

David Ferragut

Universitat de Girona
davidferragut@riseup.net

La confesión: género cinematográfico

The confession: a cinematographic genre

Resumen

Recepción: 2 de junio de 2020
Aceptación: 19 de octubre de 2020
Aurora n.º 22, 2021, págs. 28-41

Este artículo tiene por propósito acercarse a la confesión, entendida como género literario, y proponer, a partir de la forma mínima que pueda extraerse, en qué sentido puede ser también un género cinematográfico. Está dividida, por tanto, en dos partes: en la primera se intentará componer un perfil de la confesión en relación con otras formas de escritura, como la filosofía y la poesía, que ocupan en el pensamiento de María Zambrano lugares contrapuestos. En la segunda se comentarán, a partir de lo que se haya establecido, dos películas que presentan la confesión ambigua, errática, de sujetos que revelan sus dudas y certezas: *Là-bas* (2006), de Chantal Akerman, y *Terra de ninguém* (2012), de Salomé Lamas.

Palabras clave

Confesión, género, cine, memoria, documental, ficción, vida.

Abstract

The purpose of this paper is to focus on confession – understood as a literary genre – and propose, based on the inferred forms, how it can also be a cinematographic genre. It is divided into two parts: firstly, the paper will devise a profile of the practice of confession in connection with other writing practices, such as philosophy and poetry, which are opposing genres according to María Zambrano. Secondly, drawing on the established profile, the paper will comment on two films which represent the ambiguous and unreliable confessions of individuals that reveal their truths and doubts: *Là-bas* (2006), by Chantal Akerman, and *Terra de Ninguém* (2012), by Salomé Lamas.

Keywords

Confession, genre, cinema, memory, documentary, fiction, life.

I

La vida puede correr deshecha, con sus elementos revueltos e incapaz de componerse bajo ninguna forma, como aquellas películas demasiado lentas o demasiado rápidas a las que se refiere Edgar Morin:¹ el público queda aturdido. La vida, como la describe María Zambrano, es disgregación: secuencias yuxtapuestas, de cortes violentos que desorientan. Y si no se puede hallar un sentido en ella, un orden que pueda montarla, es que tampoco hay una idea de

1. Morin, E., *Le cinéma, ou l'homme imaginaire*, París, Minuit, 1956, págs. 197-198.

montaje que pueda comprenderla. Esta idea rectora es la verdad que puede ofrecer un sentido a la vida.

La exigencia, por tanto, que surge inmediatamente de esta primera intuición, el hecho de que la vida tienda a perderse y de que necesite una verdad a la que aferrarse, es que hay una distancia entre vida y verdad,² y que esta distancia es la medida que tenemos para poder esbozar un sentido. Si la vida y la verdad están separadas, está por ver si pueden unirse; pero antes de esperar esta reconciliación, habría que interrogarse acerca de cómo es posible esta unión, qué caminos deberían recorrerse, qué se pone en movimiento cuando tratamos de salvar este abismo y qué arriesgamos con ello. De este abismo nace la confesión —anticipamos con ello de lo que tratará este primer bloque—: primero, es un género literario³ que cose vida y verdad moviéndose entre las orillas de la poesía y la filosofía, géneros extremos entre ellos; segundo, exige una apertura y una entrega, es decir, que presenta una necesidad de comunicación de quien confiesa; y, en fin, pone en movimiento la memoria, un tipo de memoria particular que dibuja una continuidad del confesante.

Este es el camino, o más bien el trabajo, que emprende san Agustín en las *Confesiones* y que María Zambrano, en *La confesión: género literario y método*, señala como fundacional del género. Frente a una verdad, identificada con la filosofía griega, que ya no respondía a los asuntos de la vida y que en última instancia podía llegar a afirmarse como una «preparación para la muerte»⁴ —dar la espalda precisamente a la vida—, san Agustín se inquietaba por la condición rota de la existencia y por si era posible fijarla, recomponerla. El pensamiento griego no tenía lugar para la dolencia de la que parte la confesión de san Agustín. La confesión se inaugura, por tanto, como este curso intermedio entre las orillas de la verdad y la vida, separadas de tal modo que se hace necesaria una nueva forma de expresión,⁵ un género literario que permita navegar entre ellas. Se puede deducir entonces que cada género obedece a una inquietud particular que construye formas de navegación, de modo que en períodos culturales concretos dominan algunas de ellas⁶ y en períodos de crisis —cuando las formas son incapaces de contener la precipitación de la vida y de la verdad— tienen que surgir géneros nuevos.⁷ En definitiva, algunos de estos géneros son más afines a la verdad, y otros, más afines a la vida; por tanto, de esta separación pueden emanar una infinidad de géneros intermedios.

De los géneros literarios, la filosofía es el máximo de abstracción, y la poesía, el máximo de concreción y dispersión, aunque nacieran juntos; la primera tiene por objeto la verdad, y la segunda, el instante (la vida); la primera es, según leemos en *Filosofía y poesía*, «admiración, sí, pasmo ante lo inmediato, para arrancarse violentamente de ello y lanzarse a otra cosa, a una cosa que hay que buscar y perseguir, que no se nos da, que no regala su presencia»; la segunda «perseguía, entre tanto, la multiplicidad desdeñada, la menosprecia-

2. «Quizá las formas triunfantes, los grandes sistemas filosóficos, no agoten las necesidades del entendimiento y de la vida del hombre occidental; quizá ellas, por su misma audacia especulativa, hayan dejado desatendido algo importante o hayan exigido demasiado en un sentido y dejado abandonado otro» (Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2019, pág. 95).

3. Zambrano, M., «La confesión: género literario y método», en *Obras completas*, vol. II, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2016: es el punto de referencia de este artículo.

4. Platón, *Diálogos. Gorgias, Fedón, El banquete*, Madrid, Espasa-Calpe, pág. 156.

5. «No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse» (Zambrano, M., *Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, pág. 80).

6. El ensayo, y no el tratado, es el modo de filosofía actual: un pensamiento limitado, concreto, que no aspira a sistematizar la realidad. Cabe preguntarse qué rol interpretan los artículos (los *papers*) en la filosofía del presente.

7. *Ibidem*, págs. 79 y 363, y Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, *op. cit.*, pág. 75.

8. Zambrano, M., *Obras completas*, vol. I, Madrid, Galaxia Gutenberg, págs. 689-692.

9. Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, *op. cit.*, págs. 101-103 y 110-111.

10. Zambrano, M., *Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, págs. 82-83.

11. *Ibidem*, pág. 104.

da heterogeneidad. El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada». ⁸ Lo que está oculto en las apariencias, lo que ellas no permiten ver y que es propio de la filosofía, es la unidad: la unidad de una idea que las aglutine, la verdad última de las cosas que pasan. En una palabra, reducción absoluta que destila todo lo que acontece: el Ser (o el *arjé*, o el *ápeiron*...) sería la abstracción de todo lo múltiple. Pero el poeta también tiene su propia unidad: la del acto mismo de poetizar, la forma del poema, el yo que escribe o que habla. Aunque géneros extremos, ambos tienen corolarios análogos: uno se eleva y el otro se mantiene a ras de suelo.

Para definir el interior de este mapa mínimo, se pueden introducir entre las dos orillas otros dos géneros, como dos coordenadas suplementarias. En *Hacia un saber sobre el alma*, María Zambrano explora la guía como género intermedio entre vida y verdad, correlativo de la confesión. A diferencia de la filosofía, ⁹ la guía no interroga sobre el saber y, como se acerca a la vida en razón inversa de este alejamiento de la abstracción pura, tiene un lector implícito al que va dirigido su discurso, de quien espera una acción particular. Es una propedéutica de vida, un hilo ya establecido que permite introducir la verdad en la disgregación del pasar de las cosas. Guarda entonces una relación virtual con el saber propiamente filosófico, que no está expresado en ella salvo como conclusión fijada, como un modo de conducirse en la vida según un sistema. En la novela, el género más próximo a la confesión, encontramos sus elementos, sus hallazgos, aunque en un segundo orden (en un orden estético). Ambas, novela y confesión, comparten el relato de un tiempo doble, una forma de memoria que construye el devenir de un sujeto (un personaje o varios) que padece, tiempo distinto de la vida que es el que se expresa en la escritura; en ambas existe una pugna, aunque diferente, por la afirmación de la existencia de un sujeto: la confesión es solo un «conato», una indefinición, una búsqueda; la novela es un tipo de complacencia, una «objetivación», un «narcisismo». ¹⁰

Hay que detenerse, pues, en estos dos elementos, sujeto y tiempo, para determinar la ruta propia de la confesión.

El primer hallazgo de esta existencia rota (aquella inadecuación entre vida y verdad) era que no tenía razón alguna que relacionara un momento con otro, que no tenía un sentido, aunque ello significara que, a pesar de todo, se daba un fondo común a todos los instantes —se da un sinsentido, pero de forma duradera—. Hay, por tanto, algo que está partido y busca completarse, una intuición de que de lo múltiple puede rescatarse una forma de unidad. La evidencia de la confesión a la que se refiere María Zambrano —y en la medida en que tiene evidencia, puede erigirse en método de conocimiento— ¹¹ parece ser esta continuidad imprecisa, una forma de permanencia

que tiene por actividad resistirse a su desaparición, mantenerse cuando todo está deshaciéndose —por decirlo con Jean Epstein:¹² la vida es una pugna entre la permanencia y el devenir, entre Dios y el diablo, entre las formaciones cristalinas y el magma del caos—. Habría, pues, un fondo constante de la vida. El acto fundacional propio de la confesión es el de esta permanencia (continuidad) que puede llamarse «persona», según el cristianismo, pero que ha sido bautizado con otros nombres, como «yo», «espíritu» o «sujeto», y que María Luisa Maillard identifica con el «alma».¹³ Este repliegue hacia el interior recompone la precipitación de la vida en la soledad más íntima, en el lugar en el que ya no se está arrojado sino recogido: en la lectura, pero también en la escritura.¹⁴ María Zambrano describe esta forma de continuidad con una imagen:

Es un centro, sí, un fondo, una interioridad sin límite, donde la verdad habita siendo ella misma, sin dejar de ser interior. Sin salir de sí, con sólo ponerse al descubierto, la verdad ha sido encontrada en un lugar inaccesible, invulnerable, en un lugar donde ningún padecimiento llega, donde ni el rastro terrible de la culpa primera ha podido arrojar su sombra: *pozo de agua clara y quieta*.¹⁵

Hasta esta fuente primera se llega navegando en círculos. La vida tiene que salir de la disgregación para hallar la unidad que se siente como perdida, o que más bien parece el resultado de un trabajo de recogimiento —una recomposición de fragmentos en una figura nueva—. Hay en ello un doble movimiento: uno que se eleva buscando la verdad (para ponerla al nivel de la vida, para hallar un sentido), que se corresponde con el *amor*, al que acude a menudo María Zambrano; y otro que se mueve a ras de suelo, en la vida (para recogerla, para explicarla), y al que, si bien se le puede designar con voces diversas (evocación, recuerdo), podemos llamar «memoria». Ambos movimientos se entrelazan y cada género los distribuye a su modo.

El amor, entendido a la manera del eros platónico, determina el trabajo de buscar la verdad:

[...] entre la vida y la verdad ha habido un intermediario, cosa que Platón y no Aristóteles ha enseñado. Es el amor, el amor que lleva su nombre, quien dispone y conduce la vida hacia la verdad. Y lo propio de este amor es ser tanto más apasionado cuanto más universal y fría es la verdad, cuanto más lejana y más pura [...] toda verdad pura, racional y universal, tiene que encantar a la vida; tiene que enamorarla.¹⁶

Sin este enamorarse, sin la erotización de la vida, la verdad impone sus reglas sobre ella, la somete. Esta relación entre vida y verdad —que es la que busca san Agustín en su confesión, y que halla en Dios la posibilidad de un saber que, además, recomponga al sujeto: que lo resguarde en una verdad universal— puede ser bautizada como armonía, opuesta a la disgregación. Si el amor es la búsqueda de la

12. Epstein, J., *El cine del diablo*, Buenos Aires, Cactus, 2014.

13. Maillard, M. L., *Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, pág. 318.

14. «Y del alma, ¿qué sabemos en realidad...? En realidad, sólo la soledad nos acompaña hasta el último de nuestros pasos, sólo ella puede seguirnos hasta la más perdida de nuestras errancias» (Morey, M., *Pequeñas doctrinas de la soledad*, México D. F., Sexto Piso, 2015, pág. 318).

15. Zambrano, M., *Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, pág. 119. La cursiva es nuestra.

16. *Ibidem*, pág. 74.

17. Platón, *Diálogos. Gorgias, Fedón, El banquete*, op. cit., pág. 256.

18. La definición mínima sería: «El Amor es amor de alguna cosa y [...] de una cosa que falta» (*Ibidem*, pág. 251).

19. «Hay, sí, razones del corazón, hay un orden del corazón que la razón no conoce todavía» (Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., pág. 50).

20. En *La confesión y La agonía de Europa*. Cfr. Zambrano, M., *Obras completas*, vol. II, op. cit., págs. 91 y 373.

21. Durante la descomposición del mundo clásico aparecen otras formas de memoria, no solo la individual. J. H. Plumb recuerda, en *La muerte del pasado*, la aportación de Eusebio de Cesárea (*Historia eclesiástica y Crónica*), que elaboró una historia propiamente cristiana que tenía que ver con los acontecimientos humanos y no con los divinos.

22. Cfr. Platón, *Diálogos. Gorgias, Fedón, El banquete*, op. cit., pág. 163; Platón, *Menón*, en *Obras completas*, tomo 4, Madrid, Medina y Navarro, 1871 (www.filosofia.org/cla/pla/azcarate.htm), pág. 306; Platón, *Parménides*, Madrid, Alianza, 2005, págs. 62-86.

23. El proyecto de recuperar a Europa (*La confesión* fue escrita entre 1941 y 1943 y *La agonía de Europa* entre 1940 y 1944) consiste en «evocar» (el término es de Zambrano) qué es Europa y, hecho esto, razonar sobre su sentido. La memoria recoge los escombros de Europa y la razón le ofrece una verdad. Esta doble operación permite encontrar la unidad perdida de Europa en la «destrucción de las formas».

«inmortalidad», como leemos en *El banquete*,¹⁷ es porque en ella se puede hallar la esperanza de un final para la disgregación de la vida, porque en el sacrificio del pensar lo que tiene desorden se convierte en una verdad cristalina.¹⁸ Platón habría optado por eliminar los inconvenientes del vivir en favor del pensar —por seguir con la interpretación de Zambrano—, pero este no sería el camino de san Agustín, cuyo esfuerzo consistiría en que la verdad vuelva a ofrecer un sentido a la vida (de ahí, por ejemplo, las guías como modelos éticos, que ofrecen ya esta verdad práctica). Para ello, san Agustín se entregó a esta verdad nueva del cristianismo que parecía tener un lugar para los seres humanos, porque les permitía un modo de salvación —en el que la vida pudiera ser también cristalina—. El amor de Platón (el sacrificio por la verdad) no es el mismo que el amor cristiano (Dios se sacrificó por los hombres). Sin esta aceptación de la verdad de Dios, la vida no parece ser más que un residuo de la verdad.

El sentirse residuo, en otras palabras, estaba en el origen de la confesión.¹⁹ María Zambrano cita dos veces el mismo pasaje de san Agustín:²⁰

Por amor de tu amor hago esto trayendo a la memoria con amargura de mi corazón mis torcidos caminos pasados para que tú me seas dulce, dulzura sin engaño, dichosa y eterna dulzura, y me recojas de aquella disipación en que anduve dividido en mil partes, cuando apartado de Ti, Unidad soberana, me disipé entre las criaturas.

La entrega a la verdad (un camino de la vida a la verdad, que llamamos amor) implica al mismo tiempo un relato del sujeto que se entrega (un camino que une las partes disgregadas como migas de pan en el bosque). En san Agustín no leemos más que, como señala Zambrano en *La agonía de Europa*, un recuento de faltas menores. Pero esta memoria de la vida incorpora en el sujeto (el yo, el alma..., aquella primera evidencia que habíamos hallado) un tipo de relato particular en correspondencia con el intento de san Agustín de hacer habitable la vida en dispersión. Es, como el nuevo amor del cristianismo, un nuevo tipo de memoria.²¹ Es sabido que la memoria en Platón era *anámnesis*, que puede traducirse como ‘recuerdo’ o ‘reminiscencia’. El pensar, acercarse paulatinamente a la verdad mediante el diálogo, no era recibir del maestro un saber distinto, sino sencillamente recordarlo, saber rescatarlo de lo que el alma tiene impresa.²² Como el eros, esta memoria desoye el relato personal y se eleva a los saberes universales, en la medida en que el alma es aquello que la vida tiene de inmortal. Es coherente, entonces, que los trayectos del amor y la memoria en Platón se eleven en caminos abstractos, mientras que la cristianización de san Agustín desarrolle este círculo que va hacia la verdad (amor) y se pose sobre el suelo, bajo la gravedad de la memoria de lo propiamente humano.²³

Si podemos aceptar esta caracterización del amor y la memoria platónicos como un sacrificio, si el progresivo alejamiento de la vida conduce a un ejercicio de especialización, en la confesión no pueden quedar (amor y memoria) encerrados en la soledad de la lectura y la escritura: «toda confesión», explica María Zambrano, «brota de un corazón desgarrado y oscuro y va en busca de un “corazón transparente”. Así dice san Agustín: “Inquieto mi corazón y ni a mí mismo transparente”, cuando emprende su confesión, para exclamar: “He aquí mi corazón, Señor; he aquí mi corazón”, terminado el relato de sus culpas».²⁴ Por un lado, lo que se ofrece es la transparencia del corazón, o lo que es lo mismo, se da una apertura a la verdad. Por otro, el curso de la confesión, esta memoria que está escandida como la vida, que se ofrece de manera transparente a la verdad (que, por tanto, se hace verdad, porque la vida se une a ella) es un relato que no solo se ofrece a Dios, sino también a sus semejantes.²⁵ El eros platónico estaba todavía vinculado a la iniciación, porque la vida era una excrecencia residual, pero el amor que ofrece san Agustín podría ser desde esta perspectiva una forma de amor colectivo, un modo de resolver la injusticia entre semejantes. O, dicho de otra manera, si la memoria se mantiene al nivel del suelo, también lo hace el amor: «Y si la realidad se busca en la soledad, si se la persigue en ensimismamiento, no se la encuentra sin contrapartida. Nadie la encuentra para sí solo; encontrarla es ya comunicarla».²⁶ Si habíamos bautizado la composición entre vida y verdad como armonía, esta nueva forma de amor entre semejantes llevaría el nombre de justicia.

Entendida así, la memoria es el curso que la confesión remonta para igualarse a la vida, en forma de un tiempo distinto de la vida que quiere hacerse como ella. Además de por su relación con la verdad (que es el modo en que habíamos introducido el género), la confesión también puede entenderse desde los puntos de contacto con el tiempo de la vida. Si la poesía es fulguración, es porque su memoria se convierte en instante, es efímera;²⁷ si la filosofía es sistema, es porque su memoria se vuelve inmóvil, se eterniza. La confesión guarda con la vida la correspondencia de sus mismas palpaciones. Sin embargo, para María Zambrano, la confesión está más cerca aún de la novela.²⁸ La confesión se detiene frente al tiempo real, que es inexpresable: solo lo busca, quiere reproducirlo y serle fiel, pero la pura inmediatez no tiene palabras, está habitada por silencios y afectos.²⁹ Y tanto la confesión como la novela desarrollan un curso vital: una vida que se acerca al tiempo real, a la vida propiamente vivida, en el caso de la confesión; y una vida segunda, un tiempo imaginario (estético), en el caso de la novela. Dicho de otro modo: el ritmo y el devenir de la confesión y el de la novela son gemelos y si pudiera dibujarse un curso entre las orillas de la verdad y la vida, novela y confesión serían ondas paralelas, mientras que la confesión y la guía estarían entrelazadas. Es por eso por lo que puede admitirse³⁰ que hay novelas que son confesiones, porque son confesiones dentro de este tiempo segundo, abstraído de la vida: en *Apuntes del subsuelo*, de Fiódor Dostoyevski, se sigue el devenir de un hombre

24. Zambrano, M., *Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, pág. 348.

25. Zambrano insistirá en que la soledad es el punto de partida de san Agustín, pero «si en la confesión se parte de la soledad, se termina siempre como san Agustín en comunidad» (*Ibidem*, pág. 98).

26. *Ibidem*, pág. 97.

27. «Toda palabra suspende el tiempo e introduce, en su incesante continuidad, discontinuidad» (Zambrano, M., *Hacia un saber del alma*, *op. cit.*, pág. 91).

28. Zambrano, M., *Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, pág. 80.

29. «Lo sagrado, lo que mezcla hombre y realidad, es silencio» (*Ibidem*, pág. 387).

30. *Ibidem*, págs. 114 y ss.

31. *Ibidem*, pág. 77.

genérico, que confiesa su incapacidad para hacer las paces con la vida, su exceso de dispersión y la imposibilidad de ofrecerse un sentido; y sufre el exceso, al revés, de verdades que no se incorporan en la vida.

Quizá podamos ya articular, con estos elementos (la evidencia del espacio interior, el amor, la comunicación y la memoria), y a modo de resumen de este primer bloque, qué movilidad tiene el género a partir del recorrido que despliega María Zambrano en *La confesión*: qué modos posibles desarrolla, incluso modos del pensar, asumiendo que la de san Agustín es aquella que Zambrano considera primera (por tanto, la que nos ha servido de modelo), mientras que las demás pueden ser entendidas como desviaciones parciales o totales. La confesión de René Descartes (sintetizada en el «pienso, luego existo») consistiría en bajar la verdad sobre la vida, en eliminar todo lo que la vida tiene de disgregación para hallar en ella el elemento estable, potencialmente sistemático, del acontecer: congelaría la vida en un método y haría del espacio interior una verdad pura. Jean-Jacques Rousseau, por su parte, elevaría el sujeto al espacio cristalino de la verdad y usurparía el sistema filosófico con el curso de una memoria, de una vida, totalizándola de modo que eliminara la generalidad común, el sistema —convertiría la autobiografía en una suerte de historia natural—. Los hombres subterráneos tendrían el alma —un modo de evidencia de la confesión— desbordada de verdades y acontecimientos, toda vez que el alma no podría contenerlas; por extensión estos hombres serían incapaces de conducirse: sin verdad nítida (sin la destilación que lograba Descartes), la acción de los hombres subterráneos sería una batalla. Derivado de Descartes, el positivismo sostendría —no nos despegamos de los perfiles que recorta María Zambrano— que cada momento separado de la vida podría consistir en un punto fijo de verdad: tales instantes convertidos en verdad serían los hechos que, no obstante, no podrían enhebrarse, no se daría la posibilidad de un sentido de lo que pasa y aparecerían siempre como puntos desunidos. La relación del sujeto con esta verdad que habría caído al suelo sería también la de un amor menguante, de segundo orden: el interés.³¹ El idealismo, por último, introduciría una separación entre el alma (aquí, el espíritu) y la vida, y elevaría aquella a la verdad, por lo que la vida (y, de hecho, el mundo entero) no tendría más remedio que someterse, no ya a la abstracción del platonismo, sino al sistema que impondría el espíritu: la historia sería historia del espíritu. En todos estos casos, la alianza entre vida y verdad, entre espacio interior y mundo, se dislocaría y sus elementos entrarían en nuevas relaciones.

Lo que hemos presentado no es más que una aproximación sumaria a la confesión como género literario. Es el modo en el que la escritora quiere acercar vida y verdad para reconciliarlas (una forma de muchas), el modo en que se arriesga el sentido de las cosas que pasan, puesto que, en última instancia, son la vida y la verdad las que pueden permanecer o las que pueden desaparecer, destruyéndolo-

se o dándose aliento recíprocamente. Ahora bien, ¿cómo puede este mapa mínimo ayudar a orientarnos en el cine?

32. Fiant, A., *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Paris, PUV, 2014, pág. 81.

II

Todo lo dicho, aunque sintético —retiene aquello que se pondrá en movimiento ahora—, recorta el perfil de la confesión como género literario. Ayuda a pensar, no obstante, en posibles extensiones del género hacia el cine contemporáneo, que limitamos a dos ejemplos para poder entrar en detalles. Ambos ejemplos están relacionados con el documental, el género que la tradición nos enseña que está vinculado a la realidad tal como se presenta, a la vida en su devenir: *Là-bas* (2006), de Chantal Akerman, y *Terra de ninguém* (2012), de Salomé Lamas.

Antony Fiant, siguiendo a Raymond Bellour, distingue la autobiografía del autorretrato. En pocas palabras, la primera propone un encadenamiento narrativo coherente en función de su cierre temporal, mientras que el segundo se presenta como fragmentario y dubitativo, más interrogante que afirmativo. Esto significaría que la autobiografía tiene una idea de montaje previa (sería, pues, una confesión que ha hallado una verdad que la compone), en tanto que el autorretrato está encadenado a los acontecimientos, que raramente se comprenden. El riesgo de ambas posiciones es, si seguimos a Fiant, la «tentación autárquica»,³² a saber, ignorar que hay un otro receptor o un mundo exterior, imponer el relato mismo como creación hermética. Sería, acaso, un peligro que convertiría ambas modalidades en un equivalente de las confesiones de Rousseau. La directora Chantal Akerman se sitúa en la línea del autorretrato. En *Chantal Akerman por Chantal Akerman* (1997), documental donde repasa su carrera hasta entonces, expresa: «primer intento de autorretrato: apelo a su buena voluntad de aceptar que soy un narrador poco fiable», y unos segundos después acepta «descorazonada el artificio de la sinceridad». Hablar de uno mismo aceptando que no se puede hablar fielmente de uno mismo. Es una imagen que representa la ausencia de puesta en escena y que remite a la sinceridad más pura y, sin embargo, es una imagen que afirma que no puede ser sincera. La directora ha elaborado una filmografía en la que, según escuchamos, apenas se reconoce. Su trabajo ha consistido en esta indagación persistente de sí, que alcanza, en esta pieza, una revelación mínima (¿una evidencia, tal como la presentía Zambra-no?), quizá decepcionante, y no solo para el espectador: «último intento de autorretrato: Me llamo Chantal Akerman, nací en Bruselas. Y esto es verdad... esto es verdad». Si no es posible una imagen de la certeza, ¿podemos conformarnos al menos con un cine de la búsqueda?

En *Là-bas* (2006), cuyo nombre impreciso, «allá abajo», prefigura su contenido, la directora está encerrada, escribiendo en un piso de Tel Aviv; sale pocas veces a comprar o a pisar la playa. Apenas vemos el

33. Derrida, J., Soussana, G. y Nous, A., *El acontecimiento, ¿se puede decir?*, Madrid, Arena, 2006.

cuerpo de la directora, justo al revés que en la película anterior: tenemos su voz, que a veces está fuera de campo (*off*), a veces vuela sobre la imagen (*over*); habla por teléfono (*off*), pero reflexiona sobre su situación (*over*); es personaje y narradora, es decir, es una narradora con una focalización tan limitada como un personaje. Aquello que motiva su reflexión es la permanencia que debe encontrar, de sí misma, pozo de agua clara y quieta, y de su lugar en el mundo. La película oscila en diversos niveles de interrogación: ¿qué significa pertenecer a una cultura que ha sido perseguida (qué puede decir la cultura sobre el pasar de las cosas)? ¿Cómo puede coexistir esa filiación con la cultura?: ¿viene de su tía Ruth, reclusa en un campo de concentración y que logró sobrevivir al nazismo, pero no a sí misma, porque deambulaba entre electrochoques e ingresos en un hospital psiquiátrico (después del campo, solo quedan existencias póstumas, como afirma Jacques Derrida)?³³ ¿Qué comparte con ella, que acabó suicidándose (en Bruselas) y con la madre de Amos Oz, que también se suicidó (en Tel Aviv)? ¿Qué es Israel, cuál es su explicación, su verdad, compleja y a veces incomprensible, tal como reconoce Akerman a través de sus lecturas, y cómo se ubica ella en el país, si se considera que no puede mantener una conversación en hebreo, porque conoce un catálogo léxico apenas funcional? Y, por último, ¿cómo se inserta Israel en la historia (de las formas humanas) y qué puede saberse del atentado que se ha producido cerca de su piso (atentado que tiene que ver precisamente con la entrada en la historia de Israel, con la pugna por su existencia)?

La voz y el texto sitúan al espectador en una fluctuación de formas de memoria. Si la memoria de la confesión era aquel trayecto que permitía seguir la continuidad en medio de la dispersión, si era lo que, al nivel de la vida, daba un curso a la permanencia, esta memoria salta a través de diversos niveles, como la aguja sobre un vinilo. Empieza con la advertencia del rabí, que exige mirar de frente a (la verdad de) Israel, pero enseguida abandona esta posible vía de reflexión, de pensamiento abstracto, para explicar su pesadumbre por llevar la enseña de la estrella de David, pero no bordada en el pecho, sino en el interior (en su alma, quizá, en su ser más íntimo: como aquello que permanece en el cambio), y baja un peldaño más en su discurso para dirigirse al dolor de tripa y a sus salidas del piso para ir a la playa y comprar cigarrillos, lo que le permite saber que el atentado producido mientras estaba en Tel Aviv ha provocado cuatro víctimas mortales y cincuenta heridos, dos de ellos graves. Ante los acontecimientos, no sabe qué hacer. Al inicio de la película, también explicita este extravío: los acontecimientos se diluyen y no tiene donde reposar. Las preguntas parecen mantener este orden circular que va de lo más general a lo más concreto, de la unidad de las ideas (¿acaso Israel es el lugar al que se pertenece?) a la multiplicidad y la transformación de lo que pasa (y, sin embargo, le duele la tripa y necesita fumar). El texto parece querer erigirse en esta línea vertical que va de la vida a la verdad, pero que se inclina constantemente hacia los acontecimientos y que embrolla formas de memoria

distintas (o, en otras palabras, que podrían ser géneros entre las dos orillas que aparecen en *Filosofía y poesía*): la historia, como suma de hechos colectivos y políticos; la cotidianidad, como disgregación y extravío; la cultura propia, como genealogía y como comunidad imaginaria. Y es que una palabra, en cuanto empieza el camino de la abstracción, no es más que una línea virtual que muere en el momento de pronunciarse.

Y, sin embargo, tenemos no solo las palabras, sino también las imágenes. Los planos largos (en digital) están a menudo inclinados, con *zoom in* (pixelados); las cortinas emborronan la vista, apenas entra una franja de luz del exterior. El referente más inmediato, aunque de ficción, es *La ventana indiscreta* (Hitchcock, 1954). En *El montaje cinematográfico*, Vicente Sánchez Biosca descompone los dos espacios visibles de la película: el primero (que podemos llamar «campo») es el patio comunitario y el interior del piso del presunto asesino (un interior filtrado por dos ventanas: desde la que mira Stewart y la de la vivienda del sospechoso, por la que puede ser visto); el segundo (el contracampo) es la habitación del protagonista, interpretado por James Stewart.³⁴ El primer espacio es restrictivo y la mirada está prácticamente bloqueada; el segundo es también limitado, pero el montaje y la ubicación de los planos tienden a la omnipotencia. Sánchez Biosca observa que el campo y el contracampo de la película de Hitchcock siguen dos regímenes de movilidad distintos, de modo que si aceptamos que en uno la cámara es libre (contracampo) y en el otro está encadenada (campo), la cámara del campo debería tender a la movilidad infinita si se superara la barrera de la ventana (y, de hecho, la barrera física del protagonista, que está lesionado). En *Là-bas*, sin embargo, no hay un contracampo compensatorio que devuelva a la mirada su potencial movilidad. Está en todo momento, y definitivamente, bloqueada.

Si el corazón era aquello que, en su movimiento de apertura, de su entrega a la verdad, se comunicaba con otros, puede darse, por contra, un corazón que no halla la verdad y el contacto con otros esté ensombrecido, o como en *Là-bas*: una la luz que no entra, los sonidos que no se perciben (¿quiénes son los interlocutores del teléfono?) y los relatos que se desconocen (los atentados). Si hemos interpretado el corazón como una metáfora para la escritura de la confesión,³⁵ puede serlo también la cámara para un cine análogo. Y la cámara, el cine en general, observa Jean-Louis Comolli, no es «una ventana abierta» al mundo, sino más bien clausurante: esconde más de lo que muestra.³⁶ Entendido así, quizá podamos situar de alguna manera las secuencias de la playa, que vemos en múltiples planos y en dos secuencias separadas, en ocasiones, con una luz equilibrada, en otras, sobreexpuesta. Son el equivalente del contraplano de *La ventana indiscreta*: aperturas extremas del diafragma de la cámara que ahora no tiene enfrente más que el horizonte —con la cual ya había experimentado Abbas Kiarostami en *Five* (2005)— y una luz quemada, un paisaje casi abstracto, opuesto a los planos

34. Sánchez-Biosca, V. *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Barcelona, Paidós, págs. 159-173.

35. Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, op. cit., págs. 81-92.

36. Comolli, J. L., «Cine contra espectáculo», seguido de «Técnica e ideología (1971-1972)», Buenos Aires, Manantial, 2010, pág. 38.

37. Lamas, S., *Parafictions. Selected works*, Milán, Mousse Publishing, 2016, pág. 167.

anteriores. En ambos casos, las certezas son mínimas y la confusión es máxima (¿en qué se podría apoyar la confesante en este horizonte que se sobreexpone?) y, si *Fiant* está en lo cierto, la «tentación autárquica» se disuelve en esta búsqueda del exterior: el impulso de encontrar un otro y un mundo parecen ser estímulos del autorretrato de Akerman.

Los problemas de comunicación en la película de Akerman —deducibles de la imposibilidad de reconciliar vida y verdad— venían dados por la posición de la autora: dudas y fluctuaciones en el ámbito de la palabra; sombras, inmovilidad y sobreexposiciones en el ámbito de la mirada. Sin embargo, la apertura del espacio interior, que dialoga con el lector y el espectador, y la búsqueda de una solidaridad entre vida y verdad, en fin, el trabajo propio de la confesión, tienen otros modos de extraviarse, incluso ante las apariencias de una sinceridad absoluta, o lo que es lo mismo, reconociendo un modo de abordar la cuestión opuesta a la planteada por Akerman —esa voz que niega, en primer lugar, ser fiable.

La puesta en escena de *Terra de ninguém* (2012), de Salomé Lamas, subraya la frontalidad de la persona que relata los hechos, la importancia del testimonio, de las palabras y no tanto de las imágenes que evocan (la misma directora se reconoce impotente ante ellas),³⁷ que deben formarse en otra parte, en el espectador. José Paulo Rodrigues Serralho de Figueiredo, Paulo de Figueiredo para abreviar, de 66 años, mercenario, asesino a sueldo, está en el centro del plano (no siempre, aunque sí principalmente), sentado en una silla, con un fondo de tela negra que suspende la irrupción de cualquier signo identificativo del espacio, a la manera de los retratos de Rembrandt. El espacio que rodea la entrevista está destartalado, casi en ruinas, y salvo por un plano cenital del inicio de la película (una selva, campo de batalla de una guerrilla), o las secuencias finales (bajo un puente), sería difícil imaginar dónde se ubica. No está, pues, en ningún lugar, o a lo sumo está «allá abajo», como en la película de Akerman —o, más incluso, oculto en el referente impreciso del adverbio—. No parece una coincidencia que ambas producciones se presenten como un lugar que pierde atributos.

Pero si en *Là-bas* se establece una relación entre autora y espectador, en *Terra de ninguém* hay un triángulo: Paulo de Figueiredo, una persona menuda, fibrosa, quiere «contar la verdad» de su vida a Salomé Lamas, que es el medio para que llegue al espectador; la puesta en escena y la posición intermedia de Lamas adoptan prácticamente la función de una cámara: cierra la entrada de luz exterior y selecciona aquello que debe ser visto y escuchado —la frontalidad de Paulo, que domina prácticamente toda la película—. Aunque la presencia de la directora tiende a abolirse —porque no oímos sus preguntas— y a distanciarse —porque justifica al final de cada acto su posición en la película—, el triángulo acepta el peligro de convertirse en un juicio en cada una de sus aristas (directora-testimonio,

espectador-testimonio, espectador-directora), especialmente el que se establece entre el espectador y Paulo. Pero ¿qué es aquello que corre el riesgo de ser juzgado, como si hubiera que lanzar una acusación hacia la persona después de escucharla (acusación que la directora se guarda siempre de formular)?

La historia de Paulo es una historia de violencia.³⁸ Pero no es la violencia de la creación, propiamente divina —según leemos en María Zambrano—,³⁹ sino una más bien destructiva. Ha participado como soldado portugués en las guerras coloniales de Angola y Mozambique, ha sido asesino a sueldo del GAL en su guerra sucia contra el terrorismo y mercenario a las órdenes de la CIA en El Salvador. Ha participado como una fuerza negativa de las formas;⁴⁰ disolvente de aquellas formas que permiten el asentamiento de la vida, que permiten la comunicación. Estos elementos negativos, sin embargo, no son excepciones: son partes constitutivas de ellas.⁴¹ Mal que pueda incomodar a algún espectador, lo que podría ser extraordinario en Paulo es su vulgaridad —y la prueba más evidente es su propia existencia en organizaciones que han requerido de su participación y la de otros como él: los ejércitos, el GAL, la CIA—. Pero esta relación con la historia de las naciones⁴² emana de lo cotidiano, de la brutalidad de los actos pequeños e invisibles: «Tengo varios amigos, pero principalmente dos: uno se llama Magnum 437, el otro se llama Winchester 128, con mira telescópica», aunque prefiere la Magnum: «hace más ruido, es como un trueno»; Paulo se abre de brazos, asiente, encogido de hombros, y sonríe. Es plenamente consciente de su trabajo, de la identidad que le confiere: en el GAL no era un mercenario, porque este todavía tiene funciones militares aunque fuera del ejército, sino un «killer», un asesino, «no hay otro nombre». Mercenario, asesino a sueldo: en cualquier caso, precisión absoluta, sin fisuras, sin dudas.⁴³

El relato está escandido en secuencias breves, ordenadas cronológicamente, si bien las cinco entrevistas que forman la película no estuvieron pautadas. El montaje, pues, opta por igualar, al menos en ritmo y orientación, la historia (política, colectiva) y la memoria individual. El evidente desprecio que siente por sus víctimas, a quienes compara con «macacos» o «titíes» cuando son asesinados, revela una seguridad inviolable sobre sus actos. Exponer los miembros de sus víctimas en los *jeeps* o en el cinturón no son actos de crueldad, sino una justicia disuasoria para sus enemigos (versión negativa de ese encuentro fraternal que se gestaba en la confesión). Su memoria atraviesa una serie de acontecimientos implacables, acompañados con un estribillo: «a grandes males, grandes remedios», como si obedecieran a una razón justa. Y, entonces, cuando invoca una verdad superior, un sistema que pueda dar un sentido a los acontecimientos, duda de la creencia en Dios y en Cristo (la verdad misma que cosía la dispersión de san Agustín); y sorprende una afirmación como: «actualmente [tengo que pensar] en Cristo dos veces para creer». Hay «muchas iglesias comerciando con Cristo»,

38. Cfr. «La violencia europea», en Zambrano, M., *Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, págs. 348-361.

39. *Ibidem*, pág. 81.

40. «La destrucción de las formas», *ibidem*, págs. 379-390.

41. «Lo que vemos de la vida europea [...] [son] formas precisas sin afán de eternidad, que en su misma rigidez llevan como la marca de ser percederas; formas que invitan a ser sucedidas y aun destronadas por otras» (*Ibidem*, págs. 343-344).

42. O con la historia de los grandes acontecimientos, en la línea de Eusebio de Cesárea.

43. Parece una autobiografía, por recuperar la distinción de Fiant.

44. En esta evidencia negativa (no saber lo que se es, pero actuar como si se supiera) y en la puesta en escena reside la ambivalencia de la película de Salomé Lamas. La exposición de Paulo parece desnuda. La directora opta por la entrevista y no por otras técnicas como el *re-enactement* de documentales como *The act of killing* (Oppenheimer, 2012), que escenifica las matanzas de comunistas a manos de los mercenarios de la dictadura militar de Suharto (Indonesia). En una de estas escenas, los mercenarios recuerdan lo que hicieron y empiezan a tener arcadas. El asco por uno mismo parece una forma de redención, que en ningún caso está presente en *Terra de ninguém*.

45. En *El club* (Pablo Larraín, 2015), cuatro curas expían sus crímenes en una casa retirada del mundo. Además de haber mantenido relaciones sexuales con menores, uno de ellos destruyó pruebas de asesinatos durante la dictadura militar chilena porque consideraba que la justicia humana (la comunista) no tenía competencias para lo que en verdad pertenecía, en su opinión, a la justicia divina. Esta confesión es enteramente «novelada» y mantiene una verdad (Dios) como fundamento de los acontecimientos.

46. Zambrano, M., *Obras completas*, vol. II, *op. cit.*, págs. 123-129.

hay disgregación en lo que debería ser unidad; no es posible la armonía entre verdad y vida. Como tal unidad solo se reconoce a sí mismo, y menos que eso aún, «a veces ni siquiera [creo en] mí mismo», pues incluso esto parece estar bajo sospecha: se emborracha, pierde el norte —y mientras lo explica mueve los brazos como si disparara—. Sin embargo, si no puede creer en sí mismo, si Paulo niega literalmente todo lo que ha encontrado la confesión como género, a saber, la evidencia de sí mismo, de su interior, pasando por la verdad, ¿qué es lo que queda? Incluso en esta duda se mueve con total certeza: nunca ha matado a gente inocente, solo a malvados. Y, después de afirmar esto, se pregunta por qué no se ha eliminado a sí mismo. El testimonio de Paulo produce una serie de cruces y rutas que parecían imposibles en el mapa que habíamos establecido para acercarnos a la confesión. Su camino para encontrar su interior y comunicarse con otros ha destruido la elevación a la verdad, que ya no puede ser entendida como entrega con amor, ni siquiera con interés, sino con desdén; una entrega de esta naturaleza inculca un veneno mortal en la verdad, que se derrumba inmediatamente sobre la evidencia fundamental de la confesión: el yo, el espacio interior, que ya no protege, sino que es más bien una estancia vacía. Y, sin embargo, a pesar de ello, se actúa como si hubiera una tal verdad y una tal evidencia: a pesar de todo, se mata con razón —no puede ser sino el reverso del amor y la comunicación el resultado de esta anticonfesión radical.⁴⁴

Pero hay una perturbación más, todavía más definitiva. Paulo quería contar su verdad y, dándose cuenta de que con esto no basta, sino que debe aportar algún tipo de documentación que la acredite, reconoce que su testimonio es cuestionable. Cuando iba a entregar la documentación (de la que no se tiene constancia), fallece. ¿Debe borrarse todo el trayecto destructivo de esta anticonfesión —como si no importara— y valorarse solo la ausencia de pruebas, quizá lo más verdadero de todo el relato —la verdad de no tener verdad alguna que pueda sostenerse—? Lo que se plantea en este escenario es que Paulo no estaría exactamente confesándose, sino novelándose (e inventando un yo que decide sobre el mundo: una tentación autárquica), por seguir todavía las divisiones entre géneros que podíamos leer en María Zambrano.⁴⁵ Si esto fuera cierto, la frontalidad de la persona, de la importancia de sus palabras, sería solo una máscara: la imagen y el discurso lo esconderían todo. Esta puesta en escena de la verdad es también la de la imposibilidad de encontrarla. Y, en efecto, sabíamos que hay novelas, tiempos segundos, tiempos ficcionales, que funcionan como confesiones, como *Apuntes del subsuelo* de Dostoyevski (que no hallan nada después de todo, solo el relato de su «fracaso»), lo que nos sitúa en la frontera de un dilema propiamente cinematográfico: qué es la realidad y qué es la ficción, cómo se entienden los géneros de la realidad (documentales) y en qué sentido la ficción los transforma. ¿Es *Terra de ninguém* un relato ficcional, que expresa, a través de Paulo, el mismo ejército de fantasmas de la literatura subterránea,⁴⁶ o es más bien un testimonio

de una incertidumbre que solo puede darse expresando certezas, en una ambigüedad imposible de resolver?

* * *

En la medida en que en *Là-bas* el mundo exterior está prácticamente desaparecido —y lo que se ve de él llega a sobreexponerse— y la narradora no es fiable (incluso más: podemos preguntarnos también si es mejor no fiarse de esta afirmación), y en la medida en que en *Terra de ningúem* no tenemos manera de saber si lo expuesto es verdadero o falso, parece necesario reflexionar acerca del género en el que se encuadran, por comodidad, estas dos propuestas. El documental, que planea cerca de la vida, guarda afinidades con la confesión o la crónica, por citar solo dos posibilidades. Pero incluso aquí una identificación precipitada con la verdad de las cosas que pasan, a saber, con una enumeración fiel de los acontecimientos y, si se alcanza, una certeza de su sentido, podría dejar de lado sus ambivalencias. El canónico *La representación de la realidad* (1997), de Bill Nichols, aun aceptando la distinción entre realidad y ficción, no niega su naturaleza dual. De hecho, escribe: «el documental: una ficción (en nada) semejante a cualquier otra».⁴⁷

Ambas películas exploran el gran debate en torno a la capacidad del cine de representar la vida y lo que acontece. *Là-bas* lo hace bloqueando la realidad misma, de modo que se recluye en su propio proceso de pensamiento fragmentario la manera como puede observarse y entenderse. *Terra de ningúem* se enfrenta al gran enemigo de la realidad, al menos históricamente, como es la ficción, abandonando toda certeza posible cuando parecía que podía confiarse en los hechos. Ambas, por sus dudas, parecen apuntar a una forma de confesión posible —una confesión propiamente cinematográfica—: «Pienso, luego soy [...]. Pero no sé quién soy. Ahora bien, ¿se puede sostener, como una evidencia, que uno es cuando se ignora quién es? Así, el cinematógrafo, si bien no la introduce, acentúa de manera singular una duda de gran importancia: la duda sobre la unidad y sobre la permanencia del yo, sobre la identidad de la persona, sobre el ser».⁴⁸

Si esto puede aceptarse, entonces la confesión que hemos intentado deducir de Zambrano, que tenía por evidencia lo que permanece, lo que resiste las acometidas del tiempo y de la disgregación de la vida, después de haberse cosido a la verdad para darse un sentido, sería en el cine, por fuerza y constitutivamente, lo que nunca logra estabilidad salvo como una ilusión óptica, lo que solo puede hacerse deshaciéndose:⁴⁹ aquello que es siempre un interrogante de sí mismo.

47. Nichols, B., *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre la realidad*, Barcelona, Paidós, págs. 149 y ss.

48. Epstein, J., *El cine del diablo*, op. cit., pág. 102.

49. «El ser no es una cosa: es que continúa [...]. Continúa discontinuando, discontinúa continuamente. Como las imágenes de la película» (Nancy, J. L., *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, Madrid, Errata Naturae, 2008, pág. 44).