraron los intercambios sexuales mediante un incipiente catálogo de películas pornográficas que comenzaron a circular de manera semiclandestina.

Sorprende, o quizá no tanto, que en este amplio inventario de temas y formas quedaran excluidas las malformaciones del cuerpo cuando la exhibición de siameses, enanos y mujeres bar-

budas estaba al orden del día en los espectáculos de ferias ambulantes y se celebraban, con gran éxito de público, certámenes monotemáticamente centrados en la exhibición diversos tipos de monstruosidades biológicas⁶. El comercio con estas degeneraciones de cuerpo humano continuaba con la venta de tarjetas postales que los espectadores adquirirían tras la visita con objeto de conservar el recuerdo del cruce de miradas con aquellos “prodigios de la naturaleza”.

La “teatralización” de siameses, enanos, mujeres barbudas, hombres lobos, mutilados y otro tipo de deformidades biológicas, conocidas como *freaks shows*, gozaron de una amplia popularidad hasta principios del siglo XX cuando los avances de la medicina y el surgimiento de una conciencia social y jurídica sobre el particular propició que fueran desterrados *del régimen de lo visible* y los transformaran de objetos en sujetos. Jean-Jacques Courtine describe este fenómeno de la siguiente manera:

“la ciencia restableció el derecho a la humanidad biológica para el monstruo, el derecho lo acogió en el seno de las personas jurídicas y el aumento de un sentimiento de compasión, secundado por el desarrollo de una medicina reparadora y caritativa, consiguió la vuelta a la comunidad de los hombres de aquellos que durante tan largo tiempo estuvieron excluidos de ella” (Courtine, 2006, p. 236).

⁶ De la popularidad de este “teatro de la deformidad” da cuenta el American Museum fundado por Phineas Taylor Barnum en Manhattan en 1841 que durante sus más de veinte años de existencia recibió alrededor de 41 millones de visitantes. En este peculiar museo coexistían colecciones de historia natural y exhibiciones de sujetos deformes. Todo nos hace pensar que la mayor parte de los visitantes acudían a ver este último tipo de espectáculo.

En este período nace y se desarrolla un cinematógrafo dotado de una clara voluntad de *documento científico* que se proponía incrementar el saber de los espectadores a cambio del pago de una entrada. En este contexto los cuerpos “anormales” desaparecerán del panorama de los espectáculos cotidianos en los que sólo asomarán esporádicamente en forma de noticias de actualidad periodística vinculadas siempre a los avances en la cirugía. El deforme aparece en los medios de comunicación como portador de un destino trágico que, en la mayoría de los casos, sus congéneres pueden evitar. El cine de ficción, por su parte, recurrirá a la presentación de monstruos que muy poco tienen que ver con el *freak* que hacía pocos años protagonizaba los espectáculos de barraca de feria. Basta repasar la producción filmica de aquellos años sobre este tema para caer en la cuenta de que la escasez de películas que abordan la deformidad humana contrasta con la abundancia de aquellas que reflejan la monstruosidad de seres pertenecientes a otros mundos paralelos al terrestre; tal es el caso de la inabarcable saga de vampiros. Habría que esperar más de treinta años hasta que las anomalías del cuerpo volvieran a formar parte del *espectáculo de la visualidad contemporánea*.

Tod Browning, recreador por otra parte de monstruos vampíricos (ver *Drácula*, 1931, filme en el que se gestó la estrella Bela Lugosi), se atrevió en 1939 a hacer visible el problema de la deformidad en *Freaks (La parada de los monstruo)*, celebrada película que, amén de reflejar el enfrentamiento entre la anomalía y la normalidad, expone sin tapujos un mensaje tan aterrador (cualquiera puede convertirse en un *deforme*) que

su difusión se vio severamente limitada e incluso llegó a ser prohibida en Gran Bretaña. La historia que cuenta la película no es más que una variante de la traición de una pérfida mujer pero el drama discurre en un circo en el que conviven seres normales y deformes.

El contexto circense permite trazar una bisectriz que divide a los seres que pueblan el mundo de ficción entre espectadores (sujetos a la regla de la normalidad) y espectáculo (sujetos obligados a convivir con la deformidad). En este mundo dividido una trapecista (Cleopatra), amante del hombre forzudo (Hércules), seduce al enano Hans con la intención de apropiarse de su fortuna. A partir de esta exigua línea dramática Browning refleja la cotidianeidad del mundo de los “deformes” erigiendo una nueva barrera infranqueable que los separa de aquéllos otros personajes que, como los espectadores, poseen un cuerpo “normal”. Pero hete aquí que la “sociedad de los deformes” planifica su venganza apelando a un sentido de la solidaridad que los separará aún más de la sociedad de los que no lo son al convertir a un miembro de cuerpo “normal” en otro susceptible de convertirse en *freak*, es decir, en espectáculo. La película pone al descubierto que la fealdad moral habita en cualquier tipo de cuerpo, sobre todo en uno bello; aunque más aterrador resulta descubrir que la distancia que separa el mundo de los “deformes” del de los “normales” no es tan grande toda vez que ambos comparten los sentimientos que hacen humanos: el amor, la solidaridad pero también la crueldad y la maldad. Lo importante es no traspasar el borde, no entrar en contacto con la anomalía.

Si la película de Browning lleva a cabo en apariencia la misión de dar a conocer al diferente, al Otro, la moraleja de la historia va más allá gracias a ese doble borde que ubica el drama en un mundo ajeno, en cierta medida, al mundo de la normalidad. El drama de *Freaks* acaece a los Otros, emponzoñados por una maldad congénita desencadenante de la violenta venganza final: el asesinato de Hércules con una diminuta espada y la transformación de Cleopatra, la hermosa trapezista, en un ser mutilado, ciego y sin voz, es decir, en ser deforme, “objetualizado” y sin capacidad de expresión.

El filme visualiza de diferentes maneras el motivo de la cerca que escinde el mundo de la normalidad y el espacio donde habita el deforme: la aceptación, tras el matrimonio con Hans, de la hermosa trapezista por parte de la comunidad de monstruos; el rechazo de la trapezista a formar parte de esta comunidad y su irremediable final. Sin embargo, el espectador puede respirar con tranquilidad debido a que el drama de la bella que se convierte en monstruo permanece acotado en el mundo *sui generis*, extraño y acotado del circo.

En 1980, David Lynch procedió a recrear un caso real mediante la puesta en escena del cuerpo deforme de John Merrick en *El hombre elefante* (*The elephant man*), película que alcanzó una difusión mayor que la anterior y que a la postre se ha convertido en obra de culto merced a una retrospectiva que sobre los inicios del cine sonoro ofreció el Festival de Venecia. Lynch decidió que John Hurt encarnara la vida atroz de Merrick que a finales del siglo XIX padeció una dolencia que deformó su cráneo y extremidades hasta extremos mons-

truosos. Su vida, como la de los *freaks* de Browning, se desarrolló en el mundo de la farándula, pero Lynch puso el acento en su carácter apacible y educado, en su inteligencia y cualidades humanas que desmentían su atroz físico.

La película de Lynch cuenta la historia de un hombre cuya diferencia respecto a sus congéneres estriba en un envoltorio carnal capaz de ocultar todas sus virtudes y cualidades morales e intelectuales. El filme expone sin circunloquios la imposibilidad de integrar a este sujeto en la sociedad toda vez que la convivencia con el resto de los seres humanos es fuente inagotable de humillación y dolor. La sociedad sólo lo acepta como cobaya al amparo de una medicina que le ofrecer albergue y sustento a cambio de convertirse en objeto de estudio.

Vistas en perspectivas las dos películas evidencian una evolución que resulta cuanto menos curiosa. Si la deformidad de *Freaks* convertía a sus protagonistas en meros *objetos escópicos*, separados por partida doble de la sociedad gracias a la doble cerca simbólica traída a colación, casi cincuenta años después David Lynch ofrece un vuelta de tuerca a idéntico motivo convirtiendo a su protagonista en un objeto sólo apto o interesante para una mirada científica. Todo permanece igual: el personaje lynchiano persiste escindido de la sociedad, convertido en bicho raro. La discriminación es absoluta al extremo de que en su conclusión el film sugiere el suicidio como la única alternativa para el diferente.

Desde el ámbito del cine independiente norteamericano, *Twin Falls Idaho* (Michael Polish, 2000) aborda de nuevo la problemática de vivir

con un cuerpo deforme a través de una historia de amor entre una prostituta y uno de dos hermanos siameses. La trama se desenvuelve en un entorno de marginación: los siameses viven encerrados en la habitación de un mísero hotel y, para celebrar su cumpleaños, solicitan los servicios de Penny, una prostituta toxicómana. La reacción inmediata de la joven es de rechazo ante la monstruosidad, aunque el olvido de su bolso en la habitación de los siameses permite a Polish dar a conocer a estos seres encerrados tras las cercas de la marginalidad. Los siameses están obligados a no dejarse ver. Únicamente salen a la calle, al exterior, la noche de Halloween, poblada de seres normales que juegan a transformar su aspecto exterior por unas horas. Sólo entonces, cuando los “normales” adoptan transitoriamente un aspecto “deforme”, los siameses pueden pasar desapercibidos en el mundo de la “normalidad”. Después deben volver a su encierro. Los siameses viven excluidos de la “normalidad”, negados ontológicamente por una sociedad que les deniega un derecho tan básico como el de ser visibles.

Polish introduce un elemento trágico que da un giro a la historia y pone sobre el tapete el problema de “ser uno y dos a la vez”: uno de los siameses enferma y muere de suerte que su cuerpo debe ser amputado y a su hermano se le abre la posibilidad de llevar una vida “normal”. Con todo y haber recuperado las cualidades que podrían devolver la visibilidad a su cuerpo, el final que Michael Polish da a la historia arroja, sin embargo, al *exsiamés* a la microsociedad de los excluidos, de

los no-mirados, toda vez que las secuelas físicas y psicológicas de la amputación van a obligarle a vivir en un mundo de la marginación.

La regla básica para participar en el juego social, tal y como demuestran estas películas surgidas en distintos momentos de la historia del cine, consiste en poseer un envoltorio corporal acorde con las reglas de la belleza tal y como es definida, canónicamente, por una sociedad dada. Cuerpo que, por extensión, se constituye apto para ser mostrado al resto de los “semejantes” con los que compartimos un mismo espacio social. A partir de ahí, se puede manipular, transformar o mutilar como se han encargado de reflejar, por otra parte, las películas de David Cronenberg⁷. Aquellas apariencias que no estén de acuerdo con las definiciones que se alejen de las tendencias biológicas mayoritarias serán eliminadas o excluidas de la sociedad.

El cine ante la solución final

La coincidencia en las carteleras de medio mundo de *La cuestión humana* (*La Question humaine*, Nikolas Klotz, 2007) y *El niño del pijama de rayas* (*The Boy in the Striped Pyjamas*, Marck Herman, 2007), dos filmes que, aunque de manera harto diferente, centran el foco en el Holocausto, nos brinda excusa perfecta para volver a reflexionar en torno a la manera en la que el cinematógrafo ha dado cobijo estético a este espinoso asunto que se sitúa en un espacio abis(m)al muy próximo a lo irrepresentable. Agnieszka Holland

⁷ Sobre este tema consultar Kauffman, (2000).

(*Europa Europa*, 1991), Steven Spielberg (*La lista de Schindler*, 1993) o Roberto Benigni (*La vida es bella*, 1998) ya habían probado, entre otros, a representarlo audiovisualmente pero con escasa fortuna, o sólo con la fortuna de ese público mayoritario que se da por satisfecho con las buenas intenciones. Frente a todos ellos se erige el trabajo singular de Claude Lanzman, que en sus películas ha ido poniendo progresivamente en pie un archipiélago de textos filmicos en los que *lo indecible es, al fin, dicho cinematográficamente*. Hay que precisar que la empresa de Lanzmann afronta de cara la construcción de una imagen de lo que, por definición, carece de la misma en la medida en que la “solución final” contenía como una pieza esencial de su proyecto asesino el cuidadoso borrado de las huellas del crimen. Estamos, por tanto, ante la representación de uno de los casos más extremos de *exclusión*: el que busca, mediante la eliminación física y su ocultamiento, convertir al otro en algo inexistente. Como dicen los versos de Paul Celan (el equivalente literario del trabajo audiovisual de Lanzmann) “subiréis como el humo en el aire / luego tendréis una fosa en las nubes”.

Por eso no debe extrañarnos que en los momentos iniciales del que es, por el momento, el último avatar de la serie de filmes que Lanzmann ha dedicado al tema del Holocausto⁸, la voz del cineasta nos convoca a los espectadores de hoy a escuchar “la palabra viva de Yehuda Lerner”, superviviente del campo de exterminio nazi de Sobibor. De esta manera el cineasta declara, desde el comienzo mismo de la película, sus intenciones

que no son otras que las de proceder a una “rehabilitación del testimonio”. Rehabilitación radical que funda tanto la monumental y multifacética experiencia que se extiende a largo de las más de nueve horas de proyección de *Shoah* como de las más concentradas (ambas películas se “construyen” sobre un testimonio *único* –en todos los sentidos de la palabra) *Un vivant qui passe* o *Sobibor*.

Rehabilitación que no sólo procede a partir de dar la palabra a esos supervivientes de los campos de exterminio nazis cuya desaparición definitiva, cada vez más próxima, borrará la huella directa, inscrita en sus cuerpos singulares, del horror que portan a modo de signos, de *índices* inapelables, sino que extrae buena parte de sus potencialidades de devolver a la noción misma de “testigo” todo su peso etimológico. Carlo Ginzburg o Giorgio Agamben, entre otros, han subrayado de qué manera la palabra testigo no significa sólo la presencia de alguien como tercero (*terstis*) en un litigio, sino que, sobre todo, apunta (a través de la etimología *superstes*) en dirección del que ha vivido (hasta el final, cabe añadir) una determinada experiencia, la ha hecho suya y está en condiciones de testificar sobre la misma. De manera aún más precisa Agamben recordará que testigo en griego se dice *martis*, mártir, palabra que deriva de un verbo cuyo significado es “recordar”, lo que sitúa al superviviente en la posición del que “no podría no recordar”.

De aquí que buena parte del trabajo de Lanzmann en estos filmes se oriente en la dirección de facilitar las condiciones para que surja el testimonio, produciéndose un verdadero “elogio de la

⁸ *Shoah* (1985), *Un vivant qui passe* (1997) y *Sobibor, 14 Octobre 1943, 16 heures* (2001).

memoria”. Véase, como ejemplo privilegiado en *Shoah*, el momento en que el peluquero Abraham Bomba, antiguo miembro de los *sonderkommandos* que trabajaban en “este lugar que ellos llamaban Treblinka”, procede a relatar su experiencia en el interior de la cámara de gas cortando el pelo a niños y mujeres desnudas (entre las que, en un momento desgarrador, se incluyen su prima y su madre) que estaban a punto de ser gaseados. Testimonio que es “puesto en escena” por Lanzmann, en una operación mayéutica, mediante la ubicación de la escena en una barbería y haciendo que Bomba -por entonces ya retirado de su profesión- proceda a realizar un corte de pelo mientras relata los acontecimientos acerca de los que se solicita su testificación singular. En el fondo, en este instante -como en otros muchos de su obra- las imágenes y los sonidos capturados por Lanzmann aportan un fulgurante desmentido a las palabras proferidas al inicio de *Shoah* por Simon Srebnik, superviviente del primer campo de exterminio mediante gas situado en Chelmno (Polonia): “No se puede contar esto. *Nadie puede representarse lo que pasó aquí. Imposible. Y nadie puede comprenderlo*”.

De esta manera Lanzmann se coloca a sí mismo -y, de golpe, coloca al espectador en idéntica posición- en la de “aquel que no ha visto”. Porque precisamente se trata de eso: *de ver y de saber*.

Pero no de ver ni de saber cualquier cosa. Porque de nada sirve, ha señalado repetidas veces Lanzmann, y corrobora el historiador Raul Hilberg en *Shoah*, saber y repetir que seis millones de judíos fueron asesinados por los nazis. De lo que se trata es de “ceñirse a las precisiones y a los detalles, a fin de organizarlos en una ‘forma’, una estructura que permita si no explicar al menos describir lo más completamente posible lo que ha sucedido” (Hilberg en *Shoah*). Ni sirve de nada acumular imágenes pretendidamente testimoniales procedentes de noticiarios de la época en la medida en que apenas se conservan imágenes del Holocausto propiamente dicho ya que se trataba de un proyecto criminal que debía mantenerse en riguroso secreto, y que las rodadas por los cámaras de los ejércitos aliados al liberarse los campos apenas dan cuenta exacta de lo que allí había sucedido.

Lanzmann lo ha expresado con claridad: “Lo real es opaco”. Es la configuración verdadera de lo imposible. ¿Qué significa filmar la realidad? Hacer imágenes a partir de lo real, es hacer agujeros en la realidad. Encuadrar una escena es excavar. El problema de la imagen es que hay que hacer agujeros a partir de lo lleno” (Chevrie, M. y Le Roux, H., 1985, p. 20). Estamos lejos de cualquier fundamentalismo en la manera de representar el Holocausto como han creído ver algunos⁹. De lo que

⁹ Véase la polémica que opuso a Jorge Semprún y Claude Lanzmann en torno a la “indecidibilidad” de la experiencia de los campos (recogida en *Le Monde des Debats*, n° 14, Mai 2000). Suscribir la tesis de Semprún (“Nada de los campos es indecible. El lenguaje nos permite todo”) implica reconocer que esto es, justamente, lo que los filmes de Lanzmann nos entregan de manera única. En cualquier caso no puede ignorarse la beligerancia de Lanzmann contra las películas de ficción que han tomado como tema el Holocausto como son los casos ya mencionados de la mini-serie televisiva titulada precisamente así, *Europa Europa* (Agnieszka Holland, 1991), *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993) o *La vida es bella* (Roberto Benigni, 1998). En este sentido puede leerse su texto “Holocauste, la représentation impossible”, publicado en *Le Monde*, el 3 de Marzo de 1994.

se trata es (como ha visto Derrida) de “aprehender las huellas, rastros (...) el ‘esto tuvo lugar aquí’ del filme, la supervivencia”. Por eso Lanzmann puede insistir, con razón, en lo que *Shoah* **tiene de acontecimiento originario**, de elaboración de un *decir* no fundado más que en sí mismo y que explota como pocas obras anteriores la idea de que el cinematógrafo es “el simulacro absoluto de la supervivencia absoluta” (Derrida). *Decir* que tiene la virtualidad de devolver la palabra a aquellos que no podían hablar. Motke Zaïdl e Ithzak Dugin, supervivientes de Vilna, relatan en *Shoah* cómo los alemanes habían prohibido radicalmente utilizar las palabras “muerto” o “víctima” para nombrar a los judíos asesinados: “los alemanes nos imponían decir, en lo que hace referencia a los cuerpos, que se trataba de ‘figuras’ (*Figuren*), es decir, de marionetas, de muñecas, o de trapos (*Schmattes*)”. *Decir* (“las palabras filmadas”) que instituye a los testigos como auténticos “aparecidos” (*revenants*) dando lugar a una eliminación de la distancia entre pasado y pasado.

Gilles Deleuze ha hecho notar que buena parte del cine contemporáneo construye sus efectos de sentido sobre una “idea propiamente cinematográfica” como la que lleva a determinados cineastas a disociar lo que se ve de lo que se habla. Disociación que encuentra su expresión banal en la mera fórmula de que se vea una cosa y se oiga otra, pero que, señala Deleuze, en algunos autores da lugar a que “aquello de los que se habla esté bajo lo que se nos hace ver” (un ejemplo privilegiado lo ofrecerían los trabajos de Jean-Marie Straub y Da-

niëlle Huillet)¹⁰. Me parece que el trabajo de Lanzmann invierte esta proposición para colocar “aquello que se ve bajo aquello de lo que se habla”. Este es el sentido que tienen los momentos en que las palabras de los “testigos” resuenan sobre los paisajes actuales cargándolos de sentido, “haciéndolos revivir”, dando cuerpo a esa “palabra filmada”, a ese “registro de palabras” que alcanza de esta manera un estatuto de paridad con la imagen con la que comparte lo que Derrida llama el ser expresión del “ello-mismo ahí”. De esta manera las imágenes alcanzan el nivel de *imágenes materialistas* que se oponen frontalmente a las *imágenes idealistas* denunciadas por Lanzmann una y otra vez.

Sobre el poder que la palabra ostenta en estos filmes *strictu sensu* lapidarios valga este ejemplo terminal (que funciona asimismo, en su sentido literal y ferroviario, como *estacion termini* de este largo trayecto cinematográfico al fin de la noche): cuando *Sobibor* parece haber terminado, surge, precisamente, uno de los momentos más sobrecogedores y memorables de todo el cine contemporáneo. Sobre la pantalla negra y en letras blancas comienza a desfilarse, durante más de seis, interminables, minutos, la enumeración de los distintos transportes de deportados que tuvieron como destino Sobibor y que alcanzaron el volumen de doscientos cincuenta mil judíos exterminados. Mientras las cifras y datos se desenvuelven con lentitud, la voz impertérrita del cineasta las va leyendo a la manera de una letanía laica, componiendo una auténtica *lista de Lanzmann* que acaba confiriendo a esos números anónimos, a esos

¹⁰ Deleuze G.: Qu’est-ce que l’acte de création (conferencia en la FEMIS dictada el 17 de Mayo de 1987).

datos fríos la dimensión sagrada de unas *presencias reales*. El filme que ya había encontrado el territorio del *mito* a través de su *héroe* individual (Yehuda Lerner) alcanza, aquí, de lleno, el de la celebración religiosa.

Ahora podemos entender el verdadero alcance de la trilogía del Holocausto realizada por Lanzmann. Estamos ante la construcción de un auténtico *monumento* (en el que el mármol ha sido sustituido por el celuloide) en el sentido fuerte de esta palabra. Palabra que como es sabido tiene su origen etimológico en la latina “monere” que significa *avisar*. De esta manera este bloque de filmes *memorables* consiguen volver actual tanto lo que Malraux predicaba del arte, su *capacidad de ser lo único que puede resistir a la muerte*, como ejemplificar, mejor que cualquier otra obra de nuestro tiempo, las ideas de Gilles Deleuze cuando (desarrollando precisamente la tesis de Malraux) insistía en que la obra de arte no es sino una clase de los *actos de resistencia*.

Algunas conclusiones provisionales

Aunque lo limitado de la muestra manejada parece restarle cualquier valor estadístico, las páginas que aquí concluyen han intentado dar prueba del interés heurístico que acredita, en sus plurales manifestaciones, vertientes y formatos, el discurso audiovisual. El audiovisual, en efecto, ha ofrecido una pantalla en la que las diferencias que los seres humanos han tenido con aquellos congéneres a los que no acepta como tales (entre otros, aborígenes amerindios, personas de origen plebeyo, *freaks*, judíos,.. tanto da) afloran de forma pri-

vilegiada. Gracias a las películas traídas a cuento sabemos, por ejemplo, que las plurales fórmulas de exclusión se dirimen también en el *ámbito de lo visible*, de suerte que el individuo y/o la colectividad discriminada es relegada, de una manera u otra, a una posición *desplazada*: en el caso del “deforme” eso puede conjugarse por *exceso* (convirtiendo al marginado en *objeto escópico* a razón de su diferencia morfológica) o por *defecto* (expulsándolo en tanto que objeto nocivo para la mirada); en cuanto a los judíos bajo el yugo nazi, el Holocausto fue, amén de drástico, un proyecto integral que infringió a su enemigo de raza todas las modalidades de la invisibilidad, desde su negación jurídica o legislativa (a través de leyes de Nuremberg) hasta la destrucción material de sus cuerpos (mediante la “solución final”), pasando (ahí está el *quid* del asunto) por la eliminación física de cualquier vestigios de la compleja maquinaria de muerte que la hizo posible. Precisamente porque se trata de un medio de expresión visual, el cine tiene sus peculiares estrategias formales a la hora de poner el dedo en esa llaga. Circunstancia que no debería pasar desapercibida a politólogos, sociólogos, historiadores y demás esforzados estudiosos e intérpretes de este mundo enrevesado y difícil de asir conceptualmente en el que nos ha tocado en suerte (o desgracia) vivir.

Bibliografía

Courtine, J. (2006). *El cuerpo anormal. Historia y antropología culturales de la deformidad*, citado en Corbin, A., Courtine, J. y Vigarello, G. (2006). *Historia del cuerpo. Vol III, El siglo XX*. Madrid, Santillana. p. 201-256

- Chevrie, M. y Le Roux, H. (1985). *Le lieu et la parole. Entretien avec Claude Lanzmann*”, *Cahiers du Cinéma*. N° 374, p. 20
- De Baecque, A. y Jousse, T. (2001). Jacques Derrida: le cinéma et ses fantômes, *Cahiers du Cinéma*, n° 556 (existen versiones castellanas en *Desobra*, n° 1, 2002, p.p. 93-106 y en www.otrocampo.com)
- Deleuze, G. (1987). *Qu'est-ce que l'acte de création*. Disponible en www.webdeleuze.com. Más reciente visita el 12 de marzo de 2010
- Kauffman, L. (2000). *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneo*, Madrid, Cátedra, col. Frónesis
- Landowski, E. (2007). *Presencias del Otro. Ensayos de sociosemiótica*. Bilbao, Servicio editorial de la UPV/EHU
- Lanzmann, C. (1994). Holocauste, la représentation impossible. Paris, *Le Monde*, 3-3-1994