



DISCURSO

& SOCIEDAD

Copyright©2013
ISSN 1887-4606
Vol. 7(4), 699-718
www.dissoc.org

Artículo

**Del sistema cinematográfico y las violencias
sociales. El caso del filme “Irreversible”, de
Gaspar Noé (Francia, 2002)**

*The cinematographic system and social violence.
The case of the film “Irreversible”, by Gaspar Noé
(France, 2002)*

Éder García-Dussán

Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Colombia)

Resumen

El artículo compila tantouna reflexión teórica suscitada por la relación entre el texto cinematográfico y la realidad social, como un encuadre didáctico para leer esa realidad a partir de estos sistemas textuales; todo esto con el propósito de dar cuenta de cómo un cierto sector de las producciones estéticas modernas metaforiza los avatares políticos, hasta generar extrañamiento y, por tanto, autorreflexión. A través de un modelo esbozado desde los parámetros del análisis discursivo y aplicado al polémico filme "Irreversible" (2002) del director Gaspar Noé, se desenmascara críticamente la situación política de las últimas décadas vividas en Francia, demostrando de forma concreta cómo el cine también presenta la historia nacional desde el uso de simbolismos y complejos juegos connotativos. El plus radica en que no sólo hay allí una puesta en escena de los hechos de forma artística, sino que dispara la posibilidad de activar el pensamiento crítico y, por tanto, la comprensión de sí mismo y del colectivo, aquello que Foucault llamaría, la "ontología del presente".

Palabras clave: Real-imaginario, Alfabetización cultural, Sistema textual, método analítico, connotación, simbolismos

Abstract

This paper compiles both a theoretical raised by the relationship between film text and social reality, as an educational frame that actually reading starting from these textual systems; all this by the way account for how an aesthetic production's sector metaphors about of the political live, to generate alienation and, therefore, self-reflection. Through a model made from the parameters of discourse analysis and applied to the controversial film "Irreversible" (2002) By director Gaspar Noé, is critically unmasks the political situation in the last decades lived in France, showing concretely how the movies also features the nation's history from the use complex symbolism and connotative games. The plus is that not only is there a staging of events in an artistic way, but triggers can activate critical thinking and, therefore, understanding of self and the collective, what Foucault called the "Ontology of the present".

Keywords: Real-imaginary, Culturalliteracy, Textualsystem, Analytical method, connotation, symbolism

Introducción

Por mucho tiempo el pensamiento occidental tuvo la tendencia a pensar que muchas producciones estéticas, como la literatura o el cine, eran muestras regias para deliberar sobre la noción de *ficcionalidad*, ya que desplegaban acontecimientos imaginarios, más que históricos. Sin embargo, desde un cierto punto de vista, es posible sostener que tales sistemas textuales, en el contexto de la cultura, más que instalarse en el ámbito de lo ficcional *generan* una relación directa con la realidad social a través del uso de ciertas estrategias de enunciación que privilegia las mixturas entre íconos, indicios, sonidos, colores y símbolos. A partir de esta tesis, la apuesta de este artículo comprende la naturaleza de los sistemas textuales cinematográficos como agregados discursivos que presentan la realidad social y que, en el orbe de la recepción analítica, es posible entrever las coordenadas socio-históricas de sus contenidos narrativos y sus líneas de reflexión crítica.

Para justificar esta idea, comenzaré con un razonamiento sobre la naturaleza del sistema textual cinematográfico el cual queda inmediatamente ligado a una propuesta didáctica cuya base es una 'alfabetización cultural', todo esto con el fin de perfilar un método posible para 'leer la realidad desde sus texturas estéticas', en este caso, pues es necesario disponer de un objeto constituido teóricamente para poder, a la postre, trazar un camino recto que conduzca a desentrañar el sentido que éste contiene (González, 1999). Así, tras esbozar un modelo de lectura para los filmes, fundamentado en el método estandarizado del análisis del discurso, se pone inmediatamente en funcionamiento a través de un producto concreto, el filme "Irreversible", del director argentino Gaspar Noé. Su análisis nos lleva por los intersticios actuales de la política francesa, con esas complejidades que forman la violencia social metropolitana de la actualidad. El resultado de este esfuerzo presenta dos logros: por un lado, una ganancia metódica, pues se nota cómo la lectura sistemática de los sistemas cinematográficos permite ampliar las posibilidades para comprender las intenciones estéticas lejanas a una lectura ingenua; y, por otro, una liberadora, pues se constata de nuevo el compromiso social de la denuncia y la reflexión crítica que promueve el séptimo arte, donde simpatizan el lenguaje estético y la cultura, como si fueran dos caras de una misma moneda.

La realidad ficcionaizada: sobre un oxímoron iluminador

Cuando se echa un vistazo a producciones artísticas como la literatura, el teatro o el cine, no resulta difícil verificar que una de sus funciones es la representación de muchos de los eventos históricos que han quedado en la retentiva colectiva; es decir, la ruptura del silencio, la imposibilidad de que queden en el olvido. Incluso, existen bastantes ejemplos donde el discurso ficcional muestra la realidad social de una forma más fiel que el discurso historiográfico porque para la autoconciencia de la historiografía la idea de la realidad es, ante todo, un esquema retórico que no puede pasar como un "Principio de Realidad" ni como una alternativa integral a la fe empirista y positivista de los hechos verificados por el hombre (Vattimo, 1998).

Esta desconfianza actual por la historia como discurso científico y objetivo abraza por igual a los sistemas discursivos de tipo informativo, donde la realidad queda re-creada de una forma muy particular; por ejemplo, en los telenoticieros, donde se reconoce con bastante frecuencia un desfile de cuerpos fríos, de cadáveres, producto de muertes extravagantes e increíbles por causas emotivas y/o políticas, al lado de pueblos destruidos por tambores de gas, accidentes espectaculares en cámara lenta, predicciones del tiempo mostradas como sucesos infalibles, deportes extremos con actos extraordinarios y, al final, en nuestro caso, calientes y bien dibujados cuerpos femeninos que dejan ver sus atributos para que el espectador descansa en el erotismo de un cruce de miradas perversas e imaginarias. Todo esto ocurre en el *frame* del 'cuento diario del mundo' donde, gracias a ciertos niveles conscientes e inconscientes, el auditorio concibe que las noticias de la realidad, para que sean tales, deben ser tragicómicas.

Según la investigadora española María Lacalle (1992), la representación de la realidad del telediario sigue los mismos principios postulados por la *Poética* de Aristóteles, para quien la acción cumplía el rol fundamental en la tragedia: voces, cuadros, planos, cortes, música. En efecto, se introducen las noticias a modo de citas y se organizan las voces, los espacios, los tiempos y los personajes. Los telediarios *dramatizan* eventos, mientras otros se consideran hipótesis posibles, acompañadas de música simbólica, dibujos o imágenes añadidas a computador, o también dramatizaciones de los sucesos, y esto cuando no hay imágenes de cámara. Incluso, el lenguaje que era propio del cine ha llegado a la televisión, coincidiendo en la fidelidad de la imagen, las posibilidades de la edición digital en el proceso de montaje, el interés por la focalización subjetiva, el juego simbólico de los planos y otras, estrategias de construcción de sentido heredadas de los géneros ficcionales.

Así las cosas, la realidad se re-inventa con recursos llamativamente quiméricos. Evidentemente es un juego de apariencias, lo cual, según el filósofo y sociólogo Jean Baudrillard, es parte de la mejor de las seducciones: "(...) los ojos que seducen no tienen sentido, se agotan en la mirada. El rostro maquillado se agota en su apariencia, en el rigor formal de un trabajo insensato. Sobre todo no un deseo significado, sino la belleza de un artificio" (Baudrillard, 1989: 74).

Bajo este panorama aparecen cuestiones válidas como, por ejemplo, de si un sistema textual cinematográfico produce una realidad o es una ilusión referencial, producto de sobre-interpretaciones del receptor; o, incluso, la duda de si el texto cinematográfico origina actos de evocación que remiten a hechos reales o históricos. Estas son cuestiones aceptables si se piensa que, desde los lugares comunes, se asocia el *sistema textual cinematográfico* con el *sistema textual ficcional*. No obstante, si se admite que todo proceso comunicativo es constructivo y constitutivo (Fairclough, 2003), entonces es viable afirmar que el dispositivo audiovisual *re-genera simbólicamente* la actualidad a partir de unas coordenadas históricas y socio-políticas que permiten que esa producción textural diga algo de *algo* y sobre la base de *algo*, pues es claro que toca estar dentro de algún modo para poder enunciar. Este *a priori* queda perdido frente a la mirada del espectador quien, inocente, se acostumbra a ver el producto y obtiene de él un encadenamiento de planes narrativos en unidad total y literal, descuidando la idea que éstos están ordenados gracias ciertas normas (sintaxis) que une signos icónicos y señales sonoras, los cuales arrojan una mixtura que permite la construcción de unas concepciones a partir de los contenidos e informaciones que cruzan esos planes (semántica); pero, y he aquí lo más importante, que también despierta y sedimenta en la memoria social claves, esquemas interpretativos y formas de pensar, que se cristalizan en frutos intencionales (pragmática).

Visto así el asunto, el sistema textual cinematográfico puede ser "*lo real-imaginario*" (Delgado, 1999: 49); esto es, aquello que, visto desde la producción y desde nuestro criterio -jugando con los desplazamientos de significantes-, se deja pensar en términos de un oxímoron lúcido: *la realidad ficcionalizada*; mientras que, desde la mirada del público no pasa de ser una *ficción realizada*. En ese sentido, la apuesta es pensar los sistemas cinematográficos como tejidos sígnicos que revelan la morfología crono-tópica y actancial de una época histórica de la sociedad a través de las escenas imaginarias de un continente di-simulador; lo que obliga a solidarizarse con la tesis de que todo material audiovisual es, en suma:

“(…) un instrumento epistemológico y/o divulgativo al servicio de teorías relativas a la cultura y la estructura social, que le sirven al investigador para recoger pesquisas sobre el terreno que confirmen sus hipótesis, así como para comunicar a terceros, ya sean miembros de la comunidad científica, estudiantes o público en general, los resultados de su trabajo” (Delgado, 1999: 60).

Defender esta idea obliga anclarse a la hipótesis que el cine presenta o, mejor, muestra la cultura a partir de la representación di-simuladora de algunos de sus aspectos históricamente relevantes, incluidos sus valores, creencias y conductas tradicionales. Es cierto que los actantes concretos, en el sistema textual cinematográfico, se convierten en objeto fingido por orden de la cámara impuesta; pero, por efectos de la identificación y/o la alteridad, el receptor no puede dejar de verlos como símbolos propios de una realidad guardada en la memoria social y actualizada en la materia del texto audiovisual a través de sus complejidades y entresijos sígnicos. Antes de su análisis, sólo existe como *realidad mostrada*, pero no aún de-*mostrada* como *realidad social*, lo que implica verlo como un lenguaje listo a ser re-visionado.

Un modelo para leer sistemas estéticos

Ahora bien, una vez fundamentada y justificada la forma de valorar la realidad a través textos culturales como los sistemas audiovisuales con la compleja estructura que organiza sus signos icónicos, sonoros e indiciales en niveles sintácticos, semánticos y pragmáticos, se abre la siguiente cuestión: ¿a través de qué forma se puede hacer una intervención analítica sobre estas texturas? Pues bien, en este marco de acción, el método que ha cultivado la tradición de los estudios del discurso, que se concentra en revisar tanto la forma como la función de sus tejidos dentro de los juegos comunicativos (Renquema, 1999) resulta ser muy útil ya que, como se sabe, los estudios discursivos re-conocen lo lingüístico de la emisión, los procesos de comprensión y producción de ideas y los entornos sociales que vienen a dar cuenta de las interacciones sociales y su situacionalidad. Dicho de otra forma: “(…) a) el uso del lenguaje, b) la comunicación de creencias (cognición) y c) la interacción en situaciones de índole social” (van Dijk, 2000a: 23); es decir, reconoce tanto lo textual como lo contextual, lo que nos interesa justamente aquí, dado que lenguaje y cultura se alimentan mutuamente (Morant, 2005), y esta noción es la que previamente ha justificado nuestra definición operacional del texto audiovisual.

Ahora bien, para su estudio, es importante anotar la concepción de discurso entendido como un sistema complejo, dinámico y estructurado por niveles. Van Dijk hace notar que, esta esencia (teorética) de los discursos “(…)

son el resultado de análisis teóricos y, en consecuencia, puede variar considerablemente en diferentes enfoques” (2000b: 253). Aquí el mismo autor recuerda que esa estructura y sus estrategias relevantes van desde lo paralingüístico, pasando por lo morfológico (estilística léxica), lo sintáctico (variación en el orden o en las relaciones jerárquicas de las cláusulas y oraciones, con el uso de los pronombres, etc.), la semántica (relación entre estructura superficial y profunda) y las formas como se anudan en coherencias locales y globales, hasta llegar a todos aquellos fenómenos pragmáticos, sumados a estructuras retóricas.

Bien, como es sabido, en cada una de estas dimensiones o niveles, ya previstos esencialmente por Benveniste (1995), el discurso va dejando huellas que marcan propósitos e ideologías que van sumando a la unidad integral del discurso. Ahora bien, tratando de constituir un esbozo para determinar esas relaciones estructurales de los discursos y su análisis sistémico, se puede pensar en tres grandes niveles: el de la sintaxis, que deja notar el material simbólico sintagmático de un discurso, y donde suele predominar o la cronosintaxis y/o la toposintaxis; el de los significados, producto de la unión de varios semas en campos semánticos que abre gradual y progresivamente cada discurso y, finalmente, el del uso social o nivel pragmático, donde se expresan *las relaciones de los significados y sus sentidos con el contexto socio-histórico y cultural que activa el usuario del discurso*. Desde ese cuadro estructural-funcional, se propone una interpretación, intentando cualificar su funcionalidad e intencionalidad social, y donde su explicitación auxilia la construcción de hipótesis de sentido con alcance inferencial/crítico (García-Dussán, 2008). En otros términos, se revisa el código, objeto de estudio, desde niveles básicos de ordenamiento o sintaxis, para ir descubriendo los significados de esas combinaciones, hasta lograr entrever el uso de esos elementos combinados en determinados contextos sociales e históricos a través de macro-estrategias retóricas, argumentativas, y de mecanismos de implicación.

En el caso de un sistema audiovisual, sus elementos constitutivos básicos son los actantes, que desarrollan las acciones en espacios y tiempos concretos, los cuales están encuadrados en escenas determinadas por el transcurrir de la narración audiovisual, y que pueden ser llamadas ‘programas narrativos’, determinados bajo la lógica crono-sintáctica, que desarrolla las escenas de forma lógica, cronológica y necesaria (y esto a pesar de alteraciones temporales, de pausas y/o de elipsis). En este nivel de análisis se determina la forma cómo las acciones se tejen a partir de los actantes protagonistas, acompañando su reconstrucción con el auxilio de claves sonoras (música de fondo, voz en *off*, silencios remplazados por gestos, símbolos, etc.), y visuales (el uso cromático de los ambientes, el juego del *zoom*, la distorsión de escenas

y encuadres, etc.), como preparación para su proceso en el siguiente nivel, el de la combinación. Sin duda, este momento primero de intervención no sobrepasa la intención del avance de una re-construcción literal del sistema que desmiembra de la unidad holística detalles actanciales y crono-tópicos, para lo cual una trans-literación de lo audiovisual o analógico (imágenes marchando en una cronosintaxis) a lo proposicional (ideas guiadas por la coherencia local, lo cronológico y lo nuclear), es de gran ayuda, especialmente porque quedan reveladas las unidades-base de las acciones actanciales y su forma de trenzarse en su despliegue satelital.

En el segundo momento, el centro del 'lenguaje audiovisual' no se establece y sedimenta en el nivel de lo literal o denotativo, sino en el de lo asociado (Barthes, 2001). La connotación está aclimatada en los más difusos procedimientos de las estructuras ocultas de los sistemas de creencias y estereotipos que alimentan la visa sociocultural de un colectivo humano. Así las cosas, la monosémica denotación emergería como una vuelta hacia el interior del lenguaje, mientras que la polisémica connotación sería un mecanismo de obra abierta, trascendente hacia la sociedad y la cultura. Para elaborar la significancia que de allí se puede desglosar, el productor de estos sistemas se vale de muchas figuras retóricas enclavadas entre los hilos del tejido, tales como los movimientos semánticos-clave o ciertos símbolos cotidianos que exigen ser revisados y/o decodificados en este nivel esmeradamente. Todo esto sugiere deslizarse desde una capa o cara del tejido sistémico hacia la otra (la patente o disfrazada). En este sentido, la representación audiovisual estaría naturalizada por esta dimensión doble; gracias a lo cual se inaugura la posibilidad de concebirse como un *mensaje estético*, es decir, como un conjunto signico "*ambiguo y autorreflexivo*" (Eco, 1985: 156).

Bajo este presupuesto, el receptor-analista inicia un momento de interpretación, donde trata de conferir sentido a partir de descodificaciones parciales, vale decir, un sujeto que supera el análisis primario, pero no se sustrae de él. Ahora bien, como se nota, el modelo obliga a partir de lo literal y encumbrarse hacia lo inferencial. Es fundamental, como en cualquier análisis, la pericia de la asociación y el pronóstico controlado para pasar de los significados a los sentidos, lo cual renvía el significado de los códigos a los efectos connotativos y, de allí, a los saberes socioculturales o al mundo de la vida porque, para producir sentido(s), el sujeto debe:

“(...) reducir la incertidumbre desde la cual se aborda el texto; para ello debe atender las relaciones literales y no literales, implícitas y explícitas, paradigmáticas y sintagmáticas, textuales y contextuales, desde las cuales se alimentan las diferentes facetas, porque leer es diálogo abierto o *semiosis infinita*, que (...) activa marcos de

conocimiento y descubre infinitos efectos connotativos, los cuales deben ser leídos de manera coherente a la luz de cierta teoría, conocimiento o saber cultural” (Cárdenas, 2006: 298).

Finalmente, se avanza hacia el trabajo del nivel del uso social, donde cobran un sentido fundamental la recuperación del contexto de enunciación y la lectura dialógica de los sentidos con datos históricos y sociales. Aquí, el analista determina un sentido completo por medio de inferencias intra-textuales e inter-textuales, y se exige una conclusión en el marco de una lectura que involucra claves historiográficas, culturales y personales. Se reitera, entonces, que los sentidos que despliega un discurso están en el juego asociativo de lo textual con los simbolismos, imaginarios, saberes, ideologías y valores (opiniones, estereotipos y prejuicios) y que, al ser trabajados, obliga a un proceso en el que entran en diálogo reflexivo los saberes del lector, los del texto y los imaginarios colectivos que circular en diferentes épocas históricas.

Así, pues, con base en la teoría y el método semiótico, se delinea el siguiente camino de intervención, esto es, un método posible para una lectura con sentido frente a los sistemas textuales audiovisuales:

Momento	Operación	Cualidad
Sintacnálisis	Constitución Micro-estructural	Transliteración del texto audiovisual a secuencias narrativas ordenadas por cadenas cronológicas de acción y que coinciden con los cortes indudables del filme
		Determinación y relación de las unidades actanciales y crono-tópicas relevantes del filme
Semanálisis	Combinación Macro-estructural	Alerta y análisis connotativo de elementos como simbolismos, imaginarios, valores, ideologías, etc.
Pragmanálisis		Dialogismo entre los sentidos tejidos inferencialmente y el marco socio histórico y cultural de enunciación del filme
COMPRENSIÓN		

Tabla 1. Modelo de análisis discursivo propuesto para la intervención lectora de sistemas textuales audiovisuales

Una vez esbozado este modelo, es importante aclarar que no siempre es fácil separar el segundo momento del tercero propuesto en el modelo, dado que muchas de las connotaciones sobre el material significativo del filme atesoran sentido(s) en el marco de ciertos contextos socio-histórico determinados. De hecho, en la práctica del análisis sobre productos simbólicos de esta naturaleza, no siempre es fácil discernir los límites entre una operación y otra,

haciendo que frecuentemente la combinación o trabajo semántico proyecte elementos que se trabajan en la interpretación y éstos, a su vez, ya toman forma y contenido en el empalme con los posibles eventos y sucesos históricos.

Irreversible. Los efectos de los gobiernos franceses de cohabitación

Ahora bien, amparados del modelo acabado de esbozar, en lo que sigue se adelantará una lectura del filme "Irreversible", del director argentino Gaspar Noé (tipografiado como IRRÉVERSIBLE en los carteles comerciales), película exhibida por primera vez en el Festival de Cannes, en 2002. La película es protagonizada por la actriz italiana Mónica Anna Maria Bellucci, el actor francés Vincent Cassel y, finalmente, Albert Dupontel, cuyo rol es el de un filósofo altruista.

En el ámbito de los cinéfilos, esta película es recordada por cuatro particularidades polémicas que han permitido que muchos opinen que Noé es un Kubrick mezclado con Sade. Y esto porque, primero, es una historia narrada en orden cronológico inverso, explicitando los sucesos acontecidos en un solo día en la actual ciudad de París entre tres personajes: Marcus, Pierre y Alex; segundo, porque surge la escena del asesinato de un actante al comienzo de la película, donde es machacado el cráneo de un inocente en un bar nocturno, gracias al auxilio de un extintor amarillo; tercero, porque se ve la escena, de más de siete minutos, que revela una violación sexual con desgarramiento anal por parte de la transgredida. Finalmente, porque la primera media hora del filme, produce vértigo y hasta náuseas en el auditorio, dado el experimental uso de un ruido penetrante (sonidos de baja frecuencia) que acompaña las imágenes percibidas de forma azarosa, gracias al movimiento continuo de las cámaras, y que sirven de preparativo evidente a la escena donde un proxeneta viola analmente a Alex en el interior de un túnel urbano de París (por cierto, demolido un tiempo después), y que termina con el azotamiento del rostro de Alex contra el piso.

Constitución microestructural

Una forma segura que comenzar el momento analítico del filme es su transcripción a Secuencias Narrativas (SN), tal como se sugirió arriba. En nuestro caso particular, se dan doce SN explícitas, en orden inverso, y una

final, que más bien parece una micro-película añadida, pero que guarda coherencia con todo el entramado signico que compone el texto objeto de estudio. En esta traslación, se ordena la información con los minutos integrantes de cada PN, una determinación espacial básica y un compendio de las acciones.

1. [1'-9'] *Segunda planta cerca al Rectum*: Unas imágenes borrosas y circulares, de colores difusos, dejan ver una bandera cuyo icono es un puño (fondo rojo); luego aparece un hombre desnudo con una cicatriz en el vientre y declara: "... *El tiempo lo destruye todo...*"; enseguida relata a su compañero que ha violado a su hija y paga con cárcel tal acción. "*Todos somos Mefisto*", responde el receptor del viejo, vestido de verde. Se escucha el ruido de una patrulla: "*Otra vez los chiflados de abajo, siempre revolviendo la mierda*", la cámara desciende vertiginosamente y enfoca el club gay *Rectum*. Dos hombres (los informantes) piden que se les pague un dinero.

2. [10'-12'] *Exteriores del Rectum*: la cámara abre con Marcus siendo llevado a la ambulancia, mientras Pierre, llamado en la cinta filósofo griego e historiador, es llevado preso. Movimientos de cámara circulares, azarosos; mientras el sonido, un zumbido fatigoso y jadeante, ayuda a que el espectador se incruste en un ambiente de vehemencia radical.

3. [13'-22'] *Dentro de Rectum*: La cámara, al interior del club, permite que el espectador siga la búsqueda de Marcus. El silbido tortuoso aumenta y se combina con sonidos de latigazos entre sado-masoquistas y quejidos de placer sexual; el fondo se mantiene rojo. La cámara sigue circular detrás del frenético hombre, quien pregunta por un proxeneta, El Tenia (gusano parásito), mientras Pierre trata de persuadirlo que abandone la búsqueda con el argumento de que 'ni los animales buscan la venganza'. Finalmente un guía del bar orienta a Marcus hacia El Tenia. Es de resaltar que se les llama a los visitantes del club "soldados". Se inicia una violenta pelea de venganza entre Marcus y un compañero de El Tenia, quien le fractura el brazo derecho a Marcus, lo que hace que intervenga Pierre, quien lo mata y remata con un extintor amarillo. El Tenia queda vivo y él mismo observa la escena de la muerte con el extintor.

4. [23'-25'] *Calles de París*. Continúa la historia en un orden cronológico inverso para explicar cómo y por qué ocurrió tal violencia. Marcus y Pierre buscan *El Rectum*. Pierre persuade a Marcus de que desistan de su acto de reparación, argumentando que 'la venganza es de animales'; pese a estos reclamos, Marcus prosigue con su finalidad.

5. [25'-27'] *Un Taxi*. En el contexto de un sonido agudísimo de fondo e imágenes circulares, aparecen en el interior de un coche Marcus y Pierre. El

conductor es chino. Marcus pide que los trasladen a *El Rectum*; el chino no sabe o no quiere. Discuten. Finalmente, el chino es expulsado de su coche.

6. [27'-32'] *Calles sombrías de París*. Dos ayudantes acompañan a Marcus y Pierre, quienes buscan una prostituta que puede informar el paradero de El Tenia. Pierre no renuncia a su intención de que Marcus desista de la búsqueda, catalogando la acción de "estupidez humana". La prostituta, un rubio homosexual con vestido rojo de origen español (Guillermo Núñez) ofrece la anhelada información. Marcus y Pierre son abatidos y expulsados a piedra por prostitutas; toman entonces un taxi; los informantes quedan en la calle.

7. [33'-37'] *Interior del auto policiaco*. Se normalizan imagen y sonido de fondo. La policía pregunta a Pierre sobre los sucesos finales de la fiesta con Alex. Marcus es persuadido por dos hombres (que conocen la zona urbana y a Núñez) a que cobre venganza por cuenta propia, con el argumento de que la ley pública no lo hará magistralmente y resaltan, al tiempo, el valor de la masculinidad centrado en la hombría y manifestada en cobrar venganza debido a las afrentas de honor.

8. [37'-39'] *La calle*. Marcus y Pierre salen de la fiesta. Descubren a Alex con el rostro ensangrentado en una camilla.

9. [39'-52'] *El túnel rojo*. Alex sale alterada de un lugar y espera un taxi. Una prostituta la invita a que cruce el túnel, argumentando que 'es más seguro'. Saliendo del túnel, Alex se cruza con Núñez y El Tenia. Este último, golpea a Núñez, y se sabe que es por problemas de sus convenciones laborales. Es en ese momento cuando Alex entra en pánico, situación que aprovecha El Tenia, quien no la deja salir del túnel y la viola hasta hacerla sangrar por el esfínter anal; todo esto mientras le dice "maldita perra burguesa", "arrodíllate", "llámame papi", etc.

10. [52'-64'] *En la fiesta. Atmósfera roja*. Marcus se droga mientras atosiga a Pierre por su frialdad y el desconocimiento de su sexualidad. Alex baila con otras mujeres. Marcus y Pierre (Exnovio de Alex) la buscan, mientras Pierre le increpa a Marcus la animalidad de sus conductas. Alex le presenta a una de las mujeres con quien está: Marcus se presenta como 'Vincent'. Luego ella se encuentra con una amiga embarazada; la pareja traba discusión, mientras él se identifica como *François*.

11. [64'-72'] *En el metro*. Marcus, Pierre y Alex esperan el metro para ir a la fiesta. Platican sobre la creencia de un futuro ya escrito y los sueños premonitorios como prueba de ello. Luego concentran la atención discursiva en el tema del goce sexual. Dos son las temáticas en las que se embrollan: (i) si el sexo debe procurar placer o bienestar, (ii) el éxito de la relación sexual está en

que el filósofo no piense en el deseo del otro; sin embargo, Alex insiste varias veces en que hay eventos inexplicables.

12. [72'- 87'] *En casa. Fondo amarillo y rojo. Exterior verde.* Pierre fija la cita con Alex, quien descansa en la cama. Al fondo, se focaliza el póster de una película de Kubrik: *Odisea en el espacio*. Se observa la rutina natural y privada de Alex y Marcus. Alex le cuenta a Marcus que ha soñado con un túnel rojo que se abre en dos. Se trata de una *premonición* que, no obstante, no modifica el curso de los acontecimientos. Atribuye el sueño a la ausencia del período, mientras Marcus dice no sentir el brazo derecho (en efecto, lo tiene dormido) y le expresa el deseo de tener sexo anal con ella. Inmediatamente se va por licor, como un presente con el cual, piensa, honrará a Pierre. Todo esto se deja ver mientras Alex sale de la ducha y, tras hacerse una prueba casera, confirma que está en cinta.

13. [87'-90'] *Fondo azul (cielo) y verde (parque).* Imagen de Alex embarazada, descansando sola en la hierba, leyendo un libro de portada roja. El prado está siendo hidratado por mecanismos simples de riego, mientras juegan niños a su alrededor. El ambiente invoca el utópico espacio de armonía y paz, reforzado por uno de los cuatro cuartetos de música clásica. La película termina, así, con una imagen fresca de Alex, como para recordarnos que *El tiempo lo destruye todo*, si se evoca el inicio de la película, que es el fin de la historia.

Combinación macroestructural

Todo esto sucede en París. Alexandra, sueña con un túnel rojo que se abre en dos. Ha convivido con Pierre y con Marcus. Es violentada, y esa acción impide la realización de un futuro común. Marcus es su compañero emocional y sexual actual, después del filósofo. Es definido como simio y por presentar una identidad ambigua; además, se cualifica por ser quien adelanta una venganza por la violación de su novia. Pierre, el ex novio de Alex, es definido como tonto: piensa en los otros, no en sí mismo, es un contemplativo que cuando va a la praxis, yerra. Aparece también el Proxeneta, 'El Tenia' (Parásito), quien desangra a Alex. Se sabe que queda vivo tras la intervención violenta del filósofo.

Es importante rescatar al viejo extraño del comienzo de la cinta (final de las acciones de persecución de Marcus y Pierre), quien declara haber hecho 'incesto' y por esto paga con su autoexilio. Mira desde la lejanía los desórdenes sociales, mientras dice: "*Hay que luchar... seguir luchando, viviendo*". Finalmente, están los inmigrantes (clase baja que viven en suburbios... los

chiflados de abajo), representados en un taxista chino, y en los trabajadores sexuales que hablan español.

Una vez separado (analizado) y reordenado el complejo sistema en actancialidad y cronotopía, llega el momento de tomar cada uno de los elementos analizados e interpretados para informarlos en el contexto de enunciación en el que cobra sentido el contenido del filme. Pues bien, la narración comienza con el diálogo entre un viejo (Philippe Nahon) y su amante. Previamente se ha introducido el icono de la Internacional Socialista: el puño rojo en un póster del cuarto. El anciano confiesa que lo atormenta haber violado a su hija; su belleza lo ha seducido. Es la misma belleza que expone Alex (Mónica Bellucci), objeto de deseo de su ex novio, el filósofo (Albert Dupontel), y su actual pareja, el patán de Marcus (Vincent Cassel). Sin temor a dudas, es posible sostener que Alex es la representación de una Francia vejada por su anciano padre: los gobiernos de izquierda. Se infiere que ha sido una nación desangrada por la ola de inmigraciones que acarrea un estado de corte socialista. Este aspecto sustenta la presencia de un chino y un español. El desangre simbólico aparece con la violación ocurrida sobre el cuerpo de Alex, en medio de un túnel rojo. Fue perpetrada por un sujeto del lumpen-proletariado, 'El Tenia' (Jo Prestia), por todos sabido, un parásito que se aloja en los intestinos y vive a costa del otro, alimentándose de él y debilitándolo sin llegar a matarlo.

El diálogo del anciano finaliza con las sirenas de una ambulancia abajo de la pensión donde se aloja. Tras escuchar el alboroto, el viejo asegura que deben ser los de 'El Rectum', que lo "están revolviendo todo". La cámara entra en una serie de vueltas de contra picada y, en medio de una técnica de sonido preparada deliberadamente para provocar mareo en el espectador, se ve a Marcus y Pierre buscando a El Tenia para vengar el acto salvaje. Los habituales del bar resultan ser soldados gay, expuestos como carne de cañón de un estado de corte izquierdista que no cesan de repetir que el puño cerrado es lo más seguro. Tras la escena de violación anal (7-8 minutos), se constata que la razón por la cual El Tenia viola a Alex no es otra que la envidia que siente por su posición social: "*maldita perra burguesa*", recrimina mientras le desgarran sus calzones y luego sus entrañas. El Tenia se construye ególatramente como aquel que puede hacer lo que su esposo no, y se dispone a hacerlo sin oponerse, para luego albergarse bruscamente en su lugar natural: el recto/ano de la violada en un espacio que normalmente permitía establecer la comunicación entre dos calles importantes de París (paso subterráneo en Boulevard Berthier 17a).

Algo de esto se prepara en la conversación de Alex, Marcus y Pierre en el metro, rumbo a la fiesta fatal. Éste último les pregunta obsesivamente cuál es el secreto sexual que hizo que Alex lo cambiara por Marcus. Ella le responde que el éxtasis mutuo nace de no pensar en el otro, sino en sí mismo. Sin embargo, ella también abandona a su novio en medio de una fiesta a la que asisten los tres. ¿La razón? Marcus vive drogado y alcoholizado; además, su posición es confusa, como la política francesa misma. La consecuencia inmediata de esto, no es tanto la violación de Alex, sino la dificultad de asegurar la felicidad de nuevas generaciones (su hijo); idea que se resalta a través de una ensoñación en la que ya no priman el color rojizo, sino el azul y el verde, mientras que el póster de la película *2001, odisea en el espacio*, de Kubrick (1968) recuerda el entendimiento entre las fuerzas de izquierda y derecha en pos de una armonía mundial, donde la evolución no tenga como pivote la muerte violenta del otro (hueso como estructura fálica).

Importante para la interpretación rescatar que la venganza de Alex es realizada por Pierre, el filósofo, lo que apoya la noción de una ideología tan utópica como contradictoria (el Socialismo > Comunismo, que por cierto ya comienza con la Revolución Francesa con las ideas de 'igualdad social' y 'bien común'). Éste asesina a quien él piensa es El Tenia, pero resulta ser un inocente, y por su acción queda condenado a una época en la cárcel, presto a que le suceda lo mismo que a Alex. Es el mismo encierro que sufrió y aún padece el anciano de arriba de 'El Rectum'. La intervención de esa filosofía en acción hace que a Marcus le espere el hospital, pues le ha sido roto su brazo derecho y a su compañera la restitución de un trauma centrado en un espacio de comunicación política, siempre dividido en dos.

Hacia una hipótesis de sentido: de la violencia sexual a la violencia de la autoridad

Cuando se hace esa apertura contextual-histórica, el entramado de la película adquiere mayor claridad. El film es del año 2002, tiempo en el que el gobierno de Jacques Chirac (1995-2007) se deshizo la cohabitación con la izquierda francesa, que actuaba como una especie de incesto político (reflejado en el filme con la declaración del viejo extraño). En efecto, al igual que la administración de François Mitterrand (1981-1995), Chirac permitió un gobierno de cohabitación entre centro-derechistas y la coalición formada por el Partido Socialista, los ecologistas y los radicales de izquierda, lo que dio origen a la aparición de la ley sobre el derecho a la nacionalidad para todos los hijos de inmigrantes nacidos en territorio francés. Posteriormente, en abril de 2002,

Chirac compitió en primera vuelta presidencial con Jean-Marie Le Pen, líder del ultraderechista Frente Nacional. La diferencia fue del 2%, por lo que hubo segunda vuelta en mayo de 2002. Sin embargo, el temor al programa de Le Pen motivó que todas las formaciones de izquierda, centro y derecha del país solicitaran el voto para Chirac, que obtuvo algo más del 82% de los votos quien resultó reelegido. El gran derrotado fue el socialista Jospin, quien fue remplazado por Jean-Pierre Raffarin, perteneciente a un pequeño partido de centro-derecha, decisión que ponía fin parcial a los tiempos de la 'cohabitación'.

Pero, lo verdaderamente interesante de todo este tejido de circunstancias reales con los símbolos del film, es que se asiste a un texto estético tanto actual como premonitorio, como los presentimientos de Alex en el filme, ya que invita a pensar en las consecuencias de aquella consigna que favorece la igualdad social y el reconocimiento del Otro desfavorecido, tal como lo hace Pierre en su vida erótica, por lo menos hasta que es afectado por ese Otro para terminar protestando con intolerancia y encono, sin importar que termine en la cárcel, además de cómo vagabundea en la vida política de muchos países las inconformidades a propósito de la crisis de las ideas y las acciones de gobiernos de Izquierda, y que reciben heridas de muerte y desfiguran un rostro público.

Esas premoniciones se vieron realizadas cuando, en 2005, Chirac nombró como primer ministro a Dominique de Villepin. Entonces, el nuevo gabinete se comprometió a luchar con urgencia contra el desempleo creciente y los efectos del éxodo; pero, el descontento prosiguió y así, en octubre de 2005, la muerte accidental de dos muchachos de origen africano en Clichy-sous-Bois, una comuna muy pobre a 15 kilómetros de París, en una supuesta persecución policial, fue el detonante de la que pasó a ser conocida como 'Revolta de los suburbios', iniciada y mantenida en las poblaciones y distritos más deprimidos de la periferia parisina. Esto merece la reacción del entonces ministro de Interior, Nicolas Sarkozy, quien niega que los policías persiguieran a las víctimas, defiende la "tolerancia cero" frente a la violencia urbana y llama "escoria" a sus protagonistas, tal como muchos diarios lo confirmaban hacia noviembre de 2005. Finalmente, y después de 19 noches seguidas de alteraciones serias, fueron destruidos muchos edificios y quemados más de 8000 carros, cuyos protagonistas fueron los ciudadanos de los sectores sociales afectados por el desempleo, la discriminación y la pobreza, entre ellos muchos descendientes de población inmigrante. Un toque de queda, impuesto por el gabinete de Villepin, sosegó parcialmente la crisis. Las calles solitarias escondieron momentáneamente la presencia de ese otro incómodo, el inmigrante, malquisto pero necesario. Sin embargo, las revueltas en los

suburbios reaparecieron en noviembre de 2007 y en abril 2010. La respuesta fue la misma: responder violencia con violencia: “ninguna comuna escapará a la autoridad”, señaló vehementemente Sarkozy en alocución pública, como lo expresó vehementemente el diario de BBC mundo hacia abril de 2010.

En resumen, usando la con-textura semántica de la sexualidad como interfaz de la con-textura política, el filme denuncia las consecuencias sociales de los gobiernos de co-habitación (Mitterrand y Chirac), sin ser necesariamente una apología a la ultraderecha. Cuestión, por cierto, nada novedosa, pues es frecuente en este tipo de sistemas textuales el uso de lo sexual para representar artísticamente los conflictos sociopolíticos, ya que en los dos orbes de significación hay algo que coincide: *Eros*, que tanto en Platón como en Freud es la fuerza que une armónicamente. Y para ello, el filme acuerda disimuladamente que a cada actante le corresponda un actor social y/o un hecho político de la Francia contemporánea (cronotopía), quedando así el siguiente isomorfismo inferencial, que también es una especie de macro-isotopía:

Actante	Función discursiva
Alex	Estado/Francia
El viejo	Francios Mitterrand. En 1986 permitió un gobierno de Cohabitación. En 1995, gravemente enfermo, optó voluntariamente por no presentarse a una nueva reelección
‘El Tenia’	Parte desfavorecida del pueblo
Marcus	Coalición de centro-derecha
Pierre	Filosofía postmarxista (Socialismo>Comunismo)
Inmigrantes	Oportunistas que desangran la economía del país. Este conglomerado frustrado, ha demostrado con alteraciones serias desde 1955, el peligro de la marginalidad, el desempleo y la exclusión social.

Tabla 2. Relación simbólica entre los actantes y los hechos históricos recientes de Francia

A manera de cierre

Así las cosas, la intervención analítica ha hecho explícito cómo la película se vale de un acto sexual como acción principal y como simbolismo (o *metáfora muerta*, al decir de Ricoeur) de las relaciones de cohesión y armonía social, eje indexical que promueve la denuncia sobre la crisis de la sociedad francesa, identificada con los efectos de las leyes de inmigración y su decidida demanda de igualdad de oportunidades a los sectores más desfavorecidos de la sociedad expatriada de la reforma laboral¹. Pero también revela cómo esta demanda termina generando un caos social a la nación; lo que, por ejemplo, permitió que la postura radical del entonces Ministro del Interior Sarkozy se visibilizara en

los escenarios políticos franceses en 2005 como una salida a la *Francia desangrada* (la protagonista misma), como una salida al túnel rojo en que los gobiernos anteriores la habían convertido, y que floreciera su política de Tolerancia Cero frente a "la chusma parasitaria de los suburbios"; esto es, en pensar primero en el deseo propio, y no en el deseo del otro, como lo advierte Alex en la conversación que sostiene con Marcus y con Pierre en el Metro.

Tenemos, entonces, que el nombre del filme, *Irreversible*, no sólo refiere literalmente a todo aquello que no puede volver (al paraíso perdido, donde prima la armonía que se deja ver ilusoriamente en la escena final del film, con prados verdes y agua), sino que, en el despliegue de esta estética cinematográfica, permite reflexionar críticamente sobre el desengaño de las ideas socialistas, las fracturas del 'brazo derecho de los variopintos Marcus de cada nación' (tránsfugas, como la identidad del actante), las consecuencias liosas de los gobiernos de izquierda y las esperanzas de vida de los pueblos. Algo, por cierto, muy actual en los contextos sociopolíticos de varias naciones occidentales y que permite pensar-nos desde nuestra actualidad y proyectarnos hacia un devenir, tal como lo expresara Foucault (1984), bajo el enganche del concepto "Ontología del presente", aparecido como efecto del análisis que hace del texto kantiano *¿Qué es la Ilustración?*, y donde se deja ver cómo es posible problematizar la propia actualidad discursiva.

Notas

¹ A nivel planetario, esto es sorprendente: "(...) Si los migrantes del mundo se reunieran en un solo país, sería la quinta nación más poblada del mundo con 200 millones de personas. Los migrantes representan el 3% de la población mundial. El 75% de todo ellos está distribuido apenas en el 12% de los países del globo" (Gómez, *El Tiempo*, 10.05.2009)

Bibliografía

- Barthes, R. (2001).** *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen.* Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (1989).** *De la seducción.* Madrid: Cátedra.
- Benveniste, E. (1995).** *Niveles de análisis lingüístico.* En: Problemas de lingüística general I. México: Siglo XXI.
- Cárdenas, A. (2006).** "Para leer mejor". En: Ramírez Peña, L. A. y Acosta Valencia, G. L. *Estudios del discurso en Colombia.* Medellín: Sello Editorial.
- Delgado, R. (1999).** *El animal Público.* Barcelona: Anagrama.

- Eco, U. (1985).** *La estructura ausente*. España: Lumen.
- Fairclough, N. (2003).** "El análisis crítico del discurso como método para la investigación en Ciencias Sociales". En: WODAK, R. Y MEYER, M. *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona, Gedisa.
- Foucault, M. (1984).** *Un curso inédito*. En: Magazine *Littérature*, 207.
- García-Dussán, É. (2008).** *Manual de hifología. Análisis e interpretación de textos*. Bogotá: Universidad de la Salle.
- Gómez, D. A.** "Migrantes, una necesidad del mercado mundial" En: Periódico UN, 10 de mayo de 2009
- González, C. (1999).** *Función de la teoría en los estudios literarios*. México: Limusa.
- González, F. (1994).** *Don Mirócleles*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Lacalle, M^a. (1992).** *Apuntes para una teoría de los personajes de la información televisiva*. En: *Análisis*, Revista de Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona, N° 14.
- Morant, R. (2005).** "Lenguaje y cultura". En: *Conocimiento y lenguaje*. Valencia: Quiles
- Renquema, J. (1999).** *Introducción a los estudios sobre el discurso*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, T. A. (2000a).** "El estudio del discurso". En: VAN DIJK, T. A. (Comp.) *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, T. A. (2000b.).** *Ideología. Una aproximación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- Vattimo, G. (1998).** *Tentaciones del realismo*. Ponencia ante el Simposio Internacional "La Posmodernidad a debate" Bogotá, Universidad Santo Tomás, 23-25 de Nov. 1998.

Nota biográfica



Éder García-Dussán es profesor e investigador en las áreas de didáctica de la lengua española, semiótica cultural y el análisis del discurso. Docente de la Maestría en Pedagogía de la Lengua Materna, Facultad de Ciencias y Educación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Miembro de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED) y de la Red Iberoamericana de Estudios sobre la Oralidad. Últimamente ha avanzado en la construcción de modelos escolares para el mejoramiento de la comprensión lectora. Esta labor ha dado como fruto el libro “Manual de Hifología. Análisis e interpretación de textos” (2008, 312 pp.), y los apuntes de clase “Perspectivas interdisciplinarias sobre la comunicación” (2012, 94 pp.). También es autor de más de veinte artículos en revistas científicas nacionales e internacionales.

E-mail: eagarciad@udistrital.edu.co