

208

Cirafia



Ernesto Hernández
y Oscar Barragán

El cine, diván del pobre o los derechos de los gobernados

El cine es, quizás, un terreno fecundo para el discernimiento de los ejes y articulaciones de los derechos humanos con las formas actuales de democracia; para comprender las modificaciones esenciales que está sufriendo permanentemente la enunciación jurídica, para poder seguir las fluctuaciones actuales de reclamo y exigencia de derecho y de hecho al ritmo de los novedosos problemas éticos, políticos y estéticos que plantean los nuevos agenciamientos colectivos. Multitud, pueblo, grupúsculo, ghetto, más allá de las determinaciones socio-culturales, y en tanto formas de ser de los gobernados, tienen en común su existencia fortuita, su vocación de finitud, su reclamo auto-gestionario y su potencia de hecho (*quid facti*). Y el cine, aún el más privado, el más personal, tiene como personaje la multitud, el pueblo, el grupúsculo, el ghetto, la muta, la tribu, la banda, el héroe ambiguo y precario; el cine, aún el más intimista, tiene como paisaje la tierra, los territorios, las desbandadas y las corrientes, el desierto y el barrio, la gran ciudad y las laderas de la montaña, el horizonte y sus *azimuts* múltiples en construcción fuera de las estaciones y creándolas; el cine, aún el más tecnocrático, tiene como medio la imagen manchada, perforada, desencuadrada, caótica, el encuadre desmarcado y la pantalla saturada o rarificada, el espacio desconectado y la huida que hace huir (así sea en el corte que define el plano o el plano secuencia con los ejes rotos), el plano secuencia y el paso al acto (*film viewing act como speech act*). Todo lo que está implícito y conforma un conjunto en constante variación: la multiplicidad; he aquí lo que el cine hace ver con su potencia de multitud, de muta, de banda.

El cine pasa pues por una cierta identidad con esas multiplicidades de muta, y esa cierta identidad le confiere el privilegio de poder seguir el movimiento de flujo y reflujo de las fuerzas en sus relaciones y en sus dispersiones.

Ahora bien, de otra parte pero al mismo tiempo, el cine como megamáquina comunicacional ecuménica es el diván del pobre, como dice Félix Guattari, para indicar la pasividad o inercia que se propaga a través del cine como medio para impedir la enunciación de la gente en procura de una conexión con flujos que constituyan la realidad: empastado de realización sanguinolenta y/o infantilizante, que hace quizá del cine el dispositivo más importante de des-realidad (o des-realización). Hundidos en la oscuridad, en una especie de *pullman*, nos entregamos a la misteriosa ilusión de la imagen, conectamos nuestro cerebro con la pantalla luminosa y recibimos un contra-flujo de comunicaciones que aseguran la sujeción de nuestra (*afectivo*)-*perceptividad* a las significaciones. Hundidos en la caverna de las ideas, nos des-responsabilizamos al ofrecérsenos un festín de imágenes sin testigo alguno, o sin responsabilidad que nos enganche en un proceso de transformación de lo que en las imágenes se está gestando.

Si la televisión y la pantalla digital computarizada de internet-tv ocupan y saturan "el presente que pasa", construyendo una cotidianidad compacta y lumínica de inscripción informativa y telecomunicativa, de la

cual deriva todo el sistema de opiniones que sigue supurando al vaivén de los hechos –que siempre son demasiados o demasiado pocos-, el cine, al contrario, proyecta sus imágenes sobre una temporalidad diferente y que se refiere mucho más a la constitución de una memoria. Hacerle al Hombre una memoria, a partir de la cual el tiempo presente realice una *mnemotecnia*, y lograr así su encadenamiento causal y su determinabilidad histórica. Es por ello incluso que desde el punto de vista de la ley se considera el crimen como una ruptura de conexión fono-gráfica.

Bajo la forma-cine la imagen que pasa en el presente se constituye como recuerdo, y se produce como memoria enraizada en el mito, anclándose y fijándose en un sistema de identidades prefijadas, a tal punto que los bloques de espacio-temporalidad son sometidos a una estricta distribución en un sistema ya codificado donde no hay dualidad alguna entre la inocencia y la culpabilidad.

De otro lado, el cine explora un campo de convivencia existencial, y en esa exploración la memoria es deshecha, el mito desenraizado, para que una y otro puedan entrar en una relación móvil con los bloques de espacio-tiempo engendradores de nuevas materialidades. Estas nuevas materialidades, estos materiales fragmentarios y dispersos se componen entre sí en nuevas configuraciones geo-políticas, en las redes y sistemas que remiten a la emergencia de los nuevos problemas de individuación físico-biológica, psíquico-colectiva y ecológico-existencial. Esto es lo que constituye el derecho en cuanto que las condiciones de posibilidad (*quaestio juris*) responden a la *axia* de la creación, que es lo nuevo emergido del planteamiento correcto y riguroso de un problema: la jurisprudencia emanada de la casuística. El cine pasa y hace pasar a la imagen por la prueba intuitiva de los falsos y los verdaderos problemas, produciendo, creando, no simplemente una imagen –como representación mítica del mundo- sino una imagen-problema respecto de la acción, la afección, la percepción, el movimiento, el tiempo. Y esa imagen-problema encuentra cada vez una solución singular respecto de las condiciones en las que es planteada.

Invocamos aquí algunas de esas imágenes-problema cinematográficas. El criterio por el cual las invocamos no es ni su importancia cinematográfica, ni histórica, como tampoco el gusto, sólo el sentido y la fuerza de unas imágenes que se nos aparecen como apremiantes, y en las cuales encontramos que se evidencia un giro radical respecto de los derechos humanos, en el sentido del reclamo de una jurisprudencia en la cual primen los campos de convivencia existencial y la exploración permanente de las enunciaciones colectivas –todo esto entendido como casuística en tanto placa enunciativa de la jurisprudencia-. De modo que estas imágenes-problema tienen en común el reclamo por una jurisprudencia capaz de tomar en cuenta, en cada "caso", su singularidad, su emergencia, sus diferencias y variaciones, su anomalía y sus potencias enunciativas. En este sentido quizá sería más preciso llamar a esta jurisprudencia la de "Los derechos de los gobernados"¹.

Ghost Dog: el derecho a enunciar

Un joven negro, en una ciudad cualquiera, quizá en Norteamérica, quizá sea New York –ciudad de las ciudades cualquiera-, es brutalmente agredido por un grupo de negros; inesperadamente un mafioso le salva la vida. Luego veremos al joven convertido en un guerrero samurai en pleno final del siglo XX. Este guerrero es doble, posee una doble naturaleza: por su naturaleza de perro -que le impone una férrea lealtad hacia quien le salvó la vida- se hace sicario de la banda mafiosa a la cual pertenece su salvador; y por su naturaleza de fantasma -que lo dota de una especie de extra-ser; de evanescencia, de vagabundeo, de imperceptibilidad- logra la persistencia para el propósito de trazar una transversal entre mundos, universos,

¹.- Tal como lo plantea en sus cursos Michel Foucault. Ver *Seguridad Territorio, Población, Fondo de Cultura Económica*, 2006, Buenos Aires.

y aún, especies y dimensiones diversas. Afirmar esta doble naturaleza –paradójica o contradictoria- sólo es posible, en este caso, siguiendo los cánones estrictos (leyes en forma de parábolas) de la conducta Samurai, dictados por el **Hagakure, o Camino del Guerrero**.

Nos encontramos, pues, ante un guerrero urbano, amante del *rap* que, no en gracia de haber sido librado de una muerte segura, sino en cuanto el código del camino del guerrero así lo exige, se hace servidor y guardián de un mafioso que pertenece a una banda de *gángsters* en decadencia, de viejos ridículos que defienden hábitos y códigos en desuso (leyes desuetas de una mafia venida a menos). Guerrero sin ataduras, realiza su propósito en un sistema amoroso de encuentros que pasa por la anomalía del enunciado y la alteridad de las poses y giros de los cuerpos: especie de relación “outsider” con la banda con la que sostiene una rara complicidad hecha de afectos, de incomunicaciones, de mutas, en fin, de multiplicidades intensivas. Misteriosamente, su nombre de muta es Ghost Dog, quizás en razón del gusto de los raperos por nombres de animales que los conectan con potencias cósmicas, como lo era para los Piel-rojas, a su vez, con nombres de potencias animistas. Ghost Dog vive en una azotea llena de palomas, a las que ha ejercitado de mensajeras, y que utiliza como medio de contacto con su banda, y con las que en ocasiones habla, así como los Piel-rojas hablaban con animales a los que utilizaban como medios de sus afanes guerreros, de sus devenires fantásticos. Esta comprensión animista, potencia enunciativa que desborda las significaciones transmitidas por el lenguaje ordinario, se convierte en el medio de relación, en una especie de comprensión anticipada, entre los personajes que forman su universo de subjetividad y convivencia: el “diálogo” de Ghost Dog con un francés, negro indocumentado, vendedor de helados, quien a pesar de no saber inglés entiende perfectamente lo que Ghost Dog –que no sabe francés- intenta entranar en un sentido, así como Ghost Dog, que no sabe ni una palabra del francés comprende lo que el heladero enuncia; el perro, en un parque, que “entiende” perfectamente el sentido de aquel que le dirige la palabra; la relación entre una niña y el guerrero, en la que pese a la diferencia de edades, algo va de uno al otro mediado por la literatura –los libros leídos, los libros por leer-; la relación gestual entre el mismo samurai negro y la joven indiferente y caprichosa (meollo de la intriga y la trama de la historia), que al final heredará una jefatura dudosa y desolada. Digamos que esta comprensión, parva en sentidos empaquetados en palabras, está insertada o infestada de intenciones y esquejes de gestos que se incrustan en algo que se va a realizar –y de hecho se está realizando- y de lo cual es evidente por la situación que se dibuja con ello. Toda una enunciación de múltiples articulaciones, que no se articula según el eje privilegiado de la ley (bajo la forma dominante de la lengua)...aún si de hecho pasa por las palabras.

Enunciar, en el cine de Jim Jarmusch, es componer una imagen cargada de sentidos que abandonan las significaciones para alcanzar su realización actual en función de las conexiones reales de las personas, los animales, las cosas; al punto que estas conexiones no tienen que pasar por la lengua como portadora de significaciones establecidas, son conexiones que pasan por afectos que acarrear encuentros singulares, movimientos y flujos, en un mundo percibido según un régimen de valoración en el cual la empatía surte sus efectos más insólitos, entendida la empatía como un sistema de acuerdos, de resonancias en las cuales se mezclan órdenes de diverso tipo para alcanzar una armonía superior. Aún al final, la muerte del guerrero, encuadrada en una ridícula escena duelista tipo *western*, entra en armonía con el llanto del heladero y el ensimismamiento de la niña-lectora en la serie enunciativa no-significante, y diverge de la serie significativa del grupo mafioso prácticamente diezmado, o en todo caso agotado en su propia ridiculez.

Una sola idea, para el guerrero-*rap*, a llevar en carne y espíritu: fidelidad al código Samurai, fidelidad mortal. (Recordemos a propósito de la virtudes, lo que dice Nietzsche: es más óptimo para fortalecer la voluntad, tener pocas virtudes, y de preferencia, una sola). Una sola idea, pues, en el camino del samurai: la lealtad.

La lealtad —que en su *código* samurai es secreto designio de su naturaleza perruna— establece la zona de vecindad con el sabueso: el samurai negro es, precisamente, mezcla: imperceptibilidad y lealtad. Habría que pensar como el *quid juris* vuelve a sí, con este modo o modos de la mezcla, después de entremezclarse en la zona de vecindad de los hechos (*quid facti*) y el derecho, para conformar algo de la ley —código— en su carácter *nouménico*, secreto, en todo caso escapando a la consuetudo —hábito— y a la memoria, tanto como a las significaciones vehiculadas por la palabra. Esta es la consigna existencial del samurai-sicario: ser fiel a los preceptos adquiridos de la doctrina del Samurai, y como consecuencia de esta preceptiva, ser fiel a su amo, el mafioso que lo salvó. Está claro que obedece de una forma un poco extraña, y la obediencia al mafioso le llega de refilón a la obediencia del código existencial. —Obedecer a la ley es uno de los problemas mayores de la moral en cuanto que remite a un hábito como forma de habitar y a un código de comportamientos de acuerdo a una filia o afecto no subjetivo.— Veremos cómo se efectúa o no el hábito en el samurai fantasma.

Quizá la lealtad le da a este “joven” guerrero (que como guerrero no ha nacido ni demasiado pronto, ni demasiado tarde, más bien llega, venido de otra parte, como un vientecillo, como una ráfaga justamente con su aire antiguo —el del universo samurai—, y sin embargo fecundo de futuro —el del mundo ciudadano—) la elegancia y la magnitud corporal que parece combinar tan bien con su caminar pausado, siguiendo un ritmo como de danza *Rap* por las calles de su barrio, y los movimientos certeros del ritual oriental con los que se mantiene en forma para poder aparecer y desaparecer; a ritmo de dibujo animado —*cartoon*— o: como una paloma, siguiendo el precepto nietzscheano de que los acontecimientos más trastornantes caminan con el sigiloso y silente paso de una paloma. Como si los grandes acontecimientos no obedecieran a una ley, la ley del acontecimiento, sino que ellos crean su propia ley al advenir; precisamente como acontecimiento singular que rebasa la ley para imponer la suya propia y siempre *sui géneris*. En este sentido se puede decir que la ley es silenciosa, o muda, o no dice nada. Esta especie de ley sui-referencial no requiere de un representante exterior que la legitime, se llena en su propio movimiento de sus propias intensidades: Jarmusch no presenta personajes que representen autoridad legal, o representantes de la ley: como la madre de la niña —muy en segundo plano y recortada siempre en ausencia—, o como agentes de policía (que extrañamente están ausentes, si bien se trata de un filme de mafiosos) que sólo aparece personificada en una mujer-policía a la que se da muerte (habría que pensar mucho, además, en el universo de Jarmusch, en el que el elemento femenino es extraño); o bien, la misma ausencia de la mujer (ya sea guía o nana, nodriza o madre) en el caso del niño díscolo que desde una ventana arroja objetos a los mafiosos mohínos y no amoscados que cuidan de él, y que hace eco con la ausencia de autoridad del padre sobre su hija en el caso de la joven (huérfana de madre) que se convertirá en jefe de la mafia un poco a expensas del trabajo de G. Dog; la misma joven-niña que mantiene un diálogo de gestos con G. Dog, entre ellos el bello gesto de arrojarle —inadvertidamente— a los pies un libro llamado **Rashomon**. Cine y literatura se encuentran en un espacio de virtualización recíproca donde el filme (imagen-problema cinematográfica) agencia el deseo, y el libro (imagen-solución literaria) agencia el enunciado; en una composición doble enunciado-deseo que se hace sensible en una especie de bucle complejo: movimiento en zig-zag o en doble zig-zag, o aún en formas más complejas que funcionan como líneas de acompañamiento perpetuamente móviles, de las tiras cómicas al *Rap*.

El guerrero sin aspiraciones, pero con un *solo* propósito, termina por abatir toda la potencia creadora de los enunciados-deseo, que hacen advenir sobre la tierra el movimiento de un habitar poético como nuevo modo de vida, en una lealtad inocente y mortal: la ley de la Obediencia es fúnebre, irrespirable, sin afuera... Pero, en el fondo, de lo que se trata es de un modo existencial que agencia toda clase de devenires, así

sea que se entregue a la ley creada por su propia constelación de universos referenciales pasando por el modo de sometimiento al amo sin reducirlo a una dialéctica amo-esclavo...

Veamos como se realiza el caminar-danza de G. Dog, partiendo de la indisolubilidad del canto rap con el caminar danza, que a veces los raperos la hacen en el propio sitio en el que cantan, como en una especie de movimiento *in situ*. El *Rap*, ritmo entrecortado, se acompasa con movimientos de los brazos que hacen festonear los hombros y la cintura, bamboleando las piernas en el caminar *vaivénico* del "perro fantasma". -En el fraseo, o canto del rap, ocurre como si el entrecortamiento de la palabra ajustara a su vez el movimiento del cuerpo, a través de una articulación en medio del desequilibrio. Y es este entrecortamiento el que introduce, con el ritmo que es su vaivén, el silencio, entreverándolo con la palabra, en una especie de tartamudeo para el que lo espasmódico, que corta el movimiento, no es más que el motor por el que el síncope adquiere su forma como forma de danza en el mismo caminar.- Es por esto, probablemente, que el pensamiento Samurai, con sus silencios en medio de la palabra, e impulsándola fuera de la rima para relanzar un ritmo alocado de parábola, adquiere musicalidad urbana y moderna por el paso de danza que contiene, entreverándose a través de los tiempos con danzas-cantos como el rap, como en un paseo por la calle de un barrio de la megápolis. Este entreveramiento y este entrecortamiento es lo propio de la estampa de Ghost Dog, perfectamente encarnada por Withthaker.

Enunciar: componer velocidad y ritmo, realizar el encuentro de la danza con el canto, agujerear la palabra con el silencio, entrecortar y recomponer para multiplicar las bifurcaciones, sin que ningún flujo (de palabra, de movimiento o de danza) prime sobre ningún otro, pero sin que se puedan reducir a un equivalente común, más aún que cada flujo al componerse, al encontrarse, al recortar cualquier otro flujo altere la naturaleza compuesta, afirmando la parte de complejidad sin renunciar a la potencia caotizante que pondrá el compuesto en potencia de creación por la afirmación absoluta de su finitud; como cuando se tragan los alimentos y luego del caos digestivo se extraen nuevos y diversos materiales –altamente complejos- que en nada se parecen a los alimentos tragados. Esos héroes solitarios y ambiguos, funcionan entonces como enunciadorees parciales, locales y finitos; con su fuerza que puebla, magnetiza, modifica y altera la atmósfera en la cual actúan o padecen, transforman radicalmente las condiciones en las cuales la imagen-problema se compone y desenvuelve para encontrar sus soluciones. Al enunciar no le opone a la ley algo del orden de una contra-ley que invoque una especie de libertad esencial, enunciar es, para ellos, deslizarse en transversal respecto de las leyes, señalar de pasada su injusticia esencial, componer con sus fragmentos una continuidad transformada, como una novedad, que deshaga las tabicaciones y segmentariedades, las cuales, respecto de la ley –que siempre se dice en plural: como leyes-, son sus sucedáneas formales y sus presupuestos actuales.

El filósofo francés, Alain Badiou, escribe: "Me gustaría volver sobre este último punto: la relación entre el cine y la figura del justiciero. Ustedes saben que es un tema cinematográfico esencial, el tema del justiciero solitario. Puede ser un héroe de *western*, o el viejo policía solitario, o el ciudadano que enfrenta solo la injusticia, pero es un recurso infinito del cine: el cine está poblado de justicieros solitarios. Si los ponemos a todos juntos, son una multitud, una multitud de soledad, pero es un personaje esencial. ¿Por qué? Porque el cine mantiene una relación particular con la cuestión de la ley, y América mantiene una relación particular con el tema de la ley. El cine más América, esto establece una relación muy particular con la ley. Ustedes saben que un problema americano –hablo de la otra América, la del Norte, no la de ustedes-, una relación muy particular; en su caso, es la que se establece entre la ley y la venganza. En el fondo, la idea norteamericana es que la ley está muy bien, pero casi siempre es impotente, en particular porque no permite la justa venganza. Entonces,

el justiciero solitario es el que va a reparar las insuficiencias de la ley. Es el héroe de la ley, pero allí donde no hay más ley, allí donde la ley está ausente, donde es insuficiente. La imagen del cine va a seguir a este héroe solitario en su relación con un mundo sin ley. Son imágenes fuertes, porque corresponden, a la vez, a imágenes de un héroe particular que termina por coincidir con un actor particular; y de un mundo *desértico*, o un mundo violento, que el cine muestra con grandes recursos de imágenes y colores¹². En **Ghost Dog** reconocemos palmariamente el espacio desértico: la pequeña villa (el barrio periférico) asediado por la desolación devastadora de la gran y desértica urbe –megápolis., pero a diferencia del héroe-justiciero de Badiou, vindicador y vengativo, aquí en **Ghost Dog** el héroe es un personaje –lo cual quiere decir que no posee una identidad, se encuentra en proceso de individuación- cogido en un régimen pasional en el cual no hay ningún reclamo, pues es completamente inocente: no acepta una ley distinta de la amorosa, y no ejerce justicia alguna, sólo ejecuta su designio de hierro: la lealtad. Estos personajes fuera-ley no devuelven contra la ley una no-ley, una anarquía esencial, más bien construyen y producen las condiciones bajo las cuales es posible una ley informalizable y afectiva: la ley del guerrero. Si la justicia es inseparable de los ilegalismos, este nuevo héroe anuncia una justicia superior; como resurgimiento de lo amoroso, de una nueva compasión, de una nueva prudencia, de una nueva cortesía, de una nueva elegancia, aún si para ello ha de sacrificarse: ¡porto un arma... descargada! G. Dog no ejerce venganza, sigue el curso de las ondas como una paloma mensajera, silenciosa. Para G. Dog no hay una ley que sea necesario restablecer; o hacer funcionar –ya sea mediante el mecanismo de la venganza-, se trata para él, más bien, de una cuestión existencial que se opone a la ley preexistente –que ha perdido todo su sentido, pues, la ley nunca dice lo que está bien, y ni siquiera está bien lo que dice la ley-; y si hay una ley ella está por crear y sólo es posible crearla agenciando el deseo y la creencia (habría que ver cómo es de ostensible esto en la decepción y tristeza vueltas ironía y rabia indiferente en la escena del oso muerto). Esta justicia superior está por fuera de todas las representaciones que introduce la ley, poseedora de una potencia infinita y actual, que no tiene ningún interés en el poder o en las servidumbres de la representación.

Por último, para dilucidar el aspecto más alucinante de este filme de Jarmusch, citemos una vez más a Badiou, pero ésta vez para mostrar otra mezcla, y resaltar el carácter –que aún conserva este filme- de género *western* (género del que Jarmusch hará un filme esquivo y bello, **Dead man**). Badiou escribe: “En el cine, ustedes tiene dos posibilidades aparentes para poner en escena los grandes conflictos de la ética. Tienen lo que se podría llamar “la forma de gran horizonte”, donde el conflicto moral está dispuesto en una aventura, en una especie de epopeya, *western*... En ese caso el conflicto se dilata y se presenta en un horizonte más amplio que él, y en la intervención del decorado, de la naturaleza o del espacio- como en **2.001: A space odyssey** de Kubrick, que es un *western* metafísico, tienen ese espacio muy grande en el cual se van a ubicar los valores para volverlos visibles, exactamente como los personajes de los *westerns* se recortan en el horizonte. Ésta es una de las posibilidades cinematográficas: amplificar los conflictos. La cuestión de la amplificación del conflicto es muy vieja. Por ejemplo: ¿por qué en la tragedia griega se trata con reyes y reinas? En el momento de la tragedia griega, en Atenas, no había reyes ni reinas, existía la asamblea y la democracia. (...) Allí tenemos una amplificación por la función. En el cine tenemos una amplificación por el horizonte. ... (...) La otra es el espacio cerrado, el medio cerrado, el pequeño grupo. En el pequeño grupo, cada uno va a tener una posición o un valor: (...) El cine puede entonces, también trabajar con un espacio asfixiante.”, *ibid*, págs. 46 y 47.

Quisiéramos decir que el primer espacio del que nos habla Badiou aquí, el espacio-horizonte, se construye en el film de Jarmusch con la ciudad como *archipiélago* de barrios desconectados siguiendo ritmos raperos deslocalizados. Es un espacio de chabolas, de *favelas*, de cinturones de miseria en el mismo centro de la ciudad pujante. O bien: un movimiento vertiginoso en el que la ciudad pierde su textura de convivencialidad, para

² .- Alain Badiou, **Pensar el cine**, Edit, Manantial, Buenos Aires, p. 54

ganar la deslocalización en la que ya no se puede distinguir el centro de la periferia: ciudad desértica, ciudad de la furia, ciudad sin ley, ciudad de la acción en la que el centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna. Asimismo, el dibujo animado (*cartoon*) figura esta situación de deslocalización (centro en todas partes, y todas las partes como circunferencias siempre abiertas). En *Ghost Dog* hay una persistencia del dibujo animado. El dibujo animado prevé la acción, desde su parte inefectuable –como pura posibilidad– como fundamento de su efectuación fractal en la que los espacios interiores se ven cortocircuitados por la acción en su desbarajuste, mortal, del hábitat. Con lo que lo confortable de la interioridad con que la morada pretende ser inexpugnable oscila lejos del equilibrio que este mismo espacio presupone. En este sentido, si hablamos de moral, y si los lugares no se prestan ya para habitarlos, entonces la acción se impone como criterio para el valor, ya sea el valor de escoger el sitio como englobante, donde el respirar se hace posible, concentrando en un entusiasmo lo que empuja a cambiar una situación por medio de una acción loca; o bien: en la asfixia de un medio desértico donde la acción está impedida por la situación deslocalizada (el desierto es la pura desterritorialización negativa, como agujero negro de los agujeros negros): la acción sin ningún soporte axiológico disensual... ¿Será esto porque la función del dibujo animado es descomponer el espacio para recomponerlo sobre el mismo trayecto por el que se constituye como acontecimiento: posibilidad del relato imantado por su propio límite en el que lo real se construye dilatándose como la flor cardinal de su propia condición? En **Ghost Dog**, el espacio cerrado –quizá en su imposibilidad de ser intimidad o ser morada, y por lo tanto en su única posibilidad de ser posición o asfixia– es coextensivo con el espacio-horizonte (desierto) recortándose, y entrecortándose ambos, por la función electrónica de espacialización del dibujo animado de especie “*Rap visual*”, *Rap* de la acción girando fuera de cualquier coordenada: el espacio del “fuera de ley” en sus dos posibilidades: para el marginal, cuya suerte es huir –indocumentado–, y para el marginal que constituye el territorio duro de la mafia. ¿Sería el desierto el espacio del fuera-ley, del marginal? O bien: ¿el de la construcción espacializante de una nueva comunidad como crisol de las minorías, comunidad para la cual la ley siempre está por elucidarse, sin tener ninguna instancia previa ni poder representarse ella misma (de ahí la ausencia de policías, madres, padres, etc., y en el cual un nuevo respirar se vuelve posible (“lo posible que me ahogo”))?

Si el objeto fractal plantea el problema del entreveramiento de la dimensión y su fractura en provecho de un contorno indefinido, o de una indeterminación de la identidad del contorno, entonces cabe preguntarse: ¿Es el dibujo animado, el *Rap*, la ley nouménica (irrepresentable), el espacio-horizonte de la ciudad desértica contemporánea –megápolis–, los soportes o focos de la falta de agarre de la subjetividad en empresas cuyos valores se esfuerzan por el rescate del ser en grupo?, ¿todos estos como otros tantos objetos fractales interconectados por intercambiadores electrónicos desquiciados y desquiciantes? ¿No será que con el objeto fractal se construye la imagen de nuestra “época cósmica”, según la expresión de Alfred Whitehead, en la que, siguiendo la teoría Whiteheadiana, domina el electromagnetismo, que traza los cursos temporales y espaciales propios de un campo de posibles cuánticos? **Espacio donde Las tortugas también pueden volar.**

Las Tortugas También Pueden Volar: el derecho a un ritornelo existencial

Aquí, en **Las Tortugas También Pueden Volar**, la realidad, a la manera del sub-comandante Marcos, es un compuesto estremecedor en el cual se mezclan las condiciones económicas y sociales de sobrevivencia del pueblo Kurdo-Iraquí con un territorio espiritual complejo. La esperanza, otrora asiento de la política, ha sido reemplazada por estereotipos crueles engastados por la técnica de U.S.A., y por la agitación vacía de una marca existencial cuya cesura se factura en un sinsentido de la vida, en fragmentaciones irreversibles, que conducen a la solución final ante la falta de un horizonte catalítico de recomposición de territorios

existenciales, desde universos de referencia que agencien valores con los cuales se pueda crear una nueva certeza de vivir o un nuevo creer en el mundo. Pero, de otro lado, ¡y al mismo tiempo!, se produce un gigantesco movimiento de reconstrucción de formas de valoración y modos de ser surgidos en medio de condiciones de precariedad en las cuales un gesto menor, una caoidea arrancada a las condiciones y vuelta contra ellas, tallan el motivo a partir del cual los niños trazan sus líneas de itinerancia o de fuga: nuevas maneras de ser y sentir, de amar y pensar:

Mostrar el acontecimiento, ejecutar un gesto de *mostración pura*, que se oponga a cualquier demostración de la verdad, y a favor; precisamente, de la producción de lo real, es el reclamo de dignidad que acompaña el grito sublevado del cineasta Ghobadi. Ante el apabullante mercenarismo de la técnica de U.S.A., que sólo genera gadgets mortíferos, el pueblo Kurdo decide hacer cine, cine de excluidos, cine de condenados, cine-esperanza, cine-afirmación, cine-potencia, cine que pone en juego las fuerzas del deseo, precisamente en las condiciones en las cuales el deseo se ha liberado de los condicionamientos de la necesidad, alcanzando de este modo su potencia intensiva, desterritorializante.

Ghobadi decide filmar tras regresar a Irak tres días después de que, con la invasión de americanos e ingleses, es derrocado el gobierno iraquí y para los Kurdos, en medio de esta guerra, la cual la provocación y la ambigüedad de la propaganda agitada cínicamente por CNN es tan peligrosa y brutal como la presencia y acción militar misma, pues la desproporción de medios, unida a la promesas-amenazas tiene un efecto paralizante objetivo. De derecho y en propiedad, se ha contemplado el que las naciones puedan legislar según sus propias condiciones, pero de hecho —pues el derecho de intervención que se abrogan las superpotencias es un “*de hecho*” a nombre de unos *meta*-derechos que se denominan derechos humanos que regulan, evalúan, calculan, analizan, los conflictos locales *intra* o internacionales o estatales, a través de una compleja red institucional de aparatos y dispositivos estatales y meta-estatales (ONU, OEA, y las ONGs) regentando una democracia ecuménica con la cual avergüenzan a los pueblos y justifican las “medidas de fuerza”. Esto no es más que diluir el derecho en los hechos, o impedir lo que vuelve de derecho a partir de los hechos... *Las Tortugas Pueden Volar* se inscribe en la línea de renuncia a la política de la guerra, renunciando cada vez a la promesa paradisiaca de la democracia. Y esta doble (y única) renuncia augura el nacimiento de una política menor; *auto-poiética*, que no opone una paz global a la guerra generalizada (pues denuncia precisamente su identidad) sino el movimiento en variación continua de una micro-guerrilla como ritornelo existencial. Lo que realiza este filme es el acontecimiento de una enunciación que se hace ritornelo, cancioncilla, ronda sobre la dura tierra desértica, poblada por un pueblo de *zombies*, de hombres y mujeres sin derechos, sometidos a una sucesión de hechos cuya ley desconocen, y cuya lógica les es extraña. Esta cancioncilla, este ritornelo comporta el augur de una novedad anómala agenciada por los niños que venidos de afuera reclaman el derecho a un *natal* (*heimat*), a una existencia posible en la cual no se diluya más el derecho en los hechos so pretexto de dar rienda suelta a una justicia infinita que derroque los ejes del mal. En este sentido no hay nada que pueda velar tanto la lucha auténtica del pueblo iraquí como mostrar como las minas anti-persona, *made in U.S.A.*, son calificadas en términos de alta calidad por los niños iraníes. Son estas mismas minas las que ellos cambian por fusiles y metralletas puestos a la venta en una carpa pública. Estas mismas minas que los mutilan o matan, ritman el movimiento de resingularización territorial: el amor por el desierto.

Kak Satellite, como se hace llamar, es el niño promotor de la obtención de las antenas receptoras de las “noticias”, y él mismo hace de técnico instalador. Niño maquínico-mediático, masculla el inglés y sueña

con las grandes máquinas U.S.A. Conectado a la antena, él regula la imagen visual, y por él pasa la imagen sonora que él revierte haciendo escuchar al auditorio eso mismo que el auditorio quisiera escuchar; pues el *máquino-mediático* sabe que no es la veracidad lo que importa sino la información precisa para que el zombie-vidente renuncie a su propia enunciación en favor de una significación pre-registrada. Ahora bien la irrupción de ese universo extraño, de ese afuera, es sentido por los más viejos como una amenaza étnica mortal, pues si bien aceptan cambiar la rutinaria religiosidad ceremonial por el ceremonial religioso y rutinario de "las noticias", en todo eso sienten algo inquietante –como una amenaza de guerra por medios quizá cautivadores, quizá fascinantes- para la estabilidad étnica de los pueblos y provincias.

El *coctel* de modernidad y tradición se enuncia de una forma muy violenta. Este *coctel* nos hace pensar que la ética se concentra en lo irrepresentable, en tanto que los derechos ya no se pueden fundar solamente en el elemento inhumano de un pueblo que sólo se construye acudiendo a la trascendencia de otro pueblo que lo somete, sino en la obliteración del sentido de la realidad al ponerse en contacto con lo que rebasa a ese pueblo desde tiempos inmemoriales en la forma de fundamentalismo religioso, junto con la información que lo separa de la formas de creación con las que podrían recomponer nuevas formas de vida cargadas de valores que emergerían precisamente con la creación.

Bahman Ghobadi, en una realización impecable, con algunas imágenes incisivas de la mass-mediatización -como la del helicóptero que lanza sobre el campamento la propaganda gringa- evita el patetismo sin dejar de poner en evidencia lo indudable de que se trata de una tragedia, por ejemplo en el hecho de que los niños kurdos trabajen recogiendo minas anti-persona. Quizá nadie ignora hoy los traumas que cada año provocan las minas terrestres como componente del terror; como tampoco se ignora la facilidad con la que se pueden adquirir armas en Irán, Iraq, o Colombia, un poco como en U.S.A. se consiguen con la misma facilidad las armas con que los niños pueden acribillar a sus compañeros en los colegios. Pero esto es sólo lo superficial de la imagen-problema.

Si se trata de documentar estos escabrosos sucesos, Ghobadi no rompe la diferencia entre el documental y la garra estética del cine. Y es esto lo que nos hace pensar que saldremos de los impasses de una ética confinada en una esfera de indistinción del hecho y el derecho, pero por medio de la indistinción que pide derecho para su mezcla, hasta el punto de que en el cine ya no hace diferencia entre la ficción y la realidad en su carácter de servidor de la imposibilidad de "representar" en el sentido kantiano. Pues quizá representar es lo que mezcla, en una pura indistinción, sometiéndonos a un poder dominante. Representar es la categoría en la que le ley hace buenas maneras de su proceder con los poderes establecidos.

La liberación se hace o no es hecha: lección de una ética fuera de la indistinción. En *Las Tortugas Pueden Volar* Ghobadi logra este rompimiento de la indistinción, precisamente mostrando que no se trata ni de una imposibilidad ni de una prohibición, ésta última en el sentido de no hallar los medios de conmovir a nuestras sensibilidades transidas de terror; o bien de fascinación, de cabo a rabo.

La Huida del Desierto. La Huida en el Desierto.

Sobre Dios y el Diablo en la Tierra del Sol: el derecho a huir

Al contexto de renovación del cine en el mundo de los años cincuenta del siglo XX, Latinoamérica le salió al paso, escrutando en su propia situación en procura de resistir los resortes opresivos del poder. El nuevo cine latinoamericano tenía la intención de encontrar, para Latinoamérica, sus modos propios de enfrentarse a sus propios problemas, sin dejar de lado el aporte de la renovación del cine mundial, y sin comulgar con lo que en ello había de serialización y de inercia práctica de la política propagada por los massmedia y

por los derechos humanos. Al mismo tiempo, en la política se planteaba cortar con formas foráneas que pudieran mistificar sus movimientos sociales. En Brazil, **Glauber Rocha** logró, con sus propios medios, tal cometido. Sus filmes, exultantes hasta la explosividad, no omitían la textura existencial empastada de colorido local. Su cine se inscribe en la vertiente de lo que se denominó **Cinema Novo**. Su carácter explosivo estaba dirigido contra la maquinaria del poder comercial y político, siendo al mismo tiempo una expresión continental de las intensidades tropicales que limaban la inercia de las praxis sociales de toda laya. De esta manera, su estética fílmica estaba a la par con la de otros países.

Dios y el Diablo en la Tierra del Sol es una propuesta que combina la experiencia política y religiosa del Brazil, con cargas continuas de solicitudes pasionales y políticas sin igual. Rocha nos da con este filme una visión inquietante, contra la visión de cultura que se impregna a través del colonialismo capitalista. Su estética nos hace penetrar en el tropicalismo, con formas de alucinación folklórica, a la vez; con todos los aires de fiesta de un nuevo comenzar y con las formas más furiosas de resistencia y, además (como condición de mezcla y derecho jurisprudente) con toda la potencia de la ambivalencia, y acaso de sometimiento. ¡¿Por qué no?!

El *filme* pone en escena a una pareja, en condiciones precarias, huyendo a través del desierto (*sertao*) brasileiro, al haber dado muerte a un explotador que pretendía ser él la ley. Con esta mínima historia se entrelaza la tradición -la leyenda, la explotación, el cristianismo sincrético, la santería- en la marmita de la revolución, en trance de cocinar todo lo que constituye el pimiento vital de seres en fuga. El desierto es la marmita donde los que huyen se constituyen en su ley como seres precarios. Las condiciones de los precarios son tan precarias que recurren a la esperanza que les proporciona la religión, sin dejar de fundirla con sus propios mitos heredados de África (indistinción de la mezcla que condena... a ser pasivos e inertes). Es el desierto como conjunto de posibilidades, o campo de posible, lo que los hace derivar en su mezcla hacia una creencia en la tierra. Creer en la tierra pasa por los conductores de creencia que se implantan y que son traídos por el poder. Los precarios a veces no les queda sino rezar; entregarse a la tradición, pervirtiendo a la tradición en tanto medio de sometimiento. La cristalización de la creencia no se solidifica en la oración sin que la oración sea una parte de su feria por un mundo que ofrece sólo sometimiento. Pero al ser atravesada por sus formas de oración que se integra con la danza, con el rito, con las marcas sobre el cuerpo y la tierra, es decir por toda una semiótica postural de fiesta, la religión del opresor se torna viscosa y extraña, simbiótica y alucinante. La semiótica de sus rezos se cristaliza en el Cangaceiro (bandido, en el sentido que los militares dicen de los guerrilleros que son bandidos), llamado Sebastián, poniendo el sacrificio como elemento no simbólico -sino real- de la ceremonia cristiana (matanza de inocentes); y el anárquico Corisco, "limpiando" su *solar* con toda una potencia de desterritorialización tropical. Pero pronto la esperanza se verá reducida, en parte por la desintegración que carcome la organización espontánea de las masas, y en gran parte por el sicariato como modo paramilitar que los poderes establecidos esgrimen para controlar las insurgencias. El sicariato se confunde con la leyenda, y en este caso ella lleva el nombre de **Antonio Das Mortes**.

Sincretismo (mezcla) y leyenda se fusionan en el entramado de universos existenciales con los que los precarios aprehenden una realidad que les es huidiza en la medida en que ellos contribuyen a que sea así, y en tanto que luchan contra que lo siga siendo y luchan también por destruirla. La subversión puede convertirse en un fárrago con el talante del de la química de sumisión cuyo lastre denota religión. De este modo, Rocha da con un figural épico de gusto rizomático (en rizos centrifugos), en el que no sabemos si lo que es mejor para des-entroncar una situación, sea lo que desencadene un caos donde lo incurable hace

su asiento, o bien: sea que transporte las intensidades piloteadas por un pueblo en emergencia hacia la recomposición de modos inéditos de existencia que enriquezcan la emergencia de nuevos mundos.

Quizás el derramamiento de sangre sea la forma común con la que se rebela la resequedad de la tierra y las formas políticas. La rebelión, para Rocha, conlleva una catarsis pasada por la sangre y el fuego, pero también trae la opresión, y así el figural se encastra con un *doble bind* (*doble lazo*) en el que no se sabe si lo que libera somete, o si nuestra libertad nunca tendrá forma sino en el espontaneísmo total, sin ninguna forma de organización u orden con la cual recomponer modos de existencia enganchados a universos de referencia inauditos y creadores. Quizás esto es lo que hace que este mismo filme se presente entrecortado, y más aún, como inacabado, como obra inconclusa, como una especie de bomba que al explotar nos deja surumbáticos, en medio de una *rapsodia* entre la razón perturbada y los sentidos agudizados contemplando cómo lo que crea destruye, y cómo la marmita de las formas se desparrama en el desierto de la práctica político/existencial que se autoabole en un horizonte de nadiación inercial. (Final como el de Las Tortugas Pueden Volar). No es que haya aquí un barroco, como el neobarroco cubano, sino la imposibilidad campeando el continuo de la posibilidad de constituirse como pueblo, al mismo tiempo que se dan las condiciones de emergencia del pueblo luchando y abriéndose paso contra la imposibilidad, utilizándola: condiciones de posibilidad en tanto que el eterno retorno del hecho a la *Quaetio Juris* es lo que constituye la jurisprudencia. **Dios y el Diablo en la Tierra del Sol** es todo un manifiesto revolucionario, en el que cada enunciado es un acto, rompiendo cualquier especialización (así sea la del revolucionario profesional cristalizado en teorías o partidos, o ya sea el del santón que exige sacrificios sangrientos). Rocha escribió en su Manifiesto del Hambre: "El cine no hace la revolución; el cine es uno de los instrumentos revolucionarios. La colonización amenaza continuar incluso después de la revolución. La Fox, la Paramount, la Metro son nuestros enemigos, necesitamos de los santos y orixás, hay que negar la razón colonizadora y superar el moralismo dogmático que mezquina los héroes."

La historia de **Dios y el Diablo en la Tierra del Sol** es una muestra palmaria de lo que este manifiesto enuncia. No es una crónica que condenase al pasado, como algo que no volverá, la acción paradójica del pueblo en su imposibilidad de constituirse como tal y luchando contra la imposibilidad, utilizándola pero esta vez en un esfuerzo impotente. Y esta lucha es el nervio con que el se alza lo que se constituye como frontalmente en guerra consustancial con lo que aporrea la creación desértica de valores. El pueblo no es inocente, es partidario de lo que con el combate se realiza. (No hay víctimas inocentes, dice Rocha en su Manifiesto, como recordando la ética de la indistinción en la que todos somos cómplices, y con la cual el derecho es imposible). Pero no hay que quedarse en la sola imposibilidad emanada del poder y su cohorte de leyes, sino lanzarse lanzando su potencia en un devenir revolucionario, más que en un futuro o un pasado de la revolución que sólo dirime la acción según la finalidad de la toma del aparato de estado o de la toma del poder, o de la imposición de la justicia a la manera de los colonizadores y explotadores de las superpotencias.

Corisco, el bandido (*cangaceiro*), afirma que la potencia del pueblo es invencible. Para Rocha, la potencia del pueblo "es la fuerza del inconsciente". Es decir, la poesía: la creación de la realidad como transformación radical del mundo. O la creación de nuevos mundos. No en vano, algunos parisinos afirmaron que mayo del 68, con su propuesta de nuevos mundos, lo provocaron *Week End*, de Godard, y *Tierra en Trámce*, de Rocha. Autores que nos llevan a la inflamación, por la verdad, de un mundo en provecho de la creación.

Dios y el Diablo en la Tierra del Sol es el inconsciente producido como sentido de la vida. ¿No es esto la poesía? Aunque sea en un contexto de precariedad y muerte. **La Estética del Hambre**,

manifiesto escrito por Rocha al mismo tiempo que creaba su **Dios y el Diablo en la Tierra del Sol**, nos dice que el Cinema Novo es una *estética de la violencia*, una catarsis: "Sólo cuando es confrontado con la violencia del oprimido, el colonizador comprende, a través del horror; la potencia de la cultura que explota: fue necesario un primer policía muerto para que los franceses percibieran a los argelinos." La belleza estremecedora del filme pues, se metamorfosea en el metabolismo sacado de la marmita de la praxis de la violencia como única manera de crear pueblo. Es con el escritor Oswald de Andrade, que Rocha encuentra la fórmula para el cine en su carácter de metabólisis catártica, pero en forma sincrética: con el canibalismo. El filme se canibaliza en medio de un territorio en el que los valores (y por consiguiente todo los derechos) no pueden constituirse sino por la lucha contra (y el habitar) los medios desérticos en los que el poder arroja al pueblo al emerger éste en medio del desierto y su huida a través de él. Pero el pueblo lucha en su propio medio de emergencia, mostrando que el desierto no es sólo el lugar de destrucción a que quiere reducirlo el poder. Para construir es preciso partir de la destrucción: para Rocha, el desierto no es una tierra totalmente estéril, sino una planicie henchida de poblaciones que la recorren buscando conformarse como pueblo vehemente por dar a luz nuevos valores en conexión con nuevos universos de referencia creadores y creativos.

La Sierra: El derecho a resistir

El cineasta norteamericano Scott Dalton y la periodista colombiana Margarita Martínez realizaron un documental que explora un territorio de conflicto armado en medio de la guerra irregular y de baja intensidad que se desarrolla en Colombia. Este documental penetra en la zona de Medellín dominada por el bloque Metro, de las Autodefensas Unidas de Colombia, concretamente en el barrio La Sierra... La Sierra... La Sierra territorio en el que ha plantado sus banderas un grupo paramilitar, cuya milicia la conforman, como *cualquier* ejército suburbano de las ciudades latinoamericanas, adolescentes y jóvenes.

Se entrecruzan allí todas las líneas de fuerza que atraviesan, componen y articulan, estriando, el campo de batalla. Tres jóvenes cualesquiera (cualquiera), oscuros héroes, cuyos nombres están ya escindidos (conocidos con el nombre de... alias), aceptan ser seguidos, entrevistados y escrutados por la cámara a lo largo de un año: dos hombres y una mujer, intentando orientarse en medio de una guerra asimétrica, encerrados en un territorio cercado, pero que ellos sienten quizá como un espacio de libertad: Edison ("El Muñeco"), el "duro" –modelo de impasibilidad y soberanía de estos jefes de manada siempre temporales y cambiantes– con 6 hijos de diferentes madres, y Cielo, virgen-madre-puta, desplazada-precaria-marginal: doble trilogía de la identidad "imposible de lo posible". Y Jesús, lugarteniente de Edison, encarnando otra de las líneas de fuerza –las drogas–, es un personaje des-subjetivado.

Scott Dalton y Margarita Martínez exploran, con la cámara que se desliza por lo intrincado del barrio La Sierra, una visión compuesta: subjetiva, de cine-documento como narración, que deviene objetiva respecto de un ejército suburbano similar al de muchas ciudades latinoamericanas, compuesto de adolescentes y jóvenes conformados en bandas y –particularmente en Colombia– alineados con el paramilitarismo.

Es un recurso socorrido tanto por promotores como por críticos de la estrategia paramilitar, el argumento según el cual estos grupos surgen debido a la "ausencia del Estado" en estas zonas, empero sin duda estos grupos funcionan como un Estado, como una máquina estatal moderna: máquinas de guerra al servicio del aparato de Estado, y no sólo son un complemento o apéndice, teniendo una función perfectamente actual en el complejo dispositivo estatal. De hecho le son no sólo consustanciales sino complementarios a los modelos estatales: no son un simple stock de fuerza con objetivos represivos: cumplen un doble papel,

primero disciplinario imponiendo su moral, mezcla de pacatería, estupidez y libertinaje; luego, en segundo lugar, de seguridad, organizando la movilidad y el flujo de jóvenes soldados, de mujeres, de niños, cosas, mercados de armas y droga, que se conecta con la compleja economía de la ciudad -y entre ciudades-

Edison, o mejor, "El Muñeco" -el jefe- nos dice, con una soberbia que raya en la parodia, a la manera del Michel Kolhas de Kleist, que eligió hacer "su guerra", y agrega -reducción obligada de una subjetividad empobrecida-: "si tengo que matar al que 'tengo' que matar, no me tiembla el brazo". Pero no es sólo "su guerra" lo que constituye su subjetividad; inmediatamente después argumenta que se siente portador de una cierta conciencia responsable ante la comunidad, comunidad por la cual lucha, y a la cual protege... del enemigo -visible o invisible, poco importa- que la amenaza permanentemente... Esta es quizá la forma más brutal, brutal en su forma de aparecer, de la seguridad, pues su redundancia respecto de los poderes legitimados del Estado, hacen que no podamos encontrar qué distingue la enunciación de unos con respecto a la de los otros, y de éstos con respecto al consenso mass-mediaticizado de la opinión. La *doxa* dominante de la seguridad, correlativa de la objetiva inseguridad territorial, modula una subjetividad cada vez más inclinada al enunciado encarnado en un "matar al que 'tengo' que matar", y eso en la medida en que se ha interiorizado el miedo, miedo molecular, invasivo, miedo-coloniaio medio desértico y sangriento de la colonización. Y el juego de objetividades territoriales de inseguridad y de subjetividades poblacionales de seguridad no distingue las izquierdas de las derechas (la política cualquiera entroncada con el enemigo cualquiera), ni en su forma 'ilegítima' de ejército irregular; ni en la forma 'legítima' de consensualismo parlamentario, y menos aún en su forma de "opinión pública" moldeada por el teleguiage permanente con el que los hombres se hacen indistintos y el pueblo se confunde hasta coincidir con la población: y todas las gargantas reclaman: ¡seguridad! ¡seguridad!, como si se tratara de la libertad o de la salvación...

Cielo pasa de un segmento a otro de la serie en la que las mujeres entran en relación con esta máquina de guerra para-estatal, en las condiciones propias de un Estado tanto más presente cuanto más marginal: la milicia irregular, la cárcel, etc., que la lleva de un rol a otro según las contingencias del desarrollo de la guerra y de la consolidación de poderes en el barrio, la cuadra, la esquina, en un movimiento de segmentación que finalmente la confina a la prostitución.

Jesús, manco, pues perdió una mano manipulando una bomba, huye, se refugia en el *agujero negro* de la adicción y en las peores condiciones.

Abogados todos a una situación particularmente sicótica, sienten que la vida hay que rehacerla, que está ahogada por el pánico, la droga, la cotidianidad de las batallas, pero al mismo tiempo sienten que la única aventura vital es la batalla actual, esa que se libra hoy en esta calle (a veces sin que se vea nada del campo de batalla), o barrio arriba, conquistando un palmo y volcando esa aventura sobre el más duro estriaje: la instauración del Estado allí donde no parecía tener un lugar (el lugar cualquiera en cualesquiera lugares), pues esa ley que enuncian como su propia ley no es otra que la torpe y perpetua reproducción de leyes ya dictadas, leyes que hay que aceptar, exteriores y plenas de amenaza, so pena, al revelarse, de terminar encerrado, o bien: aniquilado...como otros tantos Rodrigo D cualquiera (cualquiera)... O bien: como La vendedora de rosas...; etc., multitud de héroes...casi anónimos...brutalmente puestos *al margen* sin posibilidad de devenir dentro de una minoría que en muchos aspectos ya está en ellos y con ellos, gracias a ellos... (Habría que pensar lo nocivo de una marginalización en cuanto imposibilidad de constitución de minorías como realización de potencias de devenir).

Todos estos héroes anónimos (“cualquiera” en cualesquiera situaciones fuera-Estado) piensan en la guerra con pánico, queriendo rehacer su vida, pero también pensándose como héroes que han sobrevivido a ella; lo que los lleva a pensar que ya hubo otras guerras... y otras guerras... (Eterno retorno del recommienzo de la violencia). Sólo se espera la muerte, o una posibilidad tramada de sueños e imaginarios cada vez más alejados de una posible recomposición existencial creativa en la que la seguridad del Estado no venga estampada en sólo derechos que no favorecen a los gobernados, motivo por el cual la gente tiene que construirse su propia ley.

Ante la desidia de los gobiernos de turno, y ante el asedio de la guerrilla, la policía, los militares, y los otros grupos paramilitares, no queda opción para estos casi-niños sino la del presente más estrecho, la del punto de una operación quirúrgica que les abre la herida de “su propia guerra” (que en realidad no es la suya) sin contaminarlos como para pensar que “su guerra” es sólo un asunto personal; guerra con la cual llevarían a cabo la creación de algo que no sea la segregación propia de una máquina de guerra que no tendría como único objetivo la guerra, sino también la creación de nuevos modos de vida. No les queda opción, al ser recortados de todo futuro (ningún futuro ha venido a ellos: “No futuro” es su segundo nombre agregado a su alias, su nombre común y compartido por todos), que dar bala, esa es su ley con la que el presente más estrecho les habla, todas las veces, en una lengua de fuego y sangre. Pero, ¡Pero! Pese a estar marcados, desde bebés, por historias en las que la violencia es el único tejemaneje o leitmotiv de su vida – su único vaivén-, estos adolescentes tienen maneras de relacionarse con el mundo: como las de asumir su paternidad, soñar con ser algún día ingenieros... Algunos de ellos abandonando sus estudios al punto de su finalización, otros por haber sido atropellados y amenazados por otros grupos –en el colegio- en el conjunto de una guerra de vendettas como “justicia infinita”, no sólo quisieran recrear el *ghetto* en el que evidentemente defienden como territorio único sin más aspiración que la de morir como término de un nuevo ciclo de guerra en el eterno retorno de la impotente voluntad de poder paranoica y fascitizante del estado molecular que asedia toda forma de vida humana... Ellos quizá se planteen su vida dura en contraposición de un estado de hecho en el que el Estado los hinca sin ofrecerles ninguna seguridad social ni ningún derecho a no ser el que los derrota. Desde su montaña, su mirada y su vida ladean a la corriente de lo que llegue en las batidas múltiples. Mientras tanto, no les queda más remedio que tenderse en una cama, o sacrificar cualquier otra gana en un *bar* al calor de unos tragos, o en un sitio apartado del paso de la gente para darse un “pase”...

Epilogo:

Quisiéramos entender el derecho de los gobernados como la afirmación de la singularidad del derecho a enunciar; del derecho a un ritornelo existencial, del derecho al disenso, del derecho a huir, del derecho a resistir; como práctica de la democracia que mantenga una posición de aversión hacia nuestra condición presente –sea como muchedumbre, sea como población- en favor de la constitución como pueblo o como multitud que, a la manera de un Marx, cuya grandeza lo aleja de cualquier marxismo, no reivindica ningún derecho particular; “porque se nos ha hecho sufrir no una culpa particular, sino una culpa absoluta”.

G

