

Tres derivas sobre lo humano y un filme como profanación del cuerpo

CARLOS FERNANDO ALVARADO DUQUE¹

Artículo recibido el 27 abril de 2017, aprobado para su publicación el 2 de junio de 2017

Resumen

El camino recorrido en este texto comienza por la pregunta por lo humano. Extraño misterio que sirve de pre-texto para acercarse al modo en que opera un cuerpo. Esto se logra a partir del diálogo entre tres diferentes lecturas epistemológicas: Leroi-Gourhan y Gadamer, Agamben y Castoriadis, y Lotman y Pardo. Este conjunto de pensadores comparte, a su manera, exploraciones alternativas que trascienden los registros metafísicos de lo humano para confluír, sin llegar a una única definición universal, en la idea de que todo cuerpo supone una dura lucha con lo que lo rodea, un reconocimiento de la exterioridad. Ello se acompaña con un ejercicio exegético del film *Stoker*, obra del director Chan-Wook Park, que ofrece una profanación de lo humano mediante cuerpos que fácilmente parecen in-humanos.

Palabras clave: hombre, paleontología, lenguaje cuerpo, arte, cine.

Introducción

Este ensayo hace una exploración sobre la difícil figura de la condición humana. ¿Qué supone esta singular etiqueta? ¿Existe un rasgo consustancial que garantice la humanidad? ¿Dónde está, de existir, este rasgo? Creemos que no podemos resolver estas dudas de manera afirmativa. Todas ellas tienen un marcado acento metafísico. Y además bastante tinta ha corrido a lo largo de los años (por no decir siglos) justificando la naturaleza humana y su importancia. Nuestro interés, quizás evasivo, es seguir tres derivas posibles de lo humano. Y decimos derivas porque si bien dependen de otras formas de pensamiento, se mueven como si no tuvieran un rumbo fijo. Evocamos la idea de ir a la deriva, de movernos como si, principalmente, estuviéramos perdidos. Hemos escogido a un grupo de autores que exploran temas que, bajo nuestra óptica, pueden ayudar a revisar este incómodo misterio de lo humano.

1 Comunicador Social y Periodista de la Universidad de Manizales, Filósofo de la Universidad de Caldas, Especialista en Estética de la Universidad Nacional de Colombia, Magister en Filosofía de la Universidad de Caldas, Doctor en Filosofía de la Universidad de Antioquia. Profesor del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales y miembro del Grupo de Investigaciones de la Comunicación. Correo electrónico: cfalvarado@umanizales.edu.co

Hermanados por temas como el cuerpo, el espacio, el arte o el lenguaje, nuestros autores se mueven lejos de cualquier base introspectiva. Es decir, no parten de ningún interior para determinar qué es un hombre. No se basan en el alma, ni en la mente como punto de partida (tampoco como punto de llegada). Parecieran seguir una ruta que busca en el exterior, en lo que lo rodea a los hombres, alguna pista para esa difícil condición que nos hace humanos (o eso creemos). Por ello ofrecemos en cada una de las derivas algunas sugerencias que terminan por evitar hablar del hombre o por privilegiar otros conceptos para sustituirlo. Y, al final, hacemos una suerte de encuentro de estas derivas en un filme concreto (como tres ríos que desembocan en un turbulento mar), que gracias a sus líneas narrativas pareciera querer erradicar cualquier idea de humanidad posible.

Paleontología de lo humano, antropología del arte

En esta primera deriva quisiéramos seguir una pista para pensar lo humano desde el punto de vista de la paleontología, disciplina que se torna interesante como estudio del hombre, no solo porque supone un regreso al pasado, sino porque opera a través del análisis de restos. El hombre será descifrado por lo que le sobra, por lo que se mantiene cuando muere. El paleontólogo trabaja con rasgos exo-somáticos, opera sobre la técnica que se mantiene cuando la carne se pudre. Andre Leroi-Gourhan nos presenta un estudio del hombre como efecto de diferentes mecanismos de carácter externo.

Entre los sistemas de producción de lo humano encontramos, en principio, el lenguaje y la técnica. Lo viviente se despliega gracias a la capacidad técnica de modelar la materia, a la capacidad de construir mecanismos de simbolización. Leroi-Gourhan nos recuerda que ambos mecanismos no son privativos de lo humano. Bien puede decirse, ambos operan en diferentes dimensiones biológicas. Así, no son gratuitas las formas de lenguaje entre otras especies para, por ejemplo, aparearse o generar dispositivos de defensa frente a amenazas en la vida natural, ni tampoco los productos exo-somáticos que denotan un tipo propio de inteligencia colectiva y que son el resultado de técnicas organizadas como las telarañas o los nidos de los pájaros.

Nuestro paleontólogo, además, revela cómo se crean entrecruzamientos entre estos dispositivos para el hombre que hace comunidad:

Lo social desempeña una función bisagra por dos razones. (...) ofrecen toda una gama de las frecuencias de la práctica y una estilización que va del gesto maquinal (...) hasta el ceremonial (...); por otra parte ofrece una gradación de los niveles de maquinización que se extiende desde lo fisiológico en las actitudes del cuerpo (...) hasta el simbolismo abstracto (...). Fisiológico, técnico y social corresponden a tres niveles progresivos bajo la relación de las prácticas operatorias (...) (1977, p. 273).

No es necesario profundizar en cómo los dos sistemas (lenguaje y técnica) han generado el despliegue de la vida humana como especie. Incluso, nuestro autor, en términos de etnias (rasgo que diferencia los grupos al interior de una misma especie) sitúa estos dos registros como sistemas universales para dar forma a cuerpos exteriorizados; es decir, experiencias

colectivas que configuran los modos de habitar. A grandes rasgos podría sostenerse que las distintas etnias logran diversificar los lenguajes a partir de sus propias experiencias colectivas cuando un sinnúmero de contextos simbólicos permiten acelerar los procesos técnicos hasta grados complejos de automatización.

Sin embargo, existe un tercer mecanismo que si bien no separa por completo al hombre de otras especies, sí genera un alto grado de diferenciación: el comportamiento estético. Como tal, dicho comportamiento tiene la capacidad de crear sistemas de símbolos que no pueden erigir todas las etnias del mismo modo (son formas singularizadas, diferentes de las técnicas que tienden a la universalización). Incluso la artificialidad de los productos estéticos, que puede en parte desligarse de su contexto de producción, genera un universo de invención humano, lo cual no quiere decir que el comportamiento estético no posea un registro paleontológico de base en otros vivientes. De hecho, Leroi-Gourhan reconstruye las experiencias estéticas a partir de condiciones sensoriales como los ritmos del cuerpo que pueden organizarse armónicamente o los procesos de observación que pueden generar composiciones visuales.

(...) sí es posible admitir, a nivel del *homo sapiens*, un cierto vertimiento de los valores estéticos desde la cumbre figurativa hacia los fondos fisiológicos y funcionales, es indispensable partir de los fondos, únicos en ser configurados paleontológicamente, si se quiere apreciar el paso de las formas superiores, y sobre todo de lo arcaico que puede permanecer en ellas todavía (Leroi-Gourhan, 1977, p. 268).

Este recorrido que propone nuestro paleontólogo implica reconocer la base en la cual se articula el comportamiento estético y, al mismo tiempo, sugiere no solo un procedimiento de investigación, sino una atribución de este registro a condiciones fisiológicas. Esta paleontología demuestra que la estética no es una simple manifestación del espíritu sino un sistema que se suma al lenguaje y a la técnica como formas de exteriorización. Si como especie los seres humanos están condicionados por la técnica (presentes en otras especies) y como etnia pueden descubrirse lenguas que crean distinciones para dar pie a identidades sociales, entonces la estética permite individualizar los comportamientos al interior de los grupos étnicos hasta sugerir su propia singularidad (desde las danzas tribales, hasta la complejidad de una sinfonía). Por eso dicha noción permite que el individuo persista en el interior del grupo y encuentre variaciones para una misma realidad. Basta con recordar, como señala nuestro autor, que el territorio estético parece escapar del lenguaje que sería, en este sentido, una dimensión social propia de la etnia. "El lenguaje, al parecer, no es adecuado para expresar las manifestaciones estéticas. Lo maravilloso de la poesía es crear un equívoco entre el ritmo y las palabras transportadas por él..." (Leroi-Gourhan, 1977, p. 269).

Por otra parte, quisiéramos explorar, en esta deriva, una suerte de antropología del arte, presente en la obra de Hans-Georg Gadamer para establecer un contrapunto con la perspectiva de Leroi-Gourhan. Si ya hemos dicho que la estética opera como condición de producción de la individualidad, ahora diremos que el arte es un tipo de práctica fruto de inclinaciones humanas, derivado de una antropología. El empeño de Gadamer por plantearse la justificación del arte no solamente responde a un intento por apreciar el arte del pasado más allá de su

dimensión histórica o como documento de la memoria, sino de reconocer en el arte moderno una provocación. Todo arte opera, independiente de este juego de reconocimiento, porque emula las tentaciones humanas de lidiar con lo que se le opone.

Para eso nuestro filósofo se vale de tres conceptos, de carácter antropológico, para auscultar el territorio artístico. Primero, el *juego*. La dimensión lúdica del hombre no puede tomarse a la ligera, en especial porque no solo revela un sistema de pactos y reglas entre jugadores, sino que reconoce que es una experiencia compartida, siempre se juega con otro. El trabajo de la obra de arte implicaría una lúdica en la cual el público es alguien que entra en un juego, es *co-participe* o *co-autor* del mundo que la obra despliega. Segundo, el *símbolo*. Retomando la idea hebrea de tablilla de recuerdo, el símbolo despliega una dimensión del sentido que hace de la obra una puesta en presencia de una dimensión ontológica que el lector colma (figura incompleta que cifra un misterio que debe ser des-cubierto). Tercero, la *fiesta*. Como celebración, la festividad supone no solo una comunidad que se organiza a partir de un tiempo especial (la fiesta es compartida), sino una forma conmemorar y celebrar todo con-tacto con otros. Lo interesante, y este es nuestro único comentario a Gadamer, es que el arte no es solo réplica de estos rasgos antropológicos, sino que el hombre es consecuencia de dichos rasgos. Es decir, lo humano se hace en el juego, en el símbolo y la fiesta. Antropología invertida que hace de lo humano un efecto artístico:

En la obra de arte, eso que aún no existe en la coherencia cerrada de la formación, sino solo en su pasar fluyendo, se transforma en una conformación permanente y duradera, de suerte que crecer hacia dentro de ella signifique también, a la vez, crecer más allá de nosotros mismos. Que en el momento vacilante haya algo que permanezca. Eso es el arte de hoy, de ayer y de siempre (Gadamer, 1991, p. 125).

Nuestra primera deriva, entonces, nos revela cómo, en los comportamientos estéticos que permiten la diferencia al interior de la etnia y la justificación del arte en tanto dimensión antropológica, se efectúa un simulacro de mundo. Simulacro que da pie a una exteriorización. En clave paleontológica cualquier condición humana queda exteriorizada gracias a las técnicas institucionalizadas, las lenguas compartidas, la singularidad estética expuesta. En clave antropológica, el arte opera como reflejo de las tendencias humanas a la socialización a partir de figuraciones. Cuerpos colectivos que juegan, simbolizan y danzan, no serán sino efecto de superficie de un arte que inventa la fantasía del hombre (el sueño de la condición humana).

El hombre como residuo: máquinas instituyentes

Esta segunda deriva sobre lo humano (extraño misterio que hemos cifrado al interior del cuerpo) ausculta sobre un posible puente entre la idea de la *máquina antropológica* de Agamben (2006) y el territorio de las *sociedades instituyentes* de Cornelius Castoriadis (2005). Ambos espacios podrían parecer altisonantes. Incluso, para mantener una metáfora topológica, parece que estamos en presencia de dos capas tectónicas distintas. Sin embargo, el problema que comparten, en el fondo, es el mismo (un núcleo de fuego puro compartido). Ambos se

preguntan por la constitución de lo humano, y aunque las rutas son diferentes, la evasión es igual. Es decir, ambos tratan de pensar lo humano, o el origen de lo humano, más allá de una simple espiritualidad propia de un registro metafísico. Agamben muestra cómo la ‘máquina antropológica’ produce un hombre como residuo espiritual que lo separa de otras especies; palabras más, humanizando lo animal o animalizando lo humano. El lenguaje, producto de la máquina humana, por ejemplo, “(...) no es un dato natural innato en la estructura psicofísica del hombre, sino una producción histórica (...) si se quita este elemento, la diferencia entre el hombre y el animal se borra (...)” (Agamben, 2006, p. 73). Castoriadis, por su parte, revela cómo la ‘sociedad instituyente’ hace del hombre un producto del juego de poderes que se despliegan sobre los cuerpos a partir de los imaginarios radicales determinados por el mundo institucional. “Lo que marca la humanización del hombre es la institución (...) el individuo es una fabricación social (...) lo que no es social en el individuo no solamente es incapaz de componer una sociedad, sino que es radicalmente y violentamente social” (Castoriadis, 2001, p. 122).

Como bien sugiere el pensador griego: “El hombre existe solo (en y a través) de la sociedad (...). La sociedad como tal es una forma (...) particular e incluso singular. La forma se vincula a la organización, es decir, al orden (o, si ustedes quieren, orden/desorden)” (Castoriadis, 2005, p. 14). Sin embargo, si se miran los bordes de su discurso, el sujeto emerge como una de sus derivas. La relación entre lo instituyente y lo instituido permite comprender una geología de lo real. No es gratuito el hecho de definir la realidad como un magma. Esa bella metáfora vulcanológica muestra cómo la experiencia es tamizada por las capas históricas que se funden en un lento movimiento que adecua su terreno al desplazarse y es, al mismo tiempo, configurada por la cuenca que circunda. El cuerpo humano está envuelto en el magma de las significaciones imaginarias, lo que equivale a pensar que somos todo lo que nos ha soñado, lo que nos ha narrado, lo que nos ha situado. El imaginario instituyente supone devolver lo humano a las fuerzas mismas del despliegue de lo social en sus maneras de evidenciarse.

Todo el trabajo del imaginario radical instituyente sobre la psique no es otra cosa que el reconocimiento de cómo los magmas ponen al sujeto a fluir por un caudal instituido. Este movimiento fuerza a arrancar a la psique de su (falsa) naturaleza para que se despliegue en lo social como un mecanismo de poder. Por ello Castoriadis reconoce que la sociedad fabrica a los individuos utilizando la psique como materia prima. No es gratuito, así, que aparezca cuestionada la filosofía, pues el interés del autor es discutir cómo hace el individuo, instituido por la sociedad, se plantea la pregunta por el *nomos*, la *diké* y el *telos*. Se pregunta por un suelo metafísico que le precede.

El surgimiento de la interrogación ilimitada crea un *eidós* histórico nuevo, la reflexividad en el sentido pleno o auto-reflexividad, como el individuo que la encarna o las instituciones donde se instrumenta (...) así el momento de nacimiento de la filosofía no es la aparición de la pregunta por el ser, sino el surgimiento de la interrogación ¿qué podemos pensar? (Castoriadis, 2005, p. 64).

El reclamo de la autonomía para ese cuerpo humano que interioriza la institución, es la pregunta por lo pensable para la ‘máquina antropológica’. Participar del poder instituyente es posible cuando el hombre se hace cargo de la pregunta por cómo el magma da pie a lo social.

Agamben, por su parte, desea romper la 'máquina antropológica' luego de verla trabajar por años. Máquina dualista que coloca al hombre como producto separado del resto de las especies:

(...) la máquina funciona mediante una exclusión (que es también siempre ya una captura) y una inclusión (que es también y siempre ya una exclusión). (...) la máquina produce en realidad una especie de estado de excepción, una zona de indeterminación en la que el afuera no es más que la exclusión de un adentro y el adentro, a su vez, tan solo la inclusión del afuera (2006, p. 75).

La pista del lenguaje es capital. Pensar que el lenguaje es potenciado por el alma humana es mantener vivo el antropocentrismo. Sin embargo, el trabajo biológico que hace emerger el lenguaje de la propia materialidad del animal humano pone en crisis la visión de la máquina. Este particular juego de exclusión deja al descubierto la forma en que se fabrican las subjetividades. Como sugiere Agamben, se fabrica al no-hombre, un neo muerto, cuando se excluye de su cuerpo al animal: "(...) aquí el dentro se obtiene por la humanización de un animal: el simio-hombre, el *enfant sauvage* u *homo ferus*, pero también y sobre todo el esclavo, el bárbaro, el extranjero como figuras de un animal con forma humana" (2005, p. 52). El pensador nos sorprende con la idea de una *nuda vida*, una vida postergada cuyo centro de indeterminación está vacío. O, si se quiere, lleno de la 'máquina antropológica' que ha optado por la exclusión de una parte del cuerpo.

En esta segunda deriva, podemos decir, Agamben revela cómo la máquina de lo humano, al igual que la máquina animal, operan por coordenadas de disgregación. Y como bien lo señala, la tarea es comprender el mecanismo que las mueve para esperar poder desarmarlas en algún momento. Ese desarme se encuentra con el reclamo de autonomía de Castoriadis. El reconocimiento del cuerpo instituido solo es posible al actualizar la pregunta instituyente por el imaginario radical. Con Agamben el hombre es esa máquina que no reconoce su producción animal. Por ello el estudiar el mecanismo supone reconocer las exclusiones de su adentro y las inclusiones de su afuera.

Estructuralismo, Semiosfera y Hombres en-cadenados

Como hilo conductor de nuestra tercera deriva sobre lo humano tenemos la recuperación de la cuarta pregunta filosófica hecha por Kant: ¿Qué es el hombre? Dicho interrogante yace a la base de la obra de José Luís Pardo que caracteriza el estudio del lenguaje desde un punto de vista estructural. Y es que el trabajo en las ciencias humanas sufre un replanteamiento radical en el siglo XX a partir del estructuralismo. Incluso se podría creer que, en general, el modelo de análisis de las producciones humanas varía radicalmente cuando este dominio del saber construye otro tipo de mecanismo para resolver las preguntas propias de la tradición occidental.

El estructuralismo se interesa por la diversidad cultural (...) por las diferencias (...) [donde] la verdad del hombre reside en el sistema de sus diferencias y pro-

iedades comunes (...). El término auténticamente relevante es el de sistema: las diferencias y las semejanzas interculturales forman un sistema virtualmente universal (Pardo, 2001, p. 31).

De entrada, este problema surge en el horizonte del lenguaje. Fundamentalmente, el paso del registro 'sustancialista' a un registro 'relacional' cambia el panorama (allí donde el sentido no está enraizado en las cosas, donde las palabras no son inherentes al mundo), para dar paso a una perspectiva diferencial construida a partir de convenciones y códigos de sistemas que, a su vez, se articulan en diferentes niveles. Podría creerse que la preocupación por encontrar un esqueleto a todo tipo de dispositivo de saber, las relaciones entre los átomos mínimos que componen dicho sistema, hace del estructuralismo una recuperación del sentido como algo inherente a las interacciones o articulaciones entre las partes.

Dicho movimiento sógnico desemboca en lo que Lotman denomina *semiosfera*, un espacio simbólico (una suerte de capa que rodea la experiencia humana) donde es posible la *semiosis* como un proceso de producción de sentido. En esa medida, la hipótesis del pensador ruso es que las partes siempre dependen de la estructura, que el gran sistema cultura condiciona el modo de operar de los signos. La pregunta que emerge es si existe algo fuera de la semiosfera. En sentido estricto debería decirse que solo reside lo no-humano, lo no tematizado, lo que no ha sido objeto de *semiosis*. En otras palabras, un *Afuera* indeterminado:

La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. Así como pegando distintos bistecs no obtendremos un ternero, pero cortando un ternero podemos obtener bistecs, sumando los actos semióticos particulares, no obtendremos un universo semiótico. Por el contrario, solo la existencia de tal universo —de la semiosfera— hace realidad el acto sógnico particular (Lotman, 1996, p.12).

El privilegio de la lingüística no es gratuito, por eso se resalta la crítica de Barthes a la subordinación del dominio lingüístico al dominio semiológico. Desde su perspectiva, todo dominio semiológico es parasitario de operaciones lingüísticas que explican, en última instancia, cómo funciona una estructura de signos. El resultado es una translingüística como tribunal de la semiosfera (todo sistema de signos tiene como apéndice esta estrategia). En esa línea, el trabajo de Pardo recupera los aportes lingüística (De Saussure), de la semiótica como tratado (Umberto Eco), el problema del signo como la expresión de una ausencia que construye su significado por convención, el del código que implica reglas al interior de cada nivel de la lengua para articular las cadenas sintagmáticas. Las reconstrucciones del signo, por ejemplo en Hjelmslev, amplían no solo la dimensión de este mecanismo como entidad de la lengua, sino que exploran otro tipo de materias, hasta reconocer las posibilidades multiexpresivas de cualquier mensaje según sus contextos de uso.

Pardo, regresando al debate estructuralista, trata de resolver una tensión propia en las disciplinas del siglo XX enfrentadas a la pregunta por el sentido. Por una parte, tenemos el trabajo de las filosofías analíticas, del positivismo, que reducen todo tipo de signo a un correlato matemático de la realidad y, por otra, tenemos el trabajo hermenéutico que supone que el sentido es donado por el peso del espíritu que teje relatos sobre el mundo. Esta tensión,

para el autor, conduce, por los dos extremos, a un callejón sin salida. Y aunque muchos hermeneutas acusan al estructuralismo de operar bajo el procedimiento analítico del positivismo, la lectura que da Pardo es otra.

El estructuralismo no está solamente a medio camino entre ambos enfoques, sino por encima de sus registros ya que agrega un tercer nivel que media sobre el registro de lo real, propio del positivismo, y el registro imaginario, que la hermenéutica privilegia. Dicho nivel es el registro simbólico donde se construyen los lenguajes que median entre lo material e inmaterial; un espacio donde se configura el sentido que necesariamente depende de las materias reales donde se actualiza, como de los sistemas imaginarios de significación que le imprimen sus usuarios.

Este territorio horadado por el estructuralismo, que supone el mundo de los signos, la *se-miosfera* como el nuevo espacio para pensar el sentido de los fenómenos humanos, sean llamados arte o ciencia, tiene el mérito de promocionar unas herramientas no ‘sustancialistas’ para ordenar la vida, como el reconocimiento de que el ordenamiento cultural es contingente, depende de transformaciones históricas. Por eso la pregunta por el sentido del hombre (pregunta que está a la postre de las Críticas de Kant) se resuelve en las estructuras, pues se debe rastrear en las cadenas de sentido (hombres en-cadenados) los diversos modos de articular el trabajo material que ordena las experiencias externas, como las dinámicas imaginarias que dan forma al torso del espíritu.

Pervertir el cuerpo, profanar el alma. *Stoker* de Chan-Wook Park

Quisiéramos, para que nuestras derivas se encuentren o se disipen como si un lugar concreto las anulara, revisar un filme que, de diferentes modos, ausculta lo humano. Pero este acto de indagación no sigue rutas metafísicas, ni se asocia a ningún humanismo. Por el contrario, pareciera optar por cierta animalidad como si lo único que pudiera servir para buscar la condición humana, supuestamente cifrada en un cuerpo, fuera la crueldad. En una suerte de crudeza el hombre como residuo paleontológico, como máquina antropológica, como sujeto en-cadenado, yace en los perversos personajes que nos presenta la obra del inclasificable directo surcoreano: Chan-Wook Park.

Stoker, primera incursión en el territorio de Hollywood de nuestro director, es, sin lugar a dudas, un retrato de la profanación. La filmografía de este maestro asiático ha explorado, en diferentes coordenadas, el acto de profanar los cuerpos (como si creyera que al desmontarlos, destruirlos, disolverlos pudiéramos encontrar el fantasma de la humanidad bajo la piel). Sin embargo, no busca con ello poner en evidencia la carne, ni la simple necesidad de destruir una dimensión corporal, sino violentar un límite que se considera impenetrable. El asunto es que nuestro director pone al descubierto hasta qué punto los cuerpos son accesorios para nuestra cultura. Al menos para la tradición judeo-cristiana son simples corazas para preservar el alma que, en sí misma, se supone sagrada. Como lo que se profana es siempre lo divino, el

cuerpo no puede ser profanado. No obstante, su degradación (a partir de cruentas torturas) es el único modo de profanar el alma, de buscar con crueldad la humanidad. En su trilogía de la venganza (*Sympathy for Mr. vengeance*, *Old boy* y *Sympathy for lady vengeance*) podemos apreciar que los diferentes abusos del cuerpo solo buscan derrocar la voluntad que la carne esconde, profanar un singular espacio vinculado con las deidades.

Es inevitable pensar en algunas bellas ideas de Agamben sobre la profanación tras ver el cine Chan-wook Park (en especial un ensayo titulado: *Elogio de la profanación*). El filósofo italiano nos recuerda que el acto de profanar supone traer al reino de los hombres un fragmento, un trozo, un pedazo del mundo de los dioses. Por ello el más profano de los actos implica probar carne humana en un ritual de sacrificio para congraciarse con cualquier deidad (y aquí una suerte de simbolización supone que el trabajo artístico crea el hombre como superficie que busca la inmortalidad). En *Stoker* no estamos en presencia de ningún acto de canibalismo. Sin embargo, asistimos a la necesidad de anular la carne para profanar. Nuestro relato comienza con la muerte del padre, Richard Stoker, (Dermot Mulroney) el día del cumpleaños número 18 de su hija, India Stoker (Mia Wasikowska). Ese mismo día la figura del extraño rompe la rutina del hogar (singular gesto que recuerda el argumento central de *Shadow of a doubt* de Alfred Hitchcock), con más fuerza incluso que el deceso paterno. Un tío, Charles Stoker (Matthew Goode), del que poco se sabe, hace las veces de una representación de lo siniestro. Es finalmente un encantador extraño que se instala en el hogar. Y no podemos dejar de pensar que la exterioridad se pliega sobre la figura de la casa como hábitat. Para profanar el cuerpo, la casa ha de devenir monstruosa. Y la bella mansión se convierte en un territorio de batalla. Pliegue de doble faz que desmonta el cuerpo, al destruir el espacio de la morada.

La presencia del tío Charles detona un primer mecanismo de profanación. Seduce a la esposa de su hermano y revela un perturbador interés por su sobrina (se profana la sacralidad del lazo filial, se pone en duda la prohibición antropológica del incesto, la 'máquina antropológica' sufre un desajuste, la sociedad instituyente se desmonta). Lentamente la muerte se hace presente. Todo el relato es narrado de un modo cadencioso gracias a que la cámara de nuestro director se convierte en cómplice de la profanación. Como si se tratara de un acto de tortura, debemos esperar pacientemente a que sus marcas venzan cada cuerpo. Nuestra historia solo revela sus claves luego de diversos juegos perversos de profanación. Y descubrimos que tío y sobrina comparten una peculiar herencia genética que los conduce a profanar los mismos vínculos familiares, a ser ángeles de la muerte.

Solamente hay placer con la destrucción total. Incluso, podría decirse, que la profanación queda profanada, nada se conserva luego de ella, nada de los dioses puede traerse al mundo de los hombres (y el mundo de los hombres es un combate, resistencia a la institucionalización, reconocimiento de los sentidos pre-figurados como cadenas, resistencia solo posible gracias a un arte que crea nuevos juegos, que invita a una fiesta perversa). *Stoker* es una película que no hace ninguna concesión al público. Y con ello queremos decir que no hay una recompensa final tras presenciar, no sin algo de complicidad, la profanación del cuerpo, de la familia, de la ley de los hombres, de los mandatos divinos (de cualquier idea de humanidad que nuestras derivas sugieren). Su alto grado de perversidad radica en que no hay un motivo que justifique la transgresión, y esta idea es tan inquietante como demoledora. Un bella joven protegida

por su padre descubre que sin el amparo de un benefactor puede liberar la más perversa existencia. Pareciera que nuestro director nos desafiara hasta el punto de hacernos pensar si nuestras propias vidas no son otra cosa que un intento por reprimir la necesidad de profanar (tarea de la 'máquina antropológica' y de la 'sociedad instituyente').

En calidad de colofón, solo queremos decir que al profanar los cuerpos reconocemos que se pueden aplicar sobre ellos técnicas, hacerlos objeto del lenguaje, modificar sus comportamientos estéticos. Y eso hace un cine que de la pulcritud prístina de una familia adinerada desemboca en la más sórdida ausencia de cualquier alma (solo cuerpos corruptos, cuerpos vacíos). Pareciera que la antropología muere por defecto, los símbolos se deshacen. Los cuerpos de los personajes destruyen lo que tocan, desaparece cualquier humanidad por exceso, los personajes crean su propia fiesta profana en la que inventan nuevos juegos más allá de cualquier ley (destruir la familia)

Se descompone cualquier comunidad humana en la más animal respuesta de unos cuerpos que no tienen justificación alguna para sus actos más allá del puro impulso que borra lo que la historia ha imaginado (solo hay bestias en pantalla). Cae la sociedad instituida, la máquina se avería cuando el cuerpo arranca de sí cualquier magma social. Finalmente, este retrato llega a nuestros ojos gracias al cine que oficia de semiosfera. Es al interior de su superficie que se dispone de este juego de venganza con el más gozoso mecanismo de señales (sin la pantalla como lugar de inscripción no podríamos reconocer estos signos que se distancian de cualquier idea metafísica del hombre). Los personajes parecen no tener humanidad y offician de dioses caídos que solo devoran signos para saciar su apetito (un acto de engullimiento que borra la cultura). No hacen ninguna pregunta sustancial, solo van a la deriva sacando de sus cuerpos las cadenas que ciertas tendencias culturales han creado. Ni dioses, ni hombres, estos cuerpos profanan y son profanos. Están antes y después de lo humano.

Referencias

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia: Pre-Textos.
- Castoriadis, C. (2005). *Ciudadanos sin brújula*. 2ª reimpresión. Méjico: Ediciones Coyocan.
- Castoriadis, G. (2001). El imaginario social instituyente. Traducción de Luciana Volco. *Zona Erogena*, Nro. 35. Disponible en: <http://www.Educ.ar> (Revisado el 25 de febrero de 2017).
- Gadamer, H.G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Leroi-Gourhan, A. (1977). *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Pardo, J.L. (2001). *Estructuralismo y ciencias humanas*. Madrid: Akal.