

*La historia, lo político y la cinemática de lo ominoso**

ILÁN SEMO

Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia,
México

SIGNATURAS DE *NO MAN'S LAND*: FUGAS DE LO OMINOSO

Enero de 1917. La escena transcurre en la trinchera Bingo al crepúsculo del frente del Somme durante la primera guerra mundial. Seis soldados son acusados por una corte militar de haberse mutilado deliberadamente para escapar de las inclemencias del frente y poder regresar a sus casas. Benoit Nôtre-Dame, un campesino de la Gorgoña; Angé Bassignano, un alcahuete y regente de prostitutas corso; el caporal Benjamin Gordes (alias Biscotte) y su amigo Bastoche; Six-Sous, un soldador anarquista de París, y Manech Langonnet, hijo del administrador de un faro en un pequeño poblado de la costa de Normandía, que apenas va a cumplir 20 años. Todos son encontrados culpables de desertión y condenados a muerte. Sólo el espectador sabe que, en efecto, cinco de ellos se han dado un tiro en la mano.¹ Biscotte es el único inocente; su pistola se disparó por accidente cuando intentaba

* La versión de la película de Francis Ford Coppola que se comenta aquí es *Apocalypse Now: Redux*. Mirena Berganza y Sarah Sutton leyeron el manuscrito del texto. Agradezco sus inteligentes comentarios.

1. *Un long dimanche de fiançailles* (*Amor eterno* en la versión en español), largometraje de 133 minutos; dirección: Jean-Pierre Jeunet; guión: Sébastien Japrisot (autor de la novela del mismo nombre), Francia, 2004.

ahuyentar con ella las ratas que se había introducido en su improvisado camastro. La corte no lo entiende así. El 17 de enero por la noche se les abandona en la franja de *no man's land* sabiendo que morirán, pero no en qué circunstancias.² En los días siguientes son dados por muertos, aunque el destino les deparará historias distintas. Dos de ellos sobreviven y cambian sus identidades por las de soldados muertos. En la ley militar francesa de la época, a los desertores se les condenaba por siempre a muerte.

La novia de Manech, Mathilde, se niega a aceptar que el joven ha muerto. Comienza a investigar por su propia cuenta qué ocurrió en la historia que se interrumpe en *no man's land*. La película es un relato desde su perspectiva. Gradual e inquietantemente, *lo que debía quedar en la oscuridad va saliendo a la luz*. El presidente Raymond Poincaré había otorgado una amnistía a los procesados. El general Philippe Pétain, el glorioso Pétain, que veinte años después acabaría encabezando el gobierno de colaboración con la ocupación alemana de Francia, se oponía al perdón, aunque no públicamente. El comandante Lavrouye, que recibe la orden por escrito de liberar a los acusados, extravía el memorándum para encestarlo en el bote de basura, no sin antes cortar el pedazo en el que aparece la firma del presidente Poincaré para afianzar su lupa, con la que se entretiene mirando fotografías pornográficas. Mientras Lavrouye observa mujeres desnudas, los acusados son preparados para morir.

Sin saber nada de esto, Mathilde emprende la búsqueda de Manech: pone anuncios en los periódicos, contrata un detective, busca a las esposas de los otros desertores, hace pesquisas en los registros oficiales. Las sombras de la amenaza se esparcen entre los implicados. Los desertores que siguen vivos bajo identidades falsas temen ser encontrados; serían fusilados de inmediato. El ejér-

2. *No man's land* (tierra de nadie) es el término que se empleaba en la primera guerra mundial para describir el territorio no ocupado que separaba a las trincheras, pero en el que se podía morir bajo los disparos de cualquiera de los contendientes.

cito teme el escándalo; se ha insubordinado contra el presidente. Los tíos de Mathilde (es huérfana y a la muerte de sus padres ha heredado una pequeña fortuna) temen por sí mismos, por ella y por los escasos recursos que está dilapidando en la investigación. Sin siquiera intuirlo, Mathilde ha roto un delicado equilibrio de complicidades involuntarias. El sentimiento de amenaza se apodera gradualmente de los implicados en el *affaire* de la trinchera Bingo Crepúsculo. Incluso Mathilde duda en proseguir. Sólo persevera Tina Lombardi, la prostituta amante del proxeneta corso, que es acribillado en *no man's land* por las balas de un capitán francés. Tina cobra venganza matando a “los que hicieron daño a Angé”. En sus manos mueren el comandante Lavrouye, el capitán Favourier y un soplón. Se habla también de un atentado contra Pétain. Acaso tan solo para culparla de “magnicidio”, pues el cargo de *magnicida* (quien asesina sin causa alguna) evita la acusación de locura (que la salvaría de la guillotina) o el escándalo de un ejército que ha convertido, en desacato a la autoridad civil, a sus propios soldados en *hostis indicatus*, la forma más expresa del *homo sacer*.³

En los matutinos que informaban del guillotinado de Tina, la noticia sería: “Como todos saben, el general Pétain es una gloria nacional. ¿Quién podría pensar en atentar contra su vida...?”

“*COMO TODOS SABEN...*”

¿Qué tipo de *familiaridad* supone que todos saben algo que sólo alguien en particular podría saber? ¿Que alguien en particular sabe lo que se supone que todos deberían saber? ¿Qué franja se abre entre el que dicta la condición del consenso (de lo que supuestamente se debe saber) y quien se entera de que ha pasado a formar parte de él (incluso si no lo sabe)? ¿No es ésta la fórmula

3. Agamben, *Estado de excepción*, pp. 85-103.

que define a lo familiar de la familiaridad? ¿A esa ley-condición que se da por sabida ahí donde nadie (que se sepa) la ha escuchado o enunciado? Donde nadie podría enunciarla si no en detrimento de la propia fuerza-de-esa-ley.

El comentario a la noticia sobre el probable atentado a Pétain recuerda las enseñanzas del padre Brown en el cuento de Chesterton “El signo de la espada rota”. Relata el padre Brown a su acompañante Flambeau:

Arthur St. Clare fue un exitoso general inglés. Todos saben que después de sus magníficas y prudentes campañas militares tanto en la India como en África fue enviado a Brasil para combatir al gran patriota Olivier, cuando éste lanzó su ultimátum. Todos saben que en esa ocasión St. Clare atacó con una fuerza muy pequeña a Olivier que contaba con una fuerza mayor, y que fue capturado después de una heroica resistencia. Y todos saben que después de su captura, y para abominación del mundo civilizado, St. Clare fue colgado en el árbol más cercano. Y fue encontrado su cadáver columpiándose después que los brasileños se retiraron, con su espada rota colgando alrededor de su cuello.⁴

El padre Brown notó que había un problema en esta historia. Algo que *no* todos sabían. El general St. Clare era demasiado prudente para atacar en desventaja. Y el patriota Olivier era demasiado magnánimo para imponer un castigo tan terrible a los vencidos. Decidió entonces recaudar otras versiones. Todo indica que St. Clare leía su Biblia con ahínco. Eso era lo único que en realidad le importaba (*That was what was the matter with him*). Era, por decirlo de otra manera, un creyente. Y como todo buen creyente, leía su Biblia para encontrar alivio a sus faltas, que se distribuían equitativamente entre la lujuria, la traición y el abuso de poder, por sólo mencionar algunas. Era un angloindio protes-

4. G. K. Chesterton, “The Sign of the Broken Sword”, en *The Innocence of Father Brown*, apud Zizek, *In Defense*, pp. 98-99.

tante que predicaba la honestidad, pero que veneraba todo aquello que corrompía la honestidad. Dicho en otros términos, St. Clare vivía en una auténtica aporía moral.

En la selva brasileña St. Clare encontró un problema. Su segundo de a bordo, el sargento Murray, empezó a sospechar la incómoda verdad. St. Clare aprovechó un momento en que estaba distraído y lo mató con su sable. El problema era cómo deshacerse del cuerpo. No parecía fácil. De alguna manera se podía decir que estaba rodeado por sus propios subalternos. Y entonces se le ocurrió la idea. En lugar de tener que responder por el cuerpo de Murray podía también esconderlo ante los ojos de todos, sepultándolo bajo un montón de cuerpos. Bastaba con dirigir a sus soldados a una muerte segura a manos de las tropas de Oliveira. Pero ocurrió de alguna manera lo que podía ocurrir. Cuando algo puede caer no es improbable que caiga. Las tropas de St. Clare se percataron de que las estaban llevando hacia la muerte, y decidieron rebelarse contra el general. Lo ahorcaron de un árbol, y colgaron su espada rota alrededor de su cuello. Oliveira, por su parte, fue magnánimo como acostumbraba, y dejó a los ingleses en libertad. Nadie supo de esta historia, de tal manera que St. Clare tuvo una muerte, frente a los ojos de la historia, digna de un soldado profesional. “¿Dónde esconde un hombre sabio —se pregunta el padre Brown— la hoja de un árbol. En un bosque —se responde a sí mismo—. ¿Y si no hay un bosque? Pues cultiva uno para esconderla. Y si un hombre tuviera que esconder un cadáver, haría un campo de muertos para esconderlo entre ellos.”⁵

Una imagen de la certidumbre —como la de Pétain, “el héroe de Verdun”, o la de St. Clare, el exitoso general inglés— se transforma súbitamente en su anverso, en lo familiar inquietante (que es la definición que Freud propone de lo ominoso), en la disrupción que da entrada a la fuga de una aversión espectral, sin contornos, en el sentimiento en el que se aproxima lo siniestro.

5. *Ibidem*.

La apelación que significa su nombre como una signatura de lo predecible se vuelve un interminable ingreso en la incertidumbre y la indeterminación. Porque lo ominoso es, ante todo, un sinónimo de la imposible territorialización, de la expansión de lo informe y lo indeterminado ahí donde antes existía alguna forma. El enunciado que inserta su nombre en un dictado fallido de la ley —el héroe ilícito o el general imprudente— se revela gradualmente como la sospecha del cortocircuito de la ley misma. ¿El héroe podría ser el criminal? Y sobre todo: ¿el criminal podría ser el héroe? El emplazamiento interminable en la falla del gran Otro deviene la falla de su reconocimiento —su repliegue en un temor puro, sublime.

Se trata obviamente de dos casos muy distintos, pero que en su distinción producen la frontera de algo que no tiene fronteras: la franja en la que el derecho y la política se confunden hasta propiciar una zona-cero de su indeterminabilidad, un espacio corrugado sin afuera alguno.

Pétain: héroe por accidente, el “vencedor de Verdun”, héroe cómplice, héroe traidor, cabeza de Vichy, ¿o cabecilla?, héroe canalla, canalla. ¿Jefe de un estado canalla? El héroe, que identifica al pliegue del mito en la historia, que representa el limen de toda teología histórica, se despliega como un vértice de la temporalización del retorno, el retorno de lo igual. Pero si una de las características de las capas o dimensiones del tiempo histórico (moderno), es decir, del imaginario histórico moderno, es el retorno de lo igual, como lo sugiere Reinhart Koselleck,⁶ esto sólo sucedería como una repetición en la diferencia. Y es, entre otras cosas, la caída del héroe, su disipación y restitución en los actos de memoria, la que afirma la posibilidad de la diferencia.⁷ Sin embargo, el caso de Pétain se mueve en cierta manera en otra dirección. Lo que significa a su historia no es el héroe-soberano,

6. Koselleck, *Zeitschichten*, pp. 101-104.

7. Blumenberg, *Trabajo sobre el mito*, p. 78.

sino el soberano que devora a su soberanía, el soberano-doble, el Uno que da muerte a su Doble. De este trauma se ha hablado bastante,⁸ el trauma de Vichy. Pero no se ha hablado lo suficiente de las formas en que se manifiestan sus interdicciones y desplazamientos, el retorno de lo reprimido, que es la otra dimensión del tiempo histórico y que figura la trama del sistema de lo ominoso en la esfera de lo político. En rigor, la trama de *Amor eterno* se rige por la espectralidad del trauma de Vichy; el texto es la primera guerra mundial, pero el subtexto es el fantasma de un mal de archivo, la ambigüedad de la función que ocupa Pétain (primero el “vencedor de Verdun”, después el colaborador de los nazis) en los subterfugios del imaginario histórico francés.

Tina Lombardi, la prostituta amante de Angé, el proxeneta corso, que da muerte al comandante y al capitán, acusada de preparar un atentado contra Pétain (“con gusto hubiera matado a ese canalla”, le confiesa a Mathilde) dice antes de ser guillotizada: “No sé si me duele más que (Angé) haya muerto o que lo hayan matado como a un perro, como a una bestia.”

¿“EL SOBERANO ES LA BESTIA”? : ASEDIOS DESDE LO POLÍTICO

Angé—el soldado—el desertor—la bestia

¿Quién es el desertor de guerra sino aquél que se ha colocado no solo fuera-de-la-ley (formal), sino fuera-de-cualquier-ley? ¿Fuera de la mínima certeza de pertenencia? ¿La mínima certeza de que la ley misma sea posible? Desde su perspectiva, el desertor decreta la suspensión de toda ley sobre sí mismo. No es simplemente una figura fuera-de-la-ley, sino sin-ley. De ahí que su condena sea terminal. Permitir que sobreviva equivaldría, para el estado, a anular la posibilidad de constituir lo constituyente de la guerra: la violencia instituyente.⁹ Y, sin embargo, Poincaré, el presidente

8. Conan y Rouso, *Vichy*, pp. 74-90.

9. Benjamin, *Para un crítica*, pp. 36-38.

civil, otorga amnistía a los desertores de Bingo Crepúsculo. Por su parte, el ejército desacata la decisión civil. ¿Quién se coloca fuera-de-la-ley de la guerra? ¿El soberano o el ejército? La respuesta no es ambigua.

Finalmente, el soberano es precisamente aquel que puede tomar la decisión de suspender la ley y, emplazando a Carl Schmitt, sobre todo la ley que impide que la ley quede suspendida,¹⁰ como la de la condena a muerte del desertor. Pero al dislocar la ejecución de los desertores, al convertirla en un acto clandestino, enviándolos no a un pelotón de fusilamiento sino al arbitrio de *no man's land*, Pétain procede de la misma manera que St. Clare: esconde el cadáver (crimen) debajo de un montón de cadáveres propiciados por la guerra; hace aparecer el crimen como un *misunderstanding* de la guerra misma. Se ha abrogado la misma fuerza que define la suspensión provocada por el desertor. Si el desertor es un sujeto sin-ley, la figuración de “la bestia” que deplora Tina Lombardi —el que ha sido bestializado, para decirlo de manera más precisa—, la oficialía militar se ha vuelto un sujeto fuera-de-la ley, es decir, el espacio que la acerca al crimen. ¿Lo ominoso, que se recrea cinematográficamente en *Amor eterno*, es tal vez esta proximidad entre la bestia y el criminal?

¿No acaso nos aproximamos así a esa peculiar postulación de lo ominoso que Derrida propone en el *El soberano y la bestia* a partir de una reflexión sobre los órdenes de lo político en la segunda mitad del siglo xx? Escribe Derrida:

Estos modos de ser que consisten en estar-fuera-de-la-ley (ya sea el que se lo denomina la bestia, ya sea el del criminal...), estos diferentes modos de estar-fuera-de-la-ley pueden parecer heterogéneos entre sí, incluso aparentemente heterogéneos a la ley, pero queda que, al compartir ese común estar-fuera-de-la-ley, la bes-

10. Véase la polémica entre Walter Benjamin y Carl Schmitt, en Agamben, *Estado de excepción*, 87-91.

tia, el criminal y el soberano se parecen de una forma turbadora; se requieren y recuerdan entre sí, el uno al otro, entre el soberano, el criminal y la bestia, hay una especie de oscura y fascinante complicidad, incluso una inquietante atracción mutua, una inquietante familiaridad, un *unheimlich*, *uncanny* asedio recíproco. Los dos, los tres, el animal, el criminal y el soberano están fuera de la ley, a distancia o por encima de las leyes; el criminal, la bestia y el soberano se parecen extrañamente justo cuando parecen situarse en las antípodas, en las antípodas uno de otro.¹¹

He reproducido un párrafo tan cuantioso porque explora las dos condiciones-vértice que nos permiten pensar en una forma de *familiaridad* característica de los paralajes de lo político. Forma que define la ambigüedad del umbral en el cual “lo familiar deviene lo familiar inquietante”, es decir, el espacio de irrupción del vértigo de lo *unheimlich*.

En primer lugar, si el territorio del soberano está dado por “cierto poder de dictar, de hacer pero asimismo suspender la ley,...”, la *heterogeneidad* de los modos de ser de estos estar-fuera-de-la-ley entre el soberano, el criminal y la bestia fijarían en sí un estado o una condición de familiaridad. Y es esta heterogeneidad la que estaría en la base de su diferencia y, sobre todo, su legitimidad. Poincaré se coloca por encima de todas las leyes de la guerra al conceder amnistía a desertores, los rehumaniza al situar en la excepción al mismo estado de excepción. La oficialía militar se coloca fuera de la ley no tanto por rebelarse contra el soberano, sino por no rebelarse abiertamente con él. El papel del desertor se mueve así hacia un espacio de indeterminación en el cual la acción de abandonarlo en *no man's land* desata la trama ominosa.

En segundo lugar, el colapso de la heterogeneidad de los distintos modos de ser de las formas de estar-fuera-de-la ley, dado por la posibilidad de ese “común estar fuera de la ley”, encierra

11. Derrida, *Seminario la bestia y el soberano*, vol. 1, p. 36.

el proceso turbador en que la proximidad de la interdicción entre Poincaré, el desertor y la oficialía militar deviene el territorio de una creciente intersección, un asedio mutuo. Sin embargo, aquí habría que preguntarse si la condición en que transcurre esta intersección (la proximidad entre el soberano, el criminal y la “bestia”) no está dada por el proceso de instauración del mismo régimen de excepción. Derrida explora la respuesta como una nueva forma de estado: el estado canalla. Un estado que hablaría a nombre del derecho y lo suprime por completo.¹² Una versión ya perversa del propio estado de excepción. La otra forma en la que esta inversión podría tener, y tiene lugar, es la reducción del cuerpo del desertor, que es el sujeto impolítico por excelencia, al cuerpo de quien ha muerto, como dice Tina, la prostituta, como una *bestia*, es decir, un cuerpo cuya muerte sucede sin ley, sin potencia alguna para producir afectación. ¿Ese cuerpo es, entre otros, el del *homo sacer*, que ha sido estudiado extensamente por Agamben?¹³ Dicho de otra manera: ¿si lo ominoso es el síntoma, entonces la mordedura, el duelo y la sujeción inaprehensibles —la angustia en lo político— provienen acaso también de los espectros del *homo sacer*? ¿De una zona —como lo refiere José Luis Barrios— de lo informe, de la indeterminación radical?,¹⁴ sobre la que se reflexiona más adelante.

Amor eterno no recorre este camino. Por el contrario, se despliega en una fuga de él, una fuga que mantiene al síntoma en calidad estricta de sin-toma fílmica, sin un espacio que se haga la pregunta por la ambigua e infinita relación entre lo ominoso y la condición del *homo sacer*. Su argumento persigue eclipsar, negar, suprimir el territorio que se ha abierto al principio. Si un plano de la película sucede en *no man's land*, el otro es una historia edípica

12. *Ibidem*, pp. 38-40.

13. Agamben, *Homo Sacer*, pp. 36-38.

14. Barrios, *El cuerpo disuelto*, pp. 48-122, desarrolla la relación entre la abyección, lo informe y lo indeterminable a partir de una reflexión sobre la estética de Kant.

sentimental en la que Mathilde se rencuentra con un Manech que ha perdido la memoria. Lo que debía quedar oculto vuelve a ser ocultado por la trama edípica. Incluso parecería que el guiño ominoso no sirve más que para justificar la creencia en la posibilidad del olvido absoluto.¹⁵

LA MUERTE DEL DOBLE: EL VÉRTIGO DE LO OMINOSO

Desde los años setenta surgió otra cinematografía sobre la guerra, que intentó hacerse la pregunta por los límites de la representación de la muerte desafectada y la bestialización del sujeto impolítico. *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, fue una de las más paradigmáticas.¹⁶ Otras fueron *Shoah* (1985), un documental de Claude Lanzmann; *Ceddo* (1977), de Ousmane Sembene; *Quilombo* (1984), de Carlos Diegues, y por supuesto *Encounter Point* (2005), que deconstruye el concepto de guerra mismo. Just Vision considera que si la guerra es una continuación de la política, la política es sobre todo una continuación de la guerra. La guerra fijaría el orden de lo “normal” en la esfera de la dominación política.¹⁷ Nos detenemos aquí sólo en la primera cinta.

El capitán Willard debe retornar a Vietnam, donde recibe la misión de localizar y matar al coronel Walter Kurtz, un ex boina verde que ha organizado su propio ejército con habitantes de las montañas del este de Vietnam, los *montagnards*.¹⁸ Kurtz es acusado

15. Véase Zizek, *In Defense*, p. 52, y Rosenstone, *El pasado en imágenes*, p. 55.

16. *Apocalypse Now*, largometraje de 153 minutos; dirección, Francis Ford Coppola; guión, Francis Ford Coppola y John Milius; Estados Unidos, 1979,

17. *Encounter Point*, documental de 87 minutos; dirección y realización, Just Vision; Israel, 2006.

18. Los *montagnards* o “gente de la montaña” (el término proviene de la colonización francesa) es un grupo poblacional vietnamita compuesto por más de una decena de comunidades y etnias (Bahnar, Jarai, Koho, Degars, entre otros). Viven en el altiplano central y ocupan tierras en una zona importante que separa a los dos ríos centrales. En los años treinta, misioneros franceses convirtieron al catolicismo a una parte de la población; después misioneros estadounidenses impulsaron la expansión del protestantismo entre ellos. Las estadísticas

de asesinar a cuatro vietnamitas que, supuestamente, eran dobles agentes. Willard debe adentrarse en la selva para localizar su centro de operaciones. El largo viaje por río desde Saigón hasta las entrañas de la jungla finca los paralajes de la tensión-implosión entre el gran relato (cuasiteológico) de la guerra contemporánea y el espacio de la experiencia y afectación límites en el que transcurre.

Cabría trazar la cartografía cinematográfica (mínima) de la tensión entre la apertura y el cierre de la travesía.

La apertura. Pantalla en *off*. Se escucha en *low* el ruido de un aspa. Disolvencia. Palmeras risueñas y árboles de una selva. El ruido de aspas *in crescendo*. Helicópteros sobrevuelan el plano intermedio. Las aspas de los helicópteros. *Voice in:* “The End”, ejecutada por The Doors y Jim Morrison.

This is the end
Beautiful friend
This is the end

Llamas en la selva. Una montaña de fuego. Bombas de napalm.

My only friend, the end
Of our elaborate plans, the end
Of everything that stands, the end

En la nariz de un helicóptero se lee: “La muerte llega de las alturas.” Las aspas se multiplican. El fuego consume a la selva.

No safety of surprise, the end
I'll never look into your eyes ever again

varían, pero se habla de un conjunto de cuatro millones de habitantes. Durante el conflicto con los franceses, se opusieron a los gobiernos del Norte y del Sur de Vietnam. Durante el siglo xx pelearon infructuosamente por su autonomía. Véase Condominas, *We Have Eaten*.

Disolvencia. Aparece otro plano. El rostro de Willard bañado en sudor. Está recostado sobre una cama de madera. Un vaso con Martini Hennessy. La foto de su esposa. Un pasaporte. Cartas. Sobres timbrados. Una pistola debajo de la almohada. El aire es doblemente sofocante. Dentro, fuera; el sudor, el fuego.

Can you picture what will be
So limitless and free
Desperately in need... stranger's hand
In a desperate... land?

El ruido de las aspas de un ventilador entra en sintonía con las aspas de los helicópteros. El incendio desde la ventana. La escena consta de tres planos: 1) la selva en llamas; 2) el vuelo de los helicópteros; 3) Willard recostado sobre la cama descansa fumando tranquilamente un cigarro. La escena concluye con una voz en *off*: “Saigón, mierda...”. Es la voz de Willard.

La dramática de la cinematografía se despliega como una disposición en planos: plano vs. plano vs. plano...¹⁹ En la apertura de *Apocalypse Now* el plano 1 está dado por las imágenes de una naturaleza bucólica, tropical, idílica. El plano 2 lo disponen las máquinas de guerra, la máquina-la técnica, que asedian al orden

19. Barrios, *El cuerpo disuelto*, p. 11, ha recogido y desarrollado esta hipótesis en tres niveles de Jean Luc Goddard: “En la última película de Jean Luc Goddard, *Nuestra música* (Francia, 2004) hay una secuencia donde aparece el director dando una conferencia sobre teoría de cine, en concreto sobre el funcionamiento de plano contra plano como uno de los elementos fundamentales de la gramática cinematográfica [...] Explica a su audiencia las relaciones que establece este recurso: primero se refiere a cómo tensa la acción en una historia en el momento en que el desdoblamiento de planos crea visualmente la inteligibilidad de la historia; acto seguido argumenta cómo este recurso parte de una identidad *a priori* de la mirada que es, al mismo tiempo, un dispositivo ideológico del centrismo del sujeto moderno. A partir de ahí despliega una serie de imágenes donde demuestra sus distintos registros de representación: las contraposiciones entre sujetos y las contraposiciones entre ficción y documento, para terminar refiriéndose a las contraposiciones entre verdad y falsedad de la imagen y sus implicaciones políticas.”

natural; lo acechan, perturban su idilio. En el plano 3, Willard descansa bajo una composición escenográfica que data los símbolos de los tres niveles del “equilibrio natural de la sociedad”, según Hegel:²⁰ el estado indicial (documentos, identificaciones); el sostén edípico (la familia-foto, la casa-lugar-carta timbrada, las cartas) —Willard aclarará que está divorciado—; el sí mismo en situación de goce, se goza a sí mismo en el doble “orden natural”. Todo ello articulado por un objeto de enunciación: la violencia—el arma. En este peculiar contraste de planos, destrucción vs. goce, violencia vs. tranquilidad, fuego vs. salvaguarda, discurre un desapego. La normalidad de la destrucción, de su proximidad. Por lo pronto las únicas dos coincidencias sirven a la manera de sinonimias simbólicas: la pistola—el helicóptero, máquinas de protección y de guerra; las aspas del ventilador—las aspas de los helicópteros.

Pero es el plano—tiempo, la secuencia de los planos en el tiempo, la que vuelve posible al relato: napalm sobre la selva, arde la selva. En rigor, ya no se requeriría el suplemento de la canción de Morrison para completar la composición del montaje de una teología secular. *The End* funciona como dispositivo de inversión: la utopía deviene distopía, sin desequilibrar el estado de goce (que es la signatura en general de la película). No es un gozar la violencia (¿la violencia—imperio?), sino gozar en la violencia, afirmarse en ella. Morrison ha escrito unas “Últimas palabras”: “This is the end... I'll never look into your eyes ever again.” Duelo antes del duelo. Como en toda teología política, se trata de un gran relato de sacrificio-salvación.²¹ ¿Qué y a quién sacrificar? ¿Para salvar qué y a quién? ¿El “doble orden natural”?

Willard recibe su misión de un general y un coronel frente a una opípara y exótica mesa. *Roast beef* con camarones, café y habanos. Exótica: “Si es usted tan valiente para comerse estos ca-

20. Hegel, *Filosofía del derecho*, pp. 152-160.

21. Schmitt, *Politische Theologie*.

marones [vienen acompañados de piñas y frutas raras], lo creo todo”, le dice el general a Willard. “El coronel Kurtz se ha vuelto loco —continúa el general—. Encabeza un ejército de gente de las montañas que lo idolatra como a un dios y sigue sus órdenes por más ridículas que sean. Hace su propia guerra, su guerra privada. El corazón de todo hombre tiene dos lados: un lado oscuro y, como dijo Abraham Lincoln, los mejores ángeles que nos dio la naturaleza. Kurtz llegó al límite.” Lincoln el protector, Lincoln el jefe de la guerra de fundación. Nacionalismo y buena mesa. Triple sacrificio. El de Kurtz, el de él mismo, el de su anonimato. ¿Cuál es la relación entre un monje trapense (silencio absoluto) y un *hit man* del Special Corps (anonimato absoluto)? “Esta misión nunca existió, nunca existirá”, le advierte el coronel.

De aquí en adelante, y hasta llegar a la base de operaciones de Kurtz, ya sólo habrá tres planos: 1) el de la tropa, ya sea en tierra o en el bote que la llevará hasta su objetivo; 2) el de las intervenciones militares del ejército, y 3) el de la tórrida selva vietnamita. Sólo hay una toma donde aparece una aldea vietnamita desde el aire, que el capitán Gilmore atacará a ritmo de las valquirias de Wagner para deponer a Willard en la entrada del río. El enemigo —el Vietcong, el ejército de Vietnam del Norte— es otra parte de esa naturaleza, forma un cuerpo de su *animalidad*. Cuando le disparan al bote de Willard no aparecen cuerpos, ni rostros, ni siquiera sombras. Como si fuera la maleza la que disparara.

Durante la cena donde recibe su misión, se escucha una grabación de Kurtz:

Vi un caracol arrastrarse por la hoja de un cuchillo, cortándose con su filo. Sobreviviendo. Tenemos que matar, incinerar todo. Cerdo tras cerdo. Vaca tras vaca. Aldea tras aldea. Ejército tras ejército. Y me llaman asesino. ¿Cómo se dice cuando los asesinos acusan a los asesinos de ser asesinos?

La palabra “gente” está ausente. Sólo hay naturaleza. La población—el cerdo—la bestia. En el trayecto en bote por el río, Willard

se baja un momento a tierra con otro soldado. Oyen ruidos, creen ver soldados enemigos. Es un tigre, un gigantesco tigre de Bengala. Es el único contacto que tendrán con la “población” local de la selva.

“Y ME LLAMAN ASESINO...”

No habría aquí ninguna ley-en-la-ley, ni el estar-fuera-de-la-ley. Sólo la densidad pura de la guerra. Willard se encarga de homologarse a sí mismo en esta doble ecuación después de escuchar que debe matar a un “asesino”: “Acusar aquí a alguien de ser un asesino es como levantar multas por exceso de velocidad en Indy 500 [la carrera de las 500 millas de Indianápolis].” Y es precisamente esta homologación la que le permite gradualmente descubrir (o construir) en Kurtz a su doble, casi un *doppelgänger*. El proceso de este hallazgo discurre de manera compleja en la película y pasa por una serie intrincada de gradaciones. Ya desde la primera escena de su apelación se trata de un *traveling* cinematográfico, una escena en revés con absoluta discordancia de la temporalidad interna del relato. Cuando esperamos que Willard entre a recibir su misión al cuartel del general, es decir, cuando creemos que todo está a punto de comenzar, súbitamente su propia voz habla como si toda la historia hubiera acontecido: “Me tocó ser el guardián de la memoria de Kurtz, que es la mía misma. Porque no hay manera de contar su historia sin contar la mía. Y si su historia es una confesión, también lo es la mía.”

Willard se protege contra su propio sepultamiento. Al ser “la memoria” de Kurtz, la presencia del pasado en el ahora, él mismo es ya una “memoria”. La palabra memoria no quiere decir aquí otra cosa que una manera especial de ser recordado, una versión compartida del futuro, en el futuro. La memoria de Kurtz es el futuro de Willard. Lo que más perturba a Willard al iniciar su misión es que Kurtz sea estadounidense. Ha matado por todas partes. Pero “nunca a un americano. Y eso me importa”, dice cuando

inicia el viaje en el bote. La producción del doble procede en rasgos aleatorios, pero un sesgo le será central: Kurtz es la aberrante conciencia moral de Willard. Después del ataque del coronel Gilmore al poblado vietnamita en el que se masacra a niños, viejos y mujeres indefensos con helicópteros que disparan desde el aire, Willard vuelve al silogismo: “Después de ver cómo Gilmore hace la guerra, no entiendo cómo pueden llamar a Kurtz un demente o un asesino.” Willard se observa a sí mismo a través de los vestigios que encuentra de Kurtz: el asedio a su presa lo hace entrar en comunión con él. Pero sólo en el cierre de la travesía, cuando encuentra el paraíso de la muerte de Kurtz, la trama del doble adopta su auténtico giro ominoso.

Cabría aquí un señalamiento de Freud al respecto: “El carácter de lo ominoso sólo puede estribar en que el doble es una formación oriunda [...] que en algún tiempo poseyó sin duda un sentido benigno. El doble ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios.”²²

¿No acaso en la película de Coppola se trata de una teología (política) cuyo arruinamiento tiene sus protagonistas y testigos en el doble asesino-asesino, sacrificio-sacrificio, pero, sobre todo, en la transformación del soldado en una ambigüedad que sólo puede pensarse como una contigüidad de la opción entre el criminal y la bestia?

El cierre. El mismo rostro del capitán Willard que apareció en la primera escena. Ahora balcanizado con camuflaje de reptil militar, emerge de las aguas de un río lodoso. Cadáveres colgantes de las mismas risueñas palmeras. Cuerpos sin órganos. Órganos sin cuerpos. Manos, brazos, cabezas. Un montón de cadáveres exhaustos apilados. Carnes en los huesos. Cambio de luz. Tomas de décimas de segundo en blanco y negro. La historia de la cinemática —el hecho de que el blanco y negro fue antes, y el color

22. Freud, *The Uncanny*.

después— permite una cinemática de la memoria. El lenguaje de la luz, el lenguaje de la memoria. El blanco y negro es un *flashback* en sí, una memoria sin recuerdo. Los mismos cadáveres en blanco y negro. ¿Acaso una metáfora de luz de las primeras imágenes que aparecieron en los campos de concentración alemanes después en 1945?

Escribe José Luis Barrios:

Si los documentos fotográficos de la primera guerra aún respondían a ciertos códigos y paradigmas de representación apegados al valor de la guerra (el heroísmo, la causa justa, etc.) y siempre circunscritos a registros de tono épico-nacionalista, el estatuto de representación que trajo consigo el descubrimiento de los campos de exterminio y la subsecuente documentación y, más tarde, ficción de estos hechos supuso abrir un ámbito de representación donde la violencia ya no estaba mediada por ningún tipo de discurso: tan sólo mostraba el exceso mismo de la perversión del poder. Exceso que al tiempo que fue motivo de escándalo, también sobrepasó el límite de la representación y abrió la posibilidad de que la violencia, el dolor, el sufrimiento fueran objeto de manejos simbólicos diversos.²³

Si lo ominoso es un sentimiento que culmina en el horror, podría decirse que este giro en la inscripción de las fábricas ocultas de lo político, la producción ya no de la muerte ni del muerto sino del cadáver, producción que prosperó en la clandestinidad durante años, ¿trajo también un cambio radical en la relación que vincula a lo político con lo ominoso en el espacio de las representaciones históricas?

Ésta sería una de las hipótesis de este trabajo. En *Apocalypse Now*, el montón de cadáveres rubrica el retorno de lo igual como el retorno a cierto horror, que no requiere de discursividad alguna, que estaría dada por la simple exposición de alguna me-

23. Barrios, *El cuerpo disuelto*, p. 10.

táfora certera del cadáver del *musulmán*. ¿Y no representaría ésta la simbólica contemporánea del *homo sacer*, de ese cuerpo que ha sido privado de ley, nombre, historia, rostro, memoria y afecto?

¿Qué lugar ocuparía el personaje de Kurtz sino el de la otra bestia que resguarda y garantiza la continuidad del grado máximo del soberano, que es el soberano del imperio? La otra bestia: el lobo que vigila las puertas del palacio, el lobo que acompaña al segundo cuerpo del rey, el lobo-guerrero, el lobo del acecho que come la mano del súbdito en prenda por su lealtad.²⁴ La ominosa familiaridad entre el soberano, el criminal y la bestia encarna en su versión extrema en el Paraíso Caníbal, porque a quién representa Kurtz sino al sacrificante que es la conciencia de que un poder que ha cobrado un estatuto teológico se asoma invariablemente al vértigo de la “solución final”. Así concluye la película. El Kurtz de *Apocalypse Now* repite las mismas palabras que el Kurtz de *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, texto en el que está basado toda la cinta: ¡El horror, el horror! Y ofrece exactamente la misma “solución” para remontarlo: el exterminio.☒

FUENTES

Filmografía

Apocalypse Now, de Francis Ford Coppola (1979).

Ceddo, de Ousmane Sembene (1977)

Encounter Point, de Ronit Avni y Julia Bacha (2006).

Un long dimanche de fiançailles, de Jean-Pierre Jeunet (2004).

Quilombo, de Carlos Diegues (1984).

Shoah, de Claude Lanzmann (1985).

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Estado de excepción*, traducción de Flavia Costa e Ivana Costa, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

24. Derrida, *Seminario*, pp. 26-34.

- . *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford, Cal., Stanford University Press, 1998.
- Barrios, José Luis. *El cuerpo disuelto: Lo colosal y lo monstruoso*, México, Universidad Iberoamericana, 2010.
- Benjamin, Walter. *Para un crítica a la violencia*, Buenos Aires, Leviatán, 2005.
- Blumenberg, Hans. *Trabajo sobre el mito*, traducción de Pedro Eskenazi, Barcelona, Paidós, 2003.
- Conan, Éric, y Henry Rousso. *Vichy: An Ever-Present Past*, traducción y notas de Nathan Brac, Hanover, University Press of New England, 1998.
- Condominas, Georges. *We Have Eaten the Forrest: The Story of a Montagnard Village in the Central Highlands of Vietnam*, Nueva York, Hill and Wang, 1977.
- Derrida, Jacques. *Seminario la bestia y el soberano*, edición de Michel Lisse, Marie-Louise Mallet y Ginette Michaud, traducción de Cristina de Peretti, Delmiro Rocha y Luis Ferrero, Buenos Aires, Manantial, 2010-2011, 2 vols.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*, Londres, Penguin, 2003.
- Hegel, G.W.F. *Filosofía del derecho*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- Koselleck, Reinhart. *Zeitschichten*, Berlin, Suhrkamp, 2000.
- Rosenstone, Robert. A. *El pasado en imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, prólogo de Ángel Luis Hueso, traducción de Sergio Alegre, Barcelona, Ariel, 1997.
- Schmitt, Carl. *Politische Theologie*, Berlín, Suhrkamp, 1972.
- Zizek, Slavoj. *In Defense of Lost Causes*, Londres, Verso, 2008.