

La misma sangre y Era el cielo

Gustavo Geirola
Whittier College
USA

La misma sangre / Blood will tell [Netflix] (Argentina-Chile, 2019).

Dirección: Miguel Cohan. Duración: 1:54.

O Silêncio do Céu / Era el cielo [Netflix] (Brasil-Argentina, 2016).

Dirección: Marco Dutra. Duración: 1:42.

Estas dos producciones pueden ser reseñadas conjuntamente no solo por ser recientes y ser co-producciones latinoamericanas, sino por muchos otros aspectos en común que intentaré describir a continuación.

Cuando uno ve estas películas, uno entiende el relato, pero como espectador, la primera impresión es preguntarse qué se me quiso decir con esta historia, por qué un director supondría que estos relatos, ambos variaciones dentro del género del *thriller* (“psychological thriller with elements of mystery”, tal como lo anuncia Netflix para *La misma sangre*, o “suspense psicológico” para *O Silêncio do Céu*, basada en la novela *Era el cielo* (2007) del autor argentino Sergio Bizzio [1956]), podría interesarme, más allá de proponerme un entretenimiento bastante “aburrido”, comparado con la tradición más pura del género. La respuesta a estas preguntas es una invitación al espectador a asumir una posición o actitud histórica sobre qué se me quiere decir, el famoso *Che vuoi?* lacaniano, la demanda del Otro: en este caso, la demanda de estos films

parecen apuntar a un espectador capaz de entrar en una especie de neurosis de transferencia con la pantalla, tal como el psicoanálisis la ha definido; y sabemos que no todos los espectadores asumen dicha neurosis: unos simplemente ven el relato, lo entienden (la narrativa de estas dos películas no presenta mayores dificultades de comprensión) y la disfrutan como entretenimiento. Otros, en cambio, entran en esa actitud histérica que apunta a interrogarse por el sentido, por el deseo (el famoso significante fálico Θ y el goce en Lacan) velado por la demanda del Otro a partir de la ficción (fantasmática) expuesta por el relato proyectado en la pantalla y por la historización de ese deseo en relación al contexto en el que se realizan estas producciones. Tenemos, entonces, dos niveles: el del relato y el de la enunciación del relato; este último considerado como un Otro que demanda al espectador una interpretación por medio de la cual podría rozar su deseo. Así, pues, estas dos películas con relatos inteligibles dan lugar a dos tipos de recepción: involucran al espectador a quedarse a nivel de relato y también apelan a un espectador que se interroge por el sentido: “¿por qué estos relatos se me ofrecen así, qué se me quiere decir más allá de la historia contada?”.

En ambos casos, tenemos una factura cinematográfica impecable, con actuaciones de primer orden; son un tipo de *thriller* cuyo suspenso es excesivamente demorado, un núcleo temático (celos y venganza) que va difiriendo lentamente su camino al crimen a causa de la consistencia existencial de sus protagonistas. Al comienzo de ambos films el relato recurre a la repetición de la escena desde la perspectiva de diversos personajes; en *La misma sangre* se

recurre mucho a los flashbacks; es apelando a estos recursos como estas películas dislocan la temporalidad del relato y dan un guiño al espectador —una especie de distanciamiento brechtiano—, en quien depositan el saber a la vez que instauran una especie de complicidad con él respecto de la verdad: el espectador conoce la verdad de los crímenes, los ha presenciado, a diferencia de los personajes que pueden sospechar, pero no necesariamente afirmar/confirmar lo ocurrido, al menos hasta no acceder, no sin resistencia, a cierta certeza. Al final de ambos films, el espectador también presencia la complicidad de los personajes en mantener en silencio los crímenes cometidos por sus familiares, particularmente Carla, la hija, en *La sangre común* y la esposa en *O Silêncio do Céu*.

En estos films se nos narra la historia de un protagonista masculino en el contexto de una familia de clase media alta. En ambos casos, el protagonista está casado con una mujer de otra nacionalidad (chilena en *La misma sangre* y brasileña en *O Silêncio do Céu*) y eso da lugar a una variedad de lenguas y acentos, que sirve para poner en escena, por medio del matiz extranjero, la heterogeneidad del Otro y del lenguaje, un artificio que de alguna manera se refiere a la falta en el Otro (Otro tachado en Lacan); dicha heterogeneidad está cada vez más intensificada a causa de la globalización y las políticas neoliberales que la acompañan.

Pero hay más similitudes: en efecto, ambos protagonistas masculinos son dubitativos, marcados por la venganza y los celos; son personajes que, como el Hamlet de Shakespeare, no puede, no quiere o difiere pasar a la ac-

ción vengativa, pasar al acto; cuando logran hacerlo, es a través del crimen que, como en *Hamlet*, termina también aniquilándolos a ellos mismos. En ambas películas, como en la obra de Shakespeare, asoma la cuestión del padre; ambos protagonistas son padres en cuyas familias se adivina o sobrevuela una herencia del espectro del abuelo, de un pasado culposo y turbulento que atraviesa las generaciones hasta los niños. *En la mala sangre*, una toma durante el funeral del protagonista muestra cómo el niño conserva en su mano el amuleto que el abuelo le ha dado; en *O Silêncio do Céu*, el niño juega con el celular de su padre y, frente a una foto sorpresiva, el protagonista confirma su sospecha respecto de los violadores de su esposa, no sin someter a su hijo a un interrogatorio casi de tipo policial; más tarde, los niños son sacados de escena y llevados por sus abuelos a Punta del Este.

Una problemática edípica se deja discernir aquí, en la medida en que, como lo ha planteado el psicoanálisis, la situación de un sujeto solo es comprensible en la sucesión de al menos tres generaciones. Esto se cumple en ambos films. *La mala sangre* comienza con una escena en la cual el abuelo, a cargo de Norman Briski, muere en el campo a causa de un “posible” accidente al caerse de un molino cuando trata de hablar con su hijo: habla con Elías (a cargo de Oscar Martínez), pero cree estar hablando con su otro hijo muerto (a la espectralización del padre se agrega ahora la filial). Se cae a un pozo el que, como en Shakespeare durante el entierro de Ofelia, metaforiza la muerte y anticipa el final: en efecto, en este caso, servirá también para enmarcar la esce-

na, casi al final de la película, en la cual Elías se hiere mortalmente después de haber asesinado a Lautaro (Luis Gnecco), el amante chileno de su ex esposa.

En *O Silêncio do Céu*, Mario (Leonardo Sbaraglia) es un escritor de guiones que regresa a su hogar en Montevideo después de un par de años de ausencia y separación de Diana, su esposa brasileña (Carolina Dieckmann). Es un individuo cargado de miedos (que él detalla narrativamente en textos en off y que indudablemente remontan a su pasado familiar) y que su mujer va contabilizando al anotarlos en una servilleta desde el día en que se conocieron, la cual está ya completa y sin espacio para agregar nuevos miedos.

Si consideramos lo dicho sobre los niños, vemos que aparecen aquí también las tres generaciones en varios niveles. La figura del padre, como en *Hamlet*, atraviesa espectralmente estos relatos. En *La sangre común* tenemos el abuelo muerto en el campo, la figura de Elías que odia el campo, el yerno de Elías, Santiago (Diego Velázquez), que sospecha sobre su suegro y trata de proteger a su hijo, haciendo lo imposible por involucrar a su mujer en esta pesquisa. En *O Silêncio do Céu* tenemos a Mario como padre de dos hijos (Julián y Nina) y luego los padres de Mario, completamente desentendidos de lo que está pasando y tratando de consolidar el matrimonio de su hijo con Diana después de dos años de separación. Como puede observarse, estamos siempre en la línea paterna de filiación típica del patriarcado; las mujeres, por su parte, no presentan estas redes genealógicas: poco sabemos de las historias familiares de Adriana (Paula García) o de Diana. En *O Silêncio do Céu* hay una escena, al inicio, en que la cámara hace close up sobre los rostros

de Diana y Mario, mientras que las voces de los niños (Julián y Nina) se escuchan en off, como gran parte de los parlamentos de Mario a lo largo del film. Veremos a Julián en otras escenas, pero Nina —que se interesa por las carreras y guarda a su manera el secreto con su madre sobre los cactus regalados o comprados en el negocio de los violadores— en cierto modo desaparece del relato.

O *Silêncio do Céu* empieza con la violación de Diana por dos hombres, escena que Mario presencia, sin intervenir, desde una ventana, y sin poder identificarlos. Mario asume la venganza por la violación de su mujer, pero no lo hace como un varón que ha sido humillado en su masculinidad; de hecho, ni ella ni él nunca mencionan el episodio de la violación (esas dos secuencias iniciales del film, desde la perspectiva del narrador y de la de Mario, en la que el significante “navaja o cuchillo” toma una preponderancia fálica notable). Luego del episodio, se hace silencio. No hay desafío a esa masculinidad cuyo honor habría que recapturar o reponer por medio de un crimen o una denuncia policial la cual, por otra parte, nunca (se les) ocurre. La larga serie de episodios posteriores, de tipo indicial y detectivesco por la cual Mario busca detectar la identidad de los violadores tiene más que ver más con su obsesión de aniquilar al Otro que reponer justicia. La justicia, en ambos films, constituye una ausencia a nivel de las intenciones de los personajes. En cada secuencia narrativa con las que Mario o Elías avanzan lentamente en su carrera hacia el crimen, se puede ver ese intervalo significativo en el que el obsesivo fracasa y,

a pesar suyo, ve titilar su deseo, esto es, en el que no logra cancelar al Otro como tal.

Asimismo, Elías en *La misma sangre* ve a su ex esposa muriendo cuando su collar se engancha con una máquina batidora de crema en su cocina profesional, sin intervenir. Se trata de un primer crimen ‘por omisión’. Elías es un judío lleno de deudas, en cierto modo impotente frente a su ex esposa que tiene un amante chileno; sus negocios han fracasado y busca a toda costa el apoyo financiero de su ex, que se lo niega; eso lo lleva, después de varios intentos de conseguir dinero en instituciones y enfrentar la burocracia, a pensar en la venta del campo —al que odia— para resarcirse y poder invertir en otro negocio incierto; esta es su manera de enfrentarse a su padre y de ir más allá de él. Mario, por su parte, no logra completar un guion y eso amenaza su estabilidad laboral propia y la de su socio; tampoco logra aceptar un contrato en España por sus miedos a viajar en avión, lo cual lo deja en un limbo profesional que amenaza no solo la estabilidad económica de su familia sino también la de sus colegas. Diana y Adriana, no obstante, parecen vivir de su propio trabajo: el diseño para Diana y el catering en el caso de Adriana.

En ambos films apreciamos la incidencia del secreto, de los secretos familiares, de la incomunicación de parejas y las mentiras entre los cónyuges, de la imposibilidad de abordar la verdad, siempre falsificada, de la impotencia sexual de los protagonistas. Elías, en su lecho de muerte, miente a una de sus hijas, Carla (Dolores Fonzi), sobre el crimen de su esposa. Mario le miente a su mujer sobre su terapia para superar sus miedos. Como se sabe, un obsesivo

no asiste tan fácilmente a consulta, a diferencia del histérico que quiere saber; el obsesivo se posiciona como sabiendo y no teniendo nada que aprender. Su misión es responder la pregunta –también la de Hamlet—que estructuralmente lo sostiene y lo interroga: ¿ser o no ser? Mario tampoco confiesa su crimen, miente a su mujer en cuanto al crimen cometido (envenena a uno de los violadores y mata al otro), pero metafóricamente accede también a su muerte cuando afirma que no era el miedo al avión lo que le impedía asumir un buen trabajo en España, sino que “era el cielo”. El cielo es la sede del otro mundo, el celestial, post mortem, sede de Dios, sede del Padre celestial. Esa certeza después del crimen prefigura así su propia muerte.

En ambas cintas, como en Hamlet, los protagonistas, movidos por los celos, difieren pasar al acto criminal, postergan la satisfacción de la venganza, en la medida en que, como lo ha interpretado Lacan para el personaje de Shakespeare, es en ese momento del acto que Elías y Mario acceden a la consistencia más peligrosa de su deseo: la muerte misma. Casi al final de *La misma sangre* vemos a Elías caer herido mortalmente en la misma fosa en que había caído su padre; en *O Silêncio do Céu* Mario se queda con Diana en el coche, en medio de la noche, sin confesar el crimen y como muerto en vida. Ella se queda en un silencio cómplice, como Carla en *La misma sangre*, ya que tampoco confiesa, nunca menciona su violación y tampoco confronta a su marido después de tener sospecha casi certera del crimen cometido por él. El relato insinúa que hubo una historia de ella con sus violadores en los dos años en que estuvo separada de Mario, que solo el niño casualmente devela. El secreto

de ese episodio parece ser la causa de la violación, aunque ésta, sin embargo, no constituye el tema de la película, es un incidente disparador de la neurosis de Mario. Por su parte, las deudas de Elías pueden también leerse como el motivo disparador del relato, pero no de las causales del crimen de su mujer y de Lautaro, el amante de su esposa. En ambos casos, como hemos dicho antes, los celos y la venganza constituyen los temas de estos relatos.

Ciertamente, también para Shakespeare uno podría preguntarse para qué se nos cuenta la historia de celos y venganza de ese príncipe y ese reino. La respuesta en Hamlet está dada por Shakespeare implícitamente: “Algo huele a podrido en Dinamarca”. ¿Será que estas películas –con estos relatos aparentemente cerrados y hasta cierto punto autónomos respecto del contexto histórico-social— nos interrogan sobre lo que está podrido en los reinos en los que toman lugar estas narraciones? Porque no estamos frente a relatos marcados por hechos nacionales reconocibles a manera de signos compartidos por el espectador, como fue el caso del cine de las dictaduras o el cine latinoamericano actual con sus historias que se dejan entender a partir de contextos conocidos, tal como el cine de inmigración o de post-dictadura que, en forma directa, justifican el relato. La pregunta por el contexto y la referencia a Shakespeare nos da el hilo para una posible interpretación que conecte texto y contexto, una interpretación capaz de satisfacer la demanda del Otro, y palpar por un instante, como en un cruce de caminos, la convergencia de la cuestión del deseo en el film y en el espectador.

En *La misma sangre* estamos frente a una familia judía de clase media alta, de profesionales, con propiedades en Buenos Aires y el campo; la historia de *O Silêncio do Céu* se sitúa en Montevideo y en ella también vemos a una familia de profesionales acomodados, con casa en la capital uruguaya y en Punta del Este. Es posible inferir que ambos films quieren a su manera dar cuenta de un malestar situado en ese tipo de sector social, aquel para el cual no se esperaría un padecimiento a causa de la precariedad económica. Aun cuando Elías tiene problemas económicos, éstos no afectan su estatus y nivel de vida. Lo mismo ocurre para Mario. Entonces es necesario interrogarse acerca de en qué nivel hay algo podrido en esta clase social, cómo puede ser que estos relatos estén atravesados por una violencia tal que conduce al crimen, a la incomunicación, al secreto y a la mentira. ¿Dónde situar la causa de esa violencia? ¿Castración e impotencia, sea personal, como lo vimos en sus protagonistas, o sea social y política de esa clase en el espacio de la nación? Hay en estos films un individualismo exacerbado que impide y obstaculiza todo tipo de lazo social y que cancela para sus protagonistas toda posible verbalización de aquello que los aqueja, razón por la cual terminan en un *acting out* letal frente al Otro que toma, además, como vimos, una dimensión sacrificial para ellos mismos. No estamos, pues, en películas como las del pasado, en el que la clase media estaba signada por esa actitud ya mítica del “no te metás” o del “algo habrán hecho” cuando se refería al Otro.

El malestar que aqueja a esta clase en estos dos relatos se dispara hacia otros rumbos interpretativos. Estamos ante una clase media en el “después”

de la dictadura y de la redemocratización, en el “antes y después” de la aplicación de las fórmulas neoliberales en Argentina, Chile y Brasil, en la inmediatez de los gobiernos populistas a los cuales esta clase ha atacado sin tregua. Digamos de paso que la dictadura no se menciona en *O Silêncio do Céu*, pero sí en la biografía de Mario, junto con el exilio y las desapariciones forzadas en la novela de Bizzio, sobre la que el film se basa.

Secretos, complicidades, disrupciones y saltos temporales que, como vemos, le han requerido a esta clase reacomodos rápidos en el escenario nacional e internacional. Es imaginable que haya “algo podrido” que, en momentos de incertidumbre, afecte la consistencia misma de aquello que la mantiene unida: la familia y sus pactos siniestros, a nivel íntimo, privado y público.

Si, como lo ha planteado el psicoanálisis, la histeria se define a partir de un “yo no sé, pero el Otro sí”, lo cual permite comenzar un trabajo con el discurso y el fantasma para develar el deseo, sobre todo el deseo del Otro, la neurosis obsesiva, en cambio, parte de un “yo sí sé, pero el Otro, no”. Estas fórmulas se disciernen en el campo del saber inconsciente y, por ende, constituyen dos estrategias en relación al deseo y al goce. ¿Qué desea la clase media alta? ¿De qué objeto goza o cómo goza? ¿Se horroriza del goce del Otro populista?

En este sentido, si estas películas, como dijimos al principio, parecen proponer la histerización del espectador para interrogarse sobre el Otro, sobre el deseo del Otro (el deseo del sujeto es el deseo del Otro, Lacan dixit), si lo llevan a interrogar al Otro por la falta, los relatos, en cambio, exhiben por su

parte un derrotero más próximo a la estructura de la obsesión y ésta se instala como el resonador político de ambos films. La demanda que la pantalla, en tanto Otro, le hace al espectador es invitarlo a producir sentido, pero mediante esa estrategia similar a la de una neurosis de transferencia (sobre la cual se inicia un análisis en búsqueda de una interpretación) que, en la histeria, toma la posición de “la falta está en mí, no en el Otro” y esto dispara el proceso analítico (y político) del entredos (pantalla-espectador). A nivel de los relatos y tal como lo muestran sus protagonistas en estas dos películas, la neurosis obsesiva parece conducir su accionar difiriendo la consumación del acto, como en cierto modo también lo insinúa Lacan para el personaje de Hamlet. En la estructura obsesiva se trata de que “la falta está en el Otro, no en mí”, lo cual no solo devalúa la dimensión de la justicia, sino que nos abre la interpretación a las causas de la violencia anidada en el seno de estos protagonistas y de sus familias: el Otro (como clases subalternas, como diferentes racial o sexualmente, y hasta como lumpen o extranjero) no existe o no debería existir: el individualismo neoliberal se exagera hasta arrastrar letalmente a sus propios ejecutores. Observemos de paso que todos los personajes son blancos, y las víctimas (Adriana y Diana) son extranjeras. Todo este paisaje hace que Elías y Mario, cuyos sujetos parecen atravesados por sentimientos inconscientes de culpa, solo intenten atacar la presencia del deseo del Otro, como forma de no enfrentarse a su propio deseo mortífero y criminal. Y es por esta vía obsesiva que, al aplastar al Otro como forma de negar el deseo, los personajes se aíslan favoreciendo la instalación de un individualismo que ahora se nos ofrece co-

mo marca del nuevo rumbo de la clase media alta. Como plantea Alfredo Eidsztein,^[1] “La obsesión [...] se sostiene en nuestra cultura en todo aquello que de ella misma apunta a que el Otro no existe. Y es evidente que, si se impone el individualismo, se tiende a rechazar cualquier instancia del Otro” (101), de ahí que —agrega el autor— “[p]ara subsanar la falta en el Otro que encarna la falta de estructura, [A tachado del álgebra lacaniana], en la obsesión se opera atacando al Otro histórico abriendo la posibilidad de que otro Otro no hubiese fallado (135). ¿Será esa ilusión de un otro Otro, de un Otro del Otro, sea el FMI o cualquier agencia extranjera con intenciones neocoloniales lo que están esperando que los avale completamente mientras disciernen sus crímenes en el presente? Por eso en estas dos cintas vemos cómo Elías y Mario multiplican las maniobras tratando de diferir, siempre cada uno por sí mismo, la llegada al acto que, finalmente, los enfrenta al deseo, al deseo de muerte, al propio como en el obsesivo, y al de muerte del Otro diferente, en la esperanza de que un nuevo Otro completo asuma algún día su lugar.

¿Será que la incomunicación entre los personajes metaforiza ese manejo monológico de los medios de comunicación que los gobiernos neoliberales instrumentan para silenciar las voces disidentes como intento de atacar y cancelar al Otro? No es casual que Mario no logre trabajar para la televisión, ese Otro vociferante supuesto saberlo todo. Y es interesante cómo ese Otro no obstante reaparece a nivel del intervalo entre cada uno de los avances de la acción: el banco, el negocio de plantas, la nueva oferta de trabajo, la venta del campo, etc., con escenas en las que aparecen personajes subalternos. Esos in-

tervalos, en este contexto, toma el nombre de populismo, que irrumpe intermitentemente. En estos personajes no hay, pues, conexión auténtica con los otros, se interrumpe la comunicación, se miente sin escrúpulo, se favorece la política de la sospecha y se desata una violencia criminal que, en ambos films, queda como un fuera de la ley y suspende la justicia, amparada en el silencio de las familias “decentes”.

© Gustavo Geirola