

ACONTECIMIENTOS IMPUROS. EN TORNO A LA “LÓGICA ALTERNATIVA” DE *MÁS ALLÁ DEL ESPEJO* DE JOAQUIM JORDÁ

por Aurelio Sainz Pezonaga

“Yo le pregunté qué entendía por un espejo: una máquina, me respondió, que resalta las cosas lejos de sí mismas.”
(Denis Diderot, *Carta sobre los ciegos*)

“Las obras de arte no son objetos, sino procesos, ya que no son producidas de una vez para siempre, sino que continuamente están expuestas a la ‘reproducción’: de hecho, sólo encuentran identidad y contenido en este continuado proceso de transformación” (Pierre Macherey, “Problems of Reflection”)

Más allá del espejo (2006) fue el último documental rodado por el director catalán Joaquim Jordá. La muerte -a la que, según él mismo confiesa en el film, había dejado de temer-, le llegó en junio de ese mismo año antes de poder terminar el montaje final. La muerte, una cierta concepción de la misma que no es desde luego la más difundida y que elude lo tétrico y lo espantoso, una mirada a la muerte no desde el miedo, sino desde el amor a la vida, es quizás la línea de mayor intensidad que recorre toda la película.

Usando principalmente los testimonios de las protagonistas, *Más allá del espejo* narra la historia de varias personas -Esther Chumillas, Rosario Villaescusa o el mismo Joaquim Jordá (de un modo posiblemente distinto también Yolanda Cañamares)- que atravesaron por la experiencia de algo que podríamos llamar “un cambio de plano lógico”. La comparación con *Alicia a través del espejo* (1871) de Lewis Carroll, de la que la película es igualmente una lectura, se hace ver de inmediato. A las personas retratadas en el film les ocurre algo muy parecido a lo que en la ficción del relato de Carroll le ocurrió a Alicia: han entrado en un mundo donde rige “una lógica alternativa”. La agnosia y la afasia, problemas a la hora de reconocer objetos o signos, que sufren por distintos motivos, produce en ellos un desconcierto lógico similar al que provoca en Alicia (y en nosotros lectores) el mundo invertido de detrás del espejo que inventó Carroll. La película, sin embargo, no se regocija en absoluto en la desorientación que este “otro” mundo del que “nada se entiende” impone a los protagonistas. Sin perder el pie en ningún momento en las trampas de la compasión, con humor incluso, relata la lucha de cada uno de ellos por rehacer su vida desde sus nuevas condiciones de complejidad.

Comparada, no obstante, con sus tres documentales anteriores, *Monos como Becky* (1999), *De nens* (2003) y *Veinte años no es nada* (2005), la última propuesta de Jordá quizás podría considerarse como un paso atrás. Fijándonos únicamente en un aspecto que en otro lugar consideramos como fundamental, el entrelazamiento complejo entre relaciones personales y relaciones sociales que urdían sus tres anteriores trabajos parece perderse en este último. De hecho, lo que desaparece casi por entero son las relaciones sociales. Las historias personales discurren sin un ápice de contextualización socio-histórica. Aunque también hay que decir que, además de que es prácticamente imposible eliminar totalmente esa contextualización: los cuerpos, la ropa, los “hogares”, las aspiraciones están marcados socialmente; la película trabaja con una serie de temas -la “discapacidad”, la superación personal, las solidaridades “apolíticas”- que se hacen eco, sin que medie, ciertamente, mucha contención, de toda una serie de propuestas cinematográficas en las que el imperativo de demostrar la propia valía, rector del sentimiento de culpabilidad de la clase obrera, es naturalizado narrativamente. Por lo demás, las relaciones sociales que han “desaparecido” de la película, son sustituidas



por dos contenidos que es difícil no ver desplazados respecto del conjunto. Hablamos de la partida de ajedrez y de la historia de Yolanda Cañamares.

Los desplazamientos que suponen la partida de ajedrez y la historia de Yolanda funcionan, como parece evidente, rompiendo con la estrecha particularidad del número no muy alto de personas que sufren agnosia. Abren la significación del caso, dándole un mayor alcance, extendiéndolo a una implicación general: ahí se trata de algo que incumbe a más gente -teóricamente, a todos. Sin esos dos contenidos, las historias de Esther, Rosario y Joaquim podrían quedar reducidas a meras anécdotas, a algo que sólo parecería ser relevante para sus protagonistas. O lo que no sería menos lamentable, el documental peligraría con caer en una abstracción humanista que moviera a la simple identificación irreflexiva. En este segundo peligro, la película se prestaría a un embobamiento con la imagen como espejo de la realidad personal contrario a todo lo que Jordá había pretendido en sus anteriores documentales, contrario también a la idea que se apunta en el título.

No vamos a afirmar que la película logra escapar enteramente de esos dos peligros. Y algunas reseñas de la misma que hemos podido leer confirman que en

efecto no lo consigue. Es la consecuencia de no hacer jugar las relaciones sociales por su lado político y económico, que es por donde menos equívocos se deslizan. A cambio, si es que podemos hablar así, Jordá hace jugar el pensamiento cinematográfico en un nivel admirable de relevancia teórica. Es, entonces, verdad que en *Más allá del espejo* Jordá no hace intervenir expresamente las relaciones sociales. Pero, es igualmente cierto que confronta las relaciones subjetivas e intersubjetivas con la dureza de su más “escondida” materialidad, incluida su materialidad social. Llevado al plano de la autorreflexión de la práctica cinematográfica o artística, eso significa que si, de alguna manera, con *Más allá del espejo* Jordá da un paso atrás respecto a los anteriores documentales, podría ser, nos parece, para tomar distancia y proyectar una mirada inquisitiva sobre ellos. Podría ser, quizás, para poner en acción su pensamiento-cine sobre su propia actividad como cineasta y de paso sobre toda práctica artística a comienzos del siglo XXI.

Comencemos por un lugar donde ese pensamiento-cine destila notas verdaderamente emocionantes. Es el momento en el que Rosario Villaescusa -la reina roja, la teórica-, en un primer plano, cubiertos los ojos con unas gafas oscuras y sobre el fondo de una playa, relata su propia muerte:

Tú ya no eres tú, tú te quedaste allí en el quirófano y quien salió fue (...) otro, y ese otro, pues claro, no entiende nada de lo que le rodea y cuando habla con los que le rodean, los otros no le entienden, porque habla diferente.

Y yo que estaba tan contenta porque ianda, estoy viva! Y no era verdad, había muerto, pero no lo sabía, ahora es cuando empiezo a estar viva.

Y claro, quería seguir viviendo como vivía Rosario Villaescusa, y ella se murió.

Es importante tomar este testimonio al pie de la letra. En ningún momento pretende Rosario estar realizando una analogía. No dice que ocurrió *como si* se hubiera muerto. Las palabras son tajantes: “Tú ya no eres tú, tú te quedaste allí en el quirófano y quien salió fue otro”, “había muerto, pero no lo sabía”, “...y ella se murió”. Por supuesto aquí rige con toda su contundencia “una lógica alternativa”: ¿cómo es posible entender “en serio” que alguien narre su propia muerte?

Sólo quizás si por “muerte” entendemos algo distinto de lo que habitualmente se entiende. Desde el punto de vista de la historia de la filosofía, la posibilidad acaso de narrar la propia muerte sólo aparece una vez en un famoso pasaje de la *Ética demostrada según el orden geométrico* (1677) de Baruj Spinoza.

No obstante, aquí hay que señalar que yo entiendo que el cuerpo muere cuando sus partes se disponen de suerte que adquieren entre ellas otra relación de movimiento y reposo. Pues no me atrevo a negar que el cuerpo humano, aun manteniendo la circulación de la sangre y otras cosas por las que se considera que el cuerpo vive, puede, no obstante, cambiarse en otra naturaleza totalmente diversa de la suya. Ninguna razón me fuerza, en efecto, a afirmar que el cuerpo no muere a menos que se cambie en cadáver; más aun, la misma experiencia parece sugerir otra cosa. Ya que sucede a veces que un hombre sufre tales cambios que yo no diría fácilmente que sigue siendo el mismo: como he oído contar de cierto poeta español, que había sufrido una enfermedad y, aunque había curado de ella, quedó, en cambio, tan desmemoriado de su vida pasada que no creía ser suyas las comedias y tragedias que había hecho. (*Ética IV*, prop. 38, esc.)

El pensamiento que la película de Jordá construye está sorprendentemente cerca de esta tesis del filósofo holandés del siglo XVII. La coincidencia se da incluso en el ejemplo. Más adelante en la película, la misma Rosario comentará que una de las experiencias más traumáticas de todo el proceso fue darse cuenta de que no reconocía como propio un trabajo que había escrito antes de la operación. Por otro lado, y pasando del ejemplo a la teoría de Spinoza, fijémonos que en este pasaje se defiende la idea de que la única forma de morir no es que nuestro cuerpo se convierta en cadáver. La muerte, dice Spinoza, es un determinado cambio en la disposición entre las partes del cuerpo que hace que éste se transforme en otro ser. Tanto para Spinoza como para la película, la muerte no es un acontecimiento definitivo, ni como comienzo ni como fin. Ni siquiera cuando el cuerpo se convierte realmente en cadáver habría que entender la muerte como un acontecimiento puro. No es un acontecimiento puro porque no se sostiene en su propia radicalidad ya sea de origen o de terminación. No es, como se piensa desde la espera de la inmortalidad, el inicio real que liberaría a un espíritu de la materia corporal. Ni es, como se cree desde la perspectiva de la desaparición total, la conclusión de un sujeto finito. No es ni nuestro verdadero comienzo ni nuestro verdadero final, ya que la muerte, como decían Epicuro y Lucrecio ya hace muchos siglos, no es nada para nosotros. Sólo atendiendo a la alteridad real de la muerte podemos explicar su impureza.

La muerte es un acontecimiento impuro. Y el caso es que si la muerte lo es, hay que pensar que quizás los demás acontecimientos también lo sean. Un acontecimiento es impuro en tanto que, al ocurrir, no alcanza una separación total respecto de aquello con lo que rompe. Su acaecer porta siempre consigo una huella de lo que ha dejado atrás o a un lado. La razón es que aquello con lo que rompe es también, a su pesar o en su provecho, su condición de existencia. Es a partir de esta concepción del acontecimiento como cabe entender que Rosario Villaescusa pueda narrar su propia muerte. La Rosario Villaescusa que murió en el quirófano sigue viva en la que sobrevivió a la operación, aunque ésta sea, como ella dice, realmente otra. El acontecimiento impuro desafía, en efecto, el principio de identidad. Y este desafío repercute de manera especial en la concepción tradicional de la identidad personal. Rosario sigue viva al tiempo que es otra. La impureza del acontecimiento reside precisamente en su ser internamente contradictorio, internamente conflictivo, tan conflictivo como lo es la nueva Rosario. No sólo sucede que “yo es otro”, como afirmaba Arthur Rimbaud. Con esta concepción del



acontecimiento impuro no sólo se alza la sospecha de que en tu conciencia hay algo que escapa a tu dominio. Ocurre, sobre todo, que “tú no eres tú”, como desvía Barbara Kruger, algo de lo que te es más propio se encuentra irremediabilmente *en otra parte*. Es por eso que la lógica del acontecimiento impuro es, desde luego, “una lógica alternativa”.

El espejo (es lo que dice Jorge Luis Borges, pero la idea está también en Denis Diderot, en Lewis Carroll, en Jacques Lacan y en Pierre Macherey) tiene algo de monstruoso. En tanto que multiplicador de los seres es el símbolo de la identidad, de la repetición perfecta. Pero la continuidad perfecta sólo es

posible si va acompañada, como por su otra cara, por la completa separación. Esta otra cara a menudo se soslaya cuando se opone simplemente la diferencia a la identidad. La identidad perfecta y la perfecta diferencia (y por tanto independencia) con respecto a todo lo demás son las dos caras del mismo espejo. Lo que en ambas caras se pierde o se olvida o se excluye es la relación material. Desde el punto de vista de la impureza de los acontecimientos, ser o darse es ser o darse en relación material. Sin relación no hay modo de ser, pero ser en relación es ser en contradicción. Apuntar hacia un “más allá del espejo” como hace Jordá en su película significa hablar de la “lógica alternativa” de la relación necesaria, de la necesaria contradicción.

Ahora bien, ¿qué espejos, qué separaciones perfectas o acontecimientos puros quiere *dejar atrás* esta película? ¿Los ojos o la conciencia? ¿La cámara de cine, la película como objeto o el documental como representación de la realidad? ¿La mirada del espectador o la imagen espectacular? ¿La memoria o la tradición dominante? Los espejos a los que parece hacer referencia el título son muchos. Pero uno de los hilos principales es sin duda el que sondea aquello que se encuentra más allá de la conciencia. Para la película, más allá del espejo se extiende, en efecto, el inconsciente corporal, el cuerpo mismo, el cerebro y sus dinámicas neuronales que son la base biológica de la mente y resultan, sin embargo, totalmente inconscientes para ésta. Por muchas introspecciones que uno haga en sus pensamientos jamás llegará al cerebro. O, es más, por muy intensamente, por ejemplo, que nos miremos a los ojos en el espejo, jamás nos podremos observar a nosotros mismos viendo -en el sentido complejo, claro está, que la acción de ver adquiere en la película. Y lo que se sitúa más allá de la conciencia transparente -pero que en el caso de Esther, de Rosario, de Joaquim (y también de Yolanda) se ha asomado por la ventana al modo de un intruso inesperado que es, sin embargo, al mismo tiempo lo más próximo-, es la materialidad del cerebro. Es el hecho de que el cerebro está expuesto a virus, a tumores, a infartos, a intervenciones quirúrgicas, el hecho de que posee una naturaleza enteramente relacional tanto por su exposición al exterior -a través de los sentidos o simplemente porque es un cuerpo entre cuerpos-, como por la interconexión que lo constituye. Esta intromisión del cerebro en la conciencia, la aparición de lo que ideológicamente se supone que debería estar ausente del lugar de la presencia, es el acontecimiento impuro principal de la cinta y el que marca toda su reflexión. Rosario se refiere a ello cuando afirma que tras la operación se había hecho consciente de su vulnerabilidad. La aventura que narra el documental es, así, la de aprender a vivir sabiéndose vulnerable o, lo que sería lo mismo, con esta interferencia constante del cerebro en la mente. A sus protagonistas no les cabe hacerse ilusiones acerca de una supuesta conciencia transparente para sí misma, dueña y señora, en acto o en potencia, de todas las situaciones, y, por tanto, perfectamente protegida en su cápsula espiritual, a salvo de cualquier intromisión del exterior.

“Tu cerebro va por un sitio y tus ojos por otro” dice con expresividad la misma Rosario. El desajuste es el modo en que el cerebro irrumpe en la conciencia, el modo en que el cerebro “se muestra”, su efecto inmanente. El desajuste es propio de la actividad mental de la persona que sufre una agnosia de este tipo. Pero, también, y he aquí en qué sentido es clave el papel de Yolanda en la película, es propio de aquella que ha visto y se ha vuelto ciega. Y, puestos así, es propio igualmente de todos los que sienten cansancio o sueño o están nerviosos o... están descansados, despiertos y tranquilos... En efecto, la causa inmanente del desajuste, la materialidad de nuestra mente, su vulnerabilidad y su potencia, no es algo que sólo se pueda experimentar cuando uno sufre una enfermedad como la padecida por los protagonistas de *Más allá del espejo*. Es algo que “se



muestra” continuamente. Es nuestra propia experiencia. Aunque es imposible alcanzar el cerebro por introspección, nunca dejamos de sentir la acción de nuestro cuerpo en nuestro pensamiento. Ocurre, no obstante, que la experiencia de la materialidad de nuestra mente, a pesar de haber sido tradicionalmente el arrecife donde encallaban todas las filosofías del espíritu, está demasiado a menudo sometida a un trabajo de reinterpretación de gran envergadura que se esfuerza, sin conseguirlo nunca totalmente, por convertirla en algo despreciable. Ese trabajo ideológico falla por entero, sin embargo, en los casos graves de agnosia. En estos casos el cerebro se hace tan incuestionable en sus efectos que no hay forma de espiritualizarlos. O, habría que decir mejor, se hace incuestionable que, si esos efectos se espiritualizan, lo que resulta es un “pesimismo total”, el pesimismo que se deriva de “no entender nada”. Intentar explicar lo que está pasando es la vía de acción que la película propone para salir de ese pesimismo.

La explicación ocupa un lugar nada despreciable en una película realizada casi por entero mediante testimonios y conversaciones. La agnosia es explicada por diferentes personas, pero la cinta resalta sobre todo el interés de Esther por conocer el funcionamiento del cerebro y añade una exposición de una experta en el tema acompañada de gráficos. Lo importante es, de cualquier manera, que la explicación no aparece en absoluto como una construcción que viniera a modificar desde fuera el mundo vivido de estas personas. Es, por el contrario, una respuesta vital, forma parte del impulso por desembarazarse del abatimiento al que les empuja la perplejidad. Para explicar lo que está pasando, para combatir ese desánimo, tienen que entender la conciencia en su materialidad, como parte del mundo, como lugar de encuentro de múltiples relaciones causales.

Llegados a este punto habría que intentar evitar el peligro de confundir la materialidad que atribuimos a la conciencia con una supuesta pasividad. De otro modo jamás llegaríamos a entender sobre qué bases *Más allá del espejo* podría presentarse como una apuesta por la vida activa. Es necesario, en consecuencia, pensar que el hecho de que la conciencia sea parte del mundo no quiere decir que sea el títere de un monarca oscuro que decretaría las leyes a las que tiene que someterse obligatoriamente. Podemos entender la conciencia como materialidad y, al mismo tiempo, como actividad real a condición de que la consideremos en tanto que performativa. Aunque para ello tendremos que diferenciar claramente entre dos maneras distintas de entender la performatividad. En efecto, hay al menos dos líneas teóricas posibles respecto a la performatividad que no suelen diferenciarse con claridad cuando este concepto se trae al campo del análisis de las prácticas artísticas. Una línea teórica parte de John L. Austin para quedarse en su concepción del acto de habla como acontecimiento puro y conduce hacia los trabajos de John R. Searle y de Paul Grice, donde a su vez se bifurca. La otra asume o comparte la crítica que Jacques Derrida realizó del planteamiento de Austin y concibe el acto de significación como acontecimiento impuro, más en concreto como iteración (repetición más diferencia). La elaboración más sofisticada del concepto de performatividad, la llevada a cabo por Judith Butler, depende ampliamente de la crítica derridiana.

A la concepción austiniana que entiende la acción discursiva como libre expresión de un sentido intencional, Derrida opone la teoría de la acción discursiva como iteración, en la que el agente no es el dueño del signo que moviliza, ni por tanto totaliza el contexto en el que interviene su enunciación. Enunciar oralmente o por escrito tendría poco que ver para Derrida con expresar un sentido previamente formado en la mente del hablante o escribano. Consiste, más bien, en citar y, por tanto, movilizar un signo que necesariamente tiene que estar ya dado en una dinámica social que escapa al dominio del individuo que lo enuncia. La acción no puede entenderse como un acontecimiento puro o aislado ni como singularidad absoluta, sino siempre en relación con otras acciones no presentes. La acción discursiva es relacional no sólo porque se lleve necesariamente a cabo dentro de un contexto, porque en este caso todavía cabría plantear que ese contexto es domeñable por la intención del agente, como al decir de Derrida defendería Austin. La acción discursiva es relacional debido a que no puede poner en acción un signo, una marca, si no es gra-

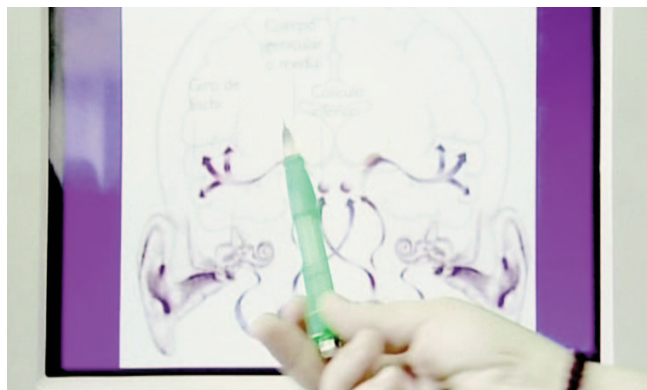


de poner en acción un signo, una marca, si no es gra-

cias a que esa marca es iterable y remite por tanto a otra emergencia, a otras emergencias que ya no están ahí salvo como condición de existencia de la acción discursiva particular. Ahora bien, esto no significa que la marca tenga una dinámica propia, indiferente a los individuos que la movilizan y sobre los que impondría su significación. Para generar significación, la marca depende de las acciones discursivas en las que es puesta en acción por individuos capaces de hacerlo y por tanto de los contextos en los que esas acciones son llevadas a cabo. La acción discursiva sólo será una “nueva” acción si es capaz de citar una marca identificable. Y la marca sólo será identificable si es citada reiteradamente en diferentes contextos.

Lo que Derrida discute con respecto a los actos de habla o escritura, se extiende igualmente a todo acto de conciencia, por ejemplo a la lectura, a la observación, a la atención, a la reflexión, al análisis, al juicio... Los ejemplos muestran bien que los actos de conciencia pueden entenderse perfectamente como prácticas sociales. Así, desde el punto de vista de la teoría de la performatividad entenderemos que la conciencia no actúa nunca en el vacío, sino que es activa en una situación compleja y no puede actuar fuera de alguna situación compleja. O, lo que es lo mismo, entenderemos que la conciencia no es nunca conciencia descarnada, sino cuerpo activo en lo social. La conciencia forma parte activa, hasta donde llega su poder, de la situación en la que interviene. Participa activamente en la construcción de la situación, pero como una parte de la misma, no como su dueña totalizadora. Es una parte además no unitaria, sino internamente heterogénea y conflictiva, como descubrió el psicoanálisis. Dado que la conciencia forma parte activa de la situación, ésta se encuentra siempre abierta para ella, o lo que es lo mismo, la situación siempre sobrepasa a la conciencia. Ahora bien, si la situación está siempre en exceso respecto a la conciencia, necesariamente se encuentra en defecto respecto de sí misma. No hay situación fijada de una vez y para siempre, porque tendría que ser fijada por una conciencia que pudiera ser exterior a la situación y, en última instancia, exterior a toda situación. Y eso es lo que hemos descartado desde el principio. La situación, por todo ello, no es nunca idéntica a sí misma. Está siempre desajustada o, lo que es lo mismo, expuesta a ser transformada, en proceso de transformación.

Dado que la conciencia forma parte de la situación, un desplazamiento en los puntos de vista que se proyectan sobre ésta supondrá también un reajuste en el equilibrio entre las relaciones de fuerza que la constituyen. No obstante, conviene tener cuidado en este paso y no volver a caer de nuevo en la tesis de la inmaterialidad de la conciencia. Por un lado, una situación no es un “simple” contexto. Cuando hablamos de situación, incluimos en ella todas las sedimentaciones con



las que las historias de todos los factores que se encuentran en la inestable cristalización actual condicionan la acción. Por ello, producir un desplazamiento entre los puntos de vista existentes acerca de una situación no es tarea fácil y requiere que el intento vaya acompañado de otras condiciones de naturaleza diversa que logren nuevas sedimentaciones, nuevas acumulaciones, nuevos puntos de ruptura. Por otro lado, aunque acerca de la situación no quepa un conocimiento perfecto, sí es posible un conocimiento mejor o peor y

esa diferencia cognitiva modificará cualitativamente la intervención que se realice.

La figura que utiliza Jordá para exponer su concepción performativa de la conciencia y de la acción en general es la alegoría del ajedrez. Cada acto de conciencia o discursivo o cada decisión o determinación es simbolizada por el movimiento de una pieza. Jordá retoma el problema de ajedrez en el que se inspiró Lewis Carroll para construir los acontecimientos de *Alicia a través del espejo*. En éste, como en todo problema de ajedrez, “la partida empezó mucho tiempo atrás”. La partida, en consecuencia, sobrepasa cualquier posibilidad de movimiento de las piezas individuales, sin embargo sólo se construye, sólo se va construyendo gracias a la articulación de esos movimientos. Las jugadas sólo pueden darse *en* la partida, pero la partida sólo se puede dar *por* las jugadas. La partida no se cierra sobre sí misma, no alcanza una identidad fija hasta que no se acaba, hasta que deja de ser. Si la partida está continuamente expuesta a adquirir un nuevo rumbo es porque,

aunque condiciona las posibilidades de acción, haciendo que en cada momento sean limitadas, sin embargo, cada nuevo lance recompone el campo de posibilidades. Aunque los jugadores compiten precisamente por predecir los futuros lances de su contrincante y las futuras posibles recomposiciones de la partida -competición por predecir sin la que no hay ajedrez- la partida es en sí misma impredecible. O mejor, cuando los movimientos de la partida son predecibles se acaba el juego. Cuando la partida se cierra sobre sí misma, entonces ya no hay partida.

El problema es más complejo todavía en una partida de ajedrez alegórica como la que presenta Jordá en la película. Una partida en la que cada pieza estuviera individualizada y en la que el horizonte del tablero se modificara al mismo tiempo que el juego, una partida cuyas reglas se fueran definiendo conforme avanza, sería como un laberinto dinámico, sin entrada ni salida, en el que las relaciones, el espacio, el campo de acción, la situación se reconstruiría a cada paso. Y en la que los pasos procederían de una pluralidad de empeños. Tendríamos así una partida con múltiples piezas vivientes, en la que los lances ya realizados condicionarían los que caben emprender en el turno siguiente, pero en la que, al mismo tiempo, cada nueva jugada recombinaría el horizonte de posibilidades futuro, de manera que a cada una de las piezas le sería necesario siempre prever y tener una cierta visión de la partida, pero le sería imposible prever el resultado final y por tanto tener una visión completa de la misma. La partida sería, entonces, un proceso sin sujeto ni fin(es), que es como Louis Althusser entendía la historia. Y sería, además, algo así como una partida de partidas, un proceso de procesos, una historia de historias, pero una partida, un proceso o una historia no totalizables.



Intentemos ahora ir acercándonos al problema de la reflexión sobre la propia práctica cinematográfica que Jordá realiza en *Más allá del espejo*. La agnosia que sufren Esther, Rosario y Joaquim apunta hacia algunas cuestiones críticas de gran relevancia para el trabajo con imágenes y con otras formas de experiencia espacio-temporal. La agnosia es un problema, ocasionado por una lesión cerebral, que conlleva una imposibilidad o dificultad de reconocer objetos, que antes de la lesión sí se reconocían, sin que se encuentren dañados o incapacitados los órganos sensoriales. Lo que la agnosia demuestra es que no hay imagen para nosotros sin un trabajo de reconocimiento (por parte de quien la produce al igual que

por parte de quien la recibe). Pero incluso más allá, la agnosia demuestra que ese trabajo de reconocimiento necesario para percibir cualquier objeto, cualquier imagen, no es en ningún sentido un “volver a conocer” lo ya conocido. El trabajo de reconocimiento no es una mera repetición, no es un mero reflejo especular que nada añadiría por sí mismo a la realidad reflejada. Más allá de los ojos, que Jordá compara con un espejo y la neuróloga con una cámara, el reconocimiento es una condición indispensable para que pueda haber percepción. Sólo si hay práctica de reconocimiento, hay conocimiento. El reconocimiento es constitutivo del conocimiento, tanto del perceptivo, teórico o científico, como del des-conocimiento ideológico. Sin él, como en la agnosia, sea lo que sea que se haya conocido o des-conocido con anterioridad, desaparece. O bien el trabajo de reconocimiento reactualiza continuamente lo conocido o, de lo contrario, no hay conocimiento alguno del tipo que sea. Es más, la reactualización de lo conocido le aporta un plus de convencimiento que no poseía la primera vez que fue asumido. O yendo todavía más lejos, la primera asunción de un conocimiento sólo adquiere valor cognoscitivo retroactivamente, gracias a la práctica de reconocimiento que es la que lo confirma como tal. Este es un principio básico de la performatividad, que es, por ello, antes que nada, una crítica de la metafísica del origen o del origen como fundamento. La performatividad defiende que el fundamento de un saber, de un valor, de una norma o de una autoridad no reside en el origen del que procede (ni en el fin al que podría dirigirse), sino en el proceso en el que se construye: reside en su base material. Si lo pensamos desde las normas que articulan nuestros actos, discursivos o de otro tipo, entonces, según la teoría de la performatividad, habrá que entender que esas normas no existen sino porque son efectuadas en esos actos, porque esos actos las reproducen. Su valor, su poder sólo se conserva, sólo existe porque son practicadas.

La crítica de la metafísica del origen que realiza la teoría de la performatividad es imprescindible para sostener uno de los posicionamientos más decididos que adopta *Más allá del espejo*: la defensa de que existen “lógicas alternativas”. Si lo que hay no es una única “lógica” verdadera fundamentada en un origen religioso, metafísico o de otro tipo, de la que las demás lógicas serían desviaciones; si puede haber verdaderamente “lógicas alternativas”, es porque la “lógica” con la que se lleva a cabo el trabajo de reconocimiento es ella misma conservada y producida por la actividad de reconocimiento. El objeto reconocido no es un contenido que se acomode a una forma que le sería absolutamente anterior o externa. La “lógica” y la dinámica del trabajo de reconocimiento sólo pueden darse como resultado de anteriores trabajos de reconocimiento. La forma en que se realiza ese trabajo es una sedimentación o una acumulación, un resultado de su historia. Si la práctica de reconocimiento consistiera en aplicar una forma universal o epocal a unos contenidos amorfos, estaríamos refiriéndonos a una única lógica verdadera fundamentada en su origen, y no cabría entonces hablar de una “lógica alternativa” real. Todo lo que se saliera del trabajo con esa forma universal o epocal sería locura o estupidez o anacronismo.



Ahora bien, una práctica de reconocimiento (o práctica de la mirada, como la llama Juan Pedro García del Campo) no consiste en la mera aplicación de unos procedimientos, aunque estos sean históricos. Es necesariamente, además, que haya un trabajo de investigación. Un trabajo de reconocimiento concreto es una jugada, una intervención, produce un desplazamiento de mayor o menor efectividad en la situación en la que participa. O, lo que es lo mismo, es una experimentación en situaciones siempre nuevas con “lógicas” que tienen que adaptarse de continuo y a las que, para adaptarse, no les queda más remedio que modificarse. Las “lógicas” de reconocimiento son pro/puestas o a/puestas, son continuamente puestas-a-prueba y, por ello, están ex/puestas a un proceso de transformación. Así se explica que pueda haber y haya “lógicas alternativas”, porque, mientras existe, toda “lógica” se construye y se reconstruye en un espacio cambiante. Es más, ninguna “lógica” ha surgido siendo dominante, por lo que en algún momento ha tenido que ser una “lógica alternativa”. Y, dado que nunca puede darse por fijada o acabada, de alguna manera, toda “lógica” arrastra consigo, como algo propio, una alternativa a sí misma.

Aunque puede parecer que lo que hemos dicho hasta aquí de los actos de conciencia, de la práctica de reconocimiento y de sus “lógicas” es relevante tanto únicamente la recepción de una obra, lo cierto es que no es menos fundamental para su producción. Desde la teoría de la performatividad, la producción audiovisual o artística se entiende como producción de obras que sólo pueden ser percibidas si son reconocidas. Ahora bien, si, según hemos dicho, las “lógicas” de reconocimiento no son ni universales ni epocales, sino históricas, tenemos que añadir ahora que la producción cinematográfica o artística, en general, es, al mismo tiempo, producción de “lógicas” o participación en la constitución de “lógicas” de reconocimiento. Las películas y las obras artísticas en general producen o ayudan a producir lo que podemos llamar formaciones perceptivas y discursivas. Si toda producción de significación es un trabajo de reconocimiento y de investigación inmerso en la producción de las “lógicas” que pone en acción, eso implica igualmente que, sólo con ser activas, una película o una obra realizan ya una propuesta acerca de lo que puede y debe ser percibido y dicho. Por supuesto, esa propuesta no la hacen en el vacío, sino dentro de una situación, de un proceso y un campo, históricamente formados e históricamente transformables, de relaciones en conflicto. Es en ese campo de fuerzas donde la práctica cinematográfica o la práctica artística repiten y difieren, y son por ello intervenciones o rupturas. De este modo, la percepción y la producción de significaciones consisten en un trabajo de reconocimiento e investigación que se realiza dentro de unas determinadas formaciones perceptivo-discursivas. Pero esas formaciones no caen del cielo, sino que son resultado del mismo trabajo de reconocimiento e investigación que se lleva a cabo dentro de su horizonte. Dicho de otro modo, el horizonte de una formación perceptivo-discursiva es producido por el mismo trabajo de reconocimiento e investigación que delimita. Es



por todo ello que las formaciones perceptivo-discursivas son igualmente acontecimientos impuros, son formaciones en conflicto, en conflicto también consigo mismas.

La agnosia supone, entonces, una intromisión del cerebro en la mente que exige una reconsideración compleja del modo en que entendemos la conciencia y, con ella, la acción social, incluidas la acción discursiva, la acción perceptiva y toda producción de significación. A esa “lógica alternativa” de la acción la podemos llamar igualmente “lógica de la performatividad”, haciendo referencia a los desarrollos teóricos de Judith Butler en los que confluyen muchas de las propuestas que habían trabajado en la línea de

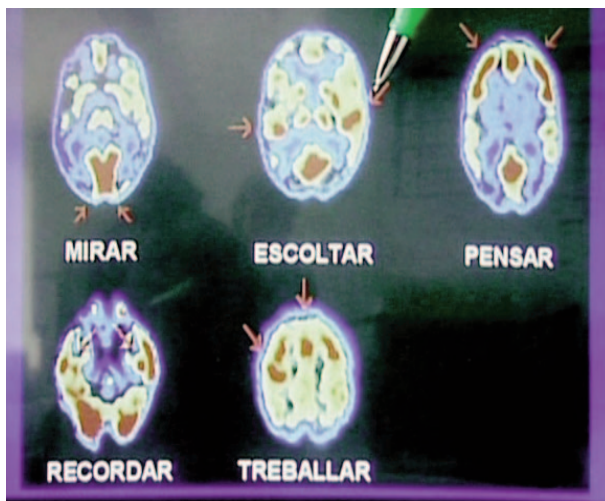
una concepción materialista de la psique y de la acción y que provenían de tradiciones de pensamiento diferentes. O también “lógica de la reproducción”, dado que para los trabajos de Butler es fundamental la teoría de la reproducción que Karl Marx desarrolló en *El capital* y que fue revitalizada por Althusser en los años sesenta del siglo pasado. El hecho, entonces, de que la agnosia implique, a nuestro parecer, esa reconsideración necesaria de la conciencia y de la acción social la convierte en un “argumento de documental” muy peculiar. De forma parecida a como en la agnosia el cerebro “se entromete” en la conciencia, en *Más allá del espejo* el no-reconocimiento de las imágenes “se inmiscuye” en el espacio de lo cinematográfico. Al hacer aparecer esta ceguera de reconocimiento en el mundo de las imágenes, Jordá coloca su propuesta más allá del espejo del cine. Una fisura se abre en el núcleo mismo de la ideología “espontánea” del cine cuando las personas cuya experiencia retrata la película, incluido el propio director, no pueden reconocer las imágenes que proyecta o lo hacen con gran dificultad. Quizás podría decirse así: esas personas con las que quizás querríamos y podríamos identificarnos no nos van a devolver la mirada, no nos van a reconocer. Las miradas de Esther y de Rosario son miradas sin reconocimiento, son un otro de la película que no es su fuera de campo. Sus miradas son algo que queda realmente fuera de la película y de sus marcos, algo que no podemos ver justamente porque vemos la película. Ese otro que siendo lo otro de la película es, sin embargo, su argumento, aquello de lo que trata, es lo que ve Esther, lo que ve Rosario, también lo que ve Joaquim o, incluso, lo que ve Yolanda. Y, en efecto, aquello que ellos ven, nosotros ni nos lo imaginamos, ni nos lo podemos imaginar. No hay modo de que nos reconozcamos en su mirada agnósica.

Por supuesto, el que Jordá presente como argumento de *Más allá del espejo* el problema del no-reconocimiento de las miradas de los personajes tiene un alcance que sobrepasa a esta película concreta e incumbe a todas ellas. De hecho, el problema *real* no es que haya unos personajes en una película determinada que sean agnósicos y, por ello, no reconozcan nuestra mirada, es que no hay ningún personaje de película, sea de ficción o sea un documental, que lo haga. Ningún personaje cinematográfico nos devuelve la mirada, todos ellos son, a su manera, “agnósicos”. La identificación, el reconocimiento del personaje como “un semejante” es un efecto del aparato cinematográfico que se pone en marcha con cada sesión, con su mecánica, sus rituales y su “lógica”. Así, por ejemplo, en el cine llamado “documental” funciona de manera “automática” la ideología de la transparencia de la imagen: “espontáneamente” nos predisponemos a creer que los personajes que aparecen en la cinta “son” las personas “de verdad”. Que la imagen sea reconocida como transparente significa que todo el inmenso aparato que es condición necesaria para la visualización de esas imágenes se borre de un plumazo, desaparezca como por arte de magia. La ideología de la transparencia de la imagen es el equivalente cinematográfico de la ideología de la transparencia de la conciencia. Del mismo modo que por acción de ésta, como decíamos, se borran o desaparecen los efectos de la materialidad de nuestra mente, de nuestro cerebro, así por la efectividad de la transparencia de la imagen en la proyección cinematográfica se desvanece todo el aparato de producción necesario para hacerla existir. Ahora bien, si podemos decir que las miradas de todos los personajes cinematográficos son, a su modo, “agnósicas” es porque y sólo porque, primero, podemos explicar que el aparato cinematográfico en su conjunción de elementos heterogéneos (y no algo que esté encerrado en nuestra mente) es el que produce el efecto inmanente de esa escena “familiar” en el que “yo” y el “personaje” nos reconocemos mutuamente. El argumento de *Más allá del espejo* está real-

mente fuera de la película, de toda película, su “argumento” es su otro irrepresentable, el otro irrepresentable de toda película: las miradas “agnósicas” de todos los personajes del cine, miradas que no podemos ni imaginar. Que ese otro irrepresentable, inimaginable, sea, sin embargo, explicable por nosotros después de haber sido *mostrado como ausencia real* por la propia película, abre desde luego otro escenario en el que el papel del reconocimiento es radicalmente diferente del que posee en la “confortable” escena de la identificación.

Más allá del espejo es el acontecimiento cinematográfico que toma como objeto la incompletud misma de toda película, que trata de la película como lo que es, como un acontecimiento impuro, como un acontecimiento necesariamente incompleto. Y no es su menor mérito, sino una lección, el que lo haga desde el cine documental, esto es, desde el género en el que la ideología de la imagen transparente tiende a funcionar con mayor “espontaneidad”. Ahora bien, la incompletud de la película es inseparable de otra impureza, que quizás sea menos sencilla de reconocer, la incompletud del espectador. Nosotros, espectadores de la película, somos también acontecimientos incompletos, seres vulnerables y activos, fisuras vivientes. No hay película completa, no hay ninguna obra que lo sea. Y tampoco hay espectador o crítico o público completos. Toda película, toda obra de arte, todo acontecimiento estético, toda propuesta de significación está expuesta a que le den la espalda unos “agnósicos” históricos o culturales que ni siquiera podemos imaginar lo que serían capaces de ver ahí. Pero, ¿acaso nosotros espectadores no somos ya esos “agnósicos”, también con respecto a nosotros mismos? Con otras palabras, toda propuesta artística o cinematográfica es vulnerable y depende de su reproducción en tanto que tal por parte de aquellos que la reconocen como significativa. No obstante, la “lógica” de reconocimiento que estos ponen en acción es tan vulnerable como la misma propuesta artística. La ideología, por ejemplo, de la transparencia de la imagen de la cinta documental que los espectadores ponemos en acción al ver *Más allá del espejo* está expuesta a avatares tan históricos como aquellos a los que está sometida la película. Sin el reconocimiento del espectador, sin su “lógica” perceptiva impura puesta en acción, hay algo sí, pero ese algo no nos lo podemos ni imaginar. Y, a su vez, la práctica de la mirada del espectador necesita ser reproducida. En definitiva, la producción y la recepción de una propuesta cinematográfica o artística dependen de todo un entramado institucional, convencional, ritual, de toda una situación cinematográfica o artística inserta en una realidad social. Nuestra propia mirada de espectadores nos desborda. Ese entramado cinematográfico o artístico en el que se inserta nuestra mirada constituye las condiciones materia-

les -siempre son materiales- de la reproducción tanto de cualquier práctica de recepción como de cualquier propuesta de significación, ambas reproducciones son indisolubles. Sin él nuestra mirada no puede existir. Pero, entiéndase que, por su parte, el entramado artístico o cinematográfico sólo se reconstruye por medio de las propuestas concretas que en él intervienen y por medio de las miradas concretas que acogen esas propuestas. Las propuestas y miradas repiten y difieren y, por tanto, componen las tendencias, inquietudes, proyectos o intereses en conflicto que son el motor de la historia del entramado. Éste, como la partida de ajedrez, es un espacio de relaciones de fuerza y un laberinto dinámico, un espacio y un proceso social regulado que se va recombinando con cada lance. Y aunque sí es cierto que todas las propuestas y miradas rompen, no todas producen el mismo efecto de ruptura.



Insistamos, para hacernos entender lo mejor posible, sobre el problema de la transparencia de la imagen, tan importante para el documental. La ideología de la transparencia diluye también el hecho de que depender de la reproducción y, por tanto, de un entramado social en continua reconstrucción, que a su vez depende de las intervenciones que lo constituyen, conlleva que una propuesta cinematográfica o artística sea incompleta en razón de la distancia entre la realidad a la que alude y la “realidad” que produce. Derrida hablaba en este sen-

tido del carácter citacional de todo signo. Una película no representa la realidad de ninguna manera, no vuelve a traer la realidad a nuestra presencia, únicamente cita marcas que pueden ser reconocidas o no como alusivas a una realidad determinada. No hay un acceso directo a la realidad por parte de la película o a la producción artística de la que se trate. Esa realidad, la amistad, por ejemplo, que se forma entre los protagonistas de *Más allá del espejo* -y documentar esa amistad es una de las grandes apuestas de la cinta-, no es apresada en su esencia por la película para luego ser expresada. La amistad entre Esther, Rosario, Joaquim y Yolanda no posee ninguna esencia o significación pura que pueda trasladarse inalterada de aquí para allá. Es por eso que la película no la vuelve a traer ante nuestra vista. La película reconstruye su significación dentro de las condiciones de producción de sentido que le son propias. O, como diría Derrida, la película sólo la cita, en el sentido de que efectivamente repite signos de esa amistad que nos permiten reconocerla. O, más allá incluso, la película cita la amistad en tanto que esa amistad determina en buena medida las imágenes de la película, por ejemplo, la puesta en escena de las tomas y el comportamiento de las personas ante la cámara. Pero, la cita en el sentido además de que esa amistad reconstruida en la forma-cine es otra cosa distinta de la amistad que vivieron los protagonistas, incluso de la amistad que vivieron durante el proceso de rodaje de la película. Los signos de la amistad que el documental promueve -la visita a la casa de la amiga, la conversación salpicada de humor, la confidencialidad- reproducen el código de una determinada manera de entender la amistad reconocible por los espectadores (por ciertos espectadores históricamente determinados) al tiempo que es reconocible el contraste, principalmente por la ausencia de toda pretensión de vedetismo, con el modo espectacular -el dominante- de representarla. Así, una película que trata sobre la ceguera de reconocimiento, sobre la posibilidad de que las imágenes no sean reconocidas, pone en evidencia igualmente la distancia entre la realidad a la que alude (la amistad que los protagonistas vivieron) y la reconstrucción cinematográfica de esa realidad (la amistad que nosotros podemos “revivir” como espectadores).



Del mismo modo que en los problemas de agnosia la materialidad del cerebro irrumpe en la conciencia, en *Más allá del espejo*, decíamos, irrumpe la materialidad del entramado social en el que se inscriben de forma activa su producción y su recepción. Es así como la película acoge su propia incompletud y la del espectador como argumento. Así es como da a ver la impureza de la película y del espectador por su articulación necesaria con el proceso histórico-social complejo en el que intervienen. Por ello, *Más allá del espejo* se posiciona dentro de un proyecto de confrontación contra el hiperrealismo espectacular que domina globalmente en la producción audiovisual. Frente a la tesis espectacular de que no hay vida fuera de la imagen, Jordá construye una imagen

dislocada por la vida -entiéndase por “vida” aquí la vulnerabilidad constitutiva-, una imagen que, como el caballero blanco de *Alicia a través del espejo*, con el que Jordá se identifica en el documental, no cesa de caer-se una y otra vez de su montura. De este modo, al mismo tiempo que ni nosotros ni lo que vemos es algo completo, la película y nuestra lectura de la misma es una invención, una apuesta, una investigación, un desafío de construcción de sentido y de un cierto sentido, un esfuerzo por articular una “lógica” y una dinámica materiales de la percepción en un espacio compuesto de otros esfuerzos diferentes, en algunos casos opuestos, en otros incompatibles. La cinta, más allá de documentar una serie de eventos, apuesta por intervenir activamente en la disputa social sobre lo que puede y debe ser percibido y dicho. Y así habremos de entender que si las relaciones sociales han desaparecido de *Más allá del espejo* en comparación con sus tres documentales anteriores donde realizaban un papel articulador fundamental, es porque la película se propone abordar la relación social dentro de la que se articula la propia práctica cinematográfica y, por extensión, la artística. Esa relación social es el modo de construcción material, colectiva y conflictiva de lo que importa y lo que no importa, de lo reconocible y de lo irreconocible.

Esta es la razón por la que decimos que la “lógica alternativa” planteada por Jordá en *Más allá del espejo* converge con la “lógica de la performatividad” que Judith Butler desarrolla en sus textos y con la “lógica de

la reproducción” marxista, aunque estas últimas hayan sido expuestas desde la teoría *queer* y el materialismo histórico respectivamente y la película intervenga en el campo de la producción cinematográfica y artística. Y que nadie nos objete la “facilidad” con la que saltamos del cine, al arte y a la teoría. No es en absoluto casual. De hecho, la performatividad nos invita a dejar a un lado el problema de la esencia del documental o de la ficción, del reportaje o del arte, de la imagen o del texto. La cuestión que interesa es otra. La cuestión es qué es y puede ser reconocido socialmente, qué “lógicas” y qué dinámicas de reconocimiento e investigación reproducimos y pretendemos que sean dominantes en la sociedad en la que vivimos. Y una propuesta documental, artística, de significación *importa* por el modo en que interviene en esa disputa.

BIBLIOGRAFÍA

- Althusser, Louis, *Positions*, Editions Sociales, París, 1976.
- Althusser, Louis, *Pour Marx*, La Découverte, París, 1996.
- Austin, John L., *How to do things with words*, Oxford University Press, Oxford, 1962.
- Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Alianza, Madrid, 1993.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- Butler, Judith, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, London, Routledge, 1993.
- Butler, Judith, “Gender regulations” en *Undoing Gender*, Routledge, London, 2004.
- Carroll, Lewis, *Alicia a través del espejo*, Alianza, Madrid, 1993.
- Derrida, Jacques, “signature événement contexte” en *Marges de la philosophie*, Les éditions de minuit, París, 1972.
- Diderot, Denis, *Carta sobre los ciegos, seguida de Carta sobre los sordomudos*, Pre-textos, Valencia, 2002.
- García del Campo, Juan Pedro, *Opaco, demasiado opaco. Materialismo y filosofía*, UCA, Cádiz, 2007.
- Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire* (1966), Maspéro, Paris, 1980.
- Macherey, Pierre, “Problems of reflection” en *Literature, society and the sociology of literature, Proceedings of the Conference held at the University of Essex*, 1976, págs. 41- 54.
- Macherey, Pierre, “Para una teoría de la reproducción literaria», *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento*, nº 7, junio 2009, págs. 5-11.
- Marx, Karl, *El Capital I*, 3 vols., Siglo XXI, México D.F., 1975.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, París, 1945.
- Montag, Warren, *Cuerpos, masas, poder. Spinoza y sus contemporáneos*, Ciempozuelos, Tierradenadie ediciones, 2005.
- Montag Warren, “El alma es la cárcel del cuerpo. Althusser y Foucault: 1970-1975”, *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento*, nº 8, diciembre 2009.
- Pêcheux, Michel, *Les vérités de La Palice*, Maspéro, París, 1975.
- Rodríguez, Juan Carlos, *Historia y teoría de la producción ideológica*, Akal, Madrid, 1990.
- Sainz Pezonaga, Aurelio, “Singularidades. El marxismo desajustado de Joaquín Jordá”, *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento*, nº 4, diciembre 2007, págs. 31-51.
- Sainz Pezonaga, Aurelio, “Performatividad y explotación simbólica en Judith Butler: una lectura crítica”, *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento*, nº 5, mayo-junio 2008, págs. 37-52.
- Spinoza, Baruj, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Trotta, Madrid, 2005.