



La imagen ausente. La representación de lo irrepresentable

Eduardo Marún

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

edu_haedo@hotmail.com

Resumen:

El siguiente trabajo intentará dar cuenta de cómo lo irrepresentable produce desde un no-lugar, un lugar de ausencia, en el que desarticula cualquier posibilidad de producción normal de sentido. Intentar crear algo del orden de lo irrepresentable implicaría ser consciente de una pérdida que se nos muestra como irrecuperable, y que es su eterna ausencia la que nos convoca y provoca constantemente. No se trata de hacer presente la ausencia, sino de hacer sentir la ausencia, de hacerla presente como lo que es, una pérdida.

El trabajo, luego de recorrer la discusión sobre lo irrepresentable, tratará de aplicar lo desarrollado en tres films, que son: *Bals con Bashir* (Folman, 2009), *Caché* (Haneke, 2005) y *La isla siniestra* (Scorsese, 2010). De modo tal que se pueda observar y analizar de qué manera la ausencia puede ser parte de la significación desde su lugar de ausencia, que las imágenes que se nos muestran siempre van a estar cruzadas por aquello que falta.

El motivo de este trabajo reside en hacer consciente no un modo determinado de representación, sino una concepción de lo irrepresentable que permita infinitas representaciones. Pero no se trata solo de eso, sino también de dar cuenta que lo irrepresentable se muestra como ausencia, pero que esa ausencia nunca debe ser plena, y que para ello debemos incansablemente acercarnos a esa pérdida, aunque fallemos inevitablemente.

Palabras clave: irrepresentable - representación - memoria - ausencia

La imagen ausente. La representación de lo irrepresentable

Pensar en lo irrepresentable de entrada plantea muchas dificultades, casi que sería jugar con un oxímoron, cómo podríamos hacer, nosotros los que escribimos sobre cine, poder pensar desde un lugar irrepresentable; si entendemos por esto el estar desprovisto de esas imágenes no solo materiales, sino aquellas que nuestra imaginación podría ser capaz de elaborar, es decir, tenemos que pensar desde un lugar carente de imágenes de cualquier tipo. La situación se nos afronta como tan inconmensurable que nuestra capacidad para elaborar imágenes se ve truncada, sería algo así como lo sublime en la naturaleza que Kant expuso en su *Crítica del Juicio*, pero esta vez estaríamos hablando de un sublime negativo, producto no de la naturaleza, sino del horror humano. Con lo cual se nos plantea otro problema de entrada, cómo aquello que es conmensurable para algunos, los responsables del horror y adeptos (responsables indirectos), puede ser inconmensurable para otros; entendamos por esto solo la capacidad de imaginarlo, no de resolverlo. Esto es una pieza fundamental en nuestro dilema, porque el hecho de saber si aunque sea potencialmente este dilema se puede resolver, el de lo conmensurable o no, nos pondrá en otro lugar, un lugar que no ambicione modernamente la construcción del relato completo, y comience a considerar las faltas. Wittgenstein con su *Tratado Filosófico* nos podrá ayudar a resolver parte del dilema, al poder entender que no solo “*todos los hechos son iguales*” y que “*de lo que no se puede hablar hay que callar*” (1996: 183), sino que además, y es lo que nos compete, la idea central está en que no se puede abordar la capacidad de imaginación del otro, del porqué ciertas personas pueden conmensurar ciertas cosas, y otras no. Es importante comprender que incluso en un mismo tiempo, y todavía más cuando hay diferencias cronológicas considerables, los distintos pensamientos se estructuran en lógicas, y que es imposible salirnos de las que nos toca para poder comprender las otras lógicas a las que no pertenecemos, y mucho menos para emitir un juicio universal. No se trata de resignación, sino se trata de ubicarse en otro lugar de producción de las imágenes y del pensamiento, y empezar a entender que es lo que dicen cuando hablan de lo irrepresentable. Muchos lo dicen desde una postura ética, en cuanto que no habría forma de representar éticamente algo que está desprovisto de ética y lleno de horror, otros lo dirán desde la incapacidad misma que genera la situación, por el efecto de shock o porque no es psíquicamente conseguible, para una persona que se considera

“sana”. Lo cierto que lo irrepresentable abre un hueco en nuestra cadena de producción de imágenes, no es un disparador como cualquier otro, que puesto en cualquier cadena de significación, comienza a producir.

Ahora bien, hemos planteado al comienzo la cuestión de cómo poder pensar en lo irrepresentable, cuando justamente de lo que se trata es que estamos desprovistos de imágenes. Lo irrepresentable es una falta, se constituye desde ahí, porque ha devenido de una pérdida, que como tal es irrecuperable. Es también una falta porque aniquila cualquier posibilidad de producción normal, ya sea de imágenes o de pensamientos, es una falta porque abre un agujero en cualquier dimensión, sea temporal o espacial, o también a nivel abstracto. Es una falta porque es impensable e inimaginable, lo irrepresentable no ofrece un lugar en donde uno pueda posar la mirada y así poder analizarlo, es más, pensándolo bien, de lo que se trata justamente es de que no nos devuelve la mirada, quedamos mirando al vacío. Una mirada que no tiene devolución no es una mirada, porque no logra reposar en ninguna imagen, es la oscuridad total la que reina. ¿Cómo ver lo que no se puede pensar? ¿y cómo pensar lo que no se puede ver? Estas dos preguntas parecen estar clavadas en la conciencia de occidente, hace ya buen tiempo. Lo cierto que lo irrepresentable nunca puede ser una excusa para no poder intentar responder dichas preguntas. Porque estas incógnitas nunca tendrán respuestas, lo que, paradójicamente, nos obliga a responderlas, y a fallar en ello incansablemente.

Quizás para nuestra intención de abordar lo irrepresentable, también nos convenga comenzar a aclarar que determinada postura moderna de occidente en veía a la capacidad de representación como potencialmente plena. En el sentido de que las representaciones pueden abarcar plenamente aquello que desean expresar, y no habría resquicios donde el sujeto deje su marca, ni el espectador pueda lograr meterse en la obra y resignificar constantemente su recepción, es decir, habría una recepción única para una recepción única. La representación plena va a tener su máximo logro en la concepción aria, raza que asume la capacidad de representar terrenalmente lo divino, rompiendo las distancias entre la presentación y la representación, algo que aclara muy bien Jean Luc-Nancy (2003). Salvaguardando las distancias esta concepción puede verse en cierto cine clásico en donde el espectador juega un papel netamente pasivo, y en donde esa pasividad nunca se evidencia. Cuando se le da fin a la modernidad el sujeto se asume como débil, teniendo en cuenta que sus pensamientos y recepciones en el momento de su concepción están destinados al ocaso, a la muerte. Y que dicha muerte no es otra cosa que la posibilidad de construir una semiosis infinita en que cada

intervención del sujeto frente a una obra de arte produce una nueva recepción y significación; para un sujeto posmoderno significación y resignificación son sinónimos.

Pues bien, si aceptamos que no hay representaciones plenas, y que todas dejan una falta, en donde la cual el sujeto asume su ser y su mortalidad, pero a la vez se postula como determinante en la situación, en cuanto que el es parte consciente de la producción de sentido, estaremos aceptando que todas las representaciones son inconclusas, y que poseen una falta, por lo tanto, tendríamos que ver cuál sería la diferencia con lo irrepresentable, puesto que hemos mencionado anteriormente que lo que constituye a lo irrepresentable es la falta. Si hemos de asumir la valerosa posición de representar lo irrepresentable, debemos comprender que la diferencia con lo representable estaría en que para lo irrepresentable la falta es su parte constitutiva. Lo irrepresentable es una pura falta que deja un resto representable, y este resto aparece únicamente cuando lo irrepresentable es asumido como tal. En una representación, digamos común, la falta es donde el sujeto se posa para jugar con lo representado; en lo irrepresentable, por el contrario, el sujeto asume un resto representable y tiene a su alrededor un vacío. Por lo tanto en lo irrepresentable se representa y se produce desde la falta. La representable está lleno de vida, que con sus incansables muertes (algo propio del pensamiento débil) va produciendo infinitos pensamientos, es una semiosis que asume su muerte desde un lugar lleno de vida, puesto que siempre deja lugar, por el resto, a nuevas recepciones. Una representación con una concepción teórica moderna (no cine moderno), es una representación seca, en donde no puede florecer nada. La diferencia también radicaría en que lo irrepresentable asume el lugar de la muerte, puesto que es una pérdida, y cada intención de representación, que asumiría un impulso de vida, siempre retorna inevitablemente a un estado de muerte. Es un estado de reposo eterno en donde se lograría fugaces momentos de vida.

Hemos dicho que el sujeto posmoderno que se posiciona con un pensamiento débil, en su misma concepción de producción ya se encuentra al mismo tiempo su ocaso, en donde radicaría su debilidad; el sujeto en lo irrepresentable debe concebir amaneceres desde una noche que se presenta eterna. El sujeto que decide transitar este camino se encuentra en una oscuridad eterna, y solo tiene una linterna en la mano con la cual alumbrar muy parcialmente, pero es una luz que no reposa en nada, por lo tanto nunca sabe donde está, ni a donde se puede llegar, ni mucho menos visualizar un límite, es un sujeto que camina “ciegamente”, pero que fundamentalmente camina, y ahí reside su importancia.

Resulta una obviedad decir que el cine tiene diversas maneras de producir sentido, pero lo que nos interesa aquí es ver que desde que concepción de sentido es realizado un film. Digamos que el cine clásico tenía una postura de producción de sentido total, en donde las faltas mediante un método de representación eran ocultadas continuamente, por lo tanto el sujeto era un espectador sin capacidad de determinación sobre el film. Hablando a grandes rasgos, con la llegada del llamado cine moderno, se empiezan a concebir pequeñas (e importantísimas) faltas, donde la ambigüedad del personaje, los finales abiertos, los falsos *raccord* de todo tipo, las lagunas informativas y de narración, la subjetividad de la cámara y la evidenciación de sentido, hacen del sujeto un espectador determinante, y dotan al film de un eterno potencial de producción de sentido relativo. Es decir, desde la falta uno moldea constantemente el sentido del film, y por sentido entendemos lo representado. Ahora bien, en lo irrepresentable el sentido es la falta, o sea, es su materia, desde la cual el sujeto podrá producir, pero ese sentido es desde su concepción una pérdida, algo que no está y no va a estar nunca, y que el darle forma para construir sentido puede ser una operación alto riesgosa. Ya nos lo advertía Jean Cayrol cuando a través de *Noche y Niebla* (Resnais, 1955) nos mencionaba la dificultad de ponerle cara a los verdugos; sabemos quienes fueron, pero nunca sabremos quienes podrían serlo. De distinta manera, casi inversa, lo vemos en *Bastardos sin gloria* (Tarantino, 2009), donde un cine se convierte en un horno gigante (algo similar sucede en *Los doces del patíbulo* de McLaglen) pero esta vez para los nazis, es decir, se le da forma a la irrepresentable por medio de una idea de sublime negativo, otrora usada por los nazis y ahora por los este grupo de judíos partisanos, en donde los nazis son las “víctimas”, aunque esto no lo desarrollaremos aquí por no ser el objetivo de este trabajo.

La concepción de la imagen como productora de sentido está muy arraigada en el cine, donde cada plano sería algo así como un signo que significaría no por sí mismo, sino en relación a los planos que lo anteceden y suceden, es decir, hay una cadena de significación. Pensemos en el montaje de atracciones ideado por Eisenstein, en donde dos planos se atraen como dos burbujas y explotan produciendo un determinado significado. O también podemos traer a colación el llamado efecto Kulechov, que evidenciaría que la significación sería un producto casi derivado de la yuxtaposición continuada de imágenes. Mas allá de que estas teorías cayeron en desuso, lo que todavía podemos extraer de ellas es la intención de significar de acuerdo a lo que se encuentra presente, no había una manera de concebir desde aquello que no está, sino que el signo

debe hacerse materialmente presente y desde ahí y en relación a los demás planos se constituiría el sentido del film. Ya hemos dicho que en el cine moderno comienzan a haber vacíos que intermediarían entre las imágenes presentes, y desde ahí se construirían los sentidos del film. Llegado a este punto debemos comprender que lo irrepresentable se constituye desde la imagen ausente, que produce desde ese no lugar, y que las imágenes presentes solo van a estar (o deben estar) al servicio de la imagen ausente, la cual, por estar ausente, permanentemente las va a estar condicionando.

El hecho de que sea una pérdida eterna y como tal irrecuperable, no debe avasallarnos a la hora de producir sentido desde la falta. Cuando hablábamos de una producción de sentido en donde las imágenes se encuentran presentes, su significación siempre va a producir un sentido que anteriormente se encontraba ausente, y que luego va a ser resignificado constantemente, por eso no hablamos simplemente de significación, sino siempre de (re)significación, desde lo presente se concibe algo que estaba ausente. Ahora bien, como ya mencionamos que lo irrepresentable desde la ausencia se hace presencia, y que esa presencia es tan parcial como fugaz, debemos convencernos de que esa fugacidad es una manera de recuperar la pérdida, siempre parcialmente, y que por más cantidad de veces que intentemos, nunca la recuperación va a ser total, y que quizás siempre se esté en el mismo lugar. Pero lo importante es estar, ya que hacer presencia en la ausencia marca una intención clara no solo de no volver a producir una pérdida semejante, sino de que tampoco sea una ausencia total, porque así como las representaciones no son plenas presencias, tampoco deben ser las “irrepresentaciones” plenas ausencias. Debe haber una intención consciente de hacer presente la ausencia como tal.

Hacer presente la ausencia es un acto de constitución de la memoria, y no un acto de memoria en sí, porque esta última refiere a la repetición mental o material, y de manera parcial o total, de algo que ya estaba o estuvo. De modo que representar lo irrepresentable es constitutivo porque crea a partir de una pérdida, no de algo olvidado. Porque si lo entendemos como recuperación de olvido, no lo entendemos como ausencia, sino como una presencia que se encuentra en otro lado y que hay que encontrar o desvelar. Pero si vemos la constitución de la memoria como un acto en donde la ausencia se hace presencia, no solo sabremos que tal constitución es parcial, sino que además la entenderemos como una pérdida irrecuperable, y que no basta con volver una vez, sino infinitas veces, para no perderla por completo.

Así como hay que volver infinitas veces, seguramente hay diversas maneras de recorrer ese camino, por lo tanto a la pregunta de cómo representar lo irrepresentable, habrá infinitas respuestas, las cuales se someterán a distintos juicios estéticos y éticos, que corresponderá dicha tarea a otros trabajos. De manera que cada intento de hacer presente la ausencia sea un disparador incansable de qué modo debe recorrerse ese camino. Por el momento este trabajo mostrara tres maneras en tres diferentes films de cómo se realizó dicho proceso.

“Bals con Bashir” (Ari Folman, 2009)

El presente film se sitúa en la Guerra del Líbano de 1982, y más precisamente en la masacre de Sabrá y Chatila. Es muy interesante lo que logra este director israelí, porque entendemos que intenta justamente constituir una memoria desde algo que se encuentra ausente. En primer lugar debemos destacar que los personajes hacen de ellos mismos, y que la película esta filmada casi integralmente con una técnica particular de animación¹. En segundo lugar, y no menos importante, debemos decir que el mismo Ari Folman es el protagonista del film, y que por ende, el personaje principal es un director de cine. El dilema del personaje es que ha participado en la Guerra del Líbano y ha estado cerca de la masacre de Sabrá y Chatila, pero no logra recordar absolutamente nada, lo ha olvidado todo. El hecho de que el personaje principal sea un director de cine y no logre traer a su mente ninguna imagen, resulta por lo menos inquietante, ya que un creador de imágenes, como es un director, no logra concebir las propias. El film va a constituirse a partir de las imágenes que carece el personaje principal, la película en sí se articularia en la intención del personaje de llegar a esas imágenes que el mismo ha sepultado. El concepto de *flash-back* es usado como una posibilidad de regresar al pasado, ya no solo cinematográficamente, sino como la posibilidad de recuperar una imagen que se asume como pérdida. El mismo personaje-director, Ari folman, resulta incapacitado para realizar dicho *flash-back* que lo acerque a la noche de la masacre de los campos de refugiados palestinos. Con lo cual en esta intención se evidencia que el hecho de querer realizar un *flash-back*, cinematográfico o mental, debe estar mediado por un proceso de elaboración del mismo, proceso que el personaje va realizando a medida que va dialogando con diferentes compañeros y amigos. Si creemos que hay un proceso de semiosis infinita que va produciendo sentido hacia adelante, no en un sentido

¹ La técnica usada en el film es una fusión de flash, animación clásica y 3D, ideado por Yoni Goodman

evolutivo, en este caso debemos comprender que el proceso debe efectuarse en un camino inverso, donde no hay caminos directos. Este proceso no es otra cosa que la intención de recuperar una imagen que está ausente, y que esa ausencia ha producido ese camino inverso al que hacíamos mención. La memoria no como una secuencia de imágenes que hay que develar, sino como algo que necesita ser construido, y esto se ve muy claramente en la escena que Folman comparte con el psicólogo, en donde la memoria es vista como un objeto dinámico y no aprehensible.

El personaje de Ari folman solo tiene un acercamiento a lo sucedido por medio de un estado de ensoñación, prácticamente en la totalidad del film (excepto en la secuencia final), en donde tiene recuerdos vagos y fusionados (desplazamiento y condensación según Freud) de lo sucedido en la masacre de Sabrá y Chatila. Si atendemos a las cuestiones no solo de los sueños, sino que también que la película esté realizada por medio de una técnica de animación, podremos ver cuestiones más que interesantes en la línea que intentamos demostrar. Por un lado el hecho de que el film esté realizado con una técnica de animación, lo aleja de cualquier pretensión clásica documentalista, por el otro lado también el hecho de que compartamos los sueños del protagonista nos termina de convencer que a lo que apunta el film, no es documentar la pérdida ni la recuperación de imágenes. Más bien podríamos decir que el film pretende demostrar como las imágenes finales, que sí son documentales, articulan, con vacíos mediante por supuesto, y provocan todo un proceso de elaboración, desde un lugar que se encontraba, a priori, totalmente ausente. Es decir, todo el camino que va recorriendo el protagonista, es un camino que está siempre mediado e impulsado por la ausencia, donde tiene un acercamiento al hecho a base de ensoñaciones, y a base de un largo proceso de elaboración. Esto es importante destacarlo, porque no se trata de acceder rápidamente a aquello que quizás en primera instancia aparece disruptivamente, como la primera secuencia de los perros o la secuencia que padece el mismo Ari Folman personaje. Es decir, aquellas imágenes que aparecen en primera instancia patológicamente, nunca pueden servir como un camino rápido y directo hacia aquella ausencia que ha comenzado a presumirse.

El 16 de septiembre de 1982 la falange cristiano libanesa irrumpe en los campos de concentración de palestinos de Sabrá y Chatila, con permiso del gobierno israelí, que le había dado la orden y el permiso de buscar a infiltrados de la OLP (Organización para la liberación de Palestina). El resultado fue un genocidio de civiles palestinos, sin importar que sean ancianos, mujeres o niños. No solo conto con la protección israelí,

sino que se encargó de iluminar todo el campo durante la noche de la masacre, con aquellas bengalas que se le aparecen a Folman en sus sueños. Es esto lo que nuestro personaje no logra recordar, una masacre que entendemos que es del orden de lo irrepresentable y que en primera instancia se le aparecía como pura ausencia, y que el sueño de un amigo logra actuar de disparador, para que esa ausencia comience a hacerse presencia. No debemos pensar que solo se trata de la recuperación individual de algo que solo se encontraba olvidado y reprimido, pues si bien hay algo que se encuentra en estado de represión en Folman, su incapacidad de representárselo proviene de una pérdida con mayúsculas, de una masacre, de un genocidio en el que él fue participe. Hay una ausencia que siempre va a permanecer como tal, el genocidio de Sabrá y Chatila, pero hay una voluntad del personaje en que esa ausencia logre en su ser recuperar parte de su pérdida, hacer presente la pérdida. Lo que intentamos decir que la ausencia primordial no es de orden particular, sino universal y permanente, afectando a cada ser en su particularidad.

Hemos dicho que la mayoría del film está realizado en base a la animación, y que esto denota el largo recorrido que realiza el protagonista para recuperar una imágenes, que como imágenes ausentes que son, no sabe cómo ni cuáles son, por lo tanto articulan desde la pérdida. Estas imágenes finales que en primera instancia son la de mujeres llorando sus pérdidas y luego los horrorosos (palabra que resulta nimia) resultados de la masacre. Estas imágenes finales, que si son de carácter documental y de archivo, aparecen al final del film, ni siquiera como un epílogo, sino que parecieran estar por fuera del film en sí, funcionando tal cual lo haría un título, paradigmáticamente y no sintagmáticamente. Son imágenes que no se unen a la individualidad del personaje, sino que se nos aparecen como una pequeña gran muestra de lo irrepresentable del horror. Donde las imágenes significan por si solas, sin ningún acompañamiento musical, y en donde no hay traslación posible, y pasamos por corte directo, de animación a imágenes de archivo. Las imágenes finales son lo que llamamos la presencia de la ausencia, y el resto del film sería el proceso por el cual se logra dicho cometido, que es el de que la ausencia no se haga plena.

“Caché” (“Escondido”) (Michael Haneke, 2005)

Del genocidio de Sabrá y Chatila pasamos a la masacre de argelinos perpetuada por los franceses. Esta vez el protagonista es un francés bien acomodado que sufre

acosos mediante dibujos y cintas de video, a la par comienza a tener visiones y pesadillas que lo retrotraen a un pasado oscuro y reprimido. De forma similar que el film anterior, en *Caché* vemos que hay un pasado que se presenta como pérdida, y que es el que va a generar en el presente constantes interrupciones. Hemos dicho que hay que intentar que la ausencia no sea plena, pues cuando esto sucede, la ausencia suele no conformarse como tal, sino que intentará mostrarse violenta y confusamente, puesto que es del orden de lo irrepresentable, tal le sucedió al personaje de Aru Folman, así como lo sucede al personaje de Georges, donde mediante *inserts* comienza a hacerse presente la pérdida. Aunque en este film este cometido será realizado de manera muy distinta al de *Bals con Bashir*; en las siguientes líneas demostraremos como se ha logrado.

En lo que respecta a la temporalidad de *Caché*, está organizada, en líneas generales, con una lógica de causa-efecto, aunque ciertas cuestiones merecen ser mencionadas, por lo difícil que resulta inscribir algunas partes del film en alguna tipología determinada. El film pareciera estar organizado con una lógica que resignifica retroactivamente, haciéndonos desestabilizar la credibilidad de lo que vemos, sobre todo con los planos fijos. Esta situación ya comienza directamente en el primer plano fijo del film, que tiene una duración muy prolongada, del cual luego nos daremos cuenta de que era una filmación, un registro, algo que sucedió, o tal vez estábamos compartiendo el mismo acto de filmación, no lo sabemos, el film nunca nos otorga tal claridad.

Los dos primeros *inserts*, en donde se ve a un chico ensangrentado que luego sabremos que es Majid, no son atribuibles claramente a algún personaje, quizás algún espectador podrá hacerlo retroactivamente, y quizás no sería incorrecto, lo que si no puede darse a los dos primeros *inserts*, es el carácter de *flash-backs*, no hay elementos necesarios para establecer tal relación, es un tiempo diferente que irrumpe en la imagen, que da la sensación de ser un tiempo muerto, algún impulso patológico o quizás la voluntad de la instancia enunciativa, también difícil de clarificar. El primer *flash-back* atribuible con seguridad al personaje de Georges, es aquel en que vemos como Majid decapita al gallo y luego se acerca en una actitud amenazante hacia Georges niño, y como típica pesadilla corta en el momento más dramático, para luego darnos cuenta de que era solo un mal sueño de Georges. Ni hasta los *flash-backs* son confiables, con la fidelidad que conllevaría un resto diurno que elabora una situación determinada, y quizás a gusto. Es que el pasado en *Caché*, no actúa en forma de retroceso de la narración para llenar agujeros, el pasado en *Caché* irrumpe violentamente en el presente, ya sea en con *inserts*, con pesadillas, o con videos que no son atribuibles a

ningún personaje. En el segundo *flash-back*, casi al final de la película, ocurre lo inverso, primero vemos a Georges dormirse, y luego nos encontramos con una secuencia, armada con plano fijo y general, donde se ve como se llevan a Majid; es una de las escenas más claras y reveladoras del film, la cuestión es si tal plano secuencia en plano fijo y general, puede atribuirse a un sueño, con lo que los planos fijos en este film representan.

La temporalidad en *Cache* está en manos de lo irrepresentable, puesto que es ella la que irrumpe incansablemente sobre lo representado, son destellos violentos de una ausencia que reniega de su condición, no de ausencia como tal, sino del hecho de ser una ausencia que no puede devenir en presencia, y que solo le resta aparecer de manera patológica. A diferencia del personaje de Folman, el personaje de Georges no decide transitar un camino de elaboración, sino que reniega de su pasado, el cual se le sigue presentando violentamente, hasta que por fin puede aclarar la muerte del gallo a manos del joven Majid. Como decíamos anteriormente, el último sueño se encuentra mucho más elaborado, no es una irrupción violenta, sino otra pequeña muestra de aquello que durante el film se presentaba como ausente: la marginalidad y la masacre argelina por parte de los franceses. De los *inserts*, no atribuibles a ningún personaje, iremos pasando a los flash-backs, hasta llegar al último, que así como las últimas imágenes de *Bals con Bashir* no pueden ser remitidas a ningún personaje, tampoco lo podrá ser fácilmente este *flash-back* donde vemos como se llevan a Majid de pequeño. Es que, como dijimos anteriormente, lo irrepresentable nunca debe ser atribuido a un personaje, puesto que excede a cualquier individualidad, tanto a la que lo sufra como a la que lo quiera representar, pero de todas formas no quita que individualmente no se pueda vivenciar parte de la pérdida. Desde *Caché* podremos leer lo peligroso que puede ser que lo irrepresentable quede en un estado de plena pérdida, y que tal condición debe ser revisada constantemente.

Si bien hay un personaje central en el film, la cuestión de la individualidad es más que puesta en duda en el film. Ya que es claro que la inscripción del narrador juega un papel clave en *Caché*, la misma nunca se evidencia por completo, siempre queda la duda de si tal imagen es aún atribuible a algún personaje escondido, pero es en la misma ambigüedad, desde donde trabaja la instancia enunciativa. Tanto el primer plano como el último, ambos fijos, (la diferencia estaría que con el primero conocemos realmente que es una filmación en VHS, y en la segunda quedaría la duda), y que tienen la particularidad de inscribir los créditos en los mismos, nunca nos revelan el origen de

tales registros, lo mismo sucedería con el resto de las cintas de video. Esto acentuado por el hecho de que, como bien lo marca Alan Pauls, la imagen fílmica ocupa toda el plano de la imagen del film (2007: 95), el fuera de campo de delante de la imagen no es vedado, pero juega un rol fundamental, hay alguien que tiene que estar delante de esa imagen, si fuera una persona física y diegética, queda la duda de su carácter fantasmal e invisible, las cámaras se ubican en lugares fácilmente localizables, sin embargo no son percibidas, la instancia narrativa jugando su papel, aunque no se evidencia del todo, se esconde, está ausente. Ya no sabemos si atribuir o no una imagen al film en sí, o al registro: la charla que tiene la esposa de Georges y su amigo, esta toda filmada con un plano fijo, difícil es no pensar que se puede atribuir a un registro, acentuado por el hecho de que, acto seguido, su hijo Pierrot la acusa de estar engañando al padre con su amigo. Es la instancia enunciativa que desestabiliza la credibilidad de las imágenes, sobre todo los planos fijos, para crear una ambigüedad y una imposibilidad de fijarlas en algún personaje, lo mismo pareciera suceder con los *flash-backs*.

Esto que mencionábamos da cuenta de una decisión de no adjudicar lo irrepresentable a ningún personaje del film, la enunciación se hace cargo de ello, y produce desde la ausencia, que aunque nunca se muestre será la encargada de resignificar constantemente todo el film. Pensemos que no hay ninguna imagen que remita directamente a la masacre argelina, pero sin embargo se hace presente constantemente desde su ausencia.

En *Caché* aunque la individualidad quede relegada, se asegura de que todo sea cubierto por un manto de relatividad y subjetividad. La pretendida transparencia y objetividad que puede tener un plano fijo no es tal en el film. Quizás en *Caché* la misma incidencia del meganarrador (con todas las contradicciones que conlleva) se terminaría diegetizando, aunque la intención de igualar ambas imágenes, la del film y la de las cintas, nos habla de una intención clara del meganarrador. El film logra fracturar de manera concreta el carácter certero de las imágenes, otorgándole a cada una un carácter relativo. Desde las marcas enunciativas, el mismo acto de enunciación en su totalidad, aparece metadiscursivamente puesto en duda y a la vez en evidencia. Lo irrepresentable no puede asumir la personificación de un enunciador, primero porque no atañe a la individual, y segundo porque no hay relato en donde pueda inscribirse. De manera que es un acierto que lo patológico de la personalidad de Georges sea disparado por alguien inexistente, fantasmático, o como venimos diciendo, ausente. Porque casi no quedan dudas que es la ausencia y la pérdida la que se apodera no solo de los personajes, sino

que también se hace cargo del relato, que aunque no se pueda inscribir en el, marca su presencia.

“La isla siniestra” (Martin Scorsese, 2010)

Este film muestra la conjunción entre un suceso único como la Shoah, y la vivencia de un suceso traumático de índole personal. El personaje principal Andrew Laddies, o Teddy Daniels en su versión psicótica, ha estado presente en un campo de concentración y ha sido partícipe de una matanza de oficiales nazis desarmados y en estado de rendición. Siendo no suficiente semejante suceso, la esposa del personaje, la cual padecía de serios desequilibrios psíquicos, asesina a sus tres hijos, con lo cual el personaje interpretado por DiCaprio decide matarla. El segundo suceso de índole personal resulta tan insoportable para su humanidad, que comete una escisión del Yo, y crea un nuevo Yo en el cual esos sucesos no forman parte. Sin embargo, aun en esta nueva personalidad los sucesos vividos en el campo de concentración siguen formando parte de su personalidad, no solo aparecen en forma de *inserts* o *flash-backs*, sino que no los niega como parte de su pasado. La cuestión no estaría fundamentalmente en que lo individual, los asesinatos de los hijos, tenga más relevancia para el individuo que los sucesos generales, los campos de exterminio y las matanzas de oficiales nazis. Los sucesos en cuanto vivencias, siempre son personales, y el personaje principal ha estado en los dos lugares. Más bien la cuestión residiría en que un suceso como la Shoah aparece potencialmente más representable que un suceso personal, por mas traumático que sea. El film ha ficcionalizado secuencias de un campo de concentración, mostrando pilas de cadáveres congelados, o concentrados amontonados detrás de una reja. El debate si se debe o no ficcionalizar campos de concentración también correspondería a otro trabajo, lo que si nos compete a nosotros es dar cuenta de que en *La isla siniestra* lo irrepresentable pierde su estatuto como tal, y lo pierde en manos de un suceso traumático personal. De este suceso personal podremos admitir que es capaz de fracturar cualquier estructura psíquica, pero no podremos aceptar que sea del orden de lo irrepresentable, no porque el suceso no sea lo suficientemente horroroso, que de esto jamás se trataría, sino que no lo podemos admitir porque el suceso es consecuencia de un personaje desequilibrado psíquicamente, es producto de una patología de índole personal que sufre la esposa de Teddy Daniels.

Cuando sucede algo que entendemos como del orden de lo irrepresentable, es lógico comprender que afecte de manera notable innumerables individualidades; y que en una individualidad podremos observar vestigios de lo que representa la pérdida. Pero resulta, al menos éticamente dudoso, suponer que un suceso individual pueda englobar y superar, aunque sea en su misma individualidad a un suceso, que si bien lo afecta en lo personal, claramente lo excede, puesto que es irrepresentable. Un suceso que es de la índole de lo irrepresentable, no es producto de la suma del pesar de las individualidades, es mucho más que eso, excede cualquier lógica, está en otro plano, y al no ser aprehensible por ningún individuo, pertenece a todos al mismo tiempo. En una escena de ensoñación donde el personaje vislumbra a su esposa, vemos como constantemente llueven cenizas, de las que luego su esposa formará parte. Como dijimos al comienzo del análisis de este film, hay una fusión de dos vivencias que pertenecen a orden distintos, al servicio de un mismo modo de representación. Habría que preguntarnos por qué el personaje principal logra explicar claramente a mitad del film un campo de concentración con masacre incluida (con *flash-back* mediante) y no así su suceso personal con su esposa.

No se trata de exponer que suceso es mas difícil de explicar, puesto que eso sería un debate que nos encasillaría justamente en una individualidad, sino de lo que se trata es del orden de la representación. En el film de Scorsese la pérdida de lo irrepresentable parece más fácilmente hallable que un suceso que esta a las manos de los psiquiatras, que logran explicarlo rápidamente en una de las secuencias finales. Entendemos que la ausencia de una pérdida irrecuperable siempre debe representarse como tal, y desde ahí no perdería su categoría de lo irrepresentable, porque en la medida que se intenta hacer representable, como un suceso otro, se vuelve opaco y asequible, y deja de trascendernos y superarnos.

Una vez que ya hemos realizado el recorrido por estos tres films, solo bastaría decir que lo irrepresentable no obtura la potencialidad de la representación, sino que abre un lugar distinto desde donde enunciar. También podemos aplicar lo pensado a films como *Hiroshima mon amour* (Resnais, 1959) o *La cinta blanca* (Haneke, 2009), films donde la ausencia de lo irrepresentable continuamente se hace presente. Lo irrepresentable es como un texto que nunca existirá, pero por el hecho de no existir, debe ser escrito, o en nuestro caso, abordado a través de las imágenes. Son las imágenes ausentes las que deben disparar y resignificar las imágenes presentes. Es la imagen ausente la única que tiene la categoría de hacer presente lo irrepresentable. Tiene la

capacidad de hacer presente, porque, si bien es un suceso pasado, trasciende lo temporal, es como la inyunción que propone Derridá, una inyunción que cuestiona desde un lugar paralelo constantemente nuestro presente. Restará dejar la inquietud de que sucedería en un caso donde las imágenes realmente están ausentes, ya que no solo pertenecen al registro de lo irrepresentable, sino que ni siquiera hay registro de ellas, algo que nosotros deberíamos cuestionarnos más seguido.

Bibliografía:

- Daney, Serge (1998), “El travelling de Kapó”. En *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine*. Ed. El Amante: Buenos Aires.
- Derridá, Jacques (1995), *Espectros de Marx*, Madrid: Editorial Trotta.
- Kant, Immanuel (2004), *Crítica del Juicio*, Buenos Aires: Ediciones Libertador:
- LaCapra, Dominick (2009), *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- LaCapra, Dominick (2008), *Representar el Holocausto*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Nancy, Jean-Luc (2003), *La representación prohibida*, París: Editions Galilée
- Pauls, Alan (2007), “Elementos de incomodidad (sobre *Caché* de Michael Haneke)”. En *Cine y pensamiento. Las charlas de Mar del Plata*, Buenos Aires: Ediciones en Danza.
- Sontag, Susan (2005), *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Alfaguara
- Váttimo, Gianni (1985), *El fin de la modernidad*, Barcelona: Gedisa
- Wittgenstein, Ludwig (1996), *Tractatus lógico-philosophicus*, Madrid: Alianza Editorial.

Filmografía:

- Folman, Ari (2008) *Vals con Bashir*. Israel: Bridgit Folman Film.
- Haneke, Michael (2005), *Caché (Escondido)*, Francia: Les Films du Losange.
- Haneke, Michael (2009), *La cinta blanca*, Alemania: X-Film Creative Pool.
- McLaglen, Andrew (1985), *Los Doce del Patíbulo*, Reino Unido/Estados Unidos: MGM.
- Resnais , Alain (1955), *Noche y Niebla*, Francia: Argos films.
- Resnais, Alain (1959), *Hiroshima mon amour*, Francia: Argos films
- Scorsese, Martin (2010) *La isla siniestra*, Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Tarantino, Quentin (2009), *Bastardos Sin Gloria*, Estados Unidos: Universal Pictures.