



## EL VIAJE COMO LABERINTO TEMPORAL

CRISTIÁN SÁNCHEZ GARFIAS

Director, guionista y teórico de cine. Académico de la Escuela de Cine de Chile

### RESUMEN

El siguiente trabajo indaga y aborda el tema del viaje como un laberinto del tiempo en la filmografía de Cristián Sánchez. Es así como por ejemplo, la aventura de R. en *Los Deseos Concebidos* se organiza como un viaje, principalmente, en extensión. Es un recorrido donde lo que aparece en el espacio y el tiempo está sujeto a una magnitud extensiva que ocupa un espacio y lo ocupa en una duración determinada, dicho en términos kantianos. Y ello es necesario porque la magnitud extensiva, que relaciona las partes por su exterioridad, es un requisito de cualquier acontecimiento, pero no el único. La aventura de R. es un recorrido, si se quiere parabólico divergente, asintótico, extensivo y horizontal que asume una topología laberíntica de superficie (donde un círculo conduce a otro círculo que mantiene, con leves variaciones, algunos aspectos del primero y así sucesivamente, mientras el conjunto de las variaciones diferenciables de todos los círculos es determinado por un invariante).

## EL VIAJE COMO LABERINTO TEMPORAL

CRISTIÁN SÁNCHEZ GARFIAS

*Estoy aquí siguiendo las pisadas de los que murieron...  
Las huellas de los que murieron están aquí.*

Lola Kiepja Canto de la última chamán  
Selk'nam informante de Anne Chapman

1

Manuela, la hermana de R. en *Los Deseos Concebidos*, aparece cinco años después como heroína de *El Cumplimiento del Deseo*. La segunda parte de la trilogía de *Los deseos* debía tener una contraparte femenina, con su consecuente viaje exploratorio de *círculos* donde el deseo, para ser deseo puro, debe también ser pensamiento del deseo, de ahí el epígrafe de Spinoza al comienzo del filme: *El deseo que nace de la razón, puede nacer de un sentimiento de dicha, que no es una pasión*. La travesía de Manuela por diversos *mundos* es la del deseo que nace de un sentimiento de dicha, es decir el deseo que nada le debe al encuentro pasional y que habiendo germinado desde el pensamiento debe ser también

pensamiento del deseo para completar su despliegue conceptual. Es lo que Whitehead llama *selft-enjoyment*, alegría o regocijo del *sí mismo*.

A diferencia de *Los deseos concebidos*, en *El cumplimiento del deseo* los *mundos* se superponen, unos a otros, formando brazos con varios peldaños o gradaciones de la misma índole topológica que los *círculos o ciclos límites*. Más que al cono invertido del *Infierno* de Dante en *La Divina Comedia* este objeto se asemeja al *rewe*, la escala sagrada del chamanismo reche-mapuche.

Me explico, la aventura de R. en *Los Deseos Concebidos* se organiza como un viaje, principalmente, en extensión. Es un recorrido donde lo que aparece en el espacio y el tiempo está sujeto a una magnitud extensiva que ocupa un espacio y lo ocupa en una duración determinada, dicho en términos kantianos. Y ello es necesario porque la magnitud extensiva, que relaciona las partes por su exterioridad, es un requisito de cualquier acontecimiento, pero no el único. La aventura de R. es un recorrido, si se quiere parabólico divergente, asintótico, extensivo y horizontal que asume una topología laberíntica de superficie (donde un *círculo* conduce a otro *círculo* que mantiene, con leves variaciones, algunos aspectos del primero y así sucesivamente, mientras el conjunto de las variaciones

diferenciables de todos los círculos es determinado por un invariante).

Este laberinto circular se organiza en regiones lisas pero con pliegues donde irrumpen series heterogéneas divergentes, dispares que producen *cuencas de atracción; turbulencias; puntos repulsores y atractores extraños*, esos objetos perturbadores que desordenan los recorridos y lanzan a los acontecimientos hacia regiones de *catástrofes* para regresarlos finalmente a la normalidad. Sin embargo el paso de un *círculo o ciclo límite* a otro se da por cantidad intensiva, esto es, por una variación de grado hacia intensidades crecientes, donde la cantidad intensiva es una función subordinada a la magnitud extensiva que resulta principal en la aventura de R.

Por el contrario, el viaje de Manuela en *El cumplimiento del deseo* es, en primer lugar, una aventura intensiva, es decir implica esa dimensión del acontecimiento donde el espacio y el tiempo son comprendidos en grados determinados. Es un recorrido parabólico convergente e intensivo hacia las alturas y hacia las profundidades. Una organización vertical del viaje de ascenso y descenso. Viaje vertical pero oblicuo, significado por la casa de cuatro niveles, donde Manuela llega como arrendataria y cuya diferenciación cuadripartita impide referirlo al reparto conceptual, al simbolismo freudiano del *yo, super yo y ello*. Por el contrario el asunto, en este caso, es

concebir una travesía intensiva hacia el *Adentro*, pliegue interior, región de lo *eterno o eternalidad*, donde las cartas de navegación se aproximan más a un siquismo de las materias, tal como lo entiende Bachelard, que al sicoanálisis.

Equivalente, también, a una exploración concordante con la jerarquía espacial de cuatro planos verticales del cosmos reche-mapuche, constituido por el *wenu mapu*, tierra e arriba, dominada por *küme newen* o fuerza del bien y locus sagrado de las deidades; los ancestros animales y los antepasados míticos; el *angka mapu*, espacio habitado por *weküfü*, espíritus malignos que actúan por cuenta propia o controlados por algún *kalku*, brujo, y ubicado apenas por encima de la superficie de la *nag mapu*, tierra donde transcurre la vida cotidiana; y el *miñche mapu*, lugar bajo el suelo dominado por *weda newen* o fuerza del mal y donde los *alwe* o espíritus de los recién fallecidos son examinados por *weda püllü*; *weda neyen* y *weda kürüf*, diversas fuerzas malignas del conocimiento cuando el *alwe* de algún muerto desea ascender al *wenu mapu*.

El motivo de la partida de Manuela tiene relación con el deseo de alejarse de una relación demasiado sedentaria y veladamente edípica con Santiago, su marido. Pero existe también, encabalgado, el deseo más radical y manifiesto de alejarse de la psicología y de

cualquier modelo interpretativo acerca de la vida anímica incluido el psicoanálisis de Freud y Lacan. Para ello se sirve de la teoría de Baudrillard que invierte la relación sujeto objeto<sup>1</sup>. Manuela huye, entonces, de cualquier interpretación que explique su conducta para hacer la experiencia límite de exponerse como objeto de deseo.

## 2

*El poder de aquellos que se fueron vuelve a mí*

Lola Kiepja Canto de la última chamán  
Selk'nam informante de Anne Chapman

En ese tránsito intensivo de ascender y descender hacia lo desconocido, Manuela encuentra una parte de sí misma en Judith, la niña de mano secuestrada en el sótano por Anselmo, el mayordomo de la casa. Judith, como la bella heroína judía que salva su ciudad decapitando a Holofernes, (el general Asirio de Nabucodonosor), luego de haberlo seducido y cuyo motivo ha sido tratado ampliamente en la historia de la pintura.

Se me vino a la cabeza, en primer lugar, la versión de Lucas Cranach, el viejo, (que recordaba haber visto reproducida en la

<sup>1</sup> De la seducción, Jean Baudrillard. Ver, también: El intercambio simbólico y la muerte y Las estrategias fatales.

entrañable *La Edad del hombre* de Michel Leiris), con Judith serena, pensando quizás en la legitimidad del acto realizado, mientras enarbola su espada y exhibe la cabeza del general que tiene los ojos abiertos, al tanto que sus pupilas, veladas, empiezan a desaparecer tras los párpados. Sin duda había olvidado la pintura cuando, recientemente, pesquisando curvas divergentes asintóticas, me encontré con las dos versiones del tema realizado por Artemisa Gentileschi, discípula del Caravaggio.

Artemisa, la diosa de la caza y los animales, gemela de Apolo pide a Zeus, su padre, el deseo de permanecer virgen, y es, como se sabe, el antecedente griego de Diana.

Las pinturas barrocas de Artemisa Gentileschi, de una violencia casi sádica, describen, sin ahorro de sangre, el momento de la decapitación del general Asirio. Donde la impassibilidad de Judith, como si el degüello fuese una intervención quirúrgica menor, contrasta con el terror de Holofernes.

*No se le corta la cabeza sino al deseo*

La inmaculada concepción Paul Éluard y André Breton

La segunda versión, hecha por encargo, es casi idéntica, con una diferencia que implica otras modificaciones menores y un leve alejamiento de la perspectiva pero en el mismo eje óptico, lo que se traduce en un encuadre un poco más abierto, más aireado, como se dice en cine.

La sangre que mana del cuello de Holofernes mancha de igual modo la sábana blanca de la cama, con un matiz amarillento en esta versión. Pero salpica también, a diferencia de la pintura original, el vestido de Judith modificado de un intenso azul jacinto a un tono tabaco claro. La tonalidad del ambiente lumínico es ahora de un tinte dorado y el claroscuro menos tenebrista, permitiendo que Artemisa ilumine, justamente, la zona del vestido donde se perciben las salpicaduras de sangre que se reparten con cierta regularidad, y aquí está para mí lo extraordinario, lo que se encuentra sin buscar. Las salpicaduras aparecen repartidas como si fuesen el resultado de trayectorias de proyectiles, el punto de término de parábolas divergentes asintóticas. Y no es extraño porque Artemisa utilizó, para darles ubicación precisa, en el vestido de la heroína, estudios de trayectorias de balas que estaba haciendo Galileo Galilei de quien era amiga. No puedo extenderme aquí en el comentario detallado de otra encantadora pintura de Artemisa que representa a la



hermosa viuda judía con una canasta donde lleva nuevamente la cabeza del general.

Poca duda cabe que el insistente deseo de castración de Artemisa tenía un claro origen biográfico, fue violada por Agostino Tassi, su profesor de pintura y amigo de su padre el maestro toscano de pintura barroca Orazio Gentileschi. Fue denunciado por el padre de Artemisa, procesado pero nunca condenado por la violación, ni por haber mandado asesinar a su esposa, sino por mantener relaciones carnales con su cuñada que por aquella época se consideraba un acto de carácter incestuoso.

La Judith de mi película es más modesta en sus reacciones y aunque discute por sus derechos se deja secuestrar en el sótano sin pretender cortar la cabeza del mayordomo. Lo que si logra es que el desquiciado Anselmo pierda la cabeza por ella en un rapto de amor-loco delirante que resulta una variante del primer enloquecimiento del actor Andrés Quintana, bajo el disfraz de Gallardo, el chofer de *El zapato chino*, quién lleva a Marlene en la cajuela del taxi con absoluta anuencia la muchacha.

Y del segundo, con Mansilla, el mayordomo del liceo, en *Los deseos concebidos*, que realiza algo entre fuga y rapto consentido con la escolar. Acto que culmina en la *catástrofe* del hotel, con la

niña asesinada y el enloquecido de amor pegándose un tiro en la sien.

Judith es la figura que expresa el deseo de ser objeto puro o puro objeto; en cierto modo es una parte de sí misma que Manuela anhela integrar a su ser, en una suerte de sofisticado canibalismo ontológico.

Es, de cualquier modo, una parábola trazada en un movimiento descendente hacia el Adentro, donde se reunirían las partes perdidas disyuntas bajo la forma de una multiplicidad heterogénea convergente que es como el juego de variabilidad interna de una misma figura afectada por él en sí de la diferencia diferenciante o disparidad.

De ahí que el descenso imperioso conduzca a Manuela hacia un rojizo dominio de lenguas y saberes extintos, cuya señal es el cántico en lengua háusi kút, o yagan, mezclado con un incesante croar de ranas y el sonido bronco de una caldera que ella escucha al descender al sótano, al tanto que el obseso mayordomo permanece en la penumbra azulosa como espíritu cautivo de un cazador, condenado a rondar eternamente su presa.

Judith y Anselmo expresan, también, como si fuesen sobrevivientes de una catástrofe histórica, un vínculo posible con el

pasado reciente de milenarios pueblos indígenas de Tierra del Fuego exterminados con violencia extrema, en el inmediato roce con la civilización occidental.

### 3

*El acto es virgen aunque se repita*

Las hojas de Hipnos, René Char

La otra parte que Manuela desea recobrar está representada por la hija muerta del psiquiatra que es idéntica a ella misma. Una copia perfecta que hace desaparecer, en apariencia, (y para deleite de Platón), la diferencia entre original y copia. Es el triunfo del pretendiente verdadero.

Hacia el final de la película, la ex estudiante de sicología sube la escalera hasta el altillo en un movimiento parabólico, esta vez ascendente, para entrar al dormitorio del psiquiatra muerto. Sustraer la foto de su hija, reintegrando, como imperioso mandato órfico, esa parte de sí que es ella misma en otra vida. Y es entonces como si ella fuese Eurídice y hubiese retornado desde la muerte sin el auxilio de Orfeo, sin su equívoca y mortal asistencia. (Porque hay auxilios que

matan y perjuicios que dan vida). Una Eurídice lazárica que hace revivir esa parte muerta de sí misma. O quizás sea Perséfone (Persephónē, la que lleva la muerte, o el rayo que mata la luz), la joven doncella raptada por Hades quién la convierte en reina de los muertos, cuyo nombre era mejor pronunciar en voz baja y a la que se referían veladamente como «La Doncella»<sup>2</sup>.

Y como Eurídice, a la que ayudó a salir del inframundo, Perséfone también fracasó en su intento por retornar definitivamente al mundo de los vivos, aunque su derrota no fue completa porque se le exigió pasar solamente una temporada de seis meses al año en el oscuro Hades.

Pero hilando más fino encuentro algo que me sorprende, el prestigioso mitólogo Kerényi ha identificado a Perséfone con la anónima «señora del laberinto» de Cnosos que fue la ciudad más importante de la civilización minoica. Es decir Ariadna y Perséfone serían derivaciones de una misma figura, expresiones de una multiplicidad heterogénea convergente y no infinita que implica el *paso* incesante y reversible de vida y muerte.

De modo que Manuela desea nada menos que recuperar, bajo la figura aparente de la hija del siquiatra, una parte ilimitada de sí misma, una parte eterna y divinizada, una parte que no le concierne

<sup>2</sup>Su figura era una presencia inevitable en los ritos iniciáticos secretos de regeneración de los misterios de Eleusis que celebraban el triunfo de la vida sobre la muerte con sacrificios de vacas negras estériles en su honor. Al parecer los orígenes de los misterios de Eleusis, (del 700 a. c., en Grecia), están, por una parte, en ceremonias ancestrales de iniciación, en ritos sagrados de permisividad sexual y por otra en rogativas a la tierra y que la síntesis de iniciación, plegarias y sexualidad expresa la celebración del triunfo de Eros.

solamente a ella, pero que es ella también en su deseo de participar de una figura transfigurada y muchas veces retornada como otra misma. No en vano la misma ex estudiante de psicología dice, en una vuelta de tuerca de la fórmula de Rimbaud: *Soy otra, siempre soy otra*, que desnuda la afirmación desplegando su potencia *he sido otra siempre, y siempre seré otra*. Referencia ineludible al pasado como región temporal impersonal, donde hay otra que ella ha sido y al futuro donde, en alguna región indefinida, seguirá afectada por la alteridad del devenir.

Son tiempos referidos desde la perspectiva del presente de la entidad actual, en este caso Manuela, pero que son partes integrantes del conjunto de prehensiones que conforman el *Acontecimiento extensivo absoluto*, esto es, la certidumbre de la heroína de ser la otra que será y de haber sido otra en un pasado inmemorial. *El Adentro* es el *locus eterno* de cualquier entidad que acusa en su actualidad haber sido otra, diferente de la que es, y de la que será. Se escapa así del error de la localización simple del presente de una entidad actual, como subjetividad aislada y abstraída de su remoto proceso constitutivo, porque el pasado y el futuro, aunque distantes de la actualidad, son inevitablemente prehendidos como hechos objetivos definitorios, virtuales y posibles que, en este caso, transfieren su potencia de repetición a Manuela

actual, siendo su parte perdida en el pasado, y la parte anhelada en el futuro, aspectos constituyentes de su actualidad prehensiva, pero también siendo el presente actual de Manuela un heredar del pasado que la antecede y ella misma el hecho antecedente de otra que vendrá.

Es lo que Whitehead denomina *inmortalidad objetiva*, como expresión de la sobrevida eternizada de una entidad actual cuando ha concluido su ciclo de existencia subjetiva pero sobrevive como hecho o dato cierto para otras prehensiones. Definición extraordinaria de la continuidad ininterrumpida y creadora de todo proceso, que asegura siempre la *inmanencia de lo infinito en lo finito*, es decir, asegura las posibilidades limitadas del universo que avanzan siempre hacia una realización ilimitada.

Y es que la posición neorrealista de Whitehead, que implica una *comprensión de la actualidad*, exige también una referencia a la idealidad. Porque *los dos reinos están intrínsecamente implicados en la situación metafísica total*<sup>3</sup>.

Pero compréndase bien, el ideal no es la Idea. No significa, en modo alguno, un retorno a Platón sino aquello que retorna como inactual, y en efecto, lo inactual es lo único que puede retornar para trabar combate con la actualidad llana. No es por esta orilla que

<sup>3</sup>Ciencia y mundo moderno, Alfred N. Whitehead. El fundamento de la posición metafísica que estoy manteniendo es que la comprensión de la actualidad exige una referencia a la idealidad. Los dos reinos están intrínsecamente implicados en la situación metafísica total.

podemos percibir el platonismo explícito de Whitehead. Por el contrario, el ideal, aquello investido de importancia, aunque inactual no es un fundamento, sino lo nuevo que funciona como si fuese un ideal porque es lo *mismo-otro* retornado, pero lo aun no realizado que tensa y abre la apetencia de completitud de la entidad actual, hacia un punto de máxima realización de la potencia como forzamiento. Lo que retorna es, entonces, la potencia como *mismo-otro*, o ideal, que traza una parábola de convergencia de diversas entidades heterogéneas implicadas en la heroína. Pero en lo que retorna está también lo que fuerza el retorno, la potencia. La verdadera novedad no es un otro cualquiera que retorna desde alguna región olvidada, sino la potencia misma que fuerza el retorno y es retornada por la fuerza.

No es el deseo que retorna como cumplimiento ineluctable, sino la potencia de desear, *el deseo de desear*, afirmado como pensamiento del deseo.

A su vez, lo retornado son las partes disyuntas, los fragmentos del ideal que permiten la conjunción, la síntesis disyuntiva de la desperdigada extensión espacio-temporal proteica y múltiple de la heroína en *El cumplimiento del deseo*. De ahí también la gravitación del discurso sobre la repetición del ex psiquiatra que ha perdido a su hija y que se sostiene, ciertamente, en el concepto de *eterno*

*retorno* de Nietzsche, pero también en la idea de *repetición* en Kierkegaard (un ensayo de este último que se llama justamente así<sup>4</sup>).

Lo que retorna, entonces, en la travesía intensiva de Manuela es la potencia de retorno que se trae a sí misma, pero también la tensión del ideal disperso, el hallazgo de una filiación remota y espectral, el encuentro con figuras que participan de una multiplicidad heterogénea olvidada y fantasmal, pero que vuelven a aparecer, que retornan como lo nuevo, es decir como impredecible e incesante creatividad del universo.

4

*Para que una herencia sea realmente grande,  
preciso es que la mano del difunto no se vea.*

Las hojas de Hipnos, René Char

En *El cumplimiento del deseo* se escuchan una serie de relinchos de un caballo que evocan la pesadilla, *the nightmare* o *yegua de la noche*. El sonido produce esa sensación de desconcierto y perplejidad ante una situación familiar que súbitamente se vuelve desconocida y siniestra y que Freud llamó una *inquietante extrañeza*,

<sup>4</sup> KIERKEGAARD, SØREN: La repetición. Buenos Aires: JVE Psiqué, 1997.



*das unhemlinche*. Los relinchos son *singularidades nómadas*, esto es, un *percepto* que trasunta el llamado de las fuerzas del *Afuera* que reclaman a la heroína y ella sin resistir, acude, sonámbula. Este episodio, en su forma visual, se origina, y eso fue algo deliberado, en *Viridiana* de Buñuel, cuando la novicia en estado de sonámbula entra al dormitorio de don Jaime y vacía un canastillo con cenizas sobre su cama. Del canastillo cae, también, un ovillo de lana.

En su aspecto sonoro, remite, en cambio, al cuadro de Füssli *The Nigthmare*, que expresa, en sus dos versiones, 1782 y 1783, un poderoso componente sexual debido a la presencia del aterrador íncubo en cuclillas sobre el torso de la doncella, quién sueña totalmente entregada, mientras la cabeza de un caballo, con los ojos velados pero fulgurantes, aparece entremedio del sombreado cortinaje de un púrpura infernal, en la segunda y más lograda versión.

Me permito efectuar también un link hacia las cebadas yeguas antropófagas de Diomedes, rey de Tracia, alimentadas con carne de sus huéspedes en curiosas leyes de hospitalidad y cuyo exterminio, como se sabe, fue la octava tarea encomendada por los dioses a Heracles.

Los relinchos remiten, por último, a sacrificios realizados por los antiguos pewenche de sus caballos más queridos para aplacar a gualichú, intangible entidad maligna, (equivalente al weküfü reche-mapuche), pero se reservaban sus pieles, que purificaban de gualichú y a veces consumían casi crudas. Y no sólo entre los pewenche, sino en muchas otras culturas existen ritos de inmolación y purificación del caballo.

*Sacrificios de potrillos sobre las tumbas de los niños, dice el poeta antillano Saint- Jonh Perse en Anabasis.*

En el extremo opuesto está el caballo blanco, venerado por el ülmen y kalku o brujo, Mangiñ Wenu, fütalongko de los wenteche, mapuche arribanos, que le ofrecía augurios sobre el resultado de combates, kawell pelom wenu, caballo vidente de carácter celestial, retornado desde la muerte.

*Caballos que practicarían la magia...refrenda Henri Michaux en Ecuador.*

Ciertamente sería posible añadir otros casos para extender la serie de acontecimientos espectrales con caballos anómalos, conjurados y celestiales, pero resulta innecesario hacerlo. Ni siquiera fue necesario que describiese los acontecimientos que implican las tres situaciones de referencias de caballos que me permití describir.

Ello se debe, en primer lugar, a lo siguiente: los términos expuestos representan tres entidades diferentes pero homogéneas, enlazadas en una serie convergente no infinita, sin actualidad, porque es la proyección de un pasado posible simplemente conjetural y nunca virtual o coextensivo a un presente. De tal modo que carece de importancia, en este caso, añadir nuevos caracteres o términos que redundarían en una mayor extensión y complejidad de la serie que solamente tiene valor como corte o perspectiva que trae a la superficie como invariante un eco inquietante, una tonalidad siniestra, la fantasmalidad de una figura plural, o entidad inactual múltiple y anómala, que implica caballos de retorcida sexualidad con humanos, caballos antropófagos, otros sacrificados para aplacar una entidad maligna y finalmente el caballo luminoso y mágico retornado desde la muerte.

En segundo lugar, lo que interesa es que la figura plural o entidad múltiple, proyectada desde un pasado puramente conjetural, sin virtualidad y en consecuencia no solamente inactual sino improbable, guarda una relación de exterioridad con una entidad actual constituida de manera autónoma, esto es, el *percepto* del relincho del caballo. El que guarde una relación de exterioridad, salvaguardando su autonomía, significa que desde la entidad múltiple no se puede desprender el *percepto* o *singularidad nómada*

del relincho del caballo como si estuviese implicado en ella, porque no es un predicado de aquella entidad. Así como tampoco se puede explicar el carácter, ni la naturaleza de la figura plural, o entidad múltiple, inactual e improbable, que conforma la serie convergente, no infinita, de tres términos, desde la actualidad del *percepto* del relincho del caballo.

El relincho, como *singularidad* o *percepto*, guarda una relación de exterioridad pero además de determinación con la entidad múltiple. La determinación se constituye por el hecho que el *percepto* es una sensación arrancada a una percepción y un punto de vista con disparidad interior, capaz de dar cuenta o englobar a la entidad múltiple como totalidad que encuentra satisfacción, como serie convergente no infinita, en su devenir hacia la completitud. De modo que el *percepto*, al igual que una cualidad, el color verde, por ejemplo, y aunque sea afectado por la disparidad, tiene una forma de *eternidad* o *eternalidad* que sobrepasa todo cambio y permanencia, sobrepasa, por tanto, la inclusión o exclusión de términos en la serie siendo su relación entonces la de aquello que tiene potencialidad o propiedad de definibilidad, como es el caso de los *objetos eternos* al ingresar en un proceso para modificar un nexo de entidades actuales posibles, en este caso, acontecimientos que expresan un pasado conjetural donde, justamente, se aloja la figura

plural o entidad múltiple. El mismo tipo de argumento debería aplicarse al *percepto* de las cáscaras de papas que Manuela en estado de sonámbula pela en la cocina de su casa, al comienzo del filme.

¿Pero qué relación existe entre el relincho del caballo y las cáscaras de papas? Ninguna conexión tangible, salvo, quizás un precursor oscuro que relaciona ambos *perceptos*. Hemos visto con anterioridad la función de lazo interior que asigna Deleuze al *precursor oscuro*. ¿Basta con decir eso? No.

Es necesario dilucidar, entonces ¿cómo se forma el *precursor oscuro* para enlazar el relincho del caballo con las cáscaras de papas? Como se produce el lazo interior que vincula esos dos *perceptos* en una serie divergente.

Se puede entender que la figura plural, caballo de sexualidad retorcida, antropófago y proclive a entrar en connivencia con entidades malignas como *gualichú*, es una multiplicidad anómala y que al igual que un chivo expiatorio exige el sacrificio para restituir el orden violentado, en este caso un orden sobrenatural impregnado de la tonalidad moral que todo sacrificio conlleva. El resultado es el animal anómalo muerto y purificado, y su piel, cuál trofeo, cuál vellocino de oro, exhibida y preservada como fetiche que alcanza un

esplendor glorioso y luego es consumida o abandonada como pellejo sin brillo, como cáscara inútil que es justamente el modo de ser más allá de la muerte del animal sacrificado, su pellejo como rastro fantasmal hasta la determinación última del fantasma animal liberado de cualquier lastre corporal.

El *precursor oscuro*, si estamos bien encaminados, es el tránsito del animal sacrificado y desollado al pellejo como rastro fantasmal para finalizar en el fantasma animal. La piel cortada y arrasada que subsiste una vez que el resto orgánico ha muerto y desaparecido, desaparece, a su vez, subsumida por un fantasma dispar que se expresa mediante el relincho. El fantasma del relincho es lo que sobrevive sin piel, es lo que resiste sin cuerpo, es la insistencia despellejada del clamor, su desnudez absoluta, *la singularidad nómada* y consistente del *Acontecimiento purificado y eternal*<sup>5</sup>.

De un modo semejante el rastro fantasmal de las cáscaras de papas que Manuela secciona como autómata tiene su expresión final en un fantasma vegetal que participa, desde un clamor mudo de ese mismo Acontecimiento purificado y eternal.

<sup>5</sup>Y esto recuerda a los despellejados de la fiesta religiosa de Lora, en la comuna de Licantén, provincia de Curicó, derivada de una ceremonia ancestral pikunche, donde los participantes se visten con cueros de ovejas. Y, también, las mañaguas de zorros y pumas que ponen en sus cabezas los indígenas de las culturas reche y pewenche.

## 5

*¿Cómo me oís vosotros? Hablo de tan lejos*

Las hojas de Hipnos, René Char

El aullido del mono en *Los deseos concebidos*, la jauría de perros que ladra en *Cuídate del agua mansa*, el himplar del leopardo en *Susana*, los balidos de ovejas, los aullidos de lobos y el singular ladrido del lobo marino de *Tiempos malos* son también *perceptos*, es decir percepciones arrancadas de un acontecimiento trivial. Percepciones anómalas originadas de una percepción usual, tal como la sonrisa sin gato en *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll, que cita Deleuze. Es el aullido del mono que se propaga desorientado, sin dirección precisa y lejos de la selva; es el relincho que subsiste después del sacrificio del caballo desollado, que insiste en su pellejo como rastro y como fantasma luego de actos pasados de velada zoofilia, o de antropofagia animal y connivencia con gualichú o entidades malignas; son los ladridos de la jauría, que persisten más allá del instante en que los perros despedazan a su víctima; el himplar corto y bronco del leopardo despegándose de su sentido como marca territorial y también los balidos de ovejas y los aullidos de lobos en un conflicto ancestral que los sobrevive; es el

ladrido del lobo marino que se eterniza. Son distintas formas de subsistir; de persistir; insistir; de resistir todo, incluso el tiempo, sobre todo el tiempo.

Por último, los *perceptos* acústicos animales no buscan un cuerpo, son buscados por cuerpos que los reclaman como fugitivos escapados de una prisión. Los sonidos animales son *perceptos* fantasmales extraviados en regiones del espacio-tiempo, extraviados, pero libres. Fugitivos escapados de un cautiverio.

Por ello no remiten, en lo absoluto, a un fuera de campo como extensión homogénea de la región espacio-temporal de donde provendrían las fuentes de tales signos acústicos, pero tampoco son parte de esa fuente o entidad actual, sino que son señuelos perceptuales, rastros fantasmales inactuales y disyuntos que vienen del *Afuera*, son el *Afuera*, su intimidad más insondable y secreta.

## 6

*¿Escucharon cantar a los pájaros hacia las cuatro de la tarde del mes de abril?  
Esos pájaros están locos. Soy yo.*

La inmaculada concepción, Paul Éluard y André Breton



Hacia final de *El cumplimiento del deseo*, cuando la heroína nuevamente sonámbula corta una cáscara de papa en forma espiral se escuchan crecientes trinos de pájaros que anuncian la aurora. Esta vez los relinchos del caballo han desaparecido.

¿El relincho del caballo se ha extinguido o ha devenido trinos de pájaros?

Sea como sea, el cambio de expresión sonora es una bifurcación real.

¿Pero quién produce esta inesperada bifurcación?

El *atractor extraño*, porque precisamente su función es inducir transformaciones cualitativas en el *precursor oscuro*, fantasma del relincho que insiste más allá de la piel, fantasma despellejado capaz de producir una sensación de incongruencia, de ruptura del tejido de la trivialidad y de emergencia de un misterio irreductible. El fantasma trinos de pájaros es el mismo precursor oscuro devenido canto de amanecer que trae la alegría o regocijo del sí mismo, *selfenjoyment* que disipa la otra noche, la noche infernal.

El *atractor extraño* es la manifestación exterior, la expresión visible y actual del lazo interior o *precursor oscuro* que une dos términos perceptuales puestos en conjunción en una serie heterogénea divergente.

Pero ese lazo sería invisible si no estuviese atravesado por la fuerza trastornadora y anómala del *atractor extraño*.

Cuando escribía estas líneas, tomé inadvertidamente entre mis manos, las *Notas Sobre el Cinematógrafo*, de Bresson, abrí al azar una página y me encontré con uno de esos certeros textos epigramáticos: <<*Nada de psicología (de aquella que sólo descubre lo puede explicar)*>>. Entonces en *El Cumplimiento del Deseo* se trataría de otra psicología o de un siquismo más extraño y misterioso. Hay que mantener el misterio, dice Bresson. Hay que invocar el misterio y permanecer en él, refrenda Buñuel. En este caso utilizo a Freud como punto de partida o mejor punto de huida para hacer el viaje. El psicoanálisis es el suelo que hay que resquebrajar, así como es necesario socavar el piso inerte de toda impresión de realidad, de toda percepción trivial para encontrar la tensión de un territorio irregular y fraccionado atravesado por figuras fantasmales o *singularidades nómadas* que recorren los tiempos y nos interpelan, vienen hacia nosotros sin terminar nunca de venir como presentían, con lucidez, Blanchot y Derrida.