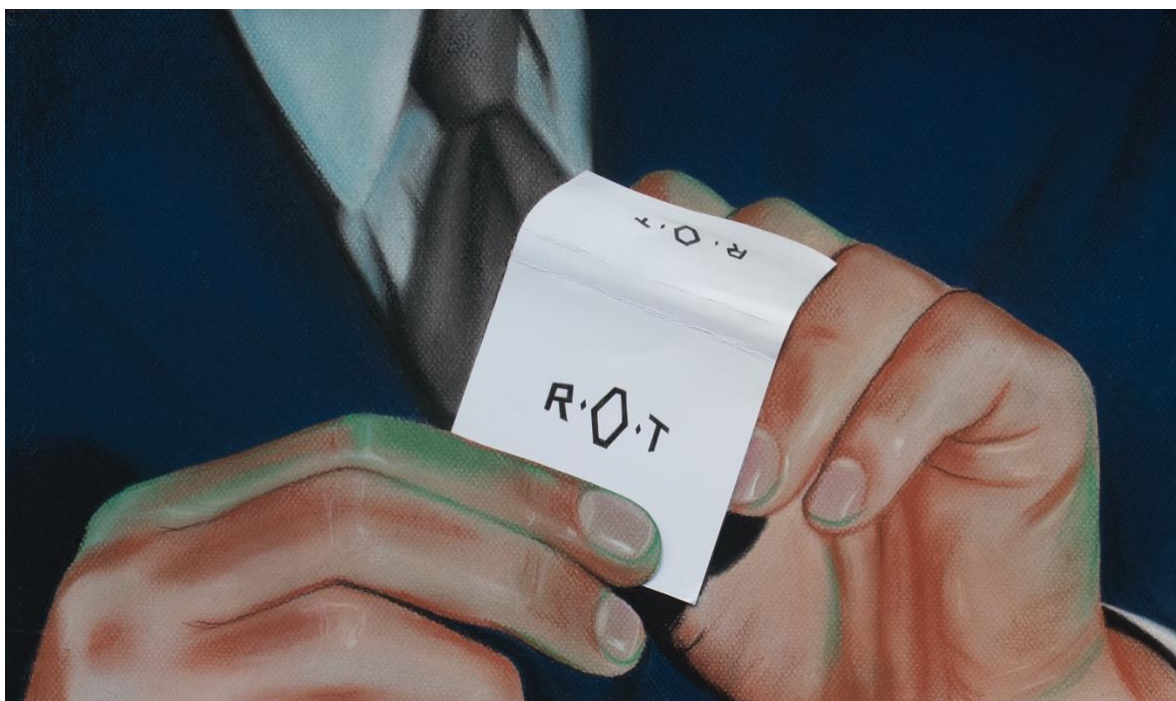


RESEÑA



Martín Sichetti. *ROT*. 2018.

EL HÉROE NO ENTRA EN ESTOS OJOS: NARRAR DESDE EL DESBORDE

Maya Szir

Universidad Nacional de las Artes

Nacida en 1996 en Buenos Aires. Estudiante de Artes de la Escritura en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Ha participado de congresos literarios como ponente. Ha publicado un ensayo académico dentro del marco del Congreso Desmadres primera edición y tiene tres artículos pendientes de publicación en los Cuadernos del Instituto de Investigación en Arte y Crítica de su universidad.

Contacto: maya.szir@gmail.com

La historia nos demuestra que hay infinitas maneras de contar un relato. Hay tantos modelos como miradas y perspectivas. Sin embargo, nuestra mirada responde a ciertos moldes en los cuales clasificamos y ordenamos las narrativas. Los relatos, a su vez, organizan nuestras subjetividades, construyen una historia, una identidad, una forma de mirar. Úrsula K. LE GUIN, escritora de ciencia ficción, ensayista, feminista, poeta, piensa su propia literatura en contramano de uno de los arquetipos más antiguos e instalados: el relato del Héroe. Este paradigma que, en gran medida, forjó nuestra cultura y nuestra organización social, tiene una estructura de *lanza*, lineal, superadora, y también asesina. K. LE GUIN propone *La teoría la bolsa de ficción* (2022, 27:40). Relatos como recipientes, que contengan esas historias otras no contadas, comienzos sin fin, que no tengan como centro el conflicto o al Héroe, un relato que no busca la resolución, sino el proceso continuo. Un relato sin Héroes, sino con personas.

Le pupille (2022), un medimetro de la directora Alice ROHRWACHER, propone una configuración que también va a contramano del relato hegemónico con el cual discute K. LE GUIN. ROHRWACHER instala un imaginario móvil que reconstruye una carta de una escritora a un amigo, contando una anécdota navideña. La narración del film está planteada por niveles. Por un lado, el coro de huérfanas extratextual (remite a la carta) y metarreferencial que enmarca la historia y va de adentro hacia afuera y viceversa. Por otro lado, el relato de las pupilas en el orfanato y de la celebración de navidad, situado en la II Guerra Mundial, en Italia. Además, la enunciación utiliza el plano sonoro agregando capas de complejidad, como si hubiese más de una línea narrativa en simultáneo. Al mismo tiempo que configura el ritmo de las imágenes, remite a la historia como a un cuento de niños, marcando la distancia de la realidad del cuento con el afuera de la película. La música tiene un tono ligero y juguetón que, por un lado, provoca una tensión en contraposición con lo que se muestra, pero también genera una apertura, en concordancia con la actitud fresca y vital de las niñas.

De la misma forma en que la historia no es lineal ni unidireccional, tampoco lo son las palabras. Parte de la tarea de resignificar y ampliar la mirada es entender a las palabras como recipientes, espacios contenedores. Pupila (*pupilla*) tiene su origen en el diminutivo de niña en latín (*pupa*), aunque también podía referir a muñeca o muñequita. La pupila del ojo es la abertura situada en el centro del iris por donde ingresa la luz. Al mirar a alguien a los ojos esta superficie de color negro funciona como un espejo, devolviendo una imagen diminuta y deformada de nosotros mismos, como una pequeña muñeca de nuestra persona atrapada en el ojo del otro. La directora del film en una entrevista retoma este pasaje etimológico: “Saber que dentro de nuestros ojos habitan niñas, las pupilas de nuestros ojos” (ROHRWACHER, 2022). A su vez, estas niñas habitantes de nuestra mirada son aquellas a quiénes miramos, al mismo tiempo que nuestras muñequitas personales habitan los ojos de quiénes nos miran. Pupila también enuncia la orfandad. Al pensar en esas muñequitas replicantes que se pasean por los ojos del observador, el lugar de desamparo se desdibuja. Las niñas bajo el foco de la directora no son meros sujetos vulnerables, sino que son sujetos que miran.

La película comienza con las pupilas *ojeando* a una de ellas porque va a pasar navidad fuera del orfanato, con su tía. El mal de ojo, en la cultura popular, es una superstición que adjudica a la mirada la capacidad de producir desgracias, enfermar o incluso provocar la muerte. Lo que me interesa de esto es el poder que tiene una mirada, ya sea de hechizo, o poder de contar una historia con otros lentes. La mirada del poder eclesiástico hacia abajo, avergonzada, como la mirada de las vírgenes en los cuadros colgados en las habitaciones; o una mirada que oculta, la madre superiora tapándose los ojos para no ver después del “acto egoísta” de Serafina. En cambio, las niñas miran. En el pesebre que inmoviliza a las niñas, una de ellas abre los ojos y mira de frente. La mirada en alto asusta porque incomoda, se para en una grieta, en una fisura. Las niñas miran en comunidad, por la ventana, por el pasillo. Los ojos de las niñas son capturados en múltiples ocasiones por los planos. La mirada de cada niña encierra (y también abre) una subjetividad. Las

niñas no tienen historia, pero tienen nombre propio. Son presentadas como sujetos, no como tristes consecuencias de la guerra o del abandono. Lo que le importa al film es lo que sienten estas niñas, hacia dónde miran, qué las hace reír. K. LE GUIN piensa a la ficción como la descripción de lo que está sucediendo, lo que la gente hace y siente, cómo se relaciona entre sí y con el universo, que ella llama “útero de cosas por ser y tumba de cosas que ya fueron, en ese relato sin final”. (2022:40)

La mirada de las niñas es libre y poderosa, pero su entorno las moldea y encierra. Son cuerpos disciplinados. Su rol es tener pensamientos puros, para así poder rezar por los necesitados y recaudar fondos para la Iglesia. La mirada del afuera encasilla a las niñas en su papel de *muñequitas*, como se puede ver en la escena del pesebre. La visión lineal no permite una resignificación de sus conceptos, ni mucho menos de su origen. La *pupila* que supo nombrar a la *muñequita* no puede escapar a la celda de esa mirada. ¿Qué pasa con el cuerpo de las niñas que se encuentran con este encierro? Ante el artificio del mandato y la inmovilidad, abren los ojos. No obstante, en una de las secuencias del film este sistema se desarma. Es la hora del comunicado: una de las monjas se apresura a prender la radio y ordena a las pupilas mantenerse en fila, ya que el movimiento interviene la señal. El anuncio cuenta el relato de los héroes, los triunfos en una guerra que nada tiene que ver con la realidad de las niñas, que solo trae hambruna y pobreza. La monja deja a las niñas solas con la orden de que escuchen el anuncio como si se tratase de la palabra sagrada. Serafina aprovecha para ir en busca del corazón de tela de su vestimenta que se le había caído próximo a la radio. La señal se distorsiona, muta, se transforma y da lugar a una canción popular que canta sobre el deseo. Los cuerpos de las niñas reaccionan. A partir del órgano-corazón desprendido y recuperado por Serafina, las pupilas se tornan cuerpos sin órganos deleuzianos, cuerpos liberados que no responden al mandato funcional que les corresponde, sino que se dejan llevar por su deseo y permiten la entrada a la música que se entrelaza y danza en sus cuerpos. El movimiento

que debía ser evitado porque interfería con la señal, no solo la interviene, sino que enloquece la narración.

El relato heroico de la radio no tiene lugar en la subjetividad de las pupilas. Por ende, se filtra un contrarrelato, otra forma de contar la historia. La música de la canción entra por los sentidos: los cuerpos de las niñas bailan antes de entender bien qué está pasando, la gestualidad de una de las niñas parece ser capaz de “oler” la música. Las imágenes se convierten en una animación de fotograma por fotograma. Los cuerpos danzantes se mueven mediante mínimas pausas, entrecortados. La narración desbordada propone un desfase, establece una distancia. El cambio narrativo extraña la enunciación, provoca destellos, líneas de fuga, intensidades. Esta configuración otra permite la entrada a una cita, a una forma de narrar histórica, primitiva de los primeros cines (función de recipiente, bolsa). Agrega capas de sentido que vuelve al relato un tanto absurdo, cómico y liviano. Pero también, propone un detenimiento, una incomodidad en el espectador que focaliza en las fisuras de la historia. Hay una voz que dice “mirá a través, despejá los velos de la luz y prestá atención a las sombras, a lo oscuro”. Quizás sea la voz de AGAMBEN al pensar sobre lo contemporáneo (2011:21-22), o la voz de tantas y tantos que pensaron sobre los mismos problemas. Esta narración enloquecida permite ver el punto intermedio. La película resignifica el presente, el tiempo que se escapa. El plano muestra a Serafina atravesada por las sombras y las luces de las niñas bailando. Ella se para en ese borde que le permite ver las sombras de la contemporaneidad mediante la distancia.

Al final de la secuencia aparece la madre superiora, escandalizada por la situación. Los planos de ella están cortados, en suspensión. El *stop motion* del baile que era puro movimiento, en la madre superiora es detención. Las fisuras entre plano y plano son amplias e incluso la acción se repite, remitiendo a un cine físico del pasado. La figura del poder resulta la más enloquecida de todas, cuyo cuerpo como respuesta se detiene.

En contra de la historia lineal del hombre de la que nos habla K. LE GUIN que busca héroes y vencidos, la película cuenta la historia de sujetos que son fácilmente invisibilizados por la historia: niñeces, mujeres y huérfanas. Esta historia cuenta como unas niñas se dejan llevar por sus propios impulsos de deseo. En respuesta a la guerra, al frío, a la enfermedad, las niñas bailan, se ríen y cantan. La voz del poder molar en términos de Deleuze y Guattari (el poder, la iglesia), que las quiere silenciar, es detenido por la narración en esos planos estáticos y ridiculizados. El aparato enunciator del cine permite la apertura. Las palabras, los escenarios, las materias significantes, adquieren densidad en la mirada y en la voz de quiénes las habitan. El film construye a partir de la expansión de todas las capas de significado, y principalmente, dando lugar al juego.

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO. “¿Qué es lo contemporáneo?” en *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- K. LE GUIN, ÚRSULA, *La teoría de la bolsa de ficción*. Buenos Aires: Rara Avis, 2022.
- ROHRWACHER, ALICE. *Le pupille*. Esperanto Filmoj/Tempesta, 2022.
- ROHRWACHER, ALICE. “Alice Rohrwacher on LE PUPILLE”. *American Film Institute*, 29/10/2022. <https://www.youtube.com/watch?v=awp8mqamCYM>