

#17

PARCELAS DE VIDA: EL ARTE Y SUS RESTOS

Isabel A. Quintana

*Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires,
CONICET*



Resumen || En este trabajo analizo la relación entre arte y vida a partir del vínculo entre cuerpo, enfermedad y libertad. La novela de Lina Meruane *Fruta podrida* y la película de Laura Citarella y Verónica Llinás *La mujer de los perros*, interpelan el lugar asignado a los cuerpos precarios que articulan otra forma de circulación de bienes y subjetividades en el régimen biopolítico. Texto e imagen construyen una figura de la descomposición, pero también de la recomposición de un cuerpo como un *corpus*. Hacen visibles las vidas no consideradas como tales. Ponen a funcionar la existencia como el resto que impide la clausura de sentido.

Palabras clave || Arte | Vida | Cuerpo | Enfermedad | Resto

Abstract || This paper analyzes the relationship between art and life from the perspective of the links between body, disease, and freedom. Two works, Lina Meruane's novel *Fruta podrida*, and Laura Citarella and Verónica Llinás' film *La mujer de los perros*, question the location assigned to those precarious bodies which articulate alternative forms of circulation of commodities and subjectivities in the biopolitical regime. Text and image build up a figure of decomposition, but also of re-composition of a body as a *corpus*; they turn some ignored lives visible and set into motion existence as a residue that prevents the closure of meaning.

Keywords || Art | Life | Body | Disease | Residue

Resum || En aquest treball analitze la relació entre art i vida a partir del vincle entre cos, malaltia i llibertat. La novel·la de Lima Meruane *Fruta podrida* i la pel·lícula de Laura Citarella i Verónica Llinás *La mujer de los perros*, interpel·len el lloc assignat dels cossos precaris que articulen altra forma de circulació de béns i subjectivitats en el règim biopolític. Text i imatge construeixen una figura de la descomposició, però també de la recomposició d'un cos com un *corpus*. Fan visibles les vides no considerades com a tals. Posen en funcionament l'existència com el residu que impedeix la clausura del sentit.

Paraules clau || Art | Vida | Cos | Malaltia | Residu

La excripción de nuestro cuerpo, he ahí por donde primeramente hay que pasar. Su inscripción-afuera, su puesta fuera de texto como el movimiento más propio de su texto: el texto mismo abandonado, dejado sobre su límite. No es una «caída», eso ya no tiene ni alto ni bajo, el cuerpo no está caído, sino completamente al límite, en el borde externo, extremo y sin que nada haga de cierre. Yo diría: el anillo de las circuncisiones se ha roto. No hay más que una línea in-finita, el trazo de la misma escritura excrita, que proseguirá infinitamente quebrada, repartida a través de la multitud de los cuerpos, línea divisoria de todos sus lugares: puntos de tangencia, toques, intersecciones, dislocaciones.

Jean-Luc Nancy (*Corpus*)

0. Introducción

Este trabajo forma parte de una investigación más amplia en donde pienso el vínculo entre arte y vida (vidas precarias, la no persona, sus parcelamientos, enfermedad y trabajo) retomando diferentes líneas teóricas (Bataille, 1967; Bourriaud, 2015; Butler, 2006; Derrida, 1988; Derrida, 1991; Derrida, 1992; Derrida, 2004; Didi-Huberman, 2012; Nancy, 2010; Rancière, 2000). En distintos trabajos desarrollé la idea de suplemento o desperdicio (como aquello que no ingresa al circuito productivo) entablando un diálogo crítico con la filosofía de Bataille (el puro gasto) teniendo en cuenta el concepto de resto planteado por Derrida. Para ello parto del momento biopolítico (Agamben, 2002; Foucault, 2007; Espósito, 2005) para ver qué ocurre en el interior de las estéticas y poéticas literarias. Quiero decir, me interesa analizar cómo el vínculo: arte-vida ha sido un eje que atravesó y atraviesa la práctica artística y literaria: las vidas controladas, medicalizadas, inmunizadas pero también la vida en su relación con el trabajo. Las obras plantean constantemente la expulsión del circuito productivo del capital a la que se confrontan los personajes de diversas maneras: intentado reingresar haciendo uso de los propios desechos de la sociedad de consumo, llevando al extremo las prácticas de cooptación del mercado o inscribiéndose como cuerpo que inventa su propia manera de apropiarse de la vida y del trabajo.

El contrapunto entre trabajo y vida lleva a la emergencia de una democratización en el campo de lo sensible; es decir, la visibilización de ciertos actores (desocupados, semiocupados, cartoneros, enfermos, cuerpos a la intemperie, sexualidades trans, cyborgs) que agujerean la trama constituida por bordes, márgenes y centros poniendo en evidencia que esos imaginarios se desarman porque el funcionamiento mismo del capital se compone de ellos. En las últimas décadas desde el posmarxismo reaparece con fuerza una revisión de la historia literaria desde el punto de vista de una partición de lo sensible (Rancière, 2000). La idea de una desjerarquización en el interior de la literatura a partir de *Madame Bovary* es una apuesta radical de lectura que ha afectado, al menos en mi caso, las formas

de leer. El nacimiento de la novela moderna supone justamente la visibilidad de otras formas comunes de vida.

Esa propuesta, el modelo sensible, aparece en las lecturas que provienen del terreno de la historia del arte. Y aquí, el concepto parcelas de vida de Didi Huberman (2012) irrumpe para retomar los trabajos que en el terreno de la fotografía y el cine se han realizado sobre los cuerpos, rostros, y pueblos percibidos como lo otro humano: el resto, el parcelamiento, lo residual. Y cómo ese resto, entendido en los términos planteados por Derrida, debe pensarse no como lo que está afuera sino como aquello que impide todo cierre y está determinado por el funcionamiento institucional (hospitales, manicomios, morideros, policía).

El corpus que trabajo (del que este pequeño ensayo forma parte) y que incluye literatura, cine, expresiones estéticas e intervenciones, me ha llevado a repensar estas cuestiones, pero también a la necesidad de ubicarlas en un proceso específico de producción: crisis económicas y políticas —como la del 2001 en Argentina—, la emergencia del neoliberalismo financiero, la ejecución de prácticas biopolíticas con relación a los cuerpos expulsados por el sistema, el fin de las utopías socialistas. En ese sentido, me parece paradigmática la mirada institucional y clínica sobre los cuerpos que están presentes en las fotografías de Philippe Bazin (caso estudiado por Didi-Huberman) —un médico de hospital de provincia convertido en fotógrafo, un humanitarista clínico constructor del aspecto humano con su obra (*Rostros* es el título de la serie, 1984-1985)—. Mientras desarrolla su período de residencia en un hospital luego de terminar sus estudios en medicina, redacta en sus notas las largas observaciones sobre los rostros. Esos rostros aparecen en el contexto de una economía de mercado que ha creado nuevos parcelamientos que borran su significancia. Como ha planteado Butler con respecto a la construcción de imágenes desde los medios de comunicación:

A veces, producen imágenes de lo que es menos que humano bajo el aspecto de lo humano para mostrar el modo como lo inhumano se oculta, amenazando con engañar a todos aquellos que sea capaces de creer que allí, en esa cara, hay otro humano. Pero a veces este esquema normativo funciona precisamente sustrayendo toda imagen, todo nombre, toda narrativa, de modo que nunca hubo allí una vida ni nunca hubo allí una muerte. (2006: 183)

Esos rostros nos interpelan y, como plantea Butler, ponen en evidencia los marcos de inteligibilidad que determinan qué es humano y qué no lo es a partir de un rostro (183). Ahora bien, pensar la precariedad de ciertos cuerpos desde una perspectiva artística resulta problemático porque el peligro permanente es caer en una estetización de la misma. El arte contemporáneo ha puesto su mirada

en la marginalidad, la precariedad y los restos o ruinas del mundo industrializado en la fase del capitalismo financiero. En la literatura abundan textos que trabajan con los desperdicios de la cultura. Esta ha sido una línea que me ha interesado particularmente: cómo el arte trabaja con materiales que han sido desechados del circuito productivo y cómo el arte a su vez ha logrado reintroducirlo en un nuevo circuito que vuelve a producir ganancias (como lo ha hecho Vik Muniz en su serie «Imágenes de basura», 2004). Pero también cómo se inventan nuevas circulaciones de objetos y de los cuerpos, nuevos mapeos; en definitiva, cómo pensar hoy el mundo del trabajo.

Las figuras de vidas, a su vez, impregnan los textos contemporáneos y están marcadas por la descomposición de los cuerpos (Diamela Eltit, Mario Bellatin, Sergio Chejfec, Lina Meruane, João Gilberto Noll, Carlos Ríos, Marcelo Cohen, entre otros) y por las imágenes que ingresan a las novelas ya sea a modo de un dispositivo que se agrega a la textualidad o a través de las composiciones que crean figuraciones de lo viviente. Cuerpos intervenidos por la medicina, cuerpos que se vacían y deforman (como los cuadros de Bacon), cuerpos que se inscriben en otra trama de los parcelamientos. Se trata de dos maneras de exponer la humanidad: como residuo expuesto a desaparecer pero también como cuerpo resistente que mantiene un proyecto vital; pienso aquí en dos films: *La mujer de los perros*, de Laura Citarella y Verónica Llinás (2015), y *El hombre sin nombre*, de Wang Bing (2009). Ver cómo se sitúa y compone un cuerpo, ya sea desde el encuadre institucional y la administración de los espacios públicos (el hospital, el hospicio, la plaza, la calle, etc.), o cómo reaparece en su sinonimia: un rostro, un brazo, una mirada. En términos cinematográficos, es el encuadre del detalle lo que aparece como potencia. Es decir, entre un vivir aún y un perecer ya (en términos de Didi-Huberman, 2008: 37).

1. *Fruta podrida*

En la novela de la chilena Lina Meruane, los cuerpos de los personajes enfermos replican sus estados, los expanden, son pensados a través de taxonomías pero también crean una apertura espacial y fantástica a través de cuadernos llenos de mapas, de poemas, de recortes sobre hospitales y enfermedades. Esos cuadernos, suerte de diarios, componen y descomponen un universo en donde se anotan y memorizan los síntomas: es la enferma la que se vuelve especialista y genera un imaginario sobre complicados sistemas inmunitarios que resisten. Coloca en el centro de su narración lo real puro a través de la descomposición y composición de un cuerpo, su desfiguración y su desajuste como respuesta a las marcas que le imponen un lugar en las cartografías biopolíticas. El proceso de

desenmarcado y de repetición de las rutinas (seguir una supuesta dieta, la ingesta de medicación) rivaliza con la reiteración de sus prácticas de resistencia (escribir, mapear). Foster (2011) en su análisis de las imágenes de Andy Warhol ha analizado cómo la repetición (siguiendo a Freud), es un proceso que puede conducir a drenar el significante de angustia. En ese sentido la confrontación con lo real puro (el horror) supone un desgarramiento del tamiz, la tela que sirve como filtro y que ante la presencia del trauma se desgarrará y fractura impidiendo el sostenimiento de la imagen. La repetición evita esa escena brutal al mismo tiempo que incorpora la diferencia (ya que no se trata de la mera reproducción de lo mismo). Sobre su cuerpo enfermo, Zoila decide realizar una propia experiencia de composición: imagen diferida que se sostiene en la repetición pero también en su deriva hasta terminar, como veremos, en una contundente instalación (el cuerpo ya expuesto como lo otro o el resto de uno mismo).

A su vez, la lengua que ella inventa restringe el idioma al lenguaje del organismo. Desde allí, la novela lleva a pensar en las economías que se arman en torno a la vida de los individuos. Las parcelas de vida que se registran desde la ciencia y las estadísticas poblacionales, en especial aquella ligadas a la migración y al desamparo. La globalización es también otra de las dimensiones que ingresa en la novela para plantear los circuitos, mapas, itinerancias de las vidas precarias que hoy emergen con una potencia brutal. Mapas, cartografías que aluden a la práctica de otros artistas: desde Torres García hasta Guillermo Kuitca.

Fruta podrida (2007) pone en movimiento un texto en descomposición articulado a partir de un trabajo sobre la imagen de un cuerpo: una imagen que se crea a sí misma en puja con la medicina. Dos hermanas conviven en el campo chileno. La mayor (María) es la que administra el cultivo de los frutos desarrollando obsesivamente el control de las plagas a través de la creación de pesticidas en su propio laboratorio. La menor, Zoila, padece de una diabetes incurable pero es sometida constantemente a pruebas, análisis, inoculación de diferentes químicos, aunque su deseo es simplemente morir sin la intervención de la ciencia. Los insectos corroen la producción agrícola al mismo tiempo que el cáncer corroe el cuerpo de Zoila. Sin embargo, María implacable lucha en ambos terrenos para impedir la aniquilación de su trabajo y la del cuerpo de la hermana. En esa relación de dependencia, María encarna el discurso de la producción eficiente tanto en lo relativo a la cosecha como al del cuerpo saludable. Las barreras inmunitarias se extreman justamente para producir efectos; el *phármakon*, como sabemos, es veneno y medicina: «El resultado es un auténtico intercambio dialéctico entre un bien que deriva del mal y un mal que se transmuta en bien en una suerte de indistinción progresiva asimilable al carácter estructuralmente ancípites del *phármakon* platónico» (Esposito, 2005: 180). Esa articulación

que en términos políticos produce el desarrollo del mal (el otro, el desocupado, el inmigrante, la hermana enferma improductiva en esta novela) en el interior de la sociedad para crear su propio sistema inmunitario: «La representación de los enemigos infiltrados [...] como medicinas purgantes tendientes a favorecer una expulsión saludable, o inclusive como un veneno necesario para vacunar en forma preventiva el cuerpo» (Esposito, 2005: 180). Esta novela arma una serie con otros textos en donde se plantea la misma escena, en la que los hermanos mayores que asisten en su enfermedad a los hermanos menores, mientras en su errancia se desenmarcan de los parcelamientos (hospitales, tribus, familia): *Manigua* de Carlos Ríos y *A cielo abierto* de João Gilberto Noll.

El campo es el escenario en el que luchan vida y trabajo: vidas larvarias (los gusanos que proliferan, la diabetes que avanza, el trabajo precarizado). Un trabajo que desarrollan otras parcelas de humanidad, las temporeras, que son las trabajadoras que llenan los cajones de frutas, mujeres pobres con sueldos miserables y que resisten al despido. Las fuerzas militares se hacen presentes y reordenan el espacio de la producción con «el fusilamiento de los perros más feroces para sentar un ejemplo de los que les pasaría a ellas si no se comportaban» (Meruane: 2007, 107). María, por su lado, ha conseguido finalmente su *phármakon* contra el gusano que ha aniquilado la cosecha. Ese resultado sin embargo esconde un futuro siniestro cuando los controles sanitarios descubran arsénico en las frutas. Como el envenenamiento que produce la medicina en el cuerpo de Zoila para prolongar su vida, María, a su vez, ha decidido usar veneno para seguir con su trabajo agrícola (cuestión que la llevará a prisión).

La menor lleva un cuaderno de su enfermedad en el que prolifera la imagen de la descomposición, compone, escribe, articula un lenguaje que da testimonio de su proceso de degradación. La escritura es acto, un *corpus* (un cuerpo), una imagen que se produce por la contradicción: negarse a vivir como lo imponen las políticas de la enfermedad. En un desajuste de la interpretación que va contra el fijismo de la enfermedad dejando aparecer la irrupción de lo otro (el resto viviente), es lo que descompone una idea de los cuerpos. La hermana menor es resistente a la figura de un cuerpo femenino enfermo —la inválida, la sufriente, la vulnerable—. Ejércitos de médicos (locales y extranjeros) la visitan para palpar sus síntomas, recorrer su cuerpo al revisarla, extraer muestras de sus fluidos. Bajo esa vigilancia estricta la reducen a un cuerpo enmarcado en una significación clínica pero ella se configura como cuerpo viviente resistiéndose a una inscripción en el entramado de las patologías. Y se enfrenta a las especulaciones tanto financieras como medicinales de María (la de su supuesta curación a través del trasplante): «Industriosamente ella siembra, fertiliza, cosecha, pare y negocia:

yo me planteo cómo desarticular su proyecto», (Meruane, 2007: 82). «La Mayor duda: ¿y si sus planes no funcionan? ¿Qué hará si yo no alcanzo a llegar en condiciones al trasplante o si algo sale mal con su donación de criaturas?» (82). Investiga, mapea, cuadricula los hospitales en donde se producen experimentos abyectos cuyo fundamento está anclado a la circulación de capitales ligados a la compra y venta de cuerpos infantiles y órganos. Una economía que se sustenta sobre los cuerpos que están a punto de perecer o de niños vendidos clandestinamente —como los bebés que María concibe y vende para financiar experimentos que en una ciudad lejana y centro del mundo practican para descubrir el *phármakon* que aniquile la proliferación de la enfermedad, un relato en el que María ingresa sin desconfiar—. Una maquinaria de especulación del capital atada a la vida. Zoila recorta notas de los diarios que contienen información sobre los hospitales, y vuelve a la bitácora de su viaje hacia la muerte trazando una escritura de la descomposición: fragmentos que se cortan, palabras que intentan describir los síntomas, versos que engrosan la palabra «deScomposición»: arma así una suerte de *collage* de la enfermedad. Cada capítulo es precedido por uno de estos poemas inscribiendo su lengua en un texto (la novela) en donde no habla: se niega a articular alguna palabra frente a la palabra del otro que continuamente la interpela. De allí la importancia de su práctica compositiva (descompositiva) a nivel corporal, escriturario, artesanal (los recortes, el armado de un montaje de elementos diversos).

En un estado aparentemente terminal, Zoila viaja al corazón del mercado de órganos. Ha conseguido un mapa en el que ha pinchado las locaciones de los hospitales que en todo el mundo realizan dicha práctica: el hipermapa en el que se segregan cuerpos y representan operaciones financieras. Y finalmente ese mismo mapa la guía al Hospital central en EE.UU en donde encuentra una heterogeneidad de enfermos y lenguas (la globalización habilita el intercambio de órganos y cuerpos y regula dicha economía). Antes de ingresar y realizar un acto terrorista (desconectar a los bebés que mantienen vivos para responder a las demandas de órganos) ha hecho un viaje en tren en el que un detalle puede condensar, enmarcar, poner en primer plano lo que es un cuerpo en esta novela. Y aquí me detengo para señalar tres momentos de condensación de cuerpo e imagen: la imagen de Zoila que hemos analizado hasta aquí, la aparición del bulto como resto (un *homeless*, la basura, el desecho social) y, por último, el cuerpo petrificado de Zoila al final de la novela.

Ante los usuarios del tren que actúan maquinalmente, Zoila descubre la presencia de un bulto que constantemente recibe empujones de la gente que ingresa. Ese bulto lleva una bolsa de plástico que contiene sus pertenencias: latitas vacías, botellas que impiden en un momento el cierre de la puerta. La gente patea ese bulto mientras

la voz de un policía pide que se despeje la entrada. Allí entonces Zoila abre la bolsa para descargarla y hacer ingresar nuevamente al *homeless*. Este detalle en el interior de la narración se replica en el final de la novela cuando Zoila misma, bajo la envoltura de diarios, recubierta de nieve como una silueta helada, pase a ser otro bulto, un resto indiferenciado pero que sigue siendo resistente. Construye una estética en torno a su cuerpo trabajada desde la tensión, produce una exforma: un lugar fronterizo (en términos de Bourriaud, 2015) que resiste a toda forma, a convertirse en un cuerpo sin desperdicios en su puja por existir como un viviente o perecer como petrificación del organismo. Así como la fábrica produce bienes materiales, también la medicina, o incluso el psicoanálisis o cierta filosofía, intentan producir seres humanos completamente vivos. Pero ¿puede producirse algo enteramente sin residuo? (Bourriaud, 2015: 130). ¿De qué vida nos habla este cuerpo (o los otros cuerpos de la literatura)? De una vida vaciada de todo imaginario de la completitud, del cierre o la clausura, pero que precisamente allí, en esa apertura infinita este cuerpo (como el trabajo de algunos artistas que corrompen los circuitos de representación y los tantos cuerpos que son exformas: el inmigrante, el enfermo, el Otro) no está «del lado del ser ni del lado del tener» (Bourriaud, 2015: 132). El cuerpo no es previo y es sitio donde él mismo se produce a través del espaciamento:

Los cuerpos no son de lo «pleno», del espacio lleno (el espacio está por doquier lleno): son el 'espacio abierto, es decir, el espacio en un sentido propiamente espacioso más que espacial, o lo que se puede todavía llamar el lugar. Los cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin ahí, sin un «aquí», «he aquí», para el este. El cuerpo lugar no es ni lleno, ni vacío, no tiene ni fuera, ni dentro, como tampoco tiene partes, totalidad, funciones, o finalidad. Sin falo y acéfalo en todos los sentidos, si se puede decir. Es, eso sí, una piel diversamente plegada, replegada, desplegada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, orificiada, evasiva, invasiva, tersa, relajada, excitada, confundida, ligada, desligada. Bajo estos modos y bajo mil otros (aquí no hay «formas a priori de la intuición», ni «tabla de las categorías»: lo trascendental está en la indefinida modificación y modulación espaciosa de la piel), el cuerpo da lugar a la existencia. (Nancy, 2010:16)

Sus actos terroristas contra el hospital han proliferado, mientras ella sentada en una plaza frente al edificio vive de forma inerte. Capas de diarios, restos de poemas la defienden de la intemperie, solo su rostro en la sinécdoque de la mirada enferma aparece como residuo de su cuerpo. Mientras es manipulada, ultrajada por una enfermera desquiciada del hospital en el banco del parque en donde permanece, el manojo de diarios y poemas van siendo desechados y deshechos para encontrar un documento de identidad. La enfermera aplica el dispositivo persona (es la que lleva un archivo minucioso de los enfermos en el hospital) porque nada es personal en esa pordiosera y por ende puede ser requisada impunemente. En el

ultraje, la enfermera va tirando jirones de diarios y versos y se pierde ante la no presencia de su pierna, sigue escarbando en un cuerpo que es apenas piel, cuerpo en descomposición que la espanta ante la desaparición de ese miembro:

Estoy abrazándola en mi inspección, pero no aguanto, tengo que separarme y lo hago mareada por ese olor putrefacto que viene de su cuerpo. ¿Se habrá cagado? Mendiga de mierda, y encima poeta. [...] Mis dedos alcanzan un vacío dentro de la bota, oscilan en la cavidad sin haber alcanzado todavía el pie... y entonces fuerzo la mano hasta que alcanzo un charco de líquido espeso, un fluido gomoso. Me detengo, me percató, me pregunto confundida ¿Y el tobillo de la mendiga? ¿A dónde habrá ido a parar el resto de esta mujer? [...] dónde están el empuje y todos sus frágiles huesos, dónde sus dedos? ¿Dónde el extremo maloliente de este cuerpo? ¿Dónde el punto final de esta mujer y el fin de mi necesidad de hablarle? Que alguien me diga dónde, quizás entonces pueda callarme... (Meruane, 2007: 204; énfasis mío)

Este es el fin de la novela que, como el monólogo de Molly Bloom, no concluye, sino que queda en suspenso (puntos suspensivos), atrapada en su delirio discursivo. En un atmósfera apocalíptica Zoila resiste con un cuerpo que va desapareciendo al mismo tiempo que pregunta desesperadamente por la llegada del camión de basura (lo espera, pregunta por él, ¿qué familiaridad la une a él?). La enfermera loca es la que se hace cargo de la voz de este último capítulo, desquiciada por la criminalidad de la que es cómplice («He visto — le dice Zoila— a todos esos niños en los hospitales...amarrados a botellas de líquidos inciertos, condenados a máquinas que le alargan la vida, máquinas chupándole la sangre durante horas...», Meruane, 2007: 198-199). El cuerpo de Zoila desaparece pero no termina, es ese resto que emerge impidiendo su cerramiento, no hay punto final y es eso lo que produce el soliloquio desquiciado de la enfermera.

Zoila es hija ilegítima de un padre extranjero agroexportador que la ha abandonado en el campo chileno junto a su hermana (el comercio transnacional es otra marca de la novela que señala el vaciamiento de lo local frente a las políticas neoliberales). La orfandad actúa como un derrame que impregna el derrotero de las hermanas y que sintomatiza el cuerpo de la menor. Pero Zoila es ese suplemento inasimilable, ajena a los modos habituales de las instituciones, indigesto (la fruta podrida) pero que sigue siendo potencia. Es el bulto que viaja en el tren, es la estatua fría en la plaza que va desapareciendo, es esa restancia que Derrida (1992) señala como el resto sin resto: podría desaparecer sin vestigio porque la condición del resto es ser finito. El bulto envuelto en diarios, Zoila la pordiosera recubierta también de diarios y de sus propios poemas, es, finalmente, la imagen del personaje que en el film *Brazil* (1985, dirigida por Terry Gilliam) huye protegido por diarios mientras el viento desparrama las páginas y al final de manera inquietante no vemos tras la caída de los papeles ningún cuerpo, es radicalmente

la presencia de la nada (otra definición de resto). Cuerpos entonces vaciados, borrados tras un momento de composición por el entramado de los diarios: «detrás de los diarios no me encontrarán», parecen decir. Pero también son la inquietante presencia-ausencia que no permite concluir y que retorna como fantasma, el resto que ya estaba allí no porque ya existía sino porque residía muerto en el viviente. Estos cuerpos/bultos dejan de ser un tropo o figura para volverse un cuerpo no figurativo y no figurable, un borde que no termina de formarse (Giorgi, 2014: 34). Y justamente allí, en esa configuración de un contorno indeterminado, el bulto ilumina cuerpos irreconocibles. Lo viviente aquí es lo que puja como una intensidad que retorna, la potencia de un cuerpo que emerge en esa trama de borramientos y desapariciones. Lo que irrumpe para crear espaciamentos y anunciarse como vida.

2. La mujer de los perros



La composición de un cuerpo, el estado a la intemperie, la enfermedad, el aislamiento, pero, a su vez, lo viviente que marca su potencia reaparecen en el film *La mujer de los perros* (2015) dirigida por Laura Citarella y Verónica Llinás. Sin embargo, es sumamente sugerente el giro que desde el cine realizan las directoras con respecto al tratamiento de un personaje *sin techo*. Desde lo visual el planteamiento es de una cuidadosa selección de planos y de una fotografía que ilumina de manera especial a la protagonista (Verónica Llinás) y al entorno en el que ella habita. Esta mujer que carece de una historia previa (no hay un relato que informe sobre su pasado) ha elegido habitar en esa zona fronteriza del conurbano (ni ciudad

pero tampoco completamente campo). La ambigüedad respecto a la frontera es una marca que también está presente en otras textualidades (pienso fundamentalmente en las novelas de Sergio Chejfec). Cerca de la ciudad, o de una ciudad del conurbano pero al mismo tiempo habitando una suerte de campo, presencia ya de la llanura bonaerense en donde se disputan territorios casas de fines de semana y población local. En ese entramado social se inscribe el cuerpo de la mujer de los perros. Pero la torsión por la que nos hacen atravesar las directoras es la de un cuerpo que parece haber decidido apartarse del mundo. Frente a las cartografías biopolíticas que designan distribuciones de los cuerpos y exposiciones de los rostros, esta mujer genera su propia topografía (la escritura de un lugar), sus derivas no atadas a las regulaciones del mercado: resitúa su cuerpo a partir de una comunidad animal que es la que permite disolver los umbrales que la separan de ellos. Como plantea Giorgi, los materiales estéticos permiten explorar la contigüidad y proximidad con la potencia animal (2014: 12).

Una mujer que es potencia no amenazada por una economía neoliberal y que se nutre de sus desechos de forma soberana: no hay historia, por lo tanto lo que se exhibe es ese puro presente en el que habita y del que es absolutamente dueña. Aquí estamos ante la presencia de una pobreza que incluso ha dejado de serlo en su sentido más denigrante; en realidad, es otra forma de lo viviente que recupera lo arcaico como forma de subsistencia. De allí, la coincidencia con Zoila, que también decide abandonar todo y resistir viviendo a la intemperie. Pero mientras en esta había una construcción de la imagen como presencia corrosiva, aquí en el film la articulación de este viviente que prescinde de la inscripción en una trama social precisa o en el universo de trabajo lo hace casi de manera hedonista; de allí que el film no se manifieste dentro del género de denuncia, o de lamento respecto a la precariedad. No es que sus condiciones de subsistencia sean óptimas, pero ella convive con sus perros y arma una trama en donde el comportamiento humano se diluye en la cohabitación con sus canes. Es ella la que se acerca al mundo animal en donde los cuerpos se acoplan de acuerdo a los ritmos del día, a los cambios de estación, al calor, la lluvia y a las necesidades más básicas: comer, defecar, dormir, aparearse. La presencia de lo animal anula los mecanismos ordenadores de cuerpos y sentidos, funcionando en una continuidad orgánica, afectiva, material y política (Giorgi, 2014: 13). Se produce un cambio fundamental de perspectiva en esta suerte de giro epistemológico, porque no es lo humano lo que constituye un universo de inteligibilidad, sino lo animal lo que pone de manifiesto el comportamiento de los cuerpos, sus derivas, fluctuaciones, sus derrames y anexiones.

En una aproximación minimalista de la cámara que trabaja, recorta elementos mínimos del paisaje y de los cuerpos, los espectadores

sentimos los latidos de los cuerpos, su respiración, algún ladrido, el sonido de la lluvia frente al silencio de la voz de la protagonista: un registro minucioso que genera la fantasía de una documentación fílmica que es testimonio puro del acontecer. Es tiempo y espacio sucediendo que pone en el centro estas vidas vivibles desenmarcando los registros poblacionales. Aquí esta mujer decide no solo que su cuerpo debe vivir sino cómo debe hacerlo, alejada de los cuerpos designados a la explotación o la cosificación. Aquello no reconocible en el campo político emerge en su pura politicidad: cuerpo soberano, trapero de la historia (en términos de Benjamin) que apunta a la singularidad. No hay presencia de un pueblo, hay señalamiento de esa individualidad que confluye en comunidad con sus perros.

Sin embargo, también son los restos de los saberes adquiridos en el pasado por esta mujer los que le permiten reconstruir su vida: cocer, cocinar e incluso crear su propio jardín, al mismo tiempo que va desarrollando otros saberes atados a la pulsión por la subsistencia: reciclar basura, utilizar los desechos para armar su casilla. Como esas numerosas viviendas de los barrios pobres en los que se aglomeran materiales, se apilan restos y restauran otros: esa casa se construye a partir del montaje de elementos que han sido previamente vaciados de toda funcionalidad al condenarlos como basura. La mujer realiza una cuidadosa selección abriendo bolsas de plásticos, observando los basurales y sobre ellos trabaja artesanalmente. Por momentos vemos los primeros planos de una obra de ingeniería a través de la cual garantiza la llegada del agua y su abastecimiento permanente a través de mangueras, bidones, poleas, baldes, recipientes múltiples. En este apartamento del mundo la mujer construye su forma de habitar un suelo recurriendo a prácticas primitivas donde nada es conclusivo, ni la casilla amenazada continuamente por las tormentas (que constantemente debe reparar), ni la potencia de vida que irrumpe para crear nexos y líneas de fugas, pero sobretodo esos cuerpos abiertos que interrumpen el sentido y que comienzan a funcionar en su relación con otra cosa que ellos mismos (Nancy, 2010: 85-91); otros cuerpos animales, otros cuerpos humanos.

La película comienza *in media res* y esa historia que nos falta es lo que provoca inquietud, una incertidumbre que es con la que juegan los guionistas: ¿Por qué esta mujer está ahí? ¿Qué fue la que la llevó a decidir vivir de esa manera? ¿Tiene familia? ¿Algo del orden de lo traumático la aisló de lo social? ¿Está totalmente cuerda? La película deja en suspenso estas preguntas y nunca jamás se encargará de aludir una respuesta. Y es ese no saber lo que provoca justamente la extrañeza del personaje, ya que no parece ser un *homeless*; es decir haberse constituido como tal por falta de trabajo o el abandono del estado. Esta elipsis del relato impide la especulación sobre la historia de su precariedad actual, haciendo colapsar lo que se entiende por precariedad, porque este cuerpo fluye libremente con un rostro no marcado por una parcelación impuesta.

También su sexualidad emerge como pulsión de vida: con simples gestos ella se aproxima a un trabajador rural con el que ya tiene un vínculo previo, un conocimiento que pasa por estos encuentros en donde el apareamiento es una forma más de lo viviente. Tienen relaciones en el medio de una arboleda y luego mantienen una suerte de diálogo, aunque la palabra de ella siempre está elidida (como Zoila, se resiste a hablar). La escena condensa una suerte de alianza de dos sujetos libres que deciden vincularse sin ningún tipo de demanda o compromiso. Él le lee, ensaya una lectura, al comienzo le cuesta encontrar un tono y finalmente recita su poema sobre las mujeres que ha conocido. Ese plano los muestra a los dos en una comunidad de afectos, ella por momentos sonríe y le ofrece galletitas, la lectura sigue en esa alianza contingente.

El film apela a la pura imagen y a los sonidos, por momentos se cuele una banda sonora que intensifica la narración pero que podría no haber existido. Lo que importa aquí es la decisión de las directoras de presentar a esta mujer con un grado de independencia que también es la que la ha llevado a decidir prácticamente no hablar. Su relación con los perros pasa fundamentalmente por un vínculo corporal: los sostiene en su regazo, los acaricia y ellos, a su vez, duermen con ella, le brindan su calor en invierno, y la acompañan permanentemente en sus salidas (ir a buscar comida, elementos que sirvan para la casa, pero también las salidas que realiza a modo de paseo). El silencio, el no hablar, el puro rostro se subraya en los primeros planos. Como si aquí ella hubiera iniciado un proceso de despojamiento de lo humano (de la articulación del lenguaje). Junto a los perros, como el alfa de la jauría, deambula por una zona indefinida del conurbano, un casi campo, en donde es víctima de la burla de una barra de adolescentes. Como una figura extraña, una loca ante la mirada de los chicos, pero a los que ella confronta. Y ahí es interesante el cambio corporal que realiza, como un animal frente al ataque, pone sus manos en la cintura, deja de caminar y los increpa. Simplemente eso, lo suficiente para debilitar a los otros y reafirmarse ella en sus territorios, pero sabemos que ella sí habla, al menos se sugiere en un contraplano: cuando en la ventanilla del hospital al que va porque está enferma el empleado le habla y ella parece contestarle. No la vemos porque está de espaldas. Pero la observamos moverse, asentir. Esta escena es parte de una secuencia ajena a la rutina en la que ella vive sumergida: sale de su zona y va al hospital porque su cuerpo ya ha mostrado ciertos signos de enfermedad. En un monólogo absurdo, la doctora repite un protocolo (cuidarse de las grasas, no hacer una vida sedentaria y comprar medicación) que la mujer oye sin escuchar, está ausente de ese discurso protocolar que es pura repetición y que está alejado de la singularidad del otro. ¿Cómo decirle que no coma grasas cuando se alimenta de los restos que otros desechan? ¿Cómo decirle que no haga una vida sedentaria cuando una de sus principales actividades

es caminar para adquirir lo mínimo y continuar viviendo? ¿Cómo pedirle que compre medicamentos cuando el dinero es un elemento ajeno a su economía? El discurso de la medicina se torna patético frente a la presencia de esta mujer que posee otros recursos para vivir. Finalmente, sentada entre la multitud de la sala de espera del hospital esperando a que la llamen, decide levantarse, suelta el papel con el número que comienza a volar mientras ella regresa a sus dominios. Ese papelito que es signo, ordenamiento hospitalario, y que luego fluye y se vacía de significado.

La mujer sigue en su rutina de ciclos, pero no es una parcela de humanidad, tal vez porque aquí el tratamiento de este cuerpo es otro; quiero decir, no es una película que pone su acento sobre la precariedad y el sufrimiento. La enfermedad está tratada como parte de la existencia: tiene fiebre y frío, y entonces los animales son los que le dan abrigo cuando ella permanece en la cama. El film, como dijimos, se reduce a elementos mínimos, hay también una apuesta muy grande a la reducción de los recursos en términos de planos, sonidos y actores. A nivel de la filmación, según declara Citarella, hubo largas esperas para que las escenas tomaran forma, los perros se aglomeraran todos en torno a la mujer y se produjera esa sensación de continuidad ininterrumpida. Una circularidad en la que transita esta historia que es una forma de narrar el despojamiento del mundo por parte de esta mujer y, al mismo tiempo, su insistencia en vivir.

Haciendo una lectura semiológica en términos de Barthes (*Mitologías*, 1957), sabemos que el signo, el habla, siempre miente, oculta una verdad, la historia está deformada. Vivimos rodeados de una proliferación de signos que escamotean la realidad. En este film, sin embargo, la mujer en tanto signo resiste a ser codificada en el discurso de la pobreza (que siempre resulta problemático). Es verdad que por otro lado hay una historia anterior que desconocemos, pero es como si eso fuera un resto innecesario para su existencia actual: no hay angustia, ni padecimiento; la vida se muestra como potencia, y la mujer evidentemente ha decidido no hablar. Tal vez allí estaría la pregunta, un signo que niega el habla pero que al mismo tiempo algo dice en su significancia. Un cuerpo que aunque se nutre de los restos, de la basura que genera la sociedad también produce existencia. Lo insostenible para una mirada solidaria con su pobreza es lo viviente que constantemente lucha por sostenerse. La última toma del film nos muestra otra vez una escena ya conocida: la mujer rodeada de sus perros atraviesa esa llanura abierta nuevamente en su cotidiano deambular. La cámara se aleja, el plano se agranda hasta quedar diminutos ella y sus perros. En un momento cae, es un instante que provoca el efecto de una eternidad y que tramposamente sugiere que ya no se levantará. Los perros la rodean, la huelen, hasta que finalmente se para y sigue su marcha rutinaria. Nuevamente el ciclo se recompone.

3. Resto

La novela de Meruane y el film de Citarella y Llinás plantean una pregunta: ¿cuál es ese resto que se da en el arte? Un conjunto de fragmentos que no vienen del todo y que no formarán un todo: una suspensión que en un texto de Derrida (*Espectros de Marx*, 2012), es el lugar asignado a la justicia y que en Butler constituye la instancia de la rostridad: «Si las humanidades tienen algún futuro como crítica cultural y si la crítica cultural tiene hoy alguna tarea, es sin duda la de devolvernos a lo humano allí donde no esperamos hallarlo, en su fragilidad y en el límite de su capacidad de tener algún sentido» (2006: 187). El arte y nuestra propia práctica como críticos supone enfrentar la fantamasgoría de un mundo sin resto, «acondicionado como una fábrica donde vivir, limpiado sin cesar por el *design*; [...] obsesión por las descargas, las favelas y los suburbios, del principio que consiste en empujar hacia las puertas de las ciudades al inmigrante, al nómada, a la inmundicia o a lo perimido» (Borriaud, 2015: 140). Visibilizar cuerpos y rostros, desenmarcar los encuadres, interrumpir las legibilidades que no son otra cosa que la engañosa *doxa*, poner al desecho como síntoma de los parcelamientos y hacerlo proliferar en sus diversas manifestaciones: cada artista o escritor descubre maneras de aproximarse a lo residual encontrándose una y otra vez con la fuerza engeguecedora de lo real puro.

Bibliografía citada

- AGAMBEN, G. (2002): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Buenos Aires: Pre-Textos.
- AGAMBEN, G. (2003): *La comunidad que viene*, Madrid: Editora Nacional.
- AGAMBEN, G. (2006): *Lo abierto*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BATAILLE, G. (1987): *La parte maldita*, Barcelona: Icaria.
- BATAILLE, G. (2015): *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BOURRIAUD, N. (2015): *La exforma*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BUTLER, J. (2006): *Vidas precarias*, Buenos Aires: Paidós.
- CABEZAS, O. (2013): *Postsoberanía. Literatura, política y trabajo*, Buenos Aires, La Cebra.
- DERRIDA, J. (1988): *Limited Inc*, Evanston (Illinois): Northwestern University Press. DERRIDA, J. (1991): *Acts of Literature*, Nueva York: Routledge, 1991.
- DERRIDA, J. (1992): *Points de suspension*, París: Galilée.
- DERRIDA, J. (2004): *Glas*, París: Galilée.
- DERRIDA, J. (2013): *Espectros de Marx. El estado del duelo, el trabajo de la deuda y la nueva internacional*, Madrid: Trota.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008): *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manantial.
- ESPOSITO, R. (2003): *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- ESPOSITO, R. (2005). *Immunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires: Amorrortu.
- ESPOSITO, R. (2006): *Bíos. Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires: Amorrortu.
- FOSTER, H. (2011): *El retorno de lo real*, Madrid: Akal, 2011.
- FOUCAULT, M. (2001): *Defender la sociedad*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, M. (2006): *Seguridad, territorio, población*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, M. (2007): *Nacimiento de la biopolítica*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GIORGI, G. (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Manantial.
- MERUANE, L. (2007): *Fruta podrida*, Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- NANCY, J. (2010): *Corpus*, Madrid: Arena.
- NOLL, J. (2009): *A cielo abierto*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- QUINTANA, I. (2015): «Cartonautas en el asfalto» en Adriana López Labordette (ed.), *Pa(i)sajes urbanos de Latinoamérica*, colección *América entre comillas*, Barcelona, Editorial Linkgua, 165-180.
- RÍOS, C. (2012): *Manigua*, Buenos Aires: Entropía.
- RANCIÈRE, J. (2000): *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, París: La Fabrique.
- YELÍN, J. (2015): *La letra salvaje*, Rosario: Beatriz Viterbo.

Film

- Citarella, L. y Llinás, V. (2015): *La mujer de los perros*.