

El terror del plano especular: el nudo entre cine y materialismo salvaje

Juan Leal Ugalde¹

Recibido: 06-03-2021 / Aceptado: 21-10-2021

Resumen. En el siguiente artículo abordaré el trabajo del pensador Jacques Lezra, observando las potencialidades del cine para interrogar el “terror” a través del plano especular. Para ello, sigo la lectura que Lezra hace en *Materialismo salvaje* de tal plano considerando la secuencia “tres mujeres, tres bombas” de *La batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966). A través de ésta, abordaré cómo la imagen reflejada ante el espejo aparece como un enigma que pone en juego una imaginación del “terror”, que en tanto concepto débil, ofrece una singular oportunidad para perseguir el nudo entre cine y materialismo salvaje. Para ello, busco problematizar el plano especular como puesta en tensión de las concepciones que operan junto a un principio representacional de la mirada del sujeto y del aparato cinematográfico. Por último, complementaré este recorrido observando los planos especulares de los filmes de Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) y *From the Other Side* (2002), considerando que éstos motivan una singular manera de exponer el horror de la historia.

Palabras claves: plano especular; terror; materialismo salvaje; *La batalla de Argel*; Chantal Akerman.

[en] The Terror of the Mirror Shot: The Knot between Cinema and Wild Materialism

Abstract. In the following paper, I will explore Jacques Lezra’s work by observing the potentialities of cinema to posit a question on “terror” through the mirror shot. I follow Lezra’s reading on the mirror shot, taking into account the sequence “Three Women, Three Bombs” from the film *The Battle of Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966). Through that reading, I approach the image reflected on the mirror as an enigma that puts into play an imagination of “terror”, a weak concept that offers a singular chance to trace the knot between cinema and wild materialism. Thus, I seek to explore the mirror shot as a way to confront the dominant conceptions of the subject’s gaze and the cinematographic apparatus. Lastly, I refer to the mirror shots of Chantal Akerman’s films *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), and *From the Other Side* (2002), considering how these shots expose, in a singular way, the horror of history.

Keywords: Mirror Shot; Terror; Wild Materialism; *The Battle of Argel*; Chantal Akerman.

Sumario. 1. Hacia el “terror” como concepto débil. 2. El terror y la suspensión de las equivalencias en el plano especular. 3. El enigma y los desvíos del plano especular. 4. El “terror” en los planos especulares de Chantal Akerman. Bibliografía

Cómo citar: Leal Ugalde, J. (2022). El terror del plano especular: el nudo entre cine y materialismo salvaje. *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 25(2), 87-96.

1. Hacia el “terror” como concepto débil

En su crucial libro publicado el 2005, *Materialismo Salvaje*, Jacques Lezra aborda el filme dirigido por Gillo Pontecorvo y co-escrito por Franco Solinas, *La batalla de Argel* (1966). Este filme, que narra la guerra de descolonización de Argelia entre 1954 y 1957 y que ha devenido en uno de los casos paradigmáticos del cine político, ofrece, para el pensamiento de Lezra, claves excepcionales en torno al “terror”, concepto débil y crucial con el cual es posible interrogar e imaginar el andamiaje teórico de un republicanismo democrático radical o republicanismo salvaje. Estas claves están dadas en la problematización de la se-

cuencia “Tres mujeres, tres bombas”, en la cual Has-siba ben Bouali (Fusia El Kader) y otras dos mujeres argelinas se preparan para llevar a cabo un atentado planeado por el *Front de Libération Nationale* (FLN), el cual consistió en poner una bomba en un café, otra en un *milk bar* y otra en la sala de espera del aeropuerto de la capital argelina. De esta secuencia, Lezra extrae un mínimo fragmento del filme, el *plano especular*, una toma frente al espejo que ocurre “cuando la cámara se demora, siquiera sea un instante, en el desvelamiento de las tres mujeres”². Con este plano, pone en juego una serie de cuestiones atinentes al materialismo salvaje y la ética-política vinculada a tal materialismo. Esta imagen en el espejo, “apenas el

¹ Elon University
jlealugalde@elon.edu

² J. Lezra, *Materialismo salvaje. La ética del terror y la república moderna*, trad. J. Rodríguez Fernández, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, p. 272.

esbozo de un gesto”³, como veremos en este artículo, tiene importantes consecuencias para el pensamiento de Lezra y para los problemas que trata el filme en cuestión.

En esta secuencia, las tres mujeres se desvelan y se visten como occidentales con el fin de engañar a los militares y policías franceses ocupados de controlar a la población árabe en los puntos de control que dividían a la ciudadela árabe llamada *La Casbah*, de la zona europea de Argel. En dicha secuencia, las tres mujeres argelinas se desvelan y cambian de apariencia en la intimidad de un *tocador*. Las claves que da este plano, detalle de una película ampliamente discutida desde su irrupción en los sesenta, ofrece la oportunidad de problematizar cómo el lenguaje cinematográfico responde a ciertas potencialidades de la república salvaje. Es decir, en el plano especular como momento decisivo de *La batalla de Argel*, surge la oportunidad de trazar un nudo entre materialismo salvaje y cine, el cual aparece desde un fragmento extra-diégetico, en el espejo como *enigma*, develando puntos sutiles para imaginar una ética-política del “terror”.

¿Qué trazos indica este nudo entre cine y materialismo salvaje? En cierto modo, tal nudo importa ya que pone en juego una manera diferente de aproximarse a la política contemporánea y a lo político en el cine; mientras se ofrece como una clave para interrogar algunas huellas que queremos trazar entre cine y república salvaje y en torno al “terror” en tanto concepto débil, el cual no podría ser definido desde una ontología del lenguaje cinematográfico o desde una descripción hecha por la crítica de cine. No se trata, cabe advertir, de ver en el pensamiento de Lezra una pregunta por el cine como objeto, ni de rastrear esta pregunta en los otros filmes de Pontecorvo que el autor refiere, como *Kapò* (1960) u *Operación Ogro* (1979). Si no, de abordar críticamente algunos momentos claves donde el cine expone el “terror” y nos aproxima a un abismo, un estado en que se cae y en el que se pierde el objeto. En su lectura de *Más allá del principio de placer* de Freud, Lezra indica que el terror u horror, a diferencia del miedo y la ansiedad, “no está ligado ni a un objeto en particular, ni a cierto estado de cosas, ni a cierta aprensión del tiempo, sino más bien al desconcertante encuentro con algo para lo que no se está preparado”⁴. Como tal, el terror no requiere siquiera lenguaje y no responde a un objeto teórico. El “terror”, nombre clave para entender la república salvaje, no puede definirse o representarse, por muy controversial que tal afirmación parezca para el sentido común. “Tener terror significa carecer de un objeto con el que poder medirse y carecer de un tiempo que calibrar”⁵. Lo que queremos plantear, en lo que sigue, es la pregunta ¿cómo se aproxima el cine a este “terror” del materialismo salvaje, y cómo en esta aproximación, la pérdida del

objeto y la suspensión del tiempo, nos permiten trazar otra comprensión de lo cinematográfico que la construida en torno al sujeto y a una voluntad de aprehensión consiente a través de la mirada?

Una primera aproximación al “terror” nos alerta de la diferencia de éste con los usos normativos que hoy han conducido al énfasis en el “terrorismo”, aquellos que reproducen los sistemas de comunicación contemporáneos y que ha permitido la sostenida aplicación de la tortura por parte de los Estados modernos. Étienne Balibar, en el prólogo de *Materialismo salvaje*, nos recuerda la relevancia de la diferencia entre “terror” y “terrorismo” como uno de los ejes primordiales del crucial libro de Lezra. Asimismo, Balibar enfatiza la potencialidad del “terror” como un nombre que “no estabiliza ningún contenido semántico, sino que es el elemento aleatorio y pragmático de la interrupción”⁶. El “terror” visto desde el materialismo salvaje, confronta un complejo sistema de mediatización y tecnocracia discursiva que fortalece una moral dominante de Occidente a través del abuso de la exposición de la guerra contra el terrorismo, sobre todo, tras los atentados en Estados Unidos el 2001. Contra tal uso dominante –y contra los baños de sangre que la normativización de la guerra contra el terrorismo provoca– Lezra indica el paso hacia una ética que, como concepto débil, responde a una manera controversial de imaginar la democracia radical y de pensar la república salvaje. Es en su intento por diferenciarse de las formas de terrorismo –y tortura, como trataremos de mostrar–, que el “terror” rompe con la moral y la política fomentada en función del resguardado de la ciudad por parte del Estado moderno, así como también interrumpe los discursos y acciones de las instituciones no-defectuosas y los aparatos tecno-políticos que organizan lo social con cierta homogeneidad y bajo fuertes regímenes de violencia y normatividad.

Cuando hablamos del cine de la república salvaje apelamos entonces a este “terror”, un estado en el que se cae y que se separa de la moral moderna y del discurso contra el terrorismo. La ética-política del “terror” se diferencia de las formas del terrorismo, del terrorismo religioso, terrorismo de Estado, terrorismo revolucionario, etc., pues a diferencia de éstas, el “terror” como concepto débil, imagina otro modo de acercamiento a la ética-política. Se trata de confrontar, en este acercamiento, la norma de la política moderna, introduciendo el materialismo salvaje como un pensamiento que confronta a las instituciones dominantes y que tiende a “provocar fallas”⁷. Este materialismo no juega con las reglas de la representación ni se inclina ante un concepto anclado en la democracia occidental y sus regímenes normativos. Con el “terror” se trata, en cambio, de “dividir, siempre dividir”⁸ la soberanía del orden y del Estado, de la ciudad y de la ética, entendida en su forma mayor y dominante. Se trata de un arrojito hacia un abismo a-semántico, arrojito que abre precisamente una potencia del “terror”, la que queremos rastrear en el plano especular de *La batalla de Argel*.

³ *Idem*.

⁴ *Ibidem*, p. 63. La distinción, de acuerdo con Lezra, de “terror” u “horror” (*Schreck*), “miedo” (*Furcht*) y “ansiedad” (*Angst*), aún cuando pareciera ser una mínima parte de la obra de Freud no trabajada mayormente u olvidada después de *Más allá del principio de placer*; es un momento clave, que tal vez da “terror” al mismo Freud, y por lo mismo aparece como un concepto abandonado posteriormente.

⁵ *Ibidem*, p. 64.

⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁷ *Ibidem*, p. 66.

⁸ *Ibidem*, p. 67.

2. El terror y la suspensión de las equivalencias en el plano especular

Para pensar un cine de la república salvaje vinculable a este estado de “terror”, el plano especular de *La batalla de Argel* aparece como un instante crucial. En éste, se desactivan los sistemas de representación y se suspenden los mensajes de la crítica cinematográfica, sobre todo si éstos están sostenidos en una concepción tradicional de la política del cine. El plano especular, en cambio, señala la oportunidad de observar una suspensión de estos esquemas, de las prácticas estéticas arraigadas en un pensamiento de la subjetivación desarrollado como pedagogía o reconocimiento consciente de un determinado régimen. Lezra, desplaza el largo debate sobre la relación entre cine y política al problematizar este plano. Este desplazamiento ocurre en el plano especular, que como *enigma del espejo* suspende la representación e interrumpe el fin teleológico del sujeto dominante de la filosofía de la historia y de la filosofía moderna en general. Como tal, este cine de la república salvaje responde a otra relación con el tiempo. Comienza con la suspensión del esquema narrativo-lineal como una determinada sucesión de hechos encadenados cronológicamente, y en su diferencia con una cronología como horizonte de sentido histórico, cae en un abismo sin objeto en el que acontecen, sin embargo, un sinnúmero de preguntas irresueltas sobre lo político, las que permiten una manera diferente de comprender el tiempo cinematográfico. Tal instante permite abstraerse y separarse de la metáfora política de *La batalla de Argel*, la cual ha provocado extensos debates, así como se distancia del cine como representación propiamente tal. La apuesta de Lezra se separa de los efectos de esta película para la lectura tradicional y, en su desvío, se arriesga a trazar otros modos de interrogar el “terror”.

Recordemos que este transversal y discutido filme narra la historia del FLN, enfocándose en la historia de Ali La Pointe (Brahim Hadjadj). La diégesis del filme, que usamos solo para contextualizar brevemente nuestro argumento, narra la vida y muerte de Ali, quien se convertiría en uno de los cuatro líderes del movimiento de descolonización que protagonizan el filme. Ali muere explotado en su escondite por el ejército francés en 1957 y es el último de los cuatro que muere o cae preso en dicho proceso. Su historia es la del auge y momentánea derrota del FLN en los años previos a la Revolución de Argelia en 1962, que el filme refiere con la conocida secuencia con la que, a su vez, termina. Ali, quien estaba condenado tras ser detenido por timar en las calles de Argel, sale de su encierro habiendo conocido en la cárcel las causas de la lucha de otros argelinos independentistas, así como la represión de los franceses contra esta lucha. Se compromete con la descolonización tras ver desde su celda la ejecución de un árabe en una guillotina. Ya en libertad, decide unirse al movimiento y para tal efecto se ofrece para matar a un policía francés —con el afán de demostrar su compromiso a Saadi Yacef, uno de los líderes del FLN, quien es interpretado por el mismo Yacef en el filme⁹—. La misión, de todos modos,

resultaría ser una falsa prueba, ya que a Ali le pasan un arma descargada para su misión. Sin embargo, esto le permite a Ali probar su lealtad y entrar al FLN donde llega en poco tiempo a participar de la cúpula de dirigentes que, posteriormente, será descrita por el coronel francés Mathieu —quien hace referencia al militar Marcel Bigeard y es interpretado por el actor profesional, Jean Martin¹⁰—, como un gusano de cuatro cabezas, en alusión a los cuatro líderes que sostenían la estructura y red de contactos secretos del movimiento.

Con Ali, apreciamos en el filme el alza popular y la efectividad del FLN para cumplir sus objetivos militares y políticos en Argel. Con él, el movimiento crece en *La Casbah*, y tal crecimiento provoca la cruel respuesta de Francia. Así, el atentado terrorista del FLN de la secuencia de las “tres mujeres, tres bombas” es una respuesta al atentado terrorista de los nacionalistas franceses en la *rue de Thèbes* de 1956, el que provocó la muerte de al menos setenta civiles. Al día siguiente de tal atentado, de acuerdo al filme, una masa popular, liderada por Ali, se desbordaba en el populoso barrio árabe, exigiendo venganza. Ante ello, la dirigencia del FLN ordena contener el desborde popular para evitar el baño de sangre con que seguramente hubiese respondido la represión francesa. La dirigencia promete, como moneda de cambio para este descontento, lo que podríamos considerar como una venganza calculada. Este cálculo en el filme aparece como *terrorismo revolucionario*, el que entra en escena con las bombas puestas por las tres mujeres y que de acuerdo con la diégesis del filme, fracasa, ya que más que beneficios políticos para la descolonización provoca la reacción francesa como aplicación sistemática de la tortura, la cual se vuelve inescapable con la llegada del coronel Mathieu y las tropas francesas. Una respuesta que, en resumidas cuentas, consintió en una operación militar de inteligencia de Estado y que en Francia generó un repudio intelectual que la película expone sutilmente con una frase de este coronel en una rueda de prensa, “«¿Podrías explicarme, por favor, por qué todos los Sartres nacen siempre del otro lado?»”, se pregunta Mathieu¹¹. Y que también, para algunas hipótesis a las que habría que volver en otro momento, significó el origen de estrategias de tortura usadas por el terrorismo de Estado en las dictaduras sudamericanas¹².

En efecto, la diégesis o narrativa del filme ha sido interpretada como una puesta en escena de la cuestión de la tortura y del terrorismo revolucionario. Consecuentemente, en la secuencia “tres mujeres, tres bombas” entra en escena, para la narrativa del filme, esta forma participativa de violencia. Las bombas que ponen las tres mujeres argelinas van dirigidas contra la población civil y su efecto es que las fuerzas militares francesas, “instituyan la tortura como política de los interrogatorios”¹³. En esta secuencia, como dice Lezra, “se trata, en la mayoría de

⁹ Uno de los textos donde el líder argelino explica su rol en la película es N. Harrison, “An Interview with Saadi Yacef”, *Interventions*, 9, 3, 2007, pp. 405-413.

¹⁰ Tal referencia histórica la reconoce Yacef en una entrevista con Marie-Monique Robin. M. Robin, *Los escuadrones de la muerte: la escuela francesa*, trad. S. J. Di Nucci y Pablo Rodríguez, Buenos Aires, Sudamericana, 2005, pp. 126-127.

¹¹ J. Lezra, *Materialismo salvaje*, op.cit., p. 251.

¹² Tal es el tema de investigación periodística de M. Robin, *Los escuadrones de la muerte*, op.cit.

¹³ J. Lezra, *Materialismo salvaje*, op. cit., p. 269.

los sentidos, del *quid* de la película, por lo que no tiene nada de extraño que haya sido objeto del grueso de la atención crítica”¹⁴. Este *quid* deviene en la crítica hacia la reproducción de un discurso sostenido, directa o indirectamente, bajo el predominio simbólico de una economía de las equivalencias entre terrorismo revolucionario y tortura. Lezra señala cómo la cineasta e historiadora del cine Joan Mellen no alcanza a observar la trampa en la que ella misma cae cuando lee la secuencia como expresión de una cierta *reciprocidad* y cuando acusa al filme por representar a los cestos con las bombas de las mujeres argelinas como similares a la tortura de los franceses. Pues bien, tal reciprocidad motiva a Lezra a explorar lo que está en juego en la ética con la que Mellen enjuicia al filme como “«una relación tête à tête» con la que Pontecorvo presenta las atrocidades de los paras franceses y los efectos de las bombas del FLN”¹⁵. O de un modo similar, pero desde el otro lado, Lezra observa algunos artículos de *Cahiers du Cinéma* cuya crítica, revivida por la reedición del filme el 2004, se centra en acusar la manera en que el filme de Pontecorvo se ocupa “de defender una visión heroica del terrorismo”¹⁶. Entre ambas críticas se define el marco con el que se enjuicia la representación de la violencia en el filme: la lógica de reciprocidad entre el terrorismo del FLN y la tortura de los interrogatorios franceses.

Tenemos entonces, por un lado, la tortura contra los argelinos, para la cual el filme se convierte en un efectivo elemento de denuncia. Por otro, el terrorismo revolucionario que el filme presenta, y que, hasta cierto punto, glorifica. En efecto, en la lectura política del filme, las equivalencias han predominado. ¿A qué nos referimos con estas equivalencias y por qué nos parecen problemáticas? Al hablar de las economías de las equivalencias cierta ambigüedad inevitablemente aparece si entendemos, junto a Jean-Luc Nancy, que esta lógica permea todas las instancias de la existencia. Dice Nancy al comienzo de *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes*:

Marx llamó al dinero un “equivalente general”. Esta equivalencia es la que se discute aquí. No para pensar en ésta por sí misma, sino para reflexionar sobre el régimen de equivalencia general que, de aquí en más, virtualmente absorbe, más allá de una esfera monetaria o financiera, aunque gracias a ésta y en relación con ésta, todas las esferas de la existencia humana, y junto a ella, todas las cosas que existen¹⁷.

Nancy, leyendo las consecuencias de la descripción de dinero como equivalencia en Marx, así como las equivalencias que se establecen actualmente entre catástrofes naturales o históricas, nos alerta de un régimen que al absorber todo, se presenta como una metafísica consumada que provoca las catástrofes de la historia tal como estas continúan emergiendo con el desarrollo

tecnológico del capitalismo. Con Nancy, podemos decir que esta lógica de las equivalencias permea también el discurso crítico de la política en el cine, sosteniendo una comprensión recíproca y equivalente entre terrorismo revolucionario y tortura. Desde la perspectiva de un concepto débil de terror —y para alejarse del concepto fuerte que el capitalismo construye en varios sentidos—, Lezra suspende esta misma lógica de la equivalencia. Asimismo, su pensamiento conlleva una suspensión de la lógica del conflicto central en la dialéctica del filme, y a la vez de la historia como progreso. Esto ocurre en el momento en que su lectura se diferencia de aquella que lee el filme de acuerdo a un esquema basado en oposiciones articuladas por un sujeto que ya siempre está al centro de la política del cine. El “terror”, como concepto débil, deja sin fundamento la oposición ente violencia revolucionaria y tortura como términos polares que interactúan en una reciprocidad binaria. Lezra aspira a la suspensión de la economía subsumida a la lógica de la equivalencia a través del plano especular y tal vez, aspira también a una suspensión de la dialéctica como modo de comprensión del estatuto de la imagen y del concepto de historia en general. Allí, como dice Villalobos-Ruminott respecto a la imagen barroca en el cine de Raúl Ruiz y a la imagen dialéctica de Walter Benjamin, se trataría de “un pensar sobre la imagen que atendiera a la forma en que ésta interrumpe la lógica del capitalismo y no solo lo confirma”¹⁸. Un pensamiento sobre el estatuto de la imagen “que suspende la soberanía de un espectáculo mediático global y del espectáculo de una soberanía post-estatal”¹⁹. Y tras ello, una pensar sobre la imagen que cuestiona “la dicotomía, constitutiva de la tradición occidental, entre *physis* y *techné*, *physis* y *episteme* y, finalmente, *physis* y *nomos*...”²⁰.

De un modo similar, la equivalencia entre terrorismo y tortura restituye tales separaciones dicotómicas ancladas en la razón occidental, al tiempo que homogeniza el sentido de las cosas de acuerdo con la metafísica mediante la cual el capital se autovaloriza y continúa provocando las catástrofes de la historia. Gracias a la suspensión de la diégesis y sus lógicas equivalenciales, podemos pensar en esta imagen otro tiempo; un tiempo de interrupción de la lógica del capital, de la homogenización de la temporalidad histórica, y de la catástrofe como acontecer de la violencia primaria. Tal destrucción opera sobre la moral y la política de la república moderna, la que puede justificar la tortura para defender la ciudad de los terroristas. Allí, más que una “*puesta-en-escena* espectacular”²¹ de la imagen, nos enfrentamos a una suspensión de la diégesis y a las consecuencias que esto podría tener en el mundo actual.

¿Qué consecuencias tiene esta suspensión de la diégesis y qué implica la suspensión de una economía de las equivalencias, entendiendo que esta última abastece a la filosofía de la historia o, en otras palabras, a la violencia de la acumulación primaria? La suspensión de la

¹⁴ *Ibidem*, p. 267.

¹⁵ *Ibidem*, p. 262.

¹⁶ *Ibidem*, p. 290, nota 25.

¹⁷ J. Nancy, *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes*, trad. Ch. Mandell, New York, Fordham University Press, 2014, p. 5. Mi traducción.

¹⁸ S. Villalobos-Ruminott, *Soberanías en suspenso: imaginación y violencia en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones La cebra, 2013, p. 244.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Idem*.

diégesis toma lugar en el núcleo de una película central para el cine militante y un caso paradigmático de la descolonización del tercer mundo. *La batalla de Argel* juega un rol crucial en el conflicto central, entendiendo éste, desde un registro netamente político, como un sistema de oposiciones binarias que van desde los metarrelatos del socialismo y el capitalismo hasta las contradicciones entre el colonizado y colonizador, países alienados y primer mundo, etc. El filme desarrolla un esquema dialéctico para entender la guerra entre el FLN y Francia. Sin embargo, esta dialéctica no representa una narración necesariamente homogénea y sin enigmas. Si bien la película parece reinscribir cierta pedagogía en la oposición entre tortura y terrorismo; por otro lado, evoca espacios latentes, oscuros para la gran narrativa: imágenes sin una definición estable, momentos que suspenden el sentido metafórico del filme y desplazan el significado del plano especular hacia múltiples registros que ponen en peligro a la gran política. En este sentido, Jacques Lezra problematiza la recepción habitual del filme desde dicho instante o plano especular, encontrando la manera de ver la historia como un *snapshot*, una instantánea o una sinécdoque:

Y está donde está [el plano especular], y es lo breve que es, porque puede no ser más que una sinécdoque que puede cargar con todo el peso cultural de este argumento sin ser más que un *snapshot*, una especie de instantánea, puesto que el argumento y el sistema de tropos visuales que captura resultan bien conocidos. Pero también es breve por lo ambiguo, lo poderosamente sobredeterminado, lo amenazadoramente inestable para la política que resulta dicho peso cultural²².

Se trata, en efecto, de pensar “lo amenazadoramente inestable para la política”. Esta última queda suspendida en el instante del plano especular y éste disemina un sentido heterogéneo de la historia. Es una instantánea en el filme y una *sinécdoque* que carga con el peso de la historia como catástrofe. En este desplazamiento de sentidos, el cine de la república salvaje interrumpe un discurso moralizante en términos de representación de la violencia y se distancia de las lecturas críticas que olvidan la trampa de la equivalencia. La ética del “terror”, en cambio, encuentra un punto de fuga desde esta lógica, separando al cine de la república salvaje de la crítica dada en términos de representación de la violencia política. Así, Lezra se separa de la función pedagógica de la crítica y se arriesga al tomar un caso paradigmático de la relación cine y política, para desarticular la narrativa que comunica el mensaje del filme, y enfocarse en el plano especular como interrupción aleatoria, que no por breve es menos destructiva.

Terrorismo y tortura, en la república salvaje, no responden a una lógica de las equivalencias. No pueden ser comprendidos así, sino que solo podemos aproximarnos a las preguntas que provoca este plano, el *snapshot* que activa una división y esparcimiento del relato central de la historia. Se trata de otro modo de ver el tiempo histórico, de verlo como suspensión e interrupción de

la dialéctica dominante. El tiempo del plano especular, en esta dirección, es un tiempo a *contrapelo* del predominio o del privilegio del sujeto político, no solo en la historia que el filme narra, sino en general, esto es, en el horizonte de la modernidad política y sus instanciaciones en la relación entre representación estética y política. Asimismo, se trata de un plano que no responde a la linealidad del tiempo. Con éste, dice Lezra, el filme “se centra y tiene su comienzo entre el léxico visual de la película y el léxico en el que tienen lugar las discusiones contemporáneas”²³, dejando entrever una serie de capas que van, sin cronología, desde discusiones actuales sobre la *hijab*, hasta las migraciones árabes. En el momento de desvelamiento de las mujeres, enfatizado en el enigma del plano especular, estamos ante una concepción del tiempo histórico que pone en juego una serie de debates vigentes tanto en el momento del filme, como en el momento de la publicación de *Materialismo salvaje* y en nuestros días:

Las apremiantes cuestiones de la política migratoria, de la aculturación desigual, de la tradicionalización y la modernización, de la democratización, del ascenso del fundamentalismo, de la “tolerancia”, de las definiciones de “terrorismo”, todo esto se enfoca con mayor nitidez cuando la cámara se demora, siquiera sea un instante, en el desvelamiento de las tres mujeres²⁴.

El plano especular es tal vez un *punctum* o una herida que provoca un aparecer fugaz en el que se devela “todo esto”. Tras observar los discursos que están atrapados en territorios en los que predomina una economía de la equivalencia y una dialéctica binaria de comprensión, aparece una defectuosidad habitando en el concepto de imagen, la cual no aparece con el ánimo de zanjar alguna solución respecto a la actualidad del terrorismo y a las crisis contemporáneas. En este caso, el plano opera, pese a la voluntad política del filme, como destrucción de su propia pedagogía. Su cuestión tiene que ver con la suspensión de las respuestas políticas en el marco de la institucionalidad dominante o la representación, ya que observa que esta institucionalidad causa el hundimiento del mundo en las crisis que conocemos hoy. El “terror” del plano especular, en tal sentido, interrumpe el terrorismo de la gran política y en su enigmática indefinición semántica se convierte en un complejo defecto positivo y una fuerza débil o sin destino mesiánico sobre la historia. En cierto modo, si leemos el plano especular desde el crucial texto de Walter Benjamin de 1921 “Para una crítica de la violencia”²⁵, podríamos decir que en este momento el cine se aleja de la violencia mítica o de la reinscripción en la política dominante, tal como el Estado puede subsumir las estrategias de un movimiento revolucionario —o una huelga— en función de la

²³ *Ibidem*, p. 270.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Entre las varias ediciones en que aparece este texto, destaca la edición crítica *Letal e incruenta: Walter Benjamin y la crítica de la violencia*. En ésta, se incluye una versión revisada de la traducción de Pablo Oyarzún, así como una serie de trabajos en torno al crucial texto de Benjamin. Cf. P. Oyarzún, C. Pérez López y F. Rodríguez (eds.), *Letal e incruenta: Walter Benjamin y la crítica de la violencia*, Santiago, LOM Ediciones, 2017.

²² J. Lezra, *Materialismo salvaje*, *op.cit.*, p. 289.

hegemonía. En tal momento, tal vez nos aproximamos al cine como institución defectuosa de la república salvaje y como una instancia de violencia divina. En otras palabras, el plano especular devela un concepto débil como sutil suspensión de una economía política anclada en el sujeto de la historia y como una crítica de la violencia hegemónica. El momento clave del plano especular de *La batalla de Argel* es la interrupción del léxico pedagógico del cine y el salto ante la continuidad del gran relato político. Una concepción amplia –y asimismo débil– de los atributos de lo cinematográfico vinculado a lo salvaje lezreano, emerge entonces como un movimiento de interrupción y suspensión de tal relato en el instante del plano especular.

3. El enigma y los desvíos del plano especular

El plano especular, podría indicarse, suspende un significado fijo o estable ya que deviene en desvíos y se repite a través de diferentes registros. No puede ser significado o estar atrapado en algún campo específico. Los desvíos que provoca la imagen del espejo ante la cámara hacen que este plano carezca de sentido metafórico, mientras despeja otros caminos. El plano especular, en otras palabras, no representa al espejo como metáfora de la pantalla ni define una teoría del cine respecto a la construcción subjetiva de la mirada sobre algún objeto. La potencia del instante de la imagen y del *snapshot* o sinécdoque rompe con la metáfora. Rompe también, siguiendo a Joan Copjec, con el aparato y la mirada como teorías dominantes en el cine. En “The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan”, Copjec responde a lo que sugiere es un error en la recepción de Lacan por parte de aquellas teorías que consideran la pantalla como un espejo mientras siguen atrapadas en la cuestión convencional del sujeto. Estas teorías “Pueden referir a una imagen del sujeto o a una imagen *pertene-ciente al* sujeto. Ambas referencias son concebidas por la teoría filmica”²⁶. El punto, para Copjec en los ochenta, mientras sospecha de cierto agotamiento de la noción althusseriana de ideología y de aparato en Bachelard, es observar que los críticos (refiriéndose a una compilación de ensayos sobre cine y feminismo en una edición titulada *Re-Visión*²⁷, y otros trabajos en Francia en los setenta, como los del teórico Christian Metz), están atrapados en una noción de imagen perteneciente al sujeto. Es decir, Copjec observa que la formación de teorías de la mirada y del aparato que han llegado a ser dominantes, caen en su propia trampa, esto es, caen en una redundancia que termina inseminando un concepto fuerte de sujeto ahí donde intentan fragmentarlo. Dice Copjec: “El sujeto se constituye al identificarse con la imagen significada. El sentido *funda* al sujeto –*este* es el punto decisivo del concepto de mirada en la teoría filmica”²⁸. ¿Cuál es la diferencia de este concepto de sujeto, que podríamos lla-

mar un concepto fuerte, con el concepto débil que queremos plantear con el “terror” y el cine imperfecto visto desde el materialismo salvaje?

El plano especular no es metáfora del espejo y se aleja del sujeto, de la disposición de la imagen en el sujeto. Los errores de la teoría del cine, según Copjec, es que han codificado la pantalla mientras olvidan un punto crucial de la mirada lacaniana. Este punto “marca la *ausencia* de significado, es un punto *inhabitable*, el punto en el cual el sujeto desaparece”²⁹. Esta disolución del sujeto tiene que ver con la cuestión del enigma del espejo, donde se suspende una mirada agenciada por el sujeto, y se expone, en tal caso, un enigma cercano a la lata de sardinas lacaniana que nos mira³⁰. En este enigma, el plano especular cae en un estado de “terror” en el cual se pierde la objetualización de la imagen dada por el sujeto de la razón. Nuestra lectura del plano especular y del materialismo salvaje sigue este camino del espejo como enigma. Esta lectura se distancia de la objetualización de las cosas por el sujeto y la constitución de una mirada dominante sobre el aparato cinematográfico. En este sentido, el plano especular se acerca al fantasma que Cristina Moreiras refirió en el cine de Luis Buñuel, desde *Un perro andaluz* (1929) a *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Moreiras apunta a una manera de interrogar la temporalidad dominante o la linealidad del tiempo con el trato obsesivo de la repetición del fantasma, con la cual pone en cuestión, junto al tiempo *out of joint* de Derrida, la transparencia de la cronología. Dice, “la entrada del fantasma es la apertura a una historia desajustada, que, en su narrativa abarca y contiene (en indicios y huellas) una constelación de temporalidades”³¹. Ante tal constelación, la interrupción del sentido homogéneo que el sujeto entabla con los objetos genera la oportunidad de preguntar hacia donde se desvía el plano especular como una pregunta por la historicidad en tanto desajuste de la historia, en un sentido derridiano, y como constelación de una imagen dialéctica, en el sentido benjaminiano. Asimismo, nos señala la chance de perseguir una noción de cine que no esté dominada por la mirada del sujeto y el aparato como objeto. Tal noción es la que invita a pensar el plano especular.

Este plano, en la destrucción del sujeto como categoría central de la representación, es del mismo modo, un pensamiento sobre la transgresión del poder soberano. Esta transgresión, se da como división del poder del Uno en otros cuerpos y nos desviará, como veremos en la siguiente sección, a los planos especulares de la cineasta belga Chantal Akerman. Antes, cabe recordar que para Lezra es crucial que el plano especular involucre la entrada en escena de las mujeres en el filme. Dice Lezra: “una importante transición en la economía sexual de la película y en la historia de las tácticas del

²⁹ *Ibidem*, p. 66. Mi traducción.

³⁰ Tal enigma Copjec lo relaciona con el *objeto a* refiriendo al conocido apartado “De la mirada como Objeto a minúscula” del seminario XI de Lacan, publicado en español en J. Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis: 1964*, trad. J. L. Delmont-Mauri y J. Sucre, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1995.

³¹ C. Moreiras-Menor, *La estela del tiempo. Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo*, Madrid, Iberoamericana, 2011, pp. 28-29.

²⁶ J. Copjec, “The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan”, *October*, 49, 1989, p. 58. Mi traducción.

²⁷ Cf. M. Doanne, P. Mellencamp y L. Williams (eds.), *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, Los Angeles, American Film Institute, 1984.

²⁸ J. Copjec, “The Orthopsychic Subject”, *op. cit.*, p. 59. Mi traducción.

FLN, en términos más generales –mujeres que pasan de ser testigos a participar en la actividad insurgente, o de jugar, por así decir, un papel secundario, a convertirse en el arma más espectacular de la insurgencia³². En el momento en que las tres mujeres se quitan la *hijab*, se desvela, no solo el giro en la narrativa de la película que hemos visto como la decisión del FLN de usar el terrorismo como estrategia y cálculo político. Junto a éste, se desvela una transgresión de las mujeres respecto a las reglas de su propia comunidad. Transgresión que persigue un beneficio teleológico para el proyecto político de liberación colonial. O al menos, la añorada venganza argelina ante el atentado en la *rue de Thèbes*. Pero, ¿es solo esta noción de sacrificio la que emerge en ese instante de transgresión? La cuestión atañe, en cierto modo, no solo al sacrificio de las mujeres que ponen sus vidas en riesgo mientras trasgreden la ley religiosa para someter sus propios cuerpos a la apariencia de sus enemigos y así lograr una victoria política. De un modo similar a como el filme no solo responde a la lógica narrativa, sino que tras esta historia deja ciertos remanentes, imágenes enigmáticas; el momento de iniciación de las mujeres es una transgresión que no solo funciona como un sacrificio con un objetivo o fin claramente establecido, siempre hay algo más.

Es decir, el momento iniciación de las tres mujeres y el sacrificio por la descolonización de Argelia, visto desde el plano especular, no es solo el sacrificio de la política, entendiendo este último como Villalobos-Ruminott refiere en su libro *La desarticulación* a un sacrificio inscrito en la devastación de la acumulación y como reproducción de los procesos de subjetivación definidos por la onto-política³³. También, como queremos sugerir, es una transgresión de este sacrificio reinscrito en la onto-política, y por tanto, un sacrificio que interrumpe el modo de producción del capital y su lógica sacrificial. La secuencia en que cambia la economía sexual de la política y en la que vemos a tres mujeres transgrediendo las leyes que regulan sus apariencias, no solo es una transgresión sacrificial contra el imperialismo europeo con el fin de que el FLN obtenga la soberanía de Argelia y se constituya como comunidad imaginada en el marco de un Estado-nación independiente. También, podríamos aventurar, es el momento de iniciación del cuerpo de las mujeres que aparece en el instante del plano especular como una transgresión que nos aproxima al cine de la república salvaje, cuerpos estos que caen en el “terror”, que en tanto estado arrojado y sin-representación, suspende la noción indivisible del poder soberano, la noción convencional de la soberanía. Es decir, el “terror”, en el inestable estado que provoca, desata una potencial división del poder del soberano como Uno, y en el caso del filme, de los cuerpos soberanos que las mujeres transgreden, haciendo perder o desgastando el poder de la teológica-política y su condición indivisible.

Tal soberanía de los cuerpos es la que entra en escena con el plano especular. Este plano, cabe decir, como instante clave, está, de acuerdo a Lezra, en relación con

otras imágenes extraídas del cine y la pintura, como los planos especulares en *Le petit soldat* de Jean-Luc Godard (1963) y en la pintura *Mujeres argelinas en sus aposentos* de Eugène Delacroix (1834). En el caso de *La batalla de Argel*, como dice Lezra, este plano, está intencionalmente cargado de un contenido político, que, por otro lado, es un contrapeso contra el olvido de la estetización colonialista de Delacroix, olvido ante el cual el mismo Lezra enfatiza que hay mucho más que decir, haciendo saber que una crítica solo enfocada en el colonialismo es aún insuficiente para dar cuenta de las dimensiones de tal pintura. De todos modos, es innegable que Pontecorvo pone en escena “el erotismo colonial de la estetización de Delacroix con un contenido firmemente político³⁴. El plano especular de Pontecorvo está cargado de una potencia femenina en el momento en que la mujer pasa de ser testigo a ser protagonista. Tal cambio expone otro erotismo y otra política que la diferencia binaria entre un erotismo estetizante en Delacroix y un plano politizante en Pontecorvo. El plano especular como concepto débil, abierto a una transgresión de las mujeres, suspende tal separación en el momento del enigma del espejo y de la transgresión dividiendo al poder soberano. Esto último nos da una clave para abordar los desvíos de este plano y nos acerca a la transgresión en el cine de Chantal Akerman, el cual nos ofrece un contrapunto interesante respecto a *La batalla de Argel*, y un espectro de problemas alrededor del plano especular en relación con el “terror”.

4. El “terror” en los planos especulares de Chantal Akerman

Hemos indicado que parte de la relevancia del plano especular es la entrada en escena de las mujeres. El cine de Chantal Akerman es tal vez uno de los casos más complejos para problematizar la puesta en juego de un cine de las mujeres después de la *nouvelle vague*. En *La imagen-tiempo*, Deleuze señala: “La innovación que introduce Chantal Akerman es mostrar las actitudes corporales como el signo de estados de cuerpo propios del personaje femenino, mientras que los hombres dan testimonio de la sociedad, del entorno, de la parte que les toca, del pedazo de historia que arrastran consigo³⁵. Con Akerman entendemos que la mujer pasa a ser protagonista y el hombre testigo de lo que arrastra la historia. Ahora bien, ¿qué quiere decir que el cine de Akerman sea un cine de las mujeres? Actualmente, no es difícil plantear una mirada crítica en torno a los feminismos identitarios. En su libro el mismo Deleuze ya declaraba que “Las autoras femeninas, las realizadoras femininas, no deben su importancia a un cine militante³⁶. El cine de Chantal Akerman tiene otras repercusiones que, sin identidad o identificación simple, sin embargo, cuestionan las estructuras que sostienen al patriarcado, la heteronormatividad y la subalternización de

³² J. Lezra, *Materialismo salvaje*, op.cit., p. 270.

³³ Cf. S. Villalobos-Ruminott, *La desarticulación: Epopicalidad, hegemonía e historicidad*, Santiago, Ediciones Macul, 2019, pp. 28-31.

³⁴ J. Lezra, *Materialismo salvaje*, op. cit., p. 275.

³⁵ G. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. I. Agoff, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 2005, p. 260.

³⁶ *Ibidem*, p. 261.

la mujer. La perspectiva experimental de Akerman, de todas maneras, no se reduce a la violencia de género. También explora la violencia racial, la violencia de las migraciones, la violencia del holocausto, o la violencia del neoliberalismo. En tal exploración, Akerman activa otra imaginación que se diferencia de la denuncia de la violencia propiamente tal y de la construcción de un sentido de pertenencia identitaria desde el cine. En tal diferencia, dada en parte por la prolongación del tiempo en largos planos y la falta de acción y espectacularidad, sus películas se acercan a un cine vinculable al materialismo salvaje. Es decir, un cine que no tiene el objetivo delimitar un bloque de sentido o transmitir un mensaje homogéneo en su interpretación, sino que es una manera de abordar lo político como pregunta por el tiempo y suspensión de la tecnocracia y del espectáculo que sostiene a la soberanía.

Akerman es una artista que ocupa un lugar opuesto al cine político de Pontecorvo. Responde al amplio y ambiguo concepto de cine experimental, que en su caso, es un cine que a veces carece de narrativa y que habitualmente no tiene la intención consiente de crear un efecto político tal como es concebido por el cine militante. Los largos planos y travelling que caracterizan a sus filmes suspenden el motivo de la representación política. Sin embargo, en esta suspensión se interrumpe cierta continuidad del espectáculo que reproduce el neoliberalismo, dejándonos entrever una enigmática cercanía con la ética del plano especular tal como éste es leído en *Materialismo salvaje*. En tal cercanía, queremos sugerir, el cine de Akerman se entrevera con el “terror”. Akerman, en este camino, muestra además una especial preocupación por el espejo en la imagen. De un cine en parte pensado como videoinstalación y pantallas en museos y galerías y del experimento a través del montaje, los singulares planos especulares de *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1980 Bruxelles* (1975) y *From the Other Side* (2002) parecen claves para interrogar la noción de “terror” en relación al cine que hemos querido plantear.

Probablemente, uno de los planos especulares más discutidos de su trayectoria sea el del final de *Jeanne Dielman*. Esta película recorre la vida de Jeanne (Delphine Seyrig) una mujer viuda, madre de un joven y asocial lector obsesivo llamado Sylvain (Jan Dacorte), prostituta de hombres bien vestidos –trabajo que intenta separar de una monótona vida cotidiana–, y cuidadora de un bebé. En su lectura del filme, Marion Schmid observa que este personaje representa también a la madre de la directora, sobreviviente del holocausto³⁷. En este largometraje de más de tres horas, la vida de Jeanne queda expuesta y revelada en una secreta intimidad en tan solo tres días. Mediante el detalle, se expone la cotidianeidad de un personaje arrojado al mundo. No es posible dar cuenta de todos los destellos que el filme ofrece para imaginar una experiencia no monumental de la historia en la simple vida de Jeanne, que básicamente es la repetición en diferencia de los actos al interior de su departamento o salidas al exterior de Bruselas que parecieran cargadas de angustia para la protagonista del

filme. Tras sumergirnos en la cotidianeidad de Jeanne, sin embargo, el filme nos expone a algo inesperado, a un momento de “terror”. Esto ocurre en el plano especular, en el que vemos que Jeanne asesina a uno de sus clientes después de un acto sexual. Ante el espejo, vemos como Jeanne se levanta de la cama mientras el hombre sigue acostado y, cuando estamos preparados para volver al desolado ritmo cotidiano al que nos ha acostumbrado el largometraje, coge unas tijeras para clavarlas en el cuello de su cliente y asesinarlo.

¿Qué quiere decir que el plano especular sea el recurso escogido para esta escena y que hay después de éste? Primero, que este plano especular tiene una especial aproximación al “terror”. Esta aproximación es la de llevar la imagen a un momento de suspensión y precipitarnos en un estado de arrojo, sin objeto, que nos toma de sorpresa. Asimismo, como plano que da “terror” no es extraño que haya dado lugares a amplios debates sobre su sentido y que se hayan buscado significados para interpretarlo. Schmid sintetiza muy bien en su lectura del filme estos debates, que van desde las interpretaciones de un despertar sexual en Jeanne hasta la liberación contra la opresión del patriarcado³⁸. De todos modos, lo que condensa este plano es un enigmático estado de “terror” que adquiere la potencia de un concepto débil. Como tal, expone un remolino de cuestiones atingentes al filme, tal como *La batalla de Argel* hace con los debates contemporáneos que mencionamos citando a Lezra. En el caso de *Jeanne Dielman*, tal remolino, en cierta medida, evoca cuestiones atingentes a la violencia de género y al trauma del holocausto, pero no tanto como un análisis crítico de las múltiples formas en que la violencia acontece. Más bien, imagina otra concepción del tiempo histórico que permite sugerir que la ética del cine de Akerman se inclina hacia un “terror” que cuestiona la continuidad de las catástrofes en la historia, y que, en tal posición, está entreverada con la repetición de la imagen en el espejo como clave para aproximarse a este terror.

Tal es el segundo punto en el quisiéramos enfocarnos brevemente: la insistencia en el plano especular que acerca una ética filmica de Akerman a una ética de la república salvaje. Esta insistencia involucra tanto el tiempo del travelling como la repetición de la imagen del espejo. De cierto modo, Akerman se acerca a la ética que en *Materialismo salvaje* se problematiza con el controvertido travelling de *Kapò*. En éste, un movimiento de cámara muestra el cadáver de Thérèse (Emmanuelle Riva), una de las prisioneras del campo de concentración donde toma lugar tal filme, quien decide suicidarse corriendo hacia un alambrado electrificado. El travelling de este cadáver, en el que la cámara va hacia la mano de Thérèse en el alambrado, mientras una fila de otras prisioneras corre por detrás, es una toma que, siguiendo a Lezra, ha escandalizado a parte de la crítica por considerar en éste un “impulso que lleva a estetizar un cadáver”³⁹. O de un modo más amplio, a estetizar el ho-

³⁸ *Ibidem*, p. 45.

³⁹ J. Lezra, *Materialismo salvaje*, op. cit., p. 293. Se refiere a la crítica de Jacques Rivette y Serge Daney, quienes fueron lo mismos que criticaron, con la reedición de *La batalla de Argel* de 2004, el heroísmo revolucionario que Pontecorvo representaría en su filme.

³⁷ M. Schmid, *Chantal Akerman*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 2010, p. 50.

locausto. Otro extenso debate se instala en torno a tal cuestión. De todos modos, algo que llama la atención es la manera que este travelling, de acuerdo con Lezra, le sirvió a Pontecorvo para aprender y hacer el plano especular de *La batalla de Argel*, dejando entrever el nudo entre una ética del travelling y el plano especular, el cual es también explorado en el cine de Akerman. En éste, el travelling deja entrever la continuidad de las catástrofes y se acerca al “terror” del plano especular. Esto se expresa muy nítidamente en el travelling de su documental *South* (1999), en el que nos enfrentamos al caso de James Byrd Jr., un afroamericano linchado por tres supremacistas blancos en Jasper, Texas, en 1998. En este linchamiento, el cuerpo de Byrd Jr. fue arrastrado por una camioneta por tres millas. Su cadáver fue dejado frente a una iglesia afroamericana. Akerman, termina tal documental recorriendo con un travelling esas millas. Con este travelling, Akerman nos expone a un “terror” que nos lleva a pensar en el olvido de la tortura, alejándose del nihilismo de la industria cultural del cine y de la imagen de un espectáculo soberano. Nos muestra que la continuidad de catástrofes solo es posible en un sistema sostenido en el olvido de la tortura. Incluso, va contra ciertos matices de denuncia de la violencia a través de un uso humanista del cine, y nos sugiere pensar de otro modo en una crueldad inherente al orden social y racial. Para ello, expone un tiempo singular y una ética del travelling cercana al plano especular. Este plano, asimismo, aparece en otro documental clave de Akerman, *From the Other Side*, con el que quisiéremos terminar este artículo.

Tanto *South* como *From the Other Side* son parte de una serie de cuatro documentales que Akerman hizo al final del siglo XX y comienzos del XXI. Junto a éstos la cineasta dirigió *From the East* (1993) en la ex Unión Soviética y *Down by There* (2003) en Israel. En Estados Unidos y México, el cine de Akerman expone una singular ética para enfrentarse a la catástrofe de la historia. Si en *Jeanne Dielman* tal catástrofe se da en la cotidianidad de una madre que deja entrever las profundas falencias del sistema en la desolación de las calles y del edificio donde vive, o bien en la memoria de una sobreviviente del Holocausto, en estos documentales nos seguimos enfrentando a historias mínimas de catástrofes. Akerman, podríamos decir, problematiza la crueldad de la razón occidental o la violencia inherente a un permanente estado de excepción, para recordar a Benjamin, es decir, nos recuerda que el horror no es una excepción, sino una continuidad que toma lugar en diferentes registros históricos. Ante estos registros, el lenguaje experimental del documental se confronta con la (im)posibilidad de decir algo sobre el horror, pero forja una imaginación que, usando la expresión de Didi Huberman, nos motiva a mirar las imágenes *pese a todo* y a posicionarnos ante la urgencia de la historia. Es decir, nos otorga una comprensión de las imágenes que nos aleja, por un lado, de las tendencias que la convierten, en “íconos del horror”⁴⁰, y por otro lado, nos aleja de los discursos de lo irrepresentable que tienden a “reducir, vaciar

la imagen”⁴¹. En cambio, esta imagen *pese a todo* es una imagen “sin aliento: como pura «enunciación», puro gesto, puro acto fotográfico sin enfoque (así pues, sin orientación, sin arriba y abajo)”⁴², como Didi-Huberman refiere a las fotografías que los *Sonderkommando* sacaron a la luz desde Auschwitz. Akerman lleva su lenguaje cinematográfico a entreverarse con lo indecible, sin por ello, caer en la trampa de lo irrepresentable ni saturar a la imagen con el horror de la historia. La singularidad de su trabajo, tal vez, consiste en forzarnos a problematizar cómo decir algo sobre este horror de la historia, no tanto representarlo, sino pensarlo como “terror” alojado en la imagen como tal.

El plano especular de *From the Other Side* nos permite dejar abierta la pregunta por una ética de la imagen del *pese a todo* como último trazo que queremos esbozar para pensar el cine desde el materialismo salvaje, y en este caso, dejarlo expuesto a una pregunta por la memoria que lo potenciaría. En este filme, Akerman recorre la frontera entre Estados Unidos y México con largos travelling por el muro y las rejas alambradas del borde, por las casas de los pueblos, por los caminos, exponiendo una singular mirada sobre la crisis de las migraciones. Asimismo, en este documental, encontramos otro modo de aproximarnos al plano especular, que nos expone al silencio provocado por el horror de esta crisis, no para no caer en lo indecible, sino para activar una imaginación histórica que contiene la potencialidad de otro tiempo que aquel que ha sostenido a la violencia antes y ahora. Este plano especular es del de un peluquero desconocido de la frontera, de quien no sabemos nada. Vemos trabajando a este peluquero mientras su cliente testimonia para una entrevista de Akerman, diciendo que ha decidido no intentar cruzar otra vez por todas las muertes que ya sabe que ocurren en tal camino. Akerman documenta la voz de un testigo que se enfrenta a lo insoportable de la historia y que aún así puede decir algo y narrar su experiencia. Sin embargo, una vez que la entrevista termina, vemos otro plano en el que el peluquero se mantiene en silencio delante de un espejo al interior de la peluquería.

Se podrían decir muchas cosas de tal plano, que de por sí está lleno de detalles, desde una televisión al interior del espejo como símbolo del circuito tele-tecnomediático que Akerman interrumpe, hasta el logo de la peluquería, que es la imagen de unas tijeras en el delantal del peluquero, la cuales tal vez aparecen como el fantasma del terror en *Jeanne Dielman*. O bien, desde un silencio que, problematizado desde una ética diferente que el vacío de la imagen y lo irrepresentable del horror, en su complejidad, dice mucho. Expone la vida y muerte en la frontera, la crueldad del fenómeno de las migraciones, y un permanente estado de excepción. El plano del espejo, sin necesariamente narrar una historia, expone una crisis permanente, o en otras palabras, a la misma historia como catástrofe. Los rastros que deja la violencia de la acumulación son entrevistados en el momento de suspensión del plano especular. Allí, quisiéremos posicionar las consecuencias abiertas de un cine que da “terror”.

⁴⁰ G. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, trad. M. Miracle, Madrid, Ediciones Paidós, 2004, p. 61.

⁴¹ *Idem*.

⁴² *Ibidem*, p. 65.

En definitiva, el cine de Akerman confronta el “terror” y nos expone al permanente estado de excepción en la frontera, en el linchamiento de un afroamericano, o en el asesinato cometido por Jeanne. El terror en los filmes de Chantal Akerman y sus planos especulares sugieren que el plano especular es más que un momento cinematográfico específico. Éste provoca fallas en el esquema de representación

y permanece lejos de una definición clausurada como concepto fuerte. Así, los planos especulares en los filmes de Akerman no responden a una concepción tradicional de la relación entre cine y política. En su diferencia, y visto desde el nudo que hemos querido trazar con el materialismo salvaje, este cine da cuenta de una memoria defectuosa que, en última instancia, se enfrenta al “terror”.

Bibliografía

- Akerman, Ch., *Chantal Akerman: Four Films*, Icarus Films Home Video, 2016. DVD.
- , *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, Criterion Collection, 2009. DVD.
- Copjec, J., “The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan”, *October*, 49, 1989, pp. 53-71.
- Buñuel, L., *Ese oscuro objeto del deseo*, Universal Pictures Iberia, 2008. DVD.
- , *Un Perro Andaluz*, Epoca Video Ediciones, 2001. DVD.
- Deleuze G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. I. Agoff, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 2005.
- Didi-Huberman G., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, trad. M. Miracle, Madrid, Ediciones Paidós, 2004.
- Doanne, M., P. Mellencamp, y L. Williams (eds.), *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, Los Angeles, American Film Institute.
- Freud, S., *Más allá del principio de placer*, trad. J. Chamorro, Madrid, Ediciones Akal, 2020.
- Godard, J., *Le Petit Soldat*, Raro video, 2005. DVD.
- Harrison, N., “An Interview with Saadi Yacef”, *Interventions*, 9, 3, 2007, pp. 405-413.
- Lacan, J., *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis: 1964*, trad. J. L. Delmont-Mauri y Julieta Sucre, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1995.
- Lezra J., *Materialismo salvaje. La ética del terror y la república moderna*, trad. J. Rodríguez Fernández, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.
- Moreiras-Menor, C., *La estela del tiempo. Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo*, Madrid, Iberoamericana, 2011.
- Nancy, J., *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes*, trad. Ch. Mandell, New York, Fordham University Press, 2014.
- Oyarzún, P., C. Pérez López y F. Rodríguez (eds.), *Letal e incruenta: Walter Benjamin y la crítica de la violencia*, Santiago, LOM Ediciones, 2017.
- Pontecorvo, G. y Franco Solinas, *La Bataille D'alger: The Battle of Algiers*, Criterion Collection, 2004. DVD.
- , *Ogro*, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2003. DVD.
- , *Kapò*, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2003. DVD.
- Robin, M. *Los escuadrones de la muerte: la escuela francesa*, trad. S. J. Di Nucci y Pablo Rodríguez, Buenos Aires, Sudamericana, 2005.
- Schmid, M., *Chantal Akerman*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 2010.
- Villalobos-Ruminott, S., *La desarticulación: Epocalidad, hegemonía e historicidad*, Santiago, Ediciones Macul, 2019.
- , *Soberanías en suspenso: imaginación y violencia en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones La cebra, 2013.