

---

## Formas en conflicto. La práctica cinematográfica como experiencia revolucionaria en "La Blessure", de N. Klotz

**Author :** Fran Ayuso Ros

**Date :** 5 febrero, 2015

### Resumen

La traslación de una reflexión crítica sobre la realidad social al medio cinematográfico se puede plasmar, además de en el argumento, en las formas estéticas que conforman su exposición dramática. En este artículo analizamos cómo en el film *La Blessure* (2005), de Nicolas Klotz, la contingencia de una denuncia a la política de inmigración en Francia, centrada en el trato que reciben los habitantes de antiguas colonias francesas a su llegada a Europa, se resuelve en el tratamiento dado a los componentes de la puesta en escena.

### Palabras clave

Cine, documental, puesta en escena, inmigración, capitalismo, racismo, Europa, política, estética, realidad, formas, plano, cuerpo, violencia, herida.

### Radiografías de un cuerpo extranjero

"El montaje debería ser una nueva etapa de creación poética"

Nicholas Ray

*La Blessure* (2005), escrita por Elisabeth Perceval y realizado por Nicolas Klotz, es una película que se inserta, dentro de su obra conjunta, en lo que ellos mismos han llamado la "Trilogía de los tiempos modernos", junto a *Paria* (2000) y *La cuestión humana* (*La question humaine*, 2007), en las que tratan el tema de la exclusión: la que sufre la gente sin hogar, los inmigrantes y, por el lado de los que detentan el poder, aquellos que resultan improductivos desde el punto de vista empresarial. Un tríptico que denuncia un sistema capitalista que genera restos, residuos, elementos superfluos, y cuya maquinaria se engrasa de forma espectacular mediante la redefinición constante del entorno simbólico. El resultado es una realidad *collage* que se configura y redefine según los dictados de la industria de la información y las necesidades del mercado.

El film fue concebido durante el proceso de investigación de lo que iba a ser una obra de teatro, a partir del libro de Jean-Luc Nancy *El intruso*. Durante más de un año Perceval y Klotz realizaron una serie de entrevistas, la mayoría filmadas en vídeo, que documentaban la llegada de inmigrantes a territorio francés, los trámites seguidos en el aeropuerto y las experiencias personales de un grupo de africanos:

Lo curioso era que solamente se podía filmar los torsos, las manos y las piernas de esas personas, no querían que les filmasen los rostros. Se trataba de personas que esperaban una resolución todo el día y que no sabían dónde iban a dormir al día siguiente. Se les podía escuchar, lo que originaba una situación extraña, por la presencia dominante de la caja torácica. Lo que iba a ser la documentación de las dos primeras páginas del libro derivó en el análisis de esa intrusión de un cuerpo extranjero. Se trataba de investigar en torno a esa confrontación entre dentro y fuera, una caja torácica que guarda un individuo en su interior, que es al mismo tiempo un sujeto público; de mostrar situaciones y vivencias que suelen permanecer invisibles<sup>1</sup>.

---

A partir del contacto directo con los protagonistas de esta investigación surgió *La Blessure*, en la que se muestra la vida de un grupo de africanos en territorio francés, centrada, en primer término, en los controles y las vejaciones que padecen a su llegada al aeropuerto y, más tarde, en las precarias condiciones de vida del *squat*, un edificio ocupado con las ventanas tapiadas, en el que no tienen más remedio que instalarse (y que la policía amenaza con derruir).

El cine de Perceval y Klotz apuesta por lograr una coherencia entre el tema elegido y la forma en que es presentado al público, arriesgando en cada plano, interrogándose en cada caso acerca de cuál es el método más adecuado: ¿Cómo filmar la palabra, la palabra confiscada, la palabra acallada?, ¿cómo filmar los cuerpos de manera que se puedan sentir las pulsaciones de su cercanía?, ¿cómo filmar la violencia sin causar con ello todavía más dolor, sin envilecer de nuevo los cuerpos? Siendo conscientes de las implicaciones políticas que cada elección conlleva –considerando que la dimensión política está presente en todo ámbito de la vida cotidiana. Fusionando arte y vida, estableciendo una correspondencia personal y enriquecedora con las personas y los lugares que filman. Un cine de poesía, siempre que aceptemos “la posibilidad teórica de contemplar la poesía como una forma de vivir, proyectar y compartir el mundo, es decir, como una forma de práctica social” (Méndez Rubio, 2008: 14).

Es en esta disyuntiva donde resuelve la cuestión que más interesa a este proyecto de investigación: cómo una determinada puesta en escena puede hacer de *La Blessure* un artefacto cinematográfico que participe de la necesidad de encontrar formas audiovisuales nuevas que reactiven la dialéctica ideológica y la denuncia política. Analizar cómo su radicalidad formal; su permeabilidad para transmitir la experiencia del trabajo entre el cineasta y la gente (con la) que filma; su capacidad para provocar un extrañamiento, una interpelación crítica al espectador, situándolo en el límite de lo visible y lo invisible, llevándolo a los límites del encuadre, del propio lenguaje; cómo, desde la estética, esta película es capaz de inscribir un gesto político, una “experiencia revolucionaria”, atendiendo a las premisas exigidas por Castoriadis, “esto es, principalmente, la abnegación y la pasión de entrega, de una parte, y la apertura y el agujereado de lo real y el lenguaje, de otra” (Méndez Rubio, 2008: 191).

En este orden de cosas, no podemos sustraernos a las palabras de Nicolas Klotz cuando define la trilogía antes mencionada como

una trilogía sobre el léxico de la muerte de la época actual, y de la invención de un posible contra-léxico, de otro lenguaje. *Paria* trata de los vagabundos, es decir, de cómo se evacúa la ‘excrementalización’ de ciertas zonas humanas. *La Blessure* es más luminosa: frente a la represión, por el contrario, cómo intentar aparecer y tomar forma. Las tres películas están habitadas por una misma esperanza, la creencia de que, gracias al cine, algunas cosas de la sociedad se pueden arreglar<sup>2</sup>.

Sin entrar a evaluar esta posibilidad de cambio social, lo más interesante es esa configuración de un contra-léxico, en sintonía con la demanda hecha por Godard de hacer cine políticamente y no cine político, que restituya el contenido de tantos términos que se han vuelto falsos (términos como “democracia”, “libertad”, “derechos humanos”), “que mistifican nuestra percepción de la situación en lugar de permitirnos pensarla” (Zizek, 2008: 8). En un mundo dominado por la imagen, por el espectáculo y el simulacro (Baudrillard), y donde los grandes medios de comunicación están influenciados por toda una serie de coordenadas económicas y políticas, se vuelve prácticamente imposible identificar la huella de la propia realidad. Como si el mundo no fuese más que “una superposición de diferentes construcciones de la realidad, cuya auténtica existencia no se halla en lo empírico sino en el interior del propio cerebro, entendido como creador de universos exteriores y forjador de la propia consciencia” (Quintana, 2003: 281-282).

De esta manera, se tiene la sensación de que el mundo real solo existe como resultado de su filtración y

codificación a través de los medios audiovisuales. Como si la misma realidad resultara inoportuna y fuera suplantada por una imagen especulativa. Textos que reclaman otros textos, textos que engullen otros textos, palabras que no acuden al convocarlas, palabras que se vacían de significado por el (mal) uso. Como si un programa parásito suprimiera ciertas palabras y produjera blancos, ausencias, arrebatos. Eufemismos, tecnicismos, soluciones óptimas, fórmulas eficaces, erradicación del problema, operaciones de evacuación, procedimientos de expulsión, solución final. “Una alteración de la lengua. Una lengua muerta, neutra. Una lengua que va consumiendo su humanidad”.<sup>3</sup>

*La Blessure* se nutre de la tensión que surge entre la ficción y el documental, de la dialéctica que se origina al poner en conflicto las dos modalidades y que posibilita interpelar al espectador acerca de su propia experiencia. Sus obras suponen un proyecto de investigación cinematográfica que se interroga sobre la capacidad del dispositivo fílmico para inscribir en él las huellas del tiempo, de plantear interrogantes que abran caminos a nuevos espacios de conocimiento, de crear realidades que ofrezcan pistas para entender esa otra realidad del día a día. Una interesante reflexión sobre la indisoluble unidad entre lo cotidiano y lo fantástico, entre la realidad y el sueño.

#### Una (intencionada) articulación ideológica de las formas

En este apartado nos proponemos examinar aquellos aspectos formales del film que, por su funcionalidad estética, promueven una actitud crítica del espectador, otras formas *dever* y de *estar*. Para Jacques Rancière, la eficacia del nuevo cine político ya no consiste en la elaboración de discursos incendiarios, eslóganes o llamativas pancartas. No se basa

en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contra-modelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste, antes que nada, en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacio y de tiempo singulares que definen maneras de estar juntos y separados, «frente a» o «en medio de», dentro o fuera, próximos o distantes. (...) Ya no puede ser el arte que devuelve simplemente a los humildes la riqueza sensible del mundo. Necesita separarse, consentir en no ser más que la superficie en la que un artista busca traducir en figuras (formas) nuevas la experiencia de aquellos que han sido relegados al margen. (Rancière, 2010: 59-89)

## 1

“El travelling es una cuestión moral”. Esta frase de Godard pone el acento en la responsabilidad que tienen los cineastas con el poder que ostentan sobre los espectadores para decidir por ellos no solamente lo que deben de ver, sino el modo en que tienen que hacerlo. Se trata por tanto de una cuestión que puede tener implicaciones de orden moral, ético, cultural o político. En este sentido, la postura de Nicholas Klotz se puede calificar de comprometida con el tema que trata y de respetuosa en la búsqueda de un espectador activo, cuya implicación se pretende suscitar. Esta preocupación por el papel del espectador se da en otros directores, como Michael Haneke, quien a propósito de *Código desconocido* (2000) planteaba la siguiente consideración:

*Código desconocido* consiste en gran parte en secuencias estáticas, con cada toma realizada en una sola perspectiva, precisamente porque no quería ser condescendiente o manipular al espectador, o por lo menos en el menor grado posible. Por supuesto, el cine es siempre manipulación, pero si cada escena es de sólo una toma, entonces, pienso, hay al menos una menor manipulación del sentido del tiempo cuando uno trata de acercarse al “tiempo real”. La reducción del montaje al mínimo también tiende a devolver la responsabilidad al espectador en el sentido de que se requiere mayor

contemplación, en mi opinión (Montero, 2008).

En el film de Klotz predominan los largos planos fijos, insistentes, cuya duración se abre a la presencia del espectador y le permite dialogar con lo que ocurre en la pantalla, habitarlo con su fantasía (“que puede ser también la de escapar a su influjo”) (Comolli, 2010: 121). La mirada del espectador se mueve por la pantalla tratando de aprehender con todo detalle los acontecimientos que le son presentados. Es guiada por “ciertos movimientos, colores, distribución y tamaños”, en función de las expectativas argumentales, de la duración de los planos o del tamaño y movilidad de los elementos que lo componen (Carmona, 2010: 135). De acuerdo con esto, un largo plano fijo posibilita que la mirada del espectador se mueva libremente por la pantalla, sobre todo si los elementos que componen el encuadre están fijos, que *sienta* el paso (y el peso) del tiempo diegético y que reflexione acerca de lo que está viendo, relacionándolo con su propia experiencia.

Veámoslo con un ejemplo de la película que nos ocupa. Se trata de un plano fijo de casi un minuto de duración en el que no hay diálogo.



Por la disposición de los cuerpos y los colores de la ropa, la mirada se centra en las figuras de Blandine (es la primera imagen que tenemos de ella) y Bibiche, los personajes de mayor relevancia argumental de los que aparecen en cuadro. Sin embargo, la extrema dilatación del tiempo y la falta de diálogo hacen que el espectador pueda prestar atención al resto de personajes, a su situación. A percibir qué supone ese tiempo para aquellos que son rechazados, apartados, encerrados. Con el paso de los segundos la situación se vuelve asfixiante, acentuada por lo ajustado del encuadre y por la insistente tos de alguien situado en fuera de campo. La altura y la posición de la cámara ayudan a establecer una relación igualitaria con el grupo de inmigrantes, al tiempo que evidencian el posicionamiento ideológico

---

de la enunciación.

En otro momento de la película, seguramente el de mayor intensidad dramática, Blandine restaña su herida, manifiesta la humillación sufrida, en un largo monólogo filmado en PP fijo de varios minutos de duración.



Al estar filmado en plano-secuencia la intervención de la enunciación es mínima. Tampoco interviene el punto de vista de otro personaje. De esta forma, las palabras de Blandine adquieren la importancia que para ella tiene el pronunciarlas, el esfuerzo que le supone revivir su dura experiencia. El inefable fuera de campo que señala su mirada es rellenado por el espectador con un relato que se percibe como algo vivo, auténtico, que no se debe interrumpir. Su voz y su cuerpo se imponen por encima del tiempo y del espacio, a la vez que su mirada apunta a un espacio vacío, una carencia, hasta que lanza la pregunta que articula toda la película: “¿A quién se lo voy a decir?, ¿presentar cargos contra quién?”. El único interlocutor presente no es otro que el espectador.

Por otro lado, esta dilatación (o recuperación) del tiempo, este ritmo pausado, se opone frontalmente a la “tiranía de la velocidad” (Virilio) propia de las sociedades capitalistas y tecnológicas. Para Virilio, la aceleración provocada por las teletecnologías provoca el colapso o retracción del espacio, influyendo negativamente en la subjetividad de los individuos, invalidando toda noción de distancia, temporalidad diferencial y profundidad de campo:

Ganar tiempo real sobre el tiempo diferido es, pues, emprender la aplicación de un procedimiento expeditivo de eliminación física del objeto, del sujeto, en exclusivo beneficio del trayecto, pero de un

---

trayecto sin trayectoria y, por tanto, fundamentalmente incontrolable. (Virilio, 1997: 33).

La avalancha visual propia de la cultura *dromocrática* (Virilio) o neoliberal conforma una esfera totalizante por la que se mueve con total *libertad* un espectador acrítico, deslumbrado por el espectáculo de un montaje de imágenes cada vez más acelerado (al más puro estilo MTV). Un espacio en el que la vigilancia tecnocrática asegura la inexistencia del fuera de campo (*El show de Truman, The Truman Show*, Peter Weir, 1998). Una esfera relacional cada vez menos humana y más autoritaria suspendida en un presente eternizado en el que el olvido es la fianza de la siguiente novedad. Una “sociedad de un ‘en directo’ (*live coverage*) sin futuro y sin pasado, por ser sin extensión, sin duración, sociedad intensamente presente aquí y allá; dicho de otra manera, telepresente en el mundo entero” (Virilio, 1997: 41).

En cambio, *La Blessure* inscribe la presencia de un tiempo diferido, propio pero inclusivo. Un *tomarse su tiempo* en lugar de *matar el tiempo*. Un *tomar posición* en lugar de *dejarse llevar*.

## 2

Sobre el plano fijo pende una amenaza: que el campo visual sea invadido por el fuera de campo (Comolli, 2010: 73). Posibilidad que se potencia por la dura coerción que ejerce el encuadre sobre los cuerpos de los actores, sobre sus miradas. La consideración por parte del espectador de un espacio otro abre el relato a otras significaciones, a otras conexiones más allá de lo que ocurre en la pantalla, al tiempo que pone en evidencia los límites del encuadre, el dispositivo que guía la mirada. Es entonces cuando somos conscientes de que el marco visual es una abertura que pone cerco a los cuerpos, los restringe, los mutila. Cuerpos que son así encerrados de igual manera que ocurre en las salas de detención para extranjeros, en guetos en los que apenas entra la luz del sol, como en el edificio donde se esconden los protagonistas del film. Marcos que contienen otros marcos. Celdas. Garita de vigilancia, sala de reconocimiento, cabina de control, área de seguridad, perímetro de autoridad, Estado. De igual manera que una frontera es una línea, que separa. Un espacio, detenido en el tiempo. Un muro, contra el que morir, contra el que luchar. Una señal para esconderse, para ocultarse; una ocasión para encubrir, para someter, para invisibilizar.

Si nos fijamos en la Foto 1, vemos cómo la composición del encuadre hace visibles los límites de su contorno. No hay una ordenada composición de los elementos que componen el encuadre, no se encuentran los personajes en función del mismo; ellos estaban ahí y la cámara ha ido a su encuentro, ocupando un lugar junto a ellos. La rigidez y la durabilidad del plano constatan la sección, el límite, la tensión entre el campo visual y lo que permanece invisible. Trasunto de la situación de los personajes, de la propia película, de lo que se va a contar. Fuera de campo está todo lo que dejaron atrás, las circunstancias que les han empujado a viajar, sus sentimientos; también las causas de su encierro, las motivaciones políticas, los precedentes históricos; lo que queda por decir, por hacer, lo que queda por contar. Al decidir visibilizar lo que se relega a las sombras, se media en esa tensión. En *La Blessure* el fuera de campo constituye el contrapunto dramático que complementa el sentido de lo mostrado en pantalla.

Un espacio exterior que supone la posibilidad de un espacio otro: libre, comunitario, igualitario; pero también a la imposibilidad de mostrarlo cuando ese espacio ha sido arrasado, devorado (“no es otra cosa que un lugar/para aprender a perder”) (Méndez, 2010: 79): el fuera de campo se hace visible para aniquilar cualquier posibilidad del mismo.

Esa posibilidad de un exterior viene marcada por dos trayectos en metro, por el subsuelo, que dan paso a dos de los tres travellings del film. En el primero Papi camina por la terminal del aeropuerto con la esperanza de reencontrarse con Blandine, su esposa. La cámara le sigue en un travelling frontal ligeramente en contrapicado, que le otorga dignidad, seguridad, realzada por el firme sonido de sus pasos. Al fondo, la enorme sala casi vacía. Movimiento que se ve bruscamente interrumpido, por corte, por el primer plano de un policía de fronteras, de semblante serio, desafecto, y cuya mirada se correspondería por *raccord* con el contraplano del que antes comentábamos. Lo que supone un límite, una barrera legal y policial, un obstáculo en la trayectoria de Papi. Además, a su espalda se aprecia, en desenfoque, otra cabina con otro policía, cerrando así el encuadre y cualquier posibilidad de salida. Esta composición en forma de cubo o *dematrioska* se repetirá sobre todo en esta primera parte, donde los inmigrantes son trasladados de forma inhumana de un espacio a otro. Salas cerradas cuyas puertas dan a otras salas y cuya única salida les lleva al destierro.

El segundo travelling sucede de noche. Blandine y Papi han abandonado, junto con el resto de residentes, el *squat* y pasean por la acera cogidos de la mano. La escasa luz apenas permite adivinar sus rostros, el fondo desenfocado. En una tienda, Blandine decide comprar unas gafas para protegerse de la luz del sol. De fondo suena la única música extradiegética del film. Se trata del tema *Atmosphere* de Joy Division. Letra que supone un contrapunto musical inquietante al idílico paseo de los protagonistas, y que apuntaría a una amenaza “exterior”, si no a la imposibilidad de éste: “They’re hunting in packs, by the rivers, through the streets/It may happen soon, then maybe you’ll care/Walk away, walk away from danger”.

La película acaba cuando Papi se monta, junto a otros hombres, en uno de los camiones que recogen a trabajadores “sin papeles” para trabajar en el campo. La cámara lo hace también. De esta forma, el narrador, el sujeto de la enunciación (Carmona, 2010: 192) se posiciona, como uno más de ellos, sentado en el remolque del camión. Punto de vista, en un grado de *ocularización cero* (ib.: 195) que es adoptado también por el espectador, con lo que éste puede *compartir* la experiencia junto a estos hombres: mirar la parte del camino que va quedando atrás, atender sus conversaciones, observar sus rostros, *sentir* la incomodidad del viaje, el traqueteo del vehículo al rodar por caminos de tierra. En esta operación de identificación fílmica juegan un papel importante dos factores. Por un lado el tiempo, la larga duración de la secuencia (unos dieciocho minutos) y de los planos. Y por otro, la ausencia de cualquier acción dramática que se ofrezca al espectador como herramienta de entretenimiento con la que ligar los diferentes planos. Una puesta en escena que apuesta por recuperar para la ficción un tiempo que sería elidido mediante el uso de elipsis en un film planteado como mera distracción, y que construye un espacio *habitabile*, sí, pero no para el disfrute de aquel que mira, sino como un resquicio a través del cual enlazar con Lo Real, como una experiencia vivencial que sitúa al espectador en el lugar del *otro*, que le acompañe, que le escuche, que se vea a sí mismo a través de su mirada. Liberadas de las ataduras de la narración como espectáculo, sus imágenes a la deriva, lejos de desfallecer, se refuerzan con una vitalidad que nos acompaña hasta esa frontera donde es posible conectar con lo Real, aunque sin lograr alcanzarlo. Una opción, la que da forma a esta película, que permite que una gran mayoría de espectadores se acerque a una realidad que conoce de pasada a través de los ojos y las palabras de sus protagonistas, y que pueda juzgarla de la forma más libre posible, esto es, con la mínima intervención y guía de un narrador omnisciente.

El tratamiento de la violencia que se hace en el film evita su espectacularización. La enunciación no participa de ella recreándose de modo pornográfico, ni se erige por encima de los personajes para

adoctrinarlos, compadecerlos o condenarlos, sino que se sitúa junto al grupo de africanos, viviendo la experiencia con ellos. Más que una violencia directa, ésta queda patente en los juegos de miradas, en la postura de los cuerpos.

Lo vemos en la escena en que Blandine y Bibiche son obligadas a desvestirse durante la inspección policial.











En primer lugar se le ordena a Bibiche que se quite la ropa (Foto 3). Sale junto con la agente por la parte derecha del cuadro. La escena se sucede en fuera de campo. Una postura respetuosa que no mitiga la dureza de lo que está ocurriendo al ser presentado desde el punto de vista de Blandine (Foto 4) mientras se escuchan en off las indicaciones de la policía: “Abre la boca. Levanta los brazos. La falda. Bájate las bragas. Tose”. Entretanto, la agente que se sienta frente a ella le pide que confirme los datos de pasaporte. Blandine le indica que el nombre que aparece en el pasaporte es el que le ha permitido salir de su país y repite de nuevo su verdadero nombre. Despojada de su identidad y tratada como un criminal en potencia, no le resta más que su *vida desnuda* (Agamben).

Cuando le toca su turno, Blandine mira hacia la izquierda, donde acaba de entrar otra policía (Foto 5). La situación se vuelve cada vez más incómoda. Ahora es Bibiche la que la observa (Foto 6). Esta vez sí se nos muestra la escena, aunque su cuerpo es ocultado por el de una agente, cuya proximidad y postura frente a ella manifiestan la violencia y el abuso de autoridad del momento (Foto 7). El grado de humillación de este trance aumenta al sumársele el punto de vista de una agente que observa con habitual desgana lo que está ocurriendo (Foto 8), justo en el momento en que Blandine debe bajarse las bragas e inclinarse para toser repetidamente. La agente situada frente a ella le ofrece el contraplano a su compañera de una forma del todo insolente (Foto 9). Una mirada insistente, que se recrea de nuevo en el cuerpo de Blandine para mirar de nuevo a su compañera. Esta vez será Bibiche la que le haga la réplica (Foto 10). Su punto de vista sella de forma acusatoria lo que acaba de ocurrir.

Las duras escenas que se suceden a lo largo del proceso de expulsión son puntuadas de forma implacable por las miradas impasibles del personal del aeropuerto. Una actitud que se vuelve más ofensiva por la disposición de los cuerpos en el encuadre, ocupando frontalmente casi la totalidad del plano, cercándolo, o tomados en contrapicado.







Una escena especialmente violenta es aquella en la que uno de los hombres que van a ser expulsados suplica que le dejen quedarse, que su familia ha sido asesinada en Kinsasa y que le espera el mismo destino si vuelve. Los policías reaccionan con insultos y golpes a su petición. En esta ocasión, la violencia cristaliza con la irrupción en el campo visual de los policías y la expulsión del mismo del demandante de asilo.





#### 4

A propósito del film *No quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2000) Rancière destaca el deseo de Pedro Costa por destacar artísticamente los espacios miserables en los que se refugian los protagonistas, el valor estético que adquieren sus exiguas pertenencias, muchas de las cuales acabarán siendo demolidas, las verdosas paredes llenas de manchas,

No se trata de estetizar la miseria, sino al contrario de ensamblar todas las potencialidades de un lugar y de una población que se encuentran normalmente encerradas en la representación de la "exclusión", es decir, como una especie de afuera absoluto e inmóvil. Esta es la razón por la que la mirada del cineasta sobre la belleza de las paredes verdosas se comunica con el esfuerzo de los personajes para sonsacar a la tos y al abatimiento la voz capaz de decir y pensar su propia historia. [El cineasta] Aplica otra idea de la política, una idea "estética": la cuestión política es la capacidad de cualquier cuerpo para apoderarse de su destino. Se concentra pues en la relación entre la impotencia y la potencia de los cuerpos, sobre la confrontación de las vidas con lo que pueden.<sup>4</sup>

Un argumento –que podemos tomar como la vuelta al concepto de Adorno sobre la autonomía del registro estético como último y único recurso a la dimensión política del arte– que se adecúa perfectamente a la abstracción artística exhibida en *La Blessure*, donde en muchos momentos los planos adquieren la categoría autárquica de *cuadros* en los que lo fotográfico domina lo narrativo. Una pincelada que deconstruye los mecanismos narrativos de la realidad cotidiana para abrir nuevos territorios míticos. Implementando otras maneras de estar en el mundo, devastando desde el interior las certidumbres más reputadas, las relaciones de concatenación del tiempo, del espacio, para reconstruir de manera incierta nuevas formas de subjetivación. Naturalezas muertas en las que el espacio despreciado y visualmente degradado de la marginalidad es destacado en toda su riqueza sensible.

Concluye Rancière aseverando que "un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética. Sabe que este efecto no puede garantizarse, que conlleva siempre una parte de

---

indeterminación". Una distancia necesaria para contrarrestar la ceguera provocada por los dispositivos de producción de realidad, el realismo capitalista, el naturalismo funcional a las leyes del mercado. Una duda que, como ocurre en la ciencia ficción, permita intervenir el presente para pensarlo desde otra perspectiva.

## 5

El primer bloque del film se desarrolla en gran parte en las dependencias policiales del aeropuerto de Roissy, donde son retenidos, interrogados e inspeccionados aquellos inmigrantes que, de acuerdo a la ley, son susceptibles de ser expulsados del país, sin atender a las situaciones personales que les han llevado a marcharse de sus países de origen. Son hacinados durante horas en pequeñas estancias sin que sean atendidas sus necesidades básicas: "No somos animales, tenemos al menos el derecho de salir a mear, ¿porqué cierras la puerta?", se queja uno de ellos. En pequeños grupos son llevados a otras salas donde son desnudados e inspeccionados físicamente, las mujeres por un lado y los hombres por otro. Tras este control, se les conmina a firmar su orden de expulsión (previamente se les ha confiscado su documentación), ignorando sus peticiones de asilo.

El aeropuerto no constituye la entrada a una tierra de libertad, de acogida; es parte de un mecanismo administrativo que opera a la manera industrial desechando el sobrante, aquellos elementos que se consideran improductivos, no funcionales desde el punto de vista económico. Como ya advertía Foucault, el capitalismo no puede desarrollarse sino al precio de "la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos" (Foucault, 1998: 170). Un sistema que apela a tecnicismos y a conceptos estadísticos para enmascarar su alarmante deshumanización. Desde este planteamiento, la llegada de inmigrantes provenientes de países pobres es vista como una intromisión, una invasión, una epidemia. No son más que cuerpos extraños que hay que extraer cuanto antes.

El derecho sobre la vida en una sociedad regida por la disciplina y el biopoder se complementa, según Foucault, con el racismo para su correcta normalización. De tal forma que el racismo, entendido no como una cuestión militar o política, sino como una cuestión biológica, legitime al biopoder para eliminar aquellos individuos considerados inferiores: "El Estado no es el instrumento de una raza contra otra, sino que es, y debe ser, el protector de la integridad, de la superioridad y de la pureza de la raza. Así, la idea de raza, con todo lo que comporta al mismo tiempo de monista, de estatal y de biológico, sustituirá a la idea de lucha de razas" (Foucault, 1992: 77).

Este argumento patológico fue utilizado por el nazismo para justificar el exterminio de judíos,

tanto la retórica como la forma de hablar de Hitler estaban cargadas de imágenes de enfermedad, infección, putrefacción, pestilencia y llagas. Comparaba la cristiandad y el bolchevismo con la sífilis o la peste. Hablaba de los judíos como de bacilos, de gérmenes de descomposición o de parásitos. En 1942 le dijo a Himmler: "El descubrimiento del virus judío es una de las grandes revoluciones que se han producido en el mundo. La batalla en la que estamos comprometidos hoy es como la que libraron Pasteur y Koch el siglo pasado. Cuántas enfermedades tienen su origen en el virus judío (...) Sólo recuperaremos nuestra salud eliminando al judío" (Bauman, 1997: 93-94).

Para Bauman, el Holocausto no debe ser considerado como un acontecimiento excepcional, sino como una consecuencia de la modernidad, del sueño kantiano de construir un mundo controlado por la razón:

Pueden hacerse dos conclusiones que en pocas ocasiones se desligan y otras veces dan plausibilidad al genocidio moderno. Primero: el genocidio moderno no es una explosión descontrolada de pasiones, ni siquiera un acto irracional y sin propósito. Al contrario, se trata de un ejercicio racional de ingeniería social, que engendra por medios artificiales la homogeneidad libre de ambivalencia que la realidad social, embrollada y opaca, no puede producir. Segundo: todas las visiones relativas a un orden artificial son, por necesidad, en sus consecuencias prácticas, si no siempre en su diseño primigenio, inherentemente asimétricas y por tanto dicotómicas. Escinden el mundo de lo humano en un grupo desde el cual se erigirá el orden ideal y otro que se divisa como el cuadro de un paisaje. Esta otra parte ingresa en la estrategia sólo como una resistencia que debe superarse: es lo desajustado, lo incontrolable, lo incongruente y lo ambivalente. Este Otro, nacido del «funcionamiento del orden y la armonía», residuo del esfuerzo clasificatorio, es expelido al otro extremo del universo de la obligación que vincula a los integrantes del grupo y reconoce su derecho a ser tratados como portadores de los derechos morales (Bauman, 2005: 65-66).

Un Estado que recurre a la violencia para acallar a aquellos que expresan una opinión diferente, que se rige por un sistema económico insaciable al grito de “sálvese quien pueda” mientras unos pocos siguen enriqueciéndose, que persigue un progreso infinito sirviéndose de recursos finitos, que impone una configuración esquemática del mundo que privilegia unas determinadas posiciones de poder; en definitiva, un (bio)poder como el que estamos viviendo ha perdido sus más básicos principios de humanidad.

Se dice que las heridas del alma son las más difíciles de curar. Una cicatriz es la huella de una herida en el cuerpo, ya aliviada; para que sane una herida interior hay que visibilizar su rastro, manifestar el daño, señalar la raíz, restaurar el vigor. Para Blandine esto supone recordar las vejaciones sufridas a su llegada al país que ella consideraba su salvación:

había varios jóvenes, tres o cuatro, me dieron golpes. ‘Despierta, despierta, sois macacos, sucios,apestáis, guarra, levántate puta negra’. Había uno que me cogió del pelo, me tiraba, me aplastó la cara contra el cemento, veía las botas negras y me daba golpes, igual que en África, no sabía dónde estaba, era lo mismo que ocurre en África. (...) No tienes derecho a protestar porque siempre te van a considerar un negro. Incluso si tengo heridas, será falso. Los policías están orgullosos de su actuación, porque han hecho lo correcto, han hecho bien su trabajo.

Un escenario abierto a nuevas formas de lucha

"Perder la capacidad para la impotencia significa perder también la posibilidad de resistencia"  
Giorgio Agamben

Jamás se impugna realmente una organización de la existencia sin impugnar todas las formas de lenguaje que corresponden a ella”. Esta frase de Guy Debord incluida en la película *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) advierte de que la lucha contra el poder totalitario del espectáculo “*debe hacerse contra las formas mismas que el espectáculo pone en acción para dominar*. La lucha de las formas se oculta en la mayor parte de las formas de lucha (Comolli, 2010: 12).

En *La Blessure* la insistencia del fuera de campo, la composición de los encuadres, el papel de los diferentes puntos de vista, el tratamiento de la violencia, el protagonismo de los cuerpos y la palabra, la

construcción de un espacio y de un tiempo para que aquellos que son invisibilizados y callados tengan presencia y voz, la abstracción artística, el trabajo sobre las duraciones, la tensión entre las estrategias documentales y ficcionales, la inquietante presencia de lo fantástico, la elaborada fotografía, la postura ideológica adoptada por la enunciación y las resonancias musicales “conducen a implicar al espectador y reactivar sus proyecciones imaginarias. La operación cinematográfica postula que aún hay una realidad sobre la que se puede ejercer un influjo: que aún hay realidad en la relación del espectador con el filme” (ib.:129) Para Comolli, “lo Real sería lo que no tiene ni lugar ni nombre, lo que se sustrae, huye y aparece sin aviso; sería lo que falta siempre” (ib.: 128). Pues lo que entendemos como realidad no es más que una realidad virtual conformada por un insistente flujo de imágenes que pretenden abarcarlo todo, valerse de los usos instrumentales del relato para ofrecer una explicación tranquilizadora de los acontecimientos (dando lugar a una, cada vez más preocupante, ceguera por sobreexposición). De ahí la necesidad de resolver “el equívoco que sostiene que la imágenes comunican de «forma directa», pasando por alto la necesidad de analizar cómo comunican y funcionan los discursos visuales” (Carmona, 2010: 16).

Las formas dominantes del espectáculo se sirven de la ficción, del valor imperativo de la imagen, agravado por la mercancía y la propaganda, para proponer modelos, formas concretas con las que aprehender el mundo; el artificio se naturaliza para presentar como realidad lo que no son más que (interesadas) articulaciones de sentido. El conflicto, por tanto, se libra en las formas y en la gestión del tiempo.

En este sentido, *La Blessure* se ofrece como un dispositivo audiovisual consciente de sus implicaciones ideológicas, de sus posibilidades como artefacto político. Consciente de que “la función de la ideología es precisamente la naturalización, esconder su propia presencia y su forma de funcionar” (Colaizzi, 2007: 58). Su propuesta de denuncia social, de revelación de un ámbito de la sociedad que escapa a la posibilidad de ser visto, se plasma en su puesta en escena. En el convencimiento de que “las prácticas de producción cultural, movilizando la fantasía, pueden empujarnos a buscar nuevos modos para articular demandas nuevas, dando visibilidad, presencia y sentido a lo que siempre queda por decir, lo que (siempre) queda por cambiar” (ib.: 164-165).

En el capítulo 3A de *Histoire(s) du cinema*, sobre un primer plano de Pier Paolo Pasolini, Godard anota: “Un pensamiento que forma / una forma que piensa”, insistiendo en la capacidad que tienen las imágenes (y las palabras) de crear nuevas formas y en cómo éstas, por sí mismas o en relación (inestable) con otras, nos estimulan a pensar, a generar ideas nuevas, extraviadas. ¿Y no se abre paso así a nuevos espacios, nuevas interpretaciones, otras oportunidades de vida autoconsciente?

Los medios de comunicación dominantes difunden formas, tiempo enlatado, suministran modelos, diferentes maneras de aprehender el mundo. De ahí que la cuestiones estéticas y la intervención sobre el tiempo sean directamente políticas: “La libertad del espectador cinematográfico requiere formas que actúen sin encerrar, encuadres desbordados, duraciones de disolución lenta; ventanas, muy bien, pero de esas por las que sopla en viento de lo real, esas ausencias en las que el espectador sueña con lo que ya no está en la pantalla” (Comolli: 120).

Esa interpelación crítica del espectador o *provocación para la acción* conecta a propuestas cinematográficas como *La Blessure* con el discurso poético. Un discurso fragmentario, un espacio abierto, que permite agujerear y abismar el lenguaje hasta lograr conectar con lo Real, posibilitando al espectador una experiencia sensible, subjetiva, entre su mundo y la representación que se le ofrece. Esta articulación potencia un sentido azaroso, producido

sobre el no-significado de las ausencias, esto es, de las fisuras que aparecen entre los engarces. La

---

función del espectador [no es] una experiencia intelectual, [sino] una experiencia sensible. (...) Precisamente por esa mayor libertad (...), por esa mayor capacidad para deslizarse entre los códigos sin someterse a ellos, por esa posibilidad de producir mensajes sin código previo, el discurso poético tiene que ver con la subversión (Talens, 1986: 41).

En este (des)orden de cosas, cuando el trabajo se acerca a su fin, no podemos resistirnos a recuperar un texto que insiste en la capacidad de la palabra para construir espacios autónomos, dialógicos, sociales; de deconstruir, para poder sembrar de nuevo, aquellas barreras formales que nos son impuestas. En 1952, dos años antes de poner fin a su vida, el poeta sueco Stig Dagerman escribió *Nuestra necesidad de consuelo es insaciable*, un corto ensayo a modo de testamento literario en el que se preguntaba:

¿Dónde se encuentra ahora el bosque en el que el ser humano pueda probar que es posible vivir en libertad fuera de las formas congeladas de la sociedad? Debo responder: en ninguna parte. Si quiero vivir libre debo hacerlo, por ahora, dentro de estas formas. El mundo es más fuerte que yo. A su poder no tengo otra cosa que oponer sino a mi mismo, lo cual, por otro lado, lo es todo. Pues mientras no me deje vencer yo mismo soy también un poder. Y mi poder es terrible mientras pueda oponer el poder de mis palabras a las del mundo, puesto que el que construye cárceles se expresa peor que el que construye libertad (Dagerman, 2007: 5).

Precisamente el poder de la palabra será convocado al final de *La Blessure*, la palabra desnuda. Decíamos que el film da comienzo con un despertar, con un abrir de ojos, y finaliza a oscuras, con la pantalla en negro. En el largo tramo final va a ocurrir un fenómeno que modifica la percepción de las cosas, que inhabilita la ficción cinematográfica, que hace desaparecer a los personajes, que suspende los sentimientos. Uno de los elementos que componían el tejido fílmico va a acabar imponiéndose sobre el resto. La voz de Amadu, el relato de su experiencia, va a adquirir una relevancia especial. Primero, al sostenerse sobre un plano fijo del camino que va quedando atrás. Después, al restar su voz lo único que se mantiene de la película, resaltando su modulación, su cadencia reposada, el énfasis con que marca algunas frases, los reveladores silencios. Su voz acaba eclipsando el resto de la película. Del mismo modo que al final del film de Antonioni (*L'eclisse*, 1962) los escenarios vacíos y los pequeños detalles de la vida cotidiana eclipsan a los personajes y a la trama. Intensificando, así, una sensación general de malestar, la presencia inasible de un todo amenazante, una inminente impresión de desastre. Del desasosiego provocado por la fragilidad con que esa voz se alza sobre esa ausencia opresiva surge toda la fuerza poética del film: posibilitar una experiencia sensible, política, crítica, un acto de resistencia: partiendo de su propia impotencia.

#### Notas

<sup>1</sup> Estas declaraciones de Élisabeth Perceval se pueden encontrar en una entrevista grabada en esta dirección de Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=kDjKb4HGVAk>).

<sup>2</sup> Entrevista realizada por Emmanuel Burdeau y publicada en la revista Cahiers du cinéma España número 17, pág. 21.

<sup>3</sup> Parte de un diálogo extraído del film La cuestión humana (Nicholas Klotz, 2009).

<sup>4</sup> RANCIÈRE, Jaques, "Los paradigmas del arte político", visto en <http://www.wokitoki.org/wk/936/los-paradigmas-del-arte-politico>

---

## Bibliografía

- BAUMAN, Zygmunt (1997), *Modernidad y Holocausto*, Madrid, Sequitur.
- \_\_\_\_\_ (2005), *Modernidad y ambivalencia*, Barcelona, Anthropos.
- CARMONA, Ramón (2010), *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- COLAIZZI, Giulia (2007), *La pasión del significante*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- COMOLLI, Jean-Louis (2010), *Cine contra espectáculo, seguido de, Técnica e ideología (1971-1972)*, Buenos Aires, Manantial.
- DAGERMAN, Stig (2007), *Nuestra necesidad de consuelo es insaciable*, Barcelona, Pepitas de calabaza.
- FOUCAULT, Michael (1992), *Genealogía del racismo*, Madrid, Ediciones la Piqueta.
- \_\_\_\_\_ (1998), *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, Madrid, Siglo XXI.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2008), *La destrucción de la forma (y otros escritos sobre poesía y conflicto)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- \_\_\_\_\_ (2010), *Extra*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- \_\_\_\_\_ (2012), *La desaparición del exterior*, Zaragoza, Editorial Eclipsados.
- MONTERO, José Francisco (2008), "Algunos fragmentos sobre el cine de Michael Haneke", en *Miradas de cine* nº76, julio 2008. Visto en: [miradas.net](http://miradas.net).
- QUINTANA, Ángel (2003), *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado.
- RANCIERE, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, Castellón, Ellago.
- TALENS, Jenaro (1986), *El ojo tachado*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- VIRILIO, Paul (1997), *La velocidad de liberación*, Buenos Aires, Manantial.
- ZIZEK, Slavoj (2008), *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal.