



# IV EDICIÓN PREMIOS MARÍA LUZ MORALES

## DE ENSAIO SOBRE O AUDIOVISUAL

VIDEOENSAIO / AUDIOVISUAL GALEGO | ENSAIO ESCRITO / AUDIOVISUAL GALEGO | VIDEOENSAIO / AUDIOVISUAL INTERNACIONAL | ENSAIO ESCRITO / AUDIOVISUAL INTERNACIONAL



### MARÍA LUZ MORALES GODOY

*A Coruña, 1889 / Barcelona, 1980*

Escritora e xornalista, especializada na crítica de cine e de teatro, dirixiu o xornal *La Vanguardia* durante a Guerra Civil, sendo a primeira muller na historia de España en ser directora dun diario nacional. Foi activista feminista, republicana e galeguista represaliada polo franquismo, e autora dunha extensa obra literaria. Considerada unha referencia da incorporación da muller a actividade xornalística e intelectual na España do século XX.

PATROCINA



IV EDICIÓN  
PREMIOS  
MARÍA LUZ  
MORALES



ENSAIO ESCRITO  
AUDIOVISUAL  
INTERNACIONAL

**Mellor Ensaio Escrito sobre Audiovisual Internacional**

Título: **Lixar a tua alma: *Shame*, de Steve McQueen**

Autor: **José Manuel López**

## Lixar a tua alma: *Shame*, de Steve McQueen

«Non é teu sexo o que busco / senón lixar a túa alma: / desflorar / con todo o barro da vida / o que inda non vivín».

Leopoldo María Panero, *Diario de un seductor*<sup>1</sup>.

*Adaptation (O ladrón de orquídeas)* (2002), dirixida por Spike Jonze e guionizada por Charlie Kaufman, comeza na máis completa escuridade mentres a voz en *off* de Nicolas Cage, no papel do propio Kaufman, introdúcenos nas profundidades da súa mente dislocada: «*Quizais é a miña química cerebral. Iso é o que teño, mala química. Todos os meus problemas e a miña ansiedade veñen dun desequilibrio químico ou de sinapses descoordinadas*». Poida que Kaufman teña razón e todos os nosos problemas e ansiedades proveñan dunha alteración orgánica, puramente involutiva, pero creo máis probable que, como demostran os seus propios filmes, ese desequilibrio interior non sexa só químico senón tamén dobremente «meta», metafísico e metatextual. Porque como lle ocorreu ao suxeito cando se upou a si mesmo ao centro da creación, tamén o relato moderno veuse asaltado en determinado intre polo refluxo do seu propio inconsciente: pulsións libidinosas do corpo e do texto que non poden explicarse desde unha ancoraxe meramente *posmoderna* porque a travesía polo deserto comezou moito antes: o cuestionamento da luz, os soños ilusorios da razón e as metamorfoses igualmente monstruosas do corpo; o sufrimento «do home *polo home, por si mesmo*»<sup>2</sup>, esa doenza inda non sandada que asaltou á humanidade cando se afastou violentamente dos vellos instintos e do seu pasado animal; o retorcemento barroco, o prego infinito das formas como reflexo do reprego interior<sup>3</sup>; a morte de Deus pero tamén a dos outros «metarelatos» capaces de «explicar» o mundo<sup>4</sup>; a *maniera*, a distorsión da figura e súa perda de perspectiva na penumbra do claroscuro; o *sfumato*, a atenuación das formas e do corpo ou o *Sturm und Drang*, «a tormenta e o ímpeto» do espírito que alimentaría ao Romanticismo... As crises do suxeito e do relato, en definitiva, comezaron moito antes. ¿É posible, polo tanto, dissociar a anguria do suxeito *posmoderno* daqueles cambios esgazadores que se produciron no sentir do suxeito moderno, da súa

---

<sup>1</sup> Leopoldo María Panero, «Diario de un seductor», *Poesía completa 1970–2000*, Madrid, Visor Libros, 2001, p. 243 (trad. a.).

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral: un escrito polémico*, Madrid: Alianza, 1996, p. 97 (trad. a.).

<sup>3</sup> Vid. Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona: Paidós, 1989.

<sup>4</sup> Vid. Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, Madrid: Cátedra, 2006.

desorientación e melancolía pero tamén da súa rebeldía ante os tempos que lle tocara vivir, do seu anhelo cósmico por unha plenitude perdida e da súa aceptación da escisión primixenia que a Ilustración tratara de racionalizar?

Comezar entón non por un principio senón por un final, un *excipit* no que inda estamos inmersos: o da propia Modernidade. A decadencia do proxecto ilustrado foi (é) lenta e penosa, pero a finais do século XVII e, especialmente, ao longo do século XVIII intuíase xa o irrevogable fracaso da Razón para construír un mundo mellor. Ese foi o comezo do desasosego do suxeito moderno: o instintivo liberouse lentamente do xugo do racional, o sinistro retomou a súa interrompida *infección* do belo, a espiritualidade recuperou parte do terreo perdido ante a ciencia tras *a morte de Deus*, o soño comezou colonizar a vixilia e a noite a asediar o reino do diúrno... E pouco a pouco, a «nova sensibilidade» do Romanticismo afastouse da fría luz da Razón para abrazar a escuridade primixenia do mundo antigo. Esa subxectiva e pasional *incomodidade* dos románticos xermolou nas zonas sombrías da Modernidade e foi colonizando os seus claros coma un lique calla na cortiza dunha árbore ou como a noite que se estende por un bosque primordial:

«Para os románticos, no é Día, senón a Noite, alberga a “viaxe cara o fondo dionisiaco do mundo”; é dicir, cara a loucura sensitiva, cara o Inconsciente, cara o misterio da sexualidade [...]. Na noite todo se acha sen ataduras: o espazo sen límites, o fondo sen forma, a liberdade sen moralidade»<sup>5</sup>.

Nun mundo desacralizado e iluminado pola Razón, os románticos intuiron que a escuridade —a noite, a tebra, a sombra— non desaparecera, simplemente refuxiárase no interior do ser humano; coma se morto Deus os demos se instalaran no máis profundo da conciencia, alí onde habita a pantasma e ouvea o desexo. A finais do século XIX, a psicanálise propúxose expoñer ese *ghost in the shell*, o inconsciente espectral que se agocha no noso corpo-caparazón, e vellos terrores ata entón innominados adquiriron ao fin un nome (só hai que pensar na profusión de neoloxismos clínicos acuñados neses anos que derivan do pavoroso Fobos, fillo de Afrodita, a deusa do amor, e Ares, o deus da guerra). O suxeito converteuse definitivamente no campo de batalla para as forzas da psique e as do

---

<sup>5</sup> Rafael Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Destino, Barcelona, 1983, p. 91 (trad. a.).

soma, ese «corpo-prisión» ao que segundo Platón «estamos encadeados como a ostra (á súa cuncha)»<sup>6</sup>.

*Shame* (2011) de Steve McQueen abísmase nesa noite interior onde, como afirma Argullol, todo se acha sen ataduras, onde habita a pulsión dun desexo monstruoso e *feito corpo*; un desexo imposible de satisfacer responsable da grande parte das patoloxías que asolan ao suxeito tardomoderno e ao seu tataraneto, o suxeito contemporáneo. Corpos *somnábulo*s que se desenfocan sobre o pano nocturno e apocalíptico dun mesmo escenario, a metrópole moderna. Corpos extravagantes, é dicir, «raros e estraños» ou «fora dos seus límites», que se enfrontan á racionalidade (capitalista e liberal) do seu tempo pero tamén *intravagantes* pois continúan explorando a brecha interior aberta polos románticos e convertida en abismo segregante pola psicanálise. Sigmund Freud desenrolou a súa teoría do psiquismo humano como un novo xeito de *visualidade* interior e a súa consolidación chegou, case de maneira profética, ao mesmo tempo que o cinematógrafo emerxía tamén do mundo das sombras. Porque como resumiu belamente Philippe Garrel, o cine no é máis que o encontro entre Sigmund Freud e Louis Lumière.

## Foder

«Soterrar a fronte entre dous senos, entre dous continentes da Morte...».

Emil Cioran, *Silogismos de la amargura*<sup>7</sup>.

«*Hai algo que temos que facer o antes posible*», dille Alice (Nicole Kidman) a William (Tom Cruise) no último plano de *Eyes Wide Shut*, (1999) de Stanley Kubrick. Ante a súa mirada expectante, conclúe: «foder». Nese infinitivo hai quen quixo ver unha clausura impropia da filmografía do grande cineasta, unha frivolidade engadida por Kubrick ao *Relato soñado* de Arthur Schnitzler no que se basea; e hai quen quixo ver, incluso, un forzado *final feliz* e unha volta á orde do matrimonio. O que hai en realidade é a ambigüidade dun relato e dunha muller que queren deixar atrás os eventos traumáticos recentemente revelados polo seu marido; perdoar tal vez, rescatar os restos do naufraxio da

---

<sup>6</sup> Platón, *Fedro*. Edición bilingüe, Madrid: Akal, 2010, p. 145 (trad. a.).

<sup>7</sup> E. M. Cioran, *Silogismos de la amargura*, Barcelona: Tusquets, 1997, p. 110 (trad. a.).

rompente da anguria; ou quizais tan só desexe recuperar a súa animalidade primitiva, esquecerse por un intre da razón, volver a un estado arcádico e venusiano, apertar o esquecemento e diluírse no salvífico pracer.

Esa é a cara do sexo: a alta comuñón profana entre dous corpos, foder como máximo acto estético (a *stesis* ou sensación do mundo que penetra en nós e desborda nosos receptores) e o orgasmo como éxtase místico (abandonar a súa *stasis*, o seu lugar no mundo, envorcarse fóra de si, deixar momentaneamente de ser un mesmo para ser *con* e *en* outro). Esa é a cara do sexo pero a súa cruz é a pulsión de morte que o habita, a máscara mortuoria do pracer e a súa condición de límite entre o ser e o non ser, a exaculación do eu fóra do corpo, ese *corpus interruptus* que conserva a cicatriz da escisión edénica da individualidade que nos condena a ser un, sempre e por sempre.

E entre a cara e a cruz, o canto, a aresta, a ferida dun corpo que non logra decantarse entre a vida e a morte, entre o pracer (de ser dous) e a dor (de ser un). Para John Berger e Marc Trivier «o corpo humano realiza proezas, posúe graza, picardía, dignidade e outras moitas capacidades, pero tamén resulta intrinsecamente tráxico como non o é ningún corpo de animal (ningún animal está espido)»<sup>8</sup>. E por elo ningún animal é capaz de sentir vergoña, a *verecundia* ou pudor respectuoso que, nada casualmente, deriva da familia de raíces indoeuropeas relacionadas coa visión: *\*wer* pode indicar tanto percibir como cubrir<sup>9</sup> e, polo tanto, cando se descubre algo que habitualmente permanece oculto, cando se descobre o veo e se expón o abismo do humano, no só brota o sinistro senón tamén a vergoña<sup>10</sup>. Se ningún animal está espido, ningún ser humano chegará a estar nunca completamente vestido.



<sup>8</sup> John Berger y Marc Trivier, *Esa belleza*, Madrid: Bartleby editores, 2005, p. 46 (trad. a.).

<sup>9</sup> Vid. Ivonne Bordelois, *Etimología de las pasiones*, Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006, p. 136.

<sup>10</sup> Sigmund Freud vincula a nudez coa vergoña que, xunto á moral e o noxo, actúan coma «diques pulsionais» ou modos de defensa fronte á pulsión. Véxanse especialmente *Manuscrito K*, en *Obras Completas*, vol. 1, Buenos Aires: Amorrurtu Editores, 1992 e *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Madrid: Alianza, 1984.

Fig. 1: *Shame* (Steve McQueen, 2011) e fig 2: *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999)

Na primeira secuencia de *Shame* (2011), Steve McQueen amósanos tamén, como facía Kubrick en *Eyes Wide Shut*, un corpo espido e as súas funcións fisiolóxicas (fig. 1 e fig. 2). Un home deambula polo seu apartamento de deseño expoñendo o seu sexo en primeiro plano a unha cámara que parece que non debera estar aí, pero non por forzarnos a observar impudicamente a súa intimidade senón por amosarnos a súa soidade, a súa irresoluble individualidade. Este home é Brandon e, aparentemente, é un adicto ao sexo inda que axiña comprenderemos que a súa pulsión non xorde tanto da busca do pracer como da fuxida (finalmente imposible) da dor. Como no caso do último Kubrick, outra película que xira sobre as pulsións libidinosas, *Shame* comeza amosándonos un corpo luminoso, *na flor da vida*, aínda que axiña comprendemos que a morte agarda en cada prego, en cada conca, en cada pelo dese corpo exposto. Pero ao contrario que o matrimonio protagonista de *Eyes Wide Shut*, que só visita brevemente o outro lado da pulsión a través da fantasía sen acto —é dicir: coma pantasma sen corpo—, Brandon (Michael Fassbender) vive envorcado nunha sucesión de actos sen fantasía, proxección ou lembranza, instalado permanentemente *ao outro lado*. Ao outro lado do goce, en primeiro lugar, pois o seu desexo non ten obxecto senón que converteu ao desexo en obxecto. Pero tamén ao outro lado de si mesmo, pois Brandon está dado de si, coma un suadoiro reversible ao que se lle dera a volta para continuar usándoo, tal é a ansia de experiencia que lle domina.

Para Brandon o simbólico non é unha saída, como para a Alice de Kubrick cando relata ao seu marido a súa fantasía con outro home; para el, a palabra está vedada porque vive en *mute*, como unha película pornográfica á que se lle quitara o son. É a demanda da carne a que alimenta e consume a súa ansia. É a experiencia en si —en si mesma e en si mesmo— a que move a este ser continuamente en acto, afastándoo dos protagonistas de *Eyes Wide Shut*, perdidos no *antes* das nebulosas do desexo, e dos de *Carretera perdida* (Lost Highway, 1997) ou *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch, por exemplo, enlodados no *despois* agonizante do trauma. Mecanizado na súa banalidade venérea, o pracer perdeu para Brandon todo significado e converteuse nun acto cuxo fin último é a nada, un baleirarse literalmente noutros corpos.

Por todo elo, o dereito ou o revés, o dentro e o fóra perderon o seu significado para un home inmerso nun carrusel de encontros sexuais, coma se os dez personaxes masculinos de *A ronda* de Arthur Schnitzler ateigaran un só corpo espectral que fora saltando de acto en acto, de drama en drama. Porque Brandon, coma os protagonistas de *Crash* (1996) de David Cronenberg, está habitado por unha nova manifestación do pantasma no sentido freudiano do termo, no remanente residual dun desexo sexual traumáticamente insatisfeito. Pero en *Shame*, ao contrario que en *Crash*, non hai fetiche; ou non o hai polo menos máis alá da posesión mercantilista do corpo do Outro, da vella carne. A apalpada folgura do corpo cedido e excedido de Brandon está feita deses retallos ou residuos do desexo pero tamén dos excesos do capitalismo e do «estado do benestar». Retallos e *retails*, polo tanto, miudeos do pracer, saldos do desexo e fluídas transaccións de fluídos.

Todo nel é prego e reprego pois o seu desexo non se proxecta, non se abre aos demais inda que, significativamente, tampouco se focaliza en si mesmo. O seu corpo é para el outra mercadoría, exactamente igual que aqueles nos que se baleira: simple valor de cambio para o troco do pracer. Porque Brandon, a pesar da súa beleza e coidada imaxe, non é un novo Narciso como o Patrick Bateman de *American Psycho* (Mary Harron, 2000) pois apenas pode soportar o seu reflexo: cando se masturba desesperadamente na ducha o seu corpo desdóbrase na postura do melancólico, retráese en si mesmo e seu rostro atenúase polo efecto da auga e o vapor: desexo sen rostro, sen corpo, sen imaxe porque o desexo mesmo fíxose corpo nel e *fíxose co seu corpo*, apoderouse do seu ser.

## A cidade do exceso

«Exceso e acceso. Nova York é o lugar».

Steve McQueen<sup>11</sup>.

A imposible satisfacción dese desexo monstruoso é a causa da súa anguria e baleiro, da súa íntima e tenebrosa agonía. Brandon é outro suxeito noctámbulo coma o doutor Harford de *Eyes Wide Shut*, insomne coma por exemplo o narrador de *El club de la lucha* (David Fincher, *Fight*

---

<sup>11</sup> Colleen Barry, «McQueen launches sex-addict film 'Shame' in Venice», *The San Diego Union Tribune*, 4/9/2011 (trad. a.).



*Club*, 1999). Un suxeito ao borde mesmo da desaparición, como nos avanza xa a primeira imaxe da película, o seu corpo tendido nunha cama co *tic tac* da vixilia de fondo, incapaz de atopar o descanso: o descanso do eu, a interrupción do ser, o afastamento de si mesmo que outorga o soño. Emil Cioran, quizais o máis ilustre e desesperado dos non dormentes, afirmaba ao berro de «¡Non máis aurora!» que «o insomnio colócache fóra da esfera dos vivos, da humanidade. Estás *excluído*. [...] Non hai senón esa inmensa noite que está aí». O insomne, ese *excluído* como salienta Cioran, perdeu os seus dereitos de cidadanía do mundo polo que el mesmo, a súa propia existencia sen descanso nin cesura, convértese na súa única patria, no seu universo enteiro:

«E a vida só é posible mediante a descontinuidade. Por iso soporta a xente a vida, grazas á descontinuidade que dá o sono. A desaparición do sono crea como unha continuidade funesta. [...] Cando estás en vela, estás só... ¿con quen? Con ninguén. Estás só coa idea da Nada, [con] o tempo que corre, pero non avanza. [...] Si, o insomnio é en verdade o intre no que estás *totalmente* só no universo. *Totalmente*»<sup>12</sup>.

Ante este tempo sen sentido no que só pode *ser* sen pausa, o insomne non sofre tanto dunha inachegable distancia do mundo como dunha inafastable proximidade de si mesmo. Unha soidade *total*, sen paliativos, que finalmente leva a Brandon a erguerse abruptamente da cama. E no lugar que ocupaba só queda a súa ausencia, a pegada inda quente nunhas sabas de seda que gardan vagamente a forma do seu corpo. Nese oco aparece o título, «SHAME», unha vergoña en letras capitais, o abxecto-sinistro das pulsións indominadas do orgánico, que vén ocupar significativamente o lugar que antes ocupaba o seu corpo.

É sen dúbida, como o de *Eyes Wide Shut*, outro comezo exemplar que nos permite intuir que Brandon é un ser infraleve no sentido *duchampiano*, unha silueta desdebuxada que testemuña cada vez máis debilmente que un corpo estivo algunha vez alí, contido na súa propia contorna. E consecuentemente a súa figura vaise atenuando pouco a pouco a medida que transcorre a película, e ese corpo feraz vai perdendo foco ao recortarse sobre a

---

<sup>12</sup> Emil Cioran, *Conversaciones*, Barcelona: Tusquets, 1996, pp. 67, 69 (trad. a.).

fría brancura con mácula do seu apartamento, a falsa calidez dos prostíbulos ou a negrura indeterminada da cidade. Unha cidade-colmea que Brandon observa desde a distancia da súa estrañeza, completamente alleo a esas vidas que transcorren en panal, detrás do vidro das fiestras, neses cubículos público-privados perfectamente preparados para acoller aos seus moradores que tan brillantemente satirizara Jacques Tati en *Playtime* (1967). Inda así, Brandon desexa expropiar unha desas pequenas parcelas de *normalidade* cuxa porta blindada, quizais, a anguria non poida traspasar.

Nese intre atópase fronte a un restaurante no que quedou unha compañeira de traballo que representa o seu desesperanzado intento por acceder a unha vida moldeada e convencional. Brandon deixa de observar as vidas de outros para observar a promesa de outra posible vida para si mesmo que agarda *ao outro lado* do escaparate social: unha muller fermosa, cálida, *interior*, pero precisamente por elo inalcanzable desde o fóra no que vive instalado Brandon.

Chega tarde á cita e durante uns instantes observa á muller desde a rúa; ela agarda, pero non se lle ocorre mirar ao exterior e ver máis alá dese mundo en vitrina na que vive comodamente instalada (separada, cun bo traballo, agardando coñecer a *un* home, o *seu* home). É el o que, alleo a ese mundo, observa coa cabeza lixeiramente ladeada e o fracaso prefigurado na mirada, tan impotente no seu desexo como impotente se amosará máis tarde o seu corpo no acto cunha muller que se ofrecerá a si mesma desde unha posición de igualdade, nunha transacción afectiva e non mercantil. De novo, estamos ante un home incapaz de lidar cunha muller real coma os protagonistas de *Eyes Wide Shut* ou *Carretera perdida*; ou como o Jean-Pierre Léaud de *La mamá y la puta* (La maman et la putain, 1973) de Jean Eustache que, quizais pensando naquel poema de Lord Byron que comezaba «Camiña bela, como a noite...», afirmaba que se distanciou dunha muller porque «*era bela coma o día, pero a min me gustaban as mulleres belas como a noite*». E cando a muller do restaurante abandoa a habitación do hotel, Brandon chamará a unha prostituta coa que si poderá *consumar* (tomar por enteiro, consumir, mercar).

O fracaso deste intento de construción afectiva decorre paralelamente á frustrada relación coa súa irmá Sissy (Carey Mulligan) que, recentemente chegada a Nova York, instálase no apartamento de Brandon fuxindo doutra relación errada. Sissy é outra muller cun trauma a costas tan *sisifiano* coma o de Brandon e cuxas marcas afloran nas súas

bágoas e cicatrizan nos seus pulsos. «Meus pulsos son ríos / meus dedos, palabras», escribiu unha vez Charles Bukowski<sup>13</sup>, pero no caso de Sissy cando os seus pulsos se abran nun intento de suicidio o que nelas callará serán precisamente as palabras nunca pronunciadas, tal vez as dunha velada atracción incestuosa entre ambos irmáns que permanece sempre en *off* por moito que, en ocasións, pareza a piques de irromper en plano. Como cando Sissy se leve a outro home a casa do seu irmán e Brandon, incapaz de permanecer coma oínte noutra habitación, asaltado quizais polos celos ou polo menos pola estrañeza de non ser el o protagonista do goce, calce as súas zapatillas e saia correr de madrugada. A cámara acompañaalle nun longo *travelling* lateral polas rúas de Nova York mentres escoitamos a música que chega aos seus auriculares: *As variacións Goldberg* na mestra e obsesiva interpretación de Glenn Gould, convertida case nun cliché no cine contemporáneo pero que aquí funciona con certa sutileza como reflexo dunha orde, compulsiva e metódica, que Brandon trata de manter desesperadamente *a este lado* da súa vida.

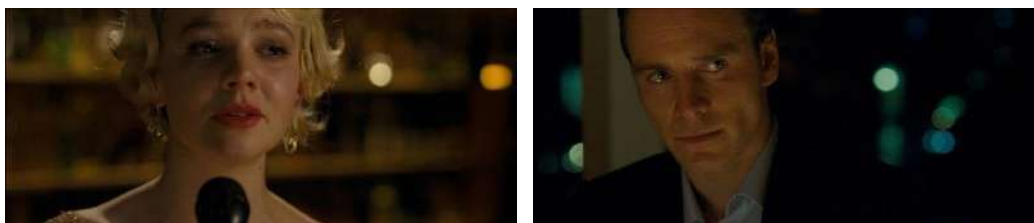


Fig. 3 e fig. 4

Pero se hai un *fío musical* que tece a historia de Brandon e Sissy é sen dúbida a interpretación que esta, nun hotel novayorquino e ante os ollos do seu irmán, fai do himno non oficial da cidade, o «New York, New York» convertido en universal por Frank Sinatra a finais da década dos setenta nos seus concertos no Radio City Music Hall: suavidade, lirismo, *crescendo* e celebración para grande orquestra. Pero na interpretación de Sissy non hai celebración, non pode habela, por esta cidade exhausta na que estes dous irmáns só vén acrecentada esa «*little town blues*» que trouxeron consigo. A Nova York de 1977, o ano na que foi composta esta canción para a película homónima de Martin Scorsese, estaba ao borde da quebra financeira e do apagamento moral —que atopou súa inesperada

---

<sup>13</sup> Charles Bukowski, *Peleando a la contra*, Barcelona: Anagrama, 1997, p. 423 (trad. a.).

representación no apagamento total de aquel mesmo ano, un corte a negro que deixou a cidade a escuras durante vintecatro horas—, pero as súas rúas inda estaban habitadas por una mística salvífica que as voces de Liza Minelli e Frank Sinatra podían defender. Na Nova York de hoxe, aquela crise e aquela guerra (EE.UU. acababa de saír ao fin de Vietnam) simplemente víronse substituídas e amplificadas por outras; e só queda, parece suxerir McQueen, a languidez ao borde da desaparición desta versión espida e desmantelada para un piano e a voz da propia Carey Mulligan. Unha interpretación rota e vagarosa cuxo único *swing* xorde do seu balanceo terminal ao borde, primeiro, do quebranto —Sissy e Brandon fítanse longamente ao borde das bágoas (fig. 3 e fig. 4), no único intre da película no que realmente conectan e senten como súa a soidade do outro—; e xorde tamén do seu balanceo, finalmente, ao borde mesmo do silencio, do baleiro e da morte.

### ***Rigor mortis***

«A plenitude, por tanto, xamais ten lugar no real, pero o camiño do anhelado e da liberdade é infinito e nunca poderá ser percorrido, é estreito e tortuoso como o do somnábulo».

Hermann Broch, *Esch o la anarquía (Los sonámbulos II)*<sup>14</sup>.

«Si houbera alguén sen feridas neste mundo, viviría sen desexo».

John Berger y Marc Trivier, *Esa belleza*<sup>15</sup>.

Ambas relacións malogradas demolen o fráxil equilibrio da súa vida e desencadean a espiral descendente de Brandon cuxo corpo parece demandar inda máis estímulos que ofusquen súa percepción, que cortocircuiten o seu sistema. Porque, unha vez desaparecida a fachada de estabilidade do seu mundo será cando se manifeste con violencia o seu desarranxo profundo —esa insatisfacción crónica arraigada no seo mesmo do suxeito contemporáneo— nun longo bloque narrativo que está plantexado como reflexo deformado

---

<sup>14</sup> Hermann Broch, *Esch o la anarquía*, Barcelona: Lumen, 1986, p. 7 (trad. a.).

<sup>15</sup> John Berger y Marc Trivier, *Esa belleza*, *op. cit.*, p. 46 (trad. a.).

da secuencia inicial. Alí, McQueen intercalaba un episodio de sedución cunha descoñecida no metro cos referidos *flashbacks* do corpo espido de Brandon, dos seus encontros con prostitutas, da súa masturbación na ducha ou dos seus sucesivos amenceres acompañado de sucesivos corpos substituíbles. A través dos cortes de montaxe atisbabamos os sotos da mente de Brandon, a trastenda daquela fachada de *normalidade* deste home traxado e atractivo que se encamiñaba ao seu traballo. Oito minutos que debuxaban exemplarmente a un personaxe e que agora reverberarán nestes outros oito minutos, achegados xa ao final, nos que ese mesmo personaxe se desdebuxará definitivamente.

Aquí, Brandon deambula pola cidade coas pegadas dunha pelexa no rostro e o fai, significativamente, vestindo a roupa deportiva que usa para saír a correr (o seu uniforme para purgar a ansia) e non a súa elegante vestimenta para ir traballar ou a súas citas (o seu hábito social). Parece un corpo amnésico e á deriva pero os *flashbacks* que incorpora McQueen ofrecerannos visións parciais do seu vagar somnábulo nesta noite na que Brandon *déixase ir* e o fluxo das súas pulsións brotará a cachón, como o relato da propia película, violento e fragmentado. Como tantas outras, a noite comeza nun bar no que trata de seducir a outra descoñecida, esta vez de maneira exasperada e rabiosa (inda que efectiva), o que provoca a malleira que recibe o mozo da muller. Máis tarde, visita un garito gay onde se deixa facer unha felación e a súa viaxe noctámbula, durante o que recibe as mensaxes desesperadas da súa irmá aos que non responde, remata nun apartamento no que organiza un trío con dúas prostitutas.

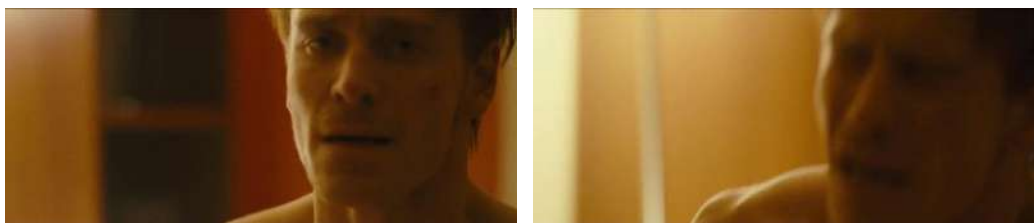


Fig. 5 e fig. 6

Neste último encontro sexual xa non hai indicio senón inmersión directa nos sotos da súa pulsión e os pechados encadres de McQueen reducen a Brandon a unha máquina alienada, fóra de si, que arremete e bombea no amasillo de membros e órganos. Porque non é amor, fraternal ou *romántico*, o que lle esixe o seu corpo senón calmar como sexa a ansia,

verquer suor e seme ata converterse nunha masa exhausta que consumiu e expulsou todo o que tiña no seu interior. E asistimos así, finalmente, á aparición da máscara escura do non ser no rostro crispado de Brandon que mira para nós durante interminables segundos (fig. 5) ata que, desencaixado polo ansiado pracer, pecha os ollos mentres se corre e o seu rostro conxéllase nun *rictus* terrible que une a *petite mort* do orgasmo coa grande morte do ser. Entón, os seus trazos atenuáanse, desenfócanse unha vez máis na eclosión de anonimía e extracorporalidade que outorga ó éxtase (fig. 6). Ese parece ser o seu horizonte anhelado: a volatilización do eu, o saírse de si para deixar de ser, o baleiramento, a experiencia da nada.

E tamén a noite, como Brandon, está preto a esgotarse. De regreso ao seu apartamento, e tras ter intentado chamar finalmente á súa irmá, a atopa coas veas abertas, baleirándose literalmente sobre o chan do baño. Brandon lánzase cara o corpo e aférrase aos seus pulsos para tratar de conter a hemorraxia (fig. 7). Chora, berra e cuspe palabras que non escoitamos porque McQueen, acertadamente, apaga o son e ocupa de novo a banda sonora con *As variacións Goldberg*. A medida calma da dixitación de Gould funciona agora como cruel contrapunto ao horror e ao caos da escena pero, sobre todo, vén a confirmar o definitivo derrubamento de aquela aparencia de orde que Brandon trataba de manter na súa vida. As palabras que berra pérdense no abismo do non comunicable, como todas as que intercambiaron nas súas discusións e desencontros anteriores, e o único que lles une inda é precisamente esa sanguina do real que agora empapa os seus corpos, unidos por primeira vez en invertida *pietá*. Porque esa sangue que non deixa de manar é unha nova e atroz floración do inconsciente e cando Brandon cobre os cortes coas mans no só procura salvar a vida da súa irmá senón tamén taponar o refluxo mesmo do sinistro, do oculto, do nunca dito. Xa no hospital, Sissy recuperou a consciencia pero agora el permanece mudo, incapaz novamente de articular unha ponte verbal que lle achegue á súa irmá, e é ela a que rumorea un sucinto «*shithead*» («canalla» nos subtítulos españois).



Fig. 7

Amence, ao fin. A viaxe a fin da noite de Brandon parece rematar e tras abandonar o hospital os seus pasos lévano a un dos peiraos do porto novayorquino. Ao borde do mar e ao borde das bágoas, no final mesmo da cidade, cae de xeonllos e berra na que tería sido a escena máis convencional e agardable da película se non fora porque en *Shame* no hai catarse, ni no sentido aristotélico (purificación) nin no freudiano (descarga emotiva) pois nunca se verbaliza o trauma. A liberación que outorgan primeiro o orgasmo e agora o berro é superficial, puramente física, e non desencadea *a cura* pois non esvaece a anguria nin cauteriza a escisión primordial: a soidade cósmica do ser humano («Deus», o ausente, é precisamente o berro final de Brandon).

Nese intre prodúcese o único fundido a negro nunha película montada en corte vivo: a historia de Brandon rematou, semella dicirmos, neste peirao illado no que a cidade e a civilización tamén chegan á súa fin. Pero a película volve a imaxe tras o berro *munchiano* e pecha o seu circuíto interno regresando ao comezo, amosándonos a Brandon no metro de camiño ao traballo onde se atopa de novo coa descoñecida daquela secuencia inicial. Un último cruce de miradas, un último cruce de desexos pero agora, cando parece que vai a reaccionar ao convite da muller, os ollos de Brandon precipítanse contra o chan do vagón. Unha mirada cegada e abatida que, coma desexo que proxecta, parece ter sido encerrada nunha prisión de carne e pulsión.

Cando Brandon ergue de novo súa mirada e a pousa sobre a muller, o metro achégase a unha estación. Escoitamos en *off* como se abren as portas e, entón si, corte a negro. ¿Que sucedeu realmente nesta última mirada? ¿Erguerase e a seguirá como na secuencia inicial? ¿Progresión dramática e *superación* persoal do personaxe ou máis ben o seu estancamento sen saída? Morte anímica, en calquera caso, e horizonte perpetuo do

loito, *rigor mortis* dun corpo deshabitado convertido nun cadáver de si mesmo, nun continente da Morte, parafraseando a Cioran, nunha carcasa baleira máis achegada que nunca ao *carcasse* francés (osamenta, animal despezado) o ao *carcass* inglés (cadáver). Un corpo exhausto ao que podemos imaxinarnos eternamente neste vagón, nunha locomoción sen fin impulsada por unha pulsión para sempre insatisfeita, atravesando día tras día e noite tras noite as veas desta cidade que se excede a si mesma.







# IV EDICIÓN PREMIOS MARÍA LUZ MORALES

## DE ENSAIO SOBRE O AUDIOVISUAL

VIDEOENSAIO / AUDIOVISUAL GALEGO | ENSAIO ESCRITO / AUDIOVISUAL GALEGO | VIDEOENSAIO / AUDIOVISUAL INTERNACIONAL | ENSAIO ESCRITO / AUDIOVISUAL INTERNACIONAL



**MARÍA LUZ MORALES GODOY**

*A Coruña, 1889 / Barcelona, 1980*

Escritora e xornalista, especializada na crítica de cine e de teatro, dirixiu o xornal *La Vanguardia* durante a Guerra Civil, sendo a primeira muller na historia de España en ser directora dun diario nacional. Foi activista feminista, republicana e galeguista represaliada polo franquismo, e autora dunha extensa obra literaria. Considerada unha referencia da incorporación da muller a actividade xornalística e intelectual na España do século XX.

PATROCINA