

Materialidad, cuerpo y rostro

El in-humano thriller surcoreano

CARLOS FERNANDO ALVARADO DUQUE¹

Artículo recibido el 20 de mayo de 2012, aprobado para su publicación el 29 de julio de 2012.

Resumen

Este trabajo estudia el modo en que operan las categorías con que se clasifican las obras cinematográficas. Para ello, toma distancia del modelo de los géneros, heredado de la filosofía de Aristóteles, para estudiar los filmes como un territorio compuesto por diversos cuerpos, como lo sugiere la obra de Deleuze. Los filmes no responderían entonces a grandes categorías, sino que variarían según el ejercicio de los cuerpos que contienen. Para aplicar dichas ideas se analiza el thriller surcoreano, y se ofrece una visión alternativa de sus potencias, figuras y efectos.

Palabras clave: Género, cuerpo, cine, thriller, materia.

Abstract

This work studies the way in that categories operate which are classified the to operate the categories to classify films. This takes away the gender model, inherited from Aristotle's philosophy, to study the films as a territory composed of various bodies, as suggested by the work of Deleuze. The films then not respond to broad categories, but which vary according to the operation of the containing bodies. To apply these ideas, an analysis of the South Korean thriller, and provides an alternative view of their powers, shapes and effects.

Key words: Genre, body, film, thriller, matter.

“El primer plano cinematográfico trata el rostro como un paisaje, así se define, agujero negro y pared blanca, pantalla y cámara”.

Gilles Deleuze

1 Comunicador Social y Periodista. Profesional en Filosofía y Letras. Especialista en Estética. Magíster en Filosofía. Profesor del programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. E-mail: cfalvarado@umanizales.edu.co

En calidad de categoría (quizá mapa) y en su intento por generar una taxonomía de cierto tipo de películas, la palabra Thriller ha suscitado más problemas que soluciones. Como bien lo señala Martín Rubin (2000) en una de las monografías más completas sobre el universo de este difícil género cinematográfico, la palabra Thriller (de origen anglosajón) es una derivación del vocablo Drill, el cual bien puede traducirse como el acto de taladrar, perforar. Y quizá por eso, sin que ello signifique valerse de un punto de vista estrictamente etimológico, el Thriller es un modo de perforar diferentes aspectos de la experiencia cinematográfica; en especial, el aparente territorio sólido de los géneros.

A partir del acto de excavar el sistema de géneros, quisiera explorar una de las variaciones del Thriller, presente en el cine contemporáneo surcoreano. En un país cuyo modelo de producción cinematográfica se ha incrementado notoriamente en los últimos años, encontramos a la par, una producción estética singular capaz de escapar al sistema de géneros, desmontándolo, perforándolo desde el interior. La obra de Rubin dedicada al Thriller comienza evidenciando las divergencias presentes en el uso de esta etiqueta, tanto en el mercado, como en la industria o en los espacios de crítica especializada. A grandes rasgos, denuncia el hecho de que son tantas las producciones de diferente naturaleza que se han ubicado bajo el dominio de esta categoría, que es imposible estructurar con claridad los límites de un territorio tan heteróclito.

Su recorrido por diferentes posturas que tratan de dar forma a dicha clasificación, opta finalmente por delimitar unos rasgos propios del Thriller, que si bien no pueden evitar tener notas comunes con otros géneros, sí permiten hacer operativo el mapa genérico y destaca tópicos centrales. Entre ellos el más capital, por lo menos para nuestros intereses, es la exaltación de las emociones del público haciendo uso excesivo de la narración para aumentar las pasiones. Dicho gesto es llamativo porque en principio renuncia al modo de estructuración propio de cualquier taxonomía. Si bien destaca un rasgo de la narración, lo amarra a lo que para un modelo clásico es un elemento externo como la respuesta del público.

El modelo de los géneros lo hemos heredado de la obra de Aristóteles (1980). Esa forma de clasificar supone el paso del Ser a las diferencias específicas (al individuo), a través del ejercicio de encontrar grandes categorías que se dividen paulatinamente por diferencias concretas. Así, el hombre es un animal racional, mientras el caballo no lo es. Animal opera como género, racional – no racional como diferencias específicas, que a su vez pueden convertirse en nuevos géneros. Esta manera de organizar, históricamente, ha recibido el nombre de Árbol de Porfirio. En su obra *Isagoge*, Porfirio (2003), un neoplatónico, hace una reconfiguración de las **Categorías** de Aristóteles eliminando la sustancia y concentrándose en la división a partir de la relación género/especie, distribuida en un diagrama que emula un árbol, que desde sus copas desciende hasta el suelo a partir de diferenciaciones.

En gran medida, ese modelo ha dominado hasta el presente el modo de organización de lo real, obteniendo grandes desarrollos, como ocurre en la filosofía kantiana. No es gratuito por ello decir que la estructura de los géneros cinematográficos es de cuño aristotélico (recuérdese por ejemplo los géneros descritos en la Poética que tienen ecos claros en el séptimo arte: tragedia, epopeya y comedia), o una ramificación del Árbol de Porfirio. Y en ese panorama, se podría decir que el Thriller pareciera una malformación botánica del árbol, quizá una raíz que corre horizontalmente como un rizoma deleuziano.

Es inevitable hacer referencia a un bello texto de Umberto Eco (1990) titulado el **Anti-Porfirio**, en el cual trata de exponer las limitaciones de un modelo de clasificación por géneros/especies. En mayor proporción, la forma de clasificar las cosas tras este modelo metafísico (una taxonomía a final de cuentas) es la que responde a la lógica del diccionario, que se cierne sobre el privilegio de una de las ramas del árbol, la cual considera una derivación principal del follaje. Para retomar el ejemplo del hombre como animal racional, parte de una categoría superior (animal) hasta llegar a un rasgo distintivo (la razón).

La resistencia de Umberto Eco hacia este modelo, se orienta precisamente pensando en otro modo de organización que no se reduzca a la botánica del árbol. De allí que haga uso del concepto de Enciclopedia para resistirse a la taxonomía del diccionario. El modelo de la Enciclopedia respondería mejor al entrecruzamiento de diversos follajes, cuyos nexos permiten remisiones, bucles, descenso, ascensos, líneas de fuga y puntos ciegos. Así, en la Enciclopedia se definiría una categoría, un individuo, un objeto por todas las ramificaciones que pudieran seguirse en los ramales del lenguaje. El hombre es un animal racional, pero también un Homo Faber, un ser pulsional, una anomalía genética, un eslabón desviado del tránsito evolutivo, etcétera, etcétera. La enciclopedia desvirtúa el dominio total del diccionario (modelo del género) en pro de un modo de comprensión del Universo como extensión de los ramales de variaciones intertextuales entre todo tipo de texto.

La pregunta que quisiéramos responder es cómo pensar el Thriller por fuera del modelo del género sin caer en el juego del Árbol de Porfirio, que se obsesiona por la diferencia dentro de una cadena descendente. Posiblemente, la pista esté presente en lo que podríamos asumir como un revés de los textos. Si con Umberto Eco insinuábamos que finalmente es la Enciclopedia (la Biblioteca Universal de Borges) la que configura el plano de lo real como una proyección de sus propias modulaciones, esos pliegues dependen de cómo se generen inscripciones en los cuerpos, tal como lo sugiere Michel de Certeau ("Los libros no son más que metáforas del cuerpo". 1996, p. 153).

En su interés por rastrear este fenómeno, De Certeau no duda en señalar que si bien éste es organizado por un acto escritural, en el fondo, el trabajo del texto es solo posible por sus variaciones. Es decir, el texto es lo que queda cuando se vence la resistencia del cuerpo; pero siempre queda algo corporal que no atrapa jamás la escritura. Tal vez esa parte inapresable en el texto (léase género cinematográfico), es la que hace a un cuerpo como el Thriller un acto de perforación del sistema de clasificación aristotélico.

El proceso, como bien lo describe De Certeau, es doble. No se trata de pensar que el texto es una representación del cuerpo, como si se tratase simplemente de un facsímil propio de una visión del lenguaje como simple instrumento. Tampoco se trata del extremo nominalista del universo como simple proyección textual, que se sugiere en la idea de Enciclopedia de un escolástico como Umberto Eco. Las estrategias son de doble vía: "...los seres vivos son, por un lado, 'puestos en texto', transformados en significantes de reglas (se trata de una intextuación) y, por otro, la razón o el logos de una sociedad 'se hace carne' (se trata de una encarnación)" (De Certeau, 1996, p. 153).

Por ello seguir las intensidades presentes en un puñado de filmes surcoreanos quizá permita pensar el problema del Thriller a partir de la resistencia de las películas como cuerpos de imágenes, y la etiqueta, como corporación del lenguaje. Sin embargo, y desde aquí se

insinúa, no es posible reducir un cuerpo a una estructura, ya que su excedente siempre crea una línea de fuga que evade cualquier taxonomía, incluso, el gran modelo de la Enciclopedia.

Cuerpos. El retorno de la materialidad

Dos de las reivindicaciones contemporáneas más potentes del cuerpo se encuentran en la obra de los pensadores franceses Michel Serres y Gilles Deleuze. Si bien ya con Michel de Certeau se podía vislumbrar la relación estrecha entre el cuerpo y el texto, en especial si se revisa toda la historia de los mecanismos de inscripción sobre la piel que van desde la escarificación o el tatuaje, hasta la escritura invisible de la postura o la norma de etiqueta, la resistencia del cuerpo al discurso queda detallado en la idea de Serres (2003) del cuerpo como tejido, y en la postura de Deleuze del cuerpo como potencia y afección. El asunto que deseamos desentrañar sugiere que si bien es innegable la relación entre el cuerpo y el discurso, entre la significancia y la subjetividad (como señalará Deleuze), es posible reconocer un excedente de dicha relación (algo que el discurso no atrapa) o mejor, la resistencia del cuerpo a ser apresado en un equivalente lingüístico-semiótico.

Michel Serres nos recuerda el esfuerzo de Descartes por sostener que la glándula pineal era el lugar en la anatomía humana donde la mente (*Res Cogitans*) se unía con el cuerpo (*Res Extensa*). Y a diferencia del rechazo generalizado a esta postura, solo le reclama al filósofo de la racionalidad no haber descubierto el punto correcto de esta unión. Sostiene, sin dudas, que el lugar de encuentro se halla en el plexo solar, zona en la que coinciden diferentes fibras nerviosas que se conectan con el sistema simpático superior.

“El alma vaga dentro del plexo solar. Desde allí ilumina u oscurece el cuerpo a través de los destellos y ocultamientos, lo hace translúcido o epifánico, lo transmuta en cuerpo negro” (Serres, 2003, p. 21). Lo singular de su punto de vista es que el sistema simpático es el que permite que el cuerpo, en su vibración, se conecte con el alma. Y si la función del plexo es permitir que los estímulos afecten al alma, es posible decir que el cuerpo, en cualquiera de sus rincones y comisuras sabe decir “yo”. Las manos que dibujan hacen de los dedos el centro de gravedad del cuerpo (el pintor tiene el alma en los dedos), su potencia se concentra en las superficies rugosas de lo digital. El cuerpo, en esta línea, hace que toda experiencia se tatúe, sea escrita (inscrita) en su piel.

El cuerpo opera por su relación con la exterioridad, siendo él mismo un territorio exterior. Su dinámica es la de marcar y ser marcado por lo que toca, ya sean objetos, otros cuerpos, otros sistemas significantes, la materialidad en su despliegue. No existen cuerpos puros, porque son siempre el resultado de la relación con el exterior, que permite que el alma vibre en el punto de contacto. “Nadie ha visto la gran batalla de lo puro, solo experimentamos las mezclas, solo encontramos reuniones. El cuerpo puro es más que improbable, cuerpo negro o alma cándida. Milagro: alabastro o azabache” (Serres, 2003, p. 31).

De allí que pueda comprenderse fácilmente por qué Serres nos dice que el cuerpo es un tejido. Y como tejido lo que muestra es que el cuerpo es pura superficie, no se define por su interior, sus posibles órganos y una estructura anatómica, sino por los velos que lo recubren y que lo hacen devenir una nueva superficie exterior. “No, la cosa no yace bajo un velo, ni la mujer danza bajo sus siete velos, la bailarina misma es un complejo de tejidos” (2003, p. 104).

No es gratuito que abogue por el acto de pensar el mundo en términos de cosmética como relevo de cualquier cosmología. Y no es difícil reconocer que se está retirando de la idea de sustancia, de pensar que tras una apariencia yace un origen que debe ser de-re-velado. El asunto ahora es estudiar cómo un cuerpo tatúa su propia piel en el contacto con otros cuerpos.

Por eso se quisiera, para nuestro beneficio, sostener la idea de que el cuerpo depende siempre del tacto y, en menor medida, de la mirada (lo cual contraría la tradición metafísica que privilegia el ojo como órgano de orientación). Acto de ponderar la materialidad y sus distribuciones epidérmicas en el exterior. “Antes de toda mirada, el grano del lienzo. El ojo no pesa sobre el lugar, no imprime en él nada. En los preámbulos del sujeto, la piel. Todo se envuelve con una tela. Al comienzo, el tacto; en el origen, el material” (Serres, 2003, p. 91). Y así el mundo pasa de una visión metafísica de la sustancia, a una visión cosmética de la materia. Serres está planteando otro modo de acceder al exterior que se nos opone, a partir del tejido como mecanismo táctil que reviste toda relación con el Afuera.

Lo interesante es que estos velos que se funden, que forman un tejido, que componen un texto, lentamente dan paso al lenguaje, a la palabra que termina por invadir el cuerpo. De allí que señale que la palabra, un acto corporal poco táctil anestesie la piel, pierda de contacto la materia. Para ello, en calidad de ejemplo, el pensador de las turbulencias nos recuerda cómo alguien que tiene que dar un discurso, si siente algún dolor corporal, lo anula mientras habla, es decir, lo corpóreo es velado por el discurso verbal.

En gran medida, podemos retener de la visión de Serres del cuerpo como un tejido, la idea de que el devenir texto, el volver cuerpo palabra (incarnación, según de Certeau) se ha convertido en un modo de anular la resistencia de un cuerpo que en origen no es lenguaje. Tanto tiempo hemos cargado con el lenguaje a cuestas, nos dice Serres, que nos hemos insensibilizado a nuestro propio cuerpo. En otras palabras su velo es un virtual, es la voz casi incorpórea, casi simbólica que concentra toda existencia solo en la garganta.

Definir un cuerpo quizá amerite pensar entonces cómo la materialidad, el grano del pintor, la luz del cineasta, teje un velo con el exterior antes de ser organizada por un discurso, antes de que el género se convierta en cosmos, la piel desplegada al infinito. Basta decir que Serres nos recuerda que “...un cuerpo nunca ha nacido antes de haber danzado” (2003, p. 432) como si en el fondo solo fuera posible por el acto táctil de vibrar en comunión con el exterior. Deleuze (2005) por su parte, recorre otra vía para pensar el cuerpo y para evadir el modelo estructural de las categorías. Alejándose de un modelo de lo real establecido por analogía, sugiere la idea de la univocidad como definición presente en la obra de Duns Scotto. Frente a un modelo que supone que el Ser es copiado con grados de deterioro por analogía, pasando de mayor a menor completud.

En otras palabras, lo anterior equivaldría a decir que el hombre es mucho más cercano a Dios de lo que lo es una garrapata. La proporción sería el mecanismo de gradación de los seres. Sin embargo, Deleuze plantea que el ser es unívoco; es decir, todo ser está hecho de la misma materia. De allí que, bajo esta lógica, Dios sea exactamente igual a un guijarro. Lo que varía en la dinámica de la univocidad es el grado de potencia de cada ser y el modo en que es afectado: “...a cada grado de potencia corresponde un poder de ser afectado... no te definirás por tu forma, por tus órganos, por tu organismo, por tu género o por tu especie; dime las afecciones de las que eres capaz y te diré quién eres” (Deleuze, 2005, p. 288).

Así, el problema de la definición de un cuerpo no pasa ni por el Árbol de Porfirio, ni tampoco por la Enciclopedia. No se trata de encontrar un rasgo general que hermane a distintos cuerpos entre sí, ni tampoco de seguir todos los ramales posibles del lenguaje para apresar el movimiento de un cuerpo. En otra línea se trata de mirar cada cuerpo en su propia propagación. En él se efectúan diferentes movimientos que permiten que la potencia se despliegue en relación directa con su afectación; por eso el famoso ejemplo del caballo de carga, cuya disposición articulada con la máquina de acarreo, lo pone más cerca del buey de arado que del caballo de carreras. La potencia de cada cuerpo se despliega con una intensidad diferente porque sus cuerpos son afectados con otras velocidades, tienen contacto con otras materias.

Deleuze no solo toma el concepto de afecto de la obra de Spinoza, sino que parte de su enigmática consigna: "Nadie sabe lo que puede un cuerpo". Y precisamente allí opera un problema de poder, del despliegue de una potencia. No se trata de definir qué es un cuerpo, acto que siempre será referido a un sistema categorial, sino mirar cómo el cuerpo se compone cuando la potencia es afectada por un cruce de líneas. En el caso de nuestro caballo, por ejemplo, por los instrumentos que moldean sus músculos, desaceleran su motricidad, lo hacen devenir caballo-arado. Tras de ello podemos percibir una relación con el trabajo de Serres.

Deleuze también sugiere que el Ser, los cuerpos para nuestra discusión, están hechos de los mismos materiales. El asunto depende de cómo estos son puestos en un mismo plano de composición por un dispositivo que hace que las materialidades se entrecrucen para que un devenir emerja: "...en todos los agenciamientos (léase dispositivos) se trata de los mismos materiales, diremos que las variables consisten en la variación de las posiciones y las conexiones de los materiales que constituyen los agenciamientos maquínicos, cuyo punto común era que todas realizan el plano de consistencia según tal o cual grado de potencia" (Deleuze, 2005, p. 293).

Un dispositivo es un lugar de paso que permite la transformación de los afectos, haciendo mutar los cuerpos. Los afectos (modulaciones sobre la materia) hacen devenir los cuerpos y crean un sistema singular de relaciones, lo que imposibilita reducirlos o enclaustrarlos en una red de categorías. En esa medida, el individuo, que en el interior del modelo aristotélico está al descender del árbol, a partir de la relación géneros/especies, es producido por el dispositivo cuando afecta la materia (cuando permite el cruce de líneas en el plano de composición).

El cuerpo es individuado cuando se encuentra una variación de su potencia en cada caso. "Un individuo está definido por una relación más o menos compuesta, es decir un conjunto de relaciones hechas de movimientos y de reposos, de velocidades y de lentitudes, bajo las cuales infinidades de partes le pertenecen. Cada individuo es un colectivo, cada individuo es una mónada" (Deleuze, 2005, p. 309). Con maestría Deleuze muestra cómo el Ser es unívoco y al mismo tiempo singular. La misma materia, pero las variaciones infinitas producidas por un dispositivo hacen de cada devenir una singularidad.

De nuevo cabría decir, para efectos de pensar el Thriller y los cuerpos que circulan en su interior, que la clave es el problema de la materia desde el punto de vista táctil. Al igual que Serres, Deleuze (2002) evade la lectura del cuerpo desde la pura imagen. En un bello trabajo

dedicado a analizar la obra de Francis Bacon, notable pintor anglo-irlandés, plantea una nueva categoría para comprender el problema de composición de un plano. No se trata solo de un trabajo óptico en que se accede a un código, ni un trabajo táctil mediado por la mano como instrumento.

Existe una tercera vía denominada *háptica*, en la que se reconoce una función táctil en el ojo. El cuerpo se compone por la capacidad del ojo para tocar la materia. En el caso de Bacon, se reconoce cuando el ojo encuentra una nueva figura que no puede reconocer, por lo que se convierte en ojo táctil, es capaz de tocar la variación. De allí que recuerde los cuerpos pintados que devienen otros cuerpos. “El diagrama-accidente ha enturbiado la forma figurativa intencional, el pájaro: impone manchas y trazos no formales, que funcionan solamente como rasgos de pajareidad, de animalidad”. (Deleuze, 2002, p. 160).

Y este caso se torna relevante porque el cine surcoreano, que oficiará como territorio para una cartografía del Thriller, opera precisamente a partir de la activación de una función *háptica*. Entre las intensidades presentes dentro del cuerpo de los personajes, se encuentra el devenir-máquina de combate de los protagonistas. Y si bien este no es un gesto privativo del Thriller o del cine Surcoreano, sí nos hallamos frente a la singularidad de unos cuerpos-máquinas de combate, devenires in-humanos que no pueden clasificarse bajo ninguna forma de las artes marciales, ni dentro de un modelo de géneros/especies. Si así fuera, serían de nuevo el cuerpo producto de un discurso, de una disciplina que los regla.

Por otro lado, en su mayoría, estos personajes no han sido adiestrados en ninguna disciplina marcial dentro del relato; y los pocos que sí, violentan cualquiera de sus códigos. Para el espectador no puede haber otra cosa que una función *háptica*, porque no reconoce esos cuerpos que crean un nuevo diagrama y enturbian la forma (el código, el Árbol de Porfirio hasta la Enciclopedia), no para destruirla, sino para hacerla devenir otra intensidad. Todos estos cuerpos parecieran devenir una poética abierta, sus movimientos comienzan con la elegancia de esa figura, del verso preparado, y se diluyen en una apertura a la improvisación que los hace dejar de ser humanos.

En esa misma medida, no es posible reconocer estos cuerpos por fuera del tejido del devenir máquinas de combate. Nos impresiona el modo en que, dadas diversas variaciones (trabajo del dispositivo bélico), devienen neo-guerreros. Sus modos de combate no son un velo, no es posible verlos desnudos porque no tienen desnudez. No son una superficie pura, como bien diría Serres, son las mixturas de la materia re-territorializada en un martillo que dice “yo soy el cuerpo inteligente que vence al enemigo” (**Old Boy**); en una antorcha que exterioriza el fuego interno sobre otros cuerpos para hacerlos humo (**The Bittersweet Life**); o la mano-piedra que rompe la carne del otro con una nueva velocidad de combate, como si se tratara de minerales frágiles (**The Man From Nowhere**). Como espectadores nos afecta precisamente que esos cuerpos no caigan bajo ninguna categoría, que ninguna Enciclopedia los apresa, que no hay forma de reducirlos al lenguaje porque siempre hay un excedente que no permite más que el tratar de perseguir, sin éxito, su devenir in-humano.

Para el caso del cine, valdría la pena alguna especulación sobre su materia. Bastará con decir que su problema no es la duplicación de un referente, la copia de objetos, el moldeado virtual de un original; sino el grano de la luz, las variaciones del color, los trucos de la perspectiva, el desmontaje de la forma. En dicha transición, el cine produce sus cuerpos. He ahí el

dispositivo. La pregunta sería: ¿Qué cuerpos origina que no sean guiados por categorías? Esa forma de hacer vibrar los cuerpos, hacerlos devenir-in-humanos en las secuencias de combate del cine surcoreano, es posible gracias a que el acceso que tenemos a ellos es a partir de una materialidad que revela su tejido.

Las velocidades de estos neo-cuerpos no permiten que los ubiquemos en categorías. Y el modo en que son afectados por otras materialidades como armas, sillas, escaparates, contrincantes, solo permite ver seres in-humanos en ellos. Eso es quizá lo que más seduce del Thriller surcoreano. Asistimos al devenir inhumano de los guerreros. Pero no son Inhumanos; devienen, es decir, funcionan por fuera de lo humano, perforan los géneros gracias al thriller. Siguen siendo hombre porque reconocemos en ellos el yugo de un rostro, pero sus combates permiten hacerlos vibrar hasta ver en ellos armas, el espíritu guerrero del cazador, el indómito paisaje corporeizado.

¿Es posible desmontar un rostro? El milagro del cine

Si no sabemos entonces qué puede un cuerpo, es importante meditar cómo opera un rostro. Como parte del cuerpo, el rostro parece un centro de gravedad de la epidermis, tal vez el lugar de focalización del yo que mira y es mirado. Mirar desde el rostro, o mirar otro rostro, conduce al engaño de suponer la primacía de la faz del cráneo sobre el resto del cuerpo. Por eso, como bien sugiere Serres, la importancia táctil de la mano cuando dibuja, o de las piernas cuando sostienen un peso extremo, revelan que el alma está en la piel.

Del rostro se ha tratado de hacer una semiología, en un intento de seguir sus variaciones para codificar sus propios afectos. Y en esa tarea, sin duda, las mejores pistas las ofrece el trabajo de Paolo Fabbri (1995, 1999) interesado en una semiótica de las pasiones. A diferencia de la tradición semiótica recluida en el análisis cognitivo y referencial de los signos, Fabbri persigue la capacidad de los signos de hacer circular los afectos. “Sabemos que un retrato no está allí solo para representar (remitir a un referente) y significar (construir un sentido y comunicarlo) sino también para expresar la emoción (y provocarla)”. (Fabbri, 1995, p. 144). Y en dicha tarea se abandona el modelo del texto, en favor de la idea de narratividad, que bien puede fundirse con la idea de tejido en Serres.

La narratividad supone que el lenguaje no es una representación de las cosas: “...el lenguaje no sirve para representar estados del mundo sino, en todo caso, para transformar dichos estados, modificando al mismo tiempo a quien lo produce y lo comprende” (Fabbri, 1999, p. 48). Para nuestro caso un rostro no es un espejo, no refleja ni el interior, ni el exterior; es un territorio que con su propia geo-grafía da forma a las pasiones del cuerpo. Como tejido, no es máscara que pueda ser eliminada para buscar un origen, él está fundido con los devenires corporales.

En esta medida, optar por la narratividad supone reconocer el peso de la Enciclopedia, y rescatar las resistencias del cuerpo, la carne sin nombre, el afuera indómito. Dicha postura se constata cuando Fabbri señala que tras el rostro aparente, el cual ha intentado ser codificado, se resiste otro rostro arcano. Un rostro que denomina semi-simbólico, a medio camino entre la codificación del lenguaje y la inexistente lengua de la tierra (imposible no evocar a José Luis Pardo). “Por debajo de la superficie en que se inscriben las marcas pasio-

nales, hay un rostro más profundo, un semblante abstracto y un proceso de apariencia que constituye la condición misma para reconocer las facciones. Un rostro, no de signos, sino de semi-símbolos, esto es, de señales motivadas que homologan los grados de afectividad (pasiones)” (Fabbri, 1995, p. 146).

Si bien la idea de lo semi-simbólico permite evadir la existencia de unos signos del rostro, quisiéramos pensar que no es posible hacer un inventario de las pasiones, hacerlas presa de un diccionario al analizar su géstica. Fabbri sabe bien que las cosas carecen de valor por sí mismas, y en tal medida significan en un sistema. Nosotros diríamos con Deleuze que nos interesan los rostros que pueden devenir no-rostros, rostros in-humanos, producidos por una semi-simbolización de las pasiones que no pueden ser objeto de una Enciclopedia.

Lo que es interesante es que Deleuze (1994) dedica un bello capítulo, en **Mil Mesetas**, al rostro y a los dispositivos que los hacen operar y que él denomina máquinas de *rostreidad*, propias del modelo capitalista. Su análisis culmina con la esperanza de que se pueda des-hacer el rostro, separar el cuerpo del rostro, y no rostrificar el cuerpo. En gran medida, el rostro (cristiano, blanco, occidental) no es ni siquiera un producto humano, sino un modo de fijar un proyecto de hombre, organizar una metafísica sobre el cuerpo.

Y quisiéramos retener la idea de des-hacer un rostro, escapar a las máquinas de *rostreidad* contemporáneas, precisamente a través de los personajes del Thriller surcoreano. Sus rostros devienen in-humanos, precisamente por el dispositivo narrativo que acompaña este tipo de cine. Como rasgo distintivo (y no se quiere con ello hacer una línea dura, una taxonomía), los personajes deben desmontar su cuerpo, convertirlo en territorio de combate. Y si bien, ese es un rasgo presente en otros cines, en el Thriller surcoreano es clave, en la medida en que permite ver lo que puede un cuerpo cuando deviene no-humano; sea entonces escapando de una *vendetta* o cobrando una venganza personal; en una tortura extendida o en un rescate imposible; accedemos a ellos a través de unos rostros que no pueden ser descifrados bajo ningún código común. Y por supuesto, el rostro se des-hace para ser cuerpo devenido-materia que resiste al lenguaje. En cada una de estas historias los cuerpos nos seducen porque parecieran, simplemente, materialidad que evade a toda costa ser destruida.

Deleuze define el rostro como un espacio donde se cruzan dos ejes. Un eje de significancia (diríamos semiótico), que denomina una pared blanca, en el cual se hacen marcas, inscripciones; y otro eje de subjetivación (propio de lo que podríamos denominar ‘el mundo interior’, la psique, el yo, la consciencia), agujero negro que se expresa al marcar, generar inscripciones. “Un rostro es algo muy singular: sistema pared blanca-agujero negro. Ancho rostro de mejillas blancas, rostro de tiza perforado por unos ojos como agujeros negros” (Deleuze, 1994, p. 173). El pensador francés reconoce en el rostro una superficie en la cual se genera un trazado, que tiene arrugas, marcas, inflexiones, protuberancias, valles y llanuras, y éstas son labradas por la subjetividad oscura que emerge en la estepa facial.

El asunto es que los rostros concretos son producidos por máquinas de *rostreidad*. De allí que veamos el rostro del hombre blanco como el mapa de todos los territorios faciales. No es gratuito que Deleuze sostenga que el rostro de Cristo se reterritorializa en todos los rostros, inscribiendo en otras paredes blancas, los mismos agujeros negros. En la mayoría de los casos, asistimos a la configuración de un rostro en el cruce de los ejes, producido por un dispositivo de control. No hay cuerpos, solo rostros; de allí que pueda comprenderse por qué el rostro

no está en el cráneo, pues el rostro ya no es piel, sino una sobrecodificación semiótica que elimina la epidermis.

El sueño entonces es desmontar el rostro, y para eso, lo sugiere el mismo Deleuze, el cine ha tenido un rol clave. Como cuerpo, el rostro puede ser reterritorializado. Y para reterritorializar se necesita un segundo cuerpo que inscriba sus intensidades sobre el viejo cuerpo. De allí que la relación rostro - paisaje sea fundamental (el paisaje permite recobrar lo in-humano). El paisaje puede reterritorializarse en el rostro para desmontar lo humano. Y ello, como lo hemos sugerido, ocurre en el Thriller surcoreano cuando en medio de ciertas escenas de combate no vemos el rostro occidentalizado de los hombres amarillos, sino una turbulencia geo-lógica (agujero negro) vibrando en un rostro incapaz de ser codificado (pared blanca).

Cuando Deleuze se pregunta si es posible des-hacer un rostro, termina afirmando que "... deshacer el rostro es lo mismo que traspasar la pared del significante, salir del agujero negro de la subjetividad" (1994, p. 147). Y sin duda, el cine ha contribuido a este proceso. Jacques Aumont (1998), en una bella obra dedicada a estudiar el rostro en el cine, nos entrega una suerte de estratificación histórica del rostro. En la primera centuria del cine, vamos de un rostro que podríamos denominar semiótico, sobre-codificado; en el cine clásico (propio de la pantomima), que pasa por el rostro como testimonio, como memoria en el cine de posguerra, hasta un rostro des-compuesto en el cine contemporáneo. Sin embargo, Aumont se niega a asumir el des-montaje del rostro en el cine, porque pese a muchas formas de anularlo, la cámara hace su inscripción, y el cine será, dice, un asunto de rostros.

Quisiéramos retener, del análisis de Aumont, la reflexión sobre el rostro descompuesto, propio de cierta modernidad. Entre los mecanismos posibles para este desmontaje, incluye los primeros planos que fragmentan el rostro en partes (se recuerda el trabajo de los planos de talles geo-gráficos de los rostros en las películas de Sergio Leone), como también el uso de técnicas de desenfoco, variaciones cromáticas, filtros, deformación de la perspectiva, entre otros más.

En síntesis, recurre a las posibilidades de la cámara de hacer que el rostro no sea una representación. "La derrota del rostro irá a la par con la pérdida de toda transparencia en la representación" (Aumont, 1998, p. 154). En el fondo, todo su análisis conduce a reconocer que ese rostro des-montado en el cine opera como máscara, y por ello en éste no puede encontrarse el hombre por vía alguna. Ya no hay semiótica de las pasiones, ni tampoco análisis de la subjetividad porque siempre es un engaño. "Imposible, pues, en la era moderna y en todos sus estados, percibir el rostro como el simple afloramiento de lo humano en el hombre. El rostro embaucador, ilusorio, da menos de lo que promete, no es el signo verídico de una interioridad; además, la promesa misma de interioridad es falsa y peligrosa, ya que en el mejor de los casos, revela esa abominación, el individuo". (Aumont, 1998, p. 144).

Lo interesante es que sin caer en la dinámica de la máscara (pues tendríamos que decir que el rostro es solo la suma de sus máscaras, y no hay cuerpo y velos, sino los velos del cuerpo), ese movimiento que denuncia Aumont y que le preocupa porque puede des-hacer lo humano, es el que logra el sueño deleuziano de des-montar el rostro. "Más allá del rostro, todavía hay otra inhumanidad: no la de la cabeza primitiva, sino la de las cabezas buscadoras en las que los máximos de desterritorialización devienen operatorios formando nuevos devenires extraños, nuevas polivocidades" (Deleuze, 1994, p. 194).

Y es que resuena en esta fuga al rostro, a las máquinas de *rostreidad* que eliminan el cuerpo en favor de una política facial, un modo de comprender los seres que violenta (perfora, taladra) la taxonomía, el Árbol de Porfirio, incluso la Enciclopedia. En gran medida, el Thriller surcoreano nos permite presenciar el devenir no – humano de los cuerpos, y el desmontaje de un rostro en el cual no encontramos los agujeros de ninguna subjetividad; y sus llanuras blancas solo pueden ser seguidas como afectos incapaces de reducirse a una representación, a un duplicado en algún diccionario.

La venganza y el rescate. Cómo perforar el cine de género

No deseamos resolver el problema del Thriller como etiqueta, si bien esperamos mostrar de qué modo opera como territorio, cuando se reconoce que los cuerpos que lo habitan parten de violentar el modelo del diccionario, resistirse a caer bajo la égida de las taxonomías. Martin Rubin (2000) ofrece una salida que, infortunadamente, no evade el modelo taxonómico. Sugiere que el Thriller es un meta-género que toma elementos de otros géneros. “El concepto de thriller se encuentra en algún lugar indefinido entre un género genuino y una calidad descriptiva que atribuye a otros géneros más claramente definidos, como pueden ser los thrillers de espías, los thrillers de detectives o los thrillers de terror” (p. 12).

Dicha hibridación dentro del Árbol de Porfirio significaría una variación no esperada, quizá una anomalía botánica. Implicaría que un género mayor no se divide en dos ramificaciones (sub-géneros o especies), sino en un número indeterminado. Con ello la estructura rompería su balance. Más cercano al modelo de la Enciclopedia, el meta-género implica que el thriller puede hacer pasar por su estructura rasgos de otros géneros, y su entrecruzamiento permite reconocer por qué es difícil un mapa preciso de su geografía.

Sin embargo, en esta lógica, el Thriller termina nuevamente siendo cercado. Y lo que deseamos es partir del hecho de que su resistencia al modelo taxonómico anuncia su potencia para escapar a la semiotización de su cuerpo. Taladrar, romper su propio caparazón, es la línea de fuga que explica que sus territorios sean permanentemente reterritorializados por la relación entre unos cuerpos que hacen vibrar la materialidad y el dispositivo cinematográfico que convierte a la pantalla en la línea de cruce de afectos, velocidades e intensidades.

Rubin, como habíamos insinuando, destaca un rasgo principal para delimitar el territorio del Thriller: la sobre excitación de las emociones del público. De cierta manera, recurre a una dinámica pulsional heredada de los orígenes del cinematógrafo como espectáculo para alterar los sentidos. Esa herencia viene de la experiencia de barracas, del parque de atracciones, de los orígenes profanos del séptimo arte. Una herencia que exalta la potencia de las velocidades vertiginosas del montaje, y las narraciones trepidantes que buscan activar pasiones concretas en el espectador. Deseo de saber, capacidad de creer, sentido del deber, fuerza del poder, sería las pasiones básicas para toda narratividad.

La comunión que se sugiere ocurre entre el espacio narrativo y el público. Se activan las pasiones del espectador cuando se las pone en sintonía con las configuradas en el relato. Incluso, puede decirse que son fundamentales los mecanismos de identificación y transferencia que producen cierto goce perverso al contacto con la potencia sensual del thriller. “El thriller posee una gran atracción sadomasoquista: obtenemos placer de los personajes que sufren,

pero también sufrimos al identificarnos con ellos. El thriller hace sufrir tanto al héroe como al público” (Rubin, 2000, p. 16).

La venganza, por ejemplo, para el caso del Thriller surcoreano, bien podría ser una de las líneas de fuga que atraviesan el territorio de este tipo de cine. Como lo define Fabbri, en la semiótica de las pasiones este sentimiento opera como un deber. Es la lógica modal la que orienta cualquier pasión y que puede ser leída en clave semiótica. Más que un querer vengarse, es un deber que adquiere el cuerpo cuando es modelado por un dispositivo que lo hace devenir máquina de combate. De allí que pueda organizarse todo el devenir de los cuerpos sobre este afecto, como ocurre en películas **Old Boy** o **The Bittersweet Life**.

Sin embargo, quisiéramos sostener que un inventario de la cartografía terminaría por cercenar las posibilidades del Thriller para des-montar el género. Su extraña riqueza opera precisamente porque es un territorio cuyas variaciones tienden hacia modulaciones no previstas. Ya sea que tome formas laberínticas, estéticas góticas, la crisis de la ciudad, el mundo del hampa, los detectives privados, lo sobrenatural, su genuina potencia, radica en mostrar lo que pueden los cuerpos. Posiblemente otros géneros lo hagan; pero sin duda, ninguno lo hace como el cine surcoreano des-montando el rostro hasta el devenir in-humano, y revelando la función háptica del ojo para reconocer que las materialidades que cruzan la pantalla no pueden ser objeto de una codificación.

Jesús Palacio, en un interesante análisis de los tópicos propios del cine asiático, recalca el hecho de que el imaginario construido en el siglo XX en Occidente, no corresponde con la riqueza expresiva de un cine cada vez más a la vanguardia y que ha mantenido en equilibrio las tradiciones ancestrales en términos narrativos (por ejemplo el teatro Kabuki en el cine japonés), con experiencias narrativas propias del cine hollywoodense. De allí que sostenga que no es posible reducir al lejano oriente a figuras como el peligro amarillo (propia de la guerra fría), el Kamasutra, el código bushido o las técnicas Shaolín.

La gran variedad de una filmografía creciente con celeridad reclama una nueva lectura de sus lógicas expresivas. Y lo que es quizá más importante, es necesario reconocer el impacto de estos cines en las filmografías occidentales. “Lo realmente significativo es que el cine, el cómic y hasta la literatura occidentales de género, han sido colonizados estadísticamente por Asia. En la actualidad, prácticamente ningún filme de acción, ningún thriller cinematográfico, escapa a la influencia del cine oriental de género...” (Palacio, 2007, p. 47). Fuera del modelo de géneros, como hemos venido insistiendo, vale la pena revisar algunas de las piezas claves que bien pueden ser singularidades del thriller surcoreano gracias a que son un propio territorio en el cual se puede buscar la capacidad de los cuerpos para romper taxonomías.

Old Boy (2003) película del director Park Chan-Wook, es quizá la más reveladora muestra del trabajo del thriller de esta geografía asiática. Inspirada en un cómic, y segunda entrega de una trilogía temática (no narrativa), esta obra nos introduce en una historia sobre la línea de fuga de la venganza. Oh Dae-su (Choi Min-sik) tras 15 años de cautiverio en una prisión privada es puesto en libertad sin explicaciones. Su *vendetta* comienza buscando a su captor para averiguar los motivos de su encierro, y hacerlo pagar por sus acciones. Lo que descubrimos es que la venganza opera en doble vía porque el encierro de Oh Dae-su tiene como razón hacerle pagar por acciones de su pasado.

El estremecedor ritmo de la historia (al igual que su poética banda sonora), hiperboliza en el público la misma pasión de nuestro héroe. Lo singular, lo que permite perforar cualquier clasificación, es presenciar cómo un hombre común deviene en una máquina de combate. Durante su cautiverio, ve televisión día tras día y entrena su cuerpo. El resultado es una ópera de batalla que presenciamos durante toda la cinta. Oh Dae-su es la materialidad pura desatada. Con un martillo como centro de gravedad (su alma está en el acero), lo vemos vencer adversarios sin recurrir a coreografía alguna. Ha devenido animal, y el paisaje de violencia urbana se ha reterritorializado en su rostro. Tal vez, la más reveladora de las secuencias es la que nos permite ver (como si se tratara de la viñeta de un cómic) cómo nuestro héroe, en un estrecho corredor, vence a un grupo de contrincantes. Allí no hay artes marciales (técnica sobre-codificada), tampoco hay un guerrero, simplemente es la materia que hace devenir la carne en turbulencia. Nadie sobrevive a un desastre natural como Oh Dae-su.

Una segunda muestra de este tipo de trabajo está presente en la película **The Bittersweet Life** (2005), del director Kim Jee-won. Exaltando al extremo epidérmico las pasiones, el cineasta nos introduce en la historia de Sun-Woo (Lee Byung-hun), un estoico personaje que trabaja para un jefe de la mafia. Luego de desobedecer órdenes directas y no eliminar a la novia del jefe y su amante, en un gesto de compasión (fácilmente motivado por la belleza de la joven víctima), es sentenciado a muerte. Su escape es el momento clave en que este Thriller despliega la potencia del cuerpo, afectado por el paisaje de violencia urbana de la mafia. De qué es capaz luego de ser apaleado, torturado, enterrado vivo... pues al igual que en **Old Boy**, la venganza se convierte en la línea de fuga que hace devenir in-humano su cuerpo. Enfrentado a casi un pelotón y sin gracia alguna vemos convertir a un pedazo de madera en llamas en el centro de gravedad de su cuerpo. Nuevamente asistimos a un ejercicio háptico. No podemos reconocer los movimientos del cuerpo devenido luz y la cámara convertida en estratigráfica. Ambas, hacen de este cuerpo un afecto pirológico, que convierte el fuego en un nuevo rostro des-compuesto.

Sun-Woo es un personaje imperturbable. Sin bio-grafía aparente, su rostro parece una pared blanca. Su des-montaje está presente durante todo el relato precisamente porque no parece haber agujero negro, no hay subjetividad tras esta pantalla facial. El deber de la venganza lo lleva hasta la muerte, y vemos su cuerpo resistir todo tipo de ataques hasta caer. Su deceso no es la muerte del hombre, no hay rostro borrado, simplemente presenciamos el paisaje del centro de la tierra, el núcleo calorífico que se extingue. Si el rostro se elimina, es porque finalmente, ha sido territorializado, convertido en un rostro del lenguaje. No es el caso. Este rostro des-montado no puede ser mirado porque no hay una forma que reconocer, solo se toca con los ojos (función háptica), un extraño fuego que al final se extingue. Ver morir a nuestro héroe es presenciar el cambio de estado de la materia, ser objeto de una transformación cosmética.

En una segunda línea de fuga podríamos situar, en remplazo de la venganza, el rescate. Bajo la lógica modal, propuesta por Fabbri, se mantiene el deber como pasión. Rescatar a una víctima despliega un imperativo sobre los personajes. El resultado es igual. Los cuerpos han de devenir in-humanos para lograr responder a su propio norte. **Chaser** (2008), del director Na Hong-Ji, al igual que gran parte del thriller surcoreano, tiene como protagonista un anti-héroe. En este caso, Eom Joong-ho (Kim Yun-seok) es un proxeneta quien tiene que rescatar

a una de sus prostitutas que ha sido secuestrada por un psicópata para sus prácticas sadistas. Con un pasado en las fuerzas policiales, su entrenamiento lo hace desplegar todo su cuerpo por las laberínticas calles de Seúl, en busca de la casa donde está secuestrada su protegida. Tras un trabajo detectivesco, arduo, el desenlace implica diversos enfrentamientos en que el cuerpo tendrá que devenir-máquina de combate. Y en este caso, es animalidad pura. Se toman los rasgos de la ferocidad abstracta para hacer vibrar el cuerpo hasta casi la muerte.

Tendríamos que decir que el cuerpo de Eom Joong-ho, devenido máquina de combate, es capaz de reterritorializar la disciplina policíaca. No presenciamos las técnicas propias que deben conducir a un cuerpo rostrificado (fruto de una institución, de un agenciamiento humanizante) a recomponer el orden social. Todo lo contrario, vemos la pulsión de un cuerpo que deviene todos los animales en la más cruda guerra de la carne. Quizá su rostro, permanentemente exaltado, borra cualquier código porque pareciera des-figurarse. Y cuando combate, ese rostro se des-monta bajo el rasguño, las cortadas, la sangre; es objeto de la escritura in-humana, como si lo que importara es presenciar la materia danzante en una nueva pantalla, en un fondo blanco cuyas hendiduras no revelan subjetividad alguna.

En esa misma línea, la película **The Man From Nowhere** (2010), del director Lee Jeong-beom, da forma a su relato y construye su narrativa, con base en el rescate. So-mi (Kim Sae-ron) una pequeña, hija de una prostituta y amiga de un exmilitar retirado que perdió a su esposa, es secuestrada por un grupo criminal que se dedica al tráfico de órganos. A partir del afecto entre dos almas solitarias, se activa la necesidad del rescate. Nuestro héroe, Cha Tae-sik (Bin-Won) gracias a su entrenamiento, hace que su cuerpo en batalla devenga máquina bélica, un cuerpo que reconocemos con facilidad del cine de acción americano, pero que en este caso, logra des-montar el rostro, lo cual no es sencillo ese tipo de cine. Aunque por momentos algunas de sus intensidades hacen activar nuestra Enciclopedia, prima como espectadores la función háptica del ojo, que libera la materialidad que abre la puerta a lo in-humano. Sin embargo, lo realmente interesante radica en que hay un genuino des-montaje del rostro.

Durante la primera parte de la historia, el rostro de nuestro héroe aparece cubierto por su propio cabello. No es difícil reconocer en él un velo y un tributo al claroscuro del cine. Al mismo tiempo, el rostro es anulado, mutilado, fragmentado. Es un paisaje insondable, no hay subjetividad alguna, y la pared blanca está tan tallada que no hay modo de decodificarla. Cuando nuestro héroe se dispone a rescatar a su pequeña amiga, se deshace de su cabello y allí no presenciamos ni pared blanca, ni agujero negro. Ese rostro es un cuerpo, en él solo se puede tocar a distancia un paisaje desértico, inexpresivo, in-humano. Al final, el rostro se convierte en el paisaje de la paternidad sustituta cuando rescata a la pequeña So-mi. Pero no es el rostro del padre, es la paternidad paisajística y animal la que presenciamos, mucho antes de cualquier diccionario, de cualquier definición propia de lo humano.

Por último, tendríamos que decir que nuestro interés por el Thriller se concentra precisamente en los enfrentamientos entre cuerpos. Allí se define esta cartografía, y no el inventario de tópicos. La razón es que allí, en el caso del cine surcoreano, se taladra cualquier modelo genérico. El ser es pura univocidad, y los personajes (bajo el trabajo del dispositivo cinematográfico) devienen in-humanos. Sus propias potencias se multiplican al ser afectados por otros cuerpos, por las propias pasiones del relato, por la fuga en pantalla a la rostrificación, porque ex-ponen la imposibilidad de la materia de ser atrapada por el lenguaje. Cine de la

materialidad que termina por mostrar cómo en la pantalla, y en ningún otro espacio quizá, es posible saber lo que puede un cuerpo.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (1980). *Categorías*. Buenos Aires, Argentina: Aguilar.
- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona, España: Paidós.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. 1 artes de hacer*. Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, España: Arena Libros.
- Deleuze, G. (2005). *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Eco, U. (1990). El Antiporfirio. En Vattimo, G. (Ed.), *El pensamiento débil*. (pp. 74-106). Madrid, España: Cátedra.
- Fabbri, P. (1995). *Tácticas de los signos*. Barcelona, España: Gedisa.
- Fabbri, P. (1999). *El giro semiótico*. Barcelona, España: Gedisa.
- Palacio, J. (2007). Oriente... no siempre es oriente. La imagen del oriental en el policíaco occidental. En Cueto, R. (Ed.), *Asia Noir. Serie negra al estilo oriental* (pp. 45-62). Madrid, España: T & T Editores.
- Porfirio. (2003). *Isagoge*. Barcelona, España: Anthropos.
- Rubin, M. (2000). *Thrillers*. Madrid, España: Cambridge University Press.
- Serres, M. (2002). *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*. Madrid, España: Taurus.