

EL CUERPO Y LA MEMORIA: *MURIEL*, DE ALAIN RESNAIS

ANGELA MENGONI

Han pasado más de cuarenta años desde que, en 1963, aparecía en las salas francesas *Muriel où le temps d'un retour*, de Alain Resnais, con guión de Jean Cayrol. Hoy, las razones para repensar *Muriel* son múltiples. Se trata, en primer lugar, de un texto extraordinariamente “eficaz”, capaz de articular una dimensión interpretativa autónoma con respecto a uno de los eventos más tenazmente silenciados de la historia contemporánea francesa: la guerra de Argelia.

Muriel, en efecto, *piensa* en modo autónomo, según el propio lenguaje audiovisual, el rol y el estatuto de la tortura en una guerra colonial en la cual, como ha sostenido Pierre Vidal-Naquet, el uso de la tortura formaba parte de un aparato represivo sistemático, fundado en un “estado de emergencia” que permitía la ambivalente superposición de la policía y el ejército y la suspensión de las normas constitucionales. *Muriel*, sin embargo, no articula esta interpretación temáticamente, con un discurso *sobre* la guerra, sino que construye un original “ejercicio de memoria intratextual” por medio del cual el espectador es convocado a tejer un “discurso profundo”. Este ejercicio revelará que el universo de la vida cotidiana, que juega un rol importante en el film, está sólo aparentemente distante y desconectado —o hasta contrapuesto— del trauma colectivo de la guerra. En efecto, la película muestra que el mundo de la rutina cotidiana y el del abuso están profundamente imbricados, de la misma manera en que el *más allá* de la excepción y de la tortura proyecta necesariamente su degrada-

ción sobre *alguien* aparentemente inocente. Por esta razón, es evidente que el trabajo sobre la memoria de *Muriel* se muestra, hoy más que nunca, abierto a un futuro que es nuestro presente.

La narración se desarrolla en Boulogne-sur-Mer, en donde Hélène, la protagonista, se ha mudado y trabaja como anticuaria en su propio departamento. Hay dos recorridos narrativos paralelos: por un lado, los largos diálogos entre Hélène y Alphonse, su antiguo amante, y la imposibilidad entre ellos de pactar una memoria común del pasado, con el fondo de la tranquila vida de provincia en Boulogne. Por el otro lado, la vida del hijastro de Hélène, Bernard, recién regresado después de 22 meses de servicio militar en Argelia, quien se dedica a recorrer la ciudad en bicicleta, trabaja en un atelier en donde hay un proyector y con una pequeña cámara toma imágenes de objetos aparentemente insignificantes: escenas de la vida cotidiana, vidrieras de negocios. También Alphonse afirma haber estado en Argelia en donde tenía un bar, y para probarlo exhibe algunas fotografías de paisajes africanos, la prueba “indexical” por excelencia, pero su tono nostálgico provoca la inmediata hostilidad de Bernard; en efecto, la verdadera identidad de Alphonse será revelada sobre el final de la película: ha abandonado a su esposa por graves problemas financieros y no ha estado nunca en Argelia. Bernard habla poco y con respuestas breves y lacónicas, hasta el momento en que de su silencio surge una “confesión” inesperada: el relato de la tortura y asesinato de una mujer llamada Muriel, hecho del que ha participado en Argelia.

La guerra como tema aparece muy raramente en la película: en algunos diálogos y en la escena de la “confesión” de Bernard, que dura poco más de dos minutos; la mayor parte de los acontecimientos están ocupados por escenas que reflejan la rutina cotidiana y la vida privada y sentimental de los personajes. Sin embargo, muchos autores no han titubeado en definir *Muriel* como una película “en la que el tema principal es el de la tortura”.¹ *Muriel* articula, como hemos señalado, un discurso sobre la guerra de Argelia, pero no se trata de un “tema” y es por consiguiente necesario comprender *cómo* la película se carga de una verdadera y propia memoria histórica. Trataremos de dar cuenta de esto a través del análisis textual de tres secuencias.

En primer lugar, la secuencia de apertura, que es la que exhibe la clave estilística del filme, ese efecto de “desorientación” debido al montaje de planos casi fijos, radicalmente desligados de la ilusión de continuidad: en lugar de favorecer la continuidad espacio-temporal de la acción, este mecanismo crea sugestivas elipsis en la acción narrativa y particulares saltos temporales y lógicos. *Muriel* comienza con un diálogo en *off* entre Hélène y una clienta, mientras se muestra en la pantalla un montaje rapidísimo que alterna primeros planos de objetos —una bolsa, una tetera que vierte agua caliente, una lámpara y muchas calles— y detalles de los cuerpos: la mano de la clienta envuelta en un guante negro, detalles de su rostro, la mano de Hélène con un cigarrillo, sus piernas, un plano medio del busto (Figuras 1 y 2).



Figura 1



Figura 2

Esta fragmentación ha sido en general interpretada como una suerte de metonimia estilística: por ejemplo, para Celia Britton el efecto de discontinuidad del montaje y la fragmentariedad de las imágenes de los personajes —literalmente del propio cuerpo— anunciarían, por un lado, la fragmentación psicológica de Hélène y, por el otro, el tema de la tortura, remitiendo a la “mutilación” del cuerpo desgarrado pero aun así mostrado —“irrepresentable”, dice Britton— de Muriel.² La experiencia extrema de la tortura y del feroz encarnizamiento sobre un cuerpo inerte se enuncia así “expresable” a través de la fragmentación fílmica de los cuerpos y del cuerpo mismo de la película, prescindiendo del análisis de las relaciones que esta “fragmentación” exhibe. Nuestra hipótesis es que esta secuencia, más que limitarse a un efecto genérico y metafórico de fragmentación, apunta a construir un específico “saber mirar” del espectador y tiene, por esto, su propia eficacia. El encuadre de los detalles y la rapidez del montaje —26 planos se suceden en 30 segundos— no permiten explorar las figuras del mundo en su propia densidad icónica, ni instalarlas establemente en el espacio diegético. La rapidez y la incongruencia de la sucesión sugieren al espectador el abandono de una competencia exclusivamente narrativa y de una mirada que indaga la superficie “realista” del mundo, para activar un “saber mirar” capaz de establecer las relaciones profundas que atraviesan y estructuran el universo figurativo.

En otras palabras, la primera secuencia desplaza súbitamente el dominio de la mirada del espectador de una competencia icónica —es decir de la posibilidad de encontrar el efecto de realidad que inviste el universo diegético gracias a la iconización— hacia una competencia que se concentra forzosamente en las relaciones entre los objetos, relaciones secretas que la misma yuxtaposición deja intuir y bajo cuyo signo se abre el acontecimiento.³ El montaje inicial no es la metáfora formal de un tema, sino que sugiere que hay una *relación* profunda que enlaza dos universos: por un lado, la rutina cotidiana, tomada en función de los objetos típicos de la vida burguesa, como la preparación del café, acción rutinaria por excelencia; por el otro, la isotopía del cuerpo en fragmentos. Sin dejar al espectador el tiempo suficiente para

situar y aprehender los detalles, el montaje sugiere que lo que la película tiene para decir se sitúa más bien en la relación que se teje *entre* estas dos series en un nivel profundo de sentido.

Es este nivel profundo el lugar de otra memoria histórica que el espectador es convocado a construir, teniendo éxito allí donde los protagonistas fracasan. En efecto, los personajes se revelan como prisioneros de un pasado confundido con el presente, un pasado que no quiere pasar, típico de lo que Paul Ricoeur ha definido como *memoria herida* (Ricoeur 2000:83-97); las numerosas repeticiones de encuadre, gestos y palabras que atraviesan toda la película —la mano enguantada mostrada cinco veces— cargan las acciones del presente con el ambivalente estatuto del *déjà-vu*, el fragmento de “pasado” que se insinúa también en el presente y en un tiempo que parece no avanzar. Si los personajes no pueden cumplir en lo profundo un trabajo de memoria, la película lo consigue escribiendo en el texto mismo ese trabajo de memoria activa, de anamnesis, capaz de satisfacer eso que también Ricoeur llama —en el ámbito de una memoria colectiva— un “deber de memoria”, un *débito*. La escena de la confesión de Bernard constituye el lugar central de este ejercicio, ya anunciado en el montaje de apertura.

SEMIÓTICA DE LA INADECUACIÓN: LA CONFESIÓN DE BERNARD

La escena se desarrolla en el atelier de Bernard: él mismo cuenta la tortura de una mujer argelina de nombre Muriel en la que ha tomado parte, mientras proyecta en el estudio algunas imágenes que el espectador ve, desde el comienzo, en toda la pantalla. Se trata de imágenes de archivo, filmadas en 8 mm. y rodadas en forma amateur por los soldados franceses para documentar la vida común, utilizadas en aquellos años con fines propagandísticos y reinsertadas en *Muriel* en el circuito de una memoria histórica de signo opuesto.⁴ Muchos autores se han concentrado, como es natural, en la evidente incongruencia entre el relato y las imágenes, interpretando esto como una estrategia textual que apunta a restituir el exceso que está en el núcleo de toda experiencia extrema o traumática, caracterizada por el encuentro con una realidad desmesurada y no asimilable ni recuperable.

El hecho de que las imágenes que habrían podido “ilustrar” el relato hayan sido sustituidas por imágenes “inocentes” es generalmente señalado como la manera de construir una no-representación que da forma a la advertencia del compañero de armas, Robert: “Quieres contar sobre Muriel, pero Muriel es una historia que no se puede contar”. Sería entonces la incongruencia entre el relato verbal y las imágenes amateurs las que restituyen y construyen el “trauma real” de la guerra de Argelia. En consecuencia, muchos análisis se han concentrado en la ausencia *en sí*, sin pensar necesario un análisis acerca de esta secuencia crucial.⁵

Por el contrario, resulta necesario preguntarse si la elección de *esas* imágenes, de *esos* minutos de imágenes amateurs, no va más allá de la mera función de exhibir un exce-

so. Es la misma puesta en escena la que lo sugiere: presentado como un filme dentro de un filme, la secuencia se inicia con la proyección a pantalla completa de la avejentada película amateur y, en *off*, la voz de Bernard que relata: pero hacia el final del relato aparece el rostro de Bernard encuadrado, ahora individualizado como el narrador y, súbitamente, el rostro del viejo Jean, que lo está escuchando sentado en el atelier. Esta escena crucial está, por lo tanto, “desenmarcada” en tanto “figura enmarcada”, depositaria de las instrucciones perceptivas y pasionales dirigidas al espectador (Marin 1988). El viejo Jean mira la pantalla mientras Bernard termina el relato, sin apartar la mirada de las imágenes, sin volverse a mirar al joven que habla y profundamente comprometido con el trabajo al cual nosotros también somos convocados: repetir la red de correspondencias secretas e impensadas entre palabras e imágenes.

En su relato, Bernard descubre el cuerpo de Muriel, tropieza con éste al entrar al hangar de municiones, golpeándolo como se golpea un objeto fuera de lugar, mientras las imágenes muestran los ejercicios militares de los soldados que disparan o que cargan lanzamisiles en un paisaje desolado; el hangar con las municiones y las imágenes de los ejercicios militares tienen evidentemente un vínculo temático que considera la dimensión “profesional” de la acción militar. Pero cuando Bernard comienza a hablar del cuerpo de Muriel —“tenía un aire como de dormida, pero temblaba toda” —, he aquí que transitan por la pantalla escenas de soldados descansando: un grupo delante de las tiendas de campaña, después la escena de una comida con la toma que encuadra desde lo alto los cuencos llenos de alimento. Sobre esta imagen, la voz en *off* prosigue: “Éramos cinco alrededor de ella. Discutíamos”. Comienza así a perfilarse una correspondencia entre el cuerpo de Muriel, en torno al cual los soldados discuten, y las cazuelas con comida. Una nueva adherencia figural se perfila de pronto: en la pantalla aparece la imagen de dos soldados que caminan al aire libre y se pasan, riendo, un paquete con semillas o caramelos, mientras la voz en *off* continúa: “La soltamos, ella cayó como un paquete”. De ahora en más el espectador hallará, en algunos puntos irregularmente situados, una constelación de correspondencias entre relato verbal e imágenes. Todo pasa, en efecto, como si la constitución de las formas figurales en las imágenes —en las que el soporte manifiesta, entre otras cosas, una opacidad que perturba la lectura figurativa— fueran empujadas del nivel figurativo del relato verbal: el paquete que los soldados se pasan, el cigarrillo que uno de ellos está fumando —que encuentra un eco en el cigarrillo con el que Robert quema la piel de Muriel—, detalles que se perderían en el tejido figurativo, devienen pertinentes porque el relato verbal los “activa”.

Por otro lado, la recurrencia de metáforas en el relato verbal con la misma importancia figurativa —“como una bolsa de papas”, “como si permaneciera por mucho tiempo *en el agua*”— invitan a destacar las relaciones topológicas y plásticas que también organizan el significante visual. Cuando las ropas son desgarradas, la desnudez muestra que el cuerpo humano ha devenido una envoltura informe, incapaz ya de

asumir la posición erecta que es el rasgo distintivo de lo humano. En tres ocasiones el cuerpo de Muriel es descrito como una envoltura vacía y decrepita: “Ella cayó como un paquete/ tratamos de sentarla sobre una silla, volvió a caer/ como una bolsa de papas reventada”. Esta caída dramática encuentra en el filme amateur unos débiles ecos irrisorios: dos soldados se hacen los payasos, bailan juntos y se caen; un grupo reunido delante de las tiendas de campaña junto a niños argelinos despluman pollos que penden inertes de sus manos, otro da vueltas en el aire ante un soldado que ríe (Figura 3). Cuando el cuerpo de Muriel le parece a Bernard “como si permaneciera mucho tiempo en el agua”, de pronto aparece en la pantalla un cuerpo en el agua, pero es el de un soldado que se arroja a una pileta (Figura 4).



Figura 3



Figura 4

Gracias a un dispositivo semisimbólico de gran amplitud, los dos universos icónicos del discurso verbal y del discurso visual se superponen; esto es posible en virtud de un esquema figurativo profundo y de las relaciones sintácticas que dinamizan las categorías propias de este esquema: así, la relación alto/bajo homologa la alegría de los soldados que bailan y de los pollos que caen o cuelgan, con la caída trágica del cuerpo de Muriel. Y la estructura plástica de la envoltura, activada por la metáfora de la bolsa, refuerza esta homologación. No estamos lejos de la “producción de lo incongruente” de la que habla Teresa Keane a propósito de la “sustitución” de un ramo de flores por una pequeña ancla metálica de cuatro ganchos en un cuento de Calvino: el protagonista advierte la relación entre los dos objetos porque la *congruencia* está garantizada por el mantenimiento de la *gestalt* –no tanto una categoría cuanto una “figura eidética vertical-esférica”–, mientras que lo *incongruente* es producido, a partir de esta base figural común, por los rasgos figurativos icónicos de carácter opuesto del hierro como mineral y de la flor como vegetal.⁶

En nuestro caso, más que de una “incongruencia” que *opone* regímenes icónicos de base figurativa, se trata de una estrategia global de inadecuación: el fondo figurativo común se carga al nivel de la iconización por los elementos que se presentan, en

las imágenes, como disminución sistemática de las figuras del relato, sobre el plano semántico o sobre la intensidad fórica. En este régimen de inadecuación irónica, la caída del cuerpo agonizante es reemplazada por otra, mucho más débil, de un cuerpo danzante, la desnudez de la antorcha –un término que anuncia anafóricamente el calor del cigarrillo que quemará el cuerpo de Muriel– es transpuesta al régimen de la animalidad a través de la figura de los pollos.⁷ En el universo cotidiano de los soldados no hay más que buenas caídas y buenas envolturas, el cuerpo del nadador une la buena caída de la zambullida con la buena envoltura del agua que lo sostiene, mientras la larga permanencia en el agua del cuerpo de Muriel, evocada metafóricamente por Bernard, no puede sino referirse, a partir de la base de una competencia contextual compartida, a la tortura de la *baignoire*, que se produce por la inmersión obligada de la cabeza y la ingestión forzada de agua: el relato verbal evoca, por metáfora, la inversión que se produce entre la buena envoltura del agua externa al cuerpo y el líquido dolorosamente agregado al interior del cuerpo.

La relación interno/externo tiene un rol crucial en el despliegue de esta “analogía inadecuada” que se difunde, como veremos, en otras escenas. No obstante, las relaciones de los esquemas figurales que hemos descrito son constantemente dinamizadas por medio de una efectiva y eficaz sintaxis figurativa que despliega un “régimen narrativo de la figuratividad”:⁸ todo se articula alrededor de las presiones y los vaciamientos que atraviesan el cuerpo-envoltorio de Muriel, cruelmente expuesto al calor –la quemadura del cigarrillo, las palmas de la mano de Bernard que “queman” mientras golpean–, vaciado de lo interno –Muriel vomita por los golpes–, llenado de agua, pero sólo para ser nuevamente vaciado.

A partir de esta escena, situada exactamente a mitad del filme, esta sintaxis figurativa –interno/externo, alto/bajo– demandará una analogía con un conjunto de elementos situados antes o después de esta misma escena, exigiendo un auténtico y ejemplar ejercicio de memoria por parte del espectador, que dará lugar a una lectura accesoria y más compleja de la dimensión de la cotidianeidad omnipresente en *Muriel*. Un ejemplo de este dispositivo nos lo ofrece la escena del almuerzo que reúne a los protagonistas, en una escena posterior a la de la confesión, y que subraya el rol del calor como operador principal de la transformación sintáctica.

“ES LO HABITUAL”: LA INCRUSTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN LA RUTINA COTIDIANA

Hélène, su amiga Claudine, su pretendiente y antiguo amante Desmoke, Alphonse, Bernard, François y el *croupier* del casino se han reunido para un almuerzo festivo en un restaurante de Boulogne. La escena es introducida por un rápido montaje de primeros planos: un cúmulo de platos, copas y cubiertos, decenas de saleros sobre una mesa, elementos que subrayan la dimensión rutinaria de la comida y la acumulación

de objetos y de alimentos que la preceden. El diálogo alterna en un modo sincopado –gracias al usual montaje “discontinuo” y elíptico– los argumentos de una conversación ligera junto a temas más serios: el bronceado, el juego, la guerra, todo es tratado con el mismo tono. Sin embargo, precisamente a causa de la sintaxis figurativa introducida en la escena de la confesión, frases inocentes podrán ser capaces de evocar el universo distópico de la tortura:

Françoise: Hay un muy buen restaurant, *Chez Adrien, el rey de la langosta*, en París, cerca de la estación Saint-Lazare. Arroja la langosta viva en el agua hirviendo delante de los propios ojos; es lo habitual.

Claudine: Es como con la anguila, que también se cocina viva.

Hélène: El cocinero de aquí ha sido deportado. Si ha muerto hemos perdido su receta.

Los animales arrojados vivos al agua hirviendo ante “los propios ojos”, como la langosta y la anguila, envolturas asadas vivas tal como “es lo habitual”, reactivan en el aquí y ahora de un tranquilo almuerzo en la ciudad la operación de caída, vaciamiento y quemadura padecida por el cuerpo torturado de Muriel en *otro lugar* distópico. Como en el caso del cuerpo martirizado, también en la dinámica culinaria las envolturas son sometidas a fuerzas, de las cuales el calor es la principal: transmitida por las palmas de las manos, por el agua hirviendo, por un cigarrillo, el calor priva a toda estructura de su rigidez –operando en la oposición interno/externo– y de su verticalidad, provocando finalmente el pasaje de la vida a la muerte. Una sintaxis sensible que encarna, por así decirlo, el acceso entre el mundo del abuso y este otro, aparentemente inocente, de la rutina cotidiana.

Los elementos del universo doméstico y de la tortura se superponen gracias a la permanencia de una sintaxis figurativa que regula las transformaciones de la envoltura, el pasaje de lo alto a lo bajo –la caída de Muriel y de los soldados, del nadador y de la langosta–, de lo externo a lo interno –en la quemadura de la piel y en la cocción “en vivo” que permite abrir, vaciar y comer la langosta. A estas transformaciones se homologa el pasaje de la vida a la muerte, pasaje dolorosamente gradual por medio del cuerpo torturado. Este régimen de homologación provoca, a fin de cuentas, una inversión axiológica: el universo eufórico de la vida cotidiana del lugar se encuentra profundamente imbricado con el universo disfórico de la tortura en *otro lugar* y también con el *ahora*, de un pasado que se proyectaba a la distancia por lejanía geográfica. Pero esto no es así: el propio universo de la vida en su significado iterativo, el que corresponde a la rutina a lo habitual, no está alejado de la muerte iterativa infligida a Muriel.

Se trata de un auténtico trabajo de memoria figural, a partir del momento en que se reactiva el pasado diegético –la experiencia de Bernard en Argelia– en el presente diegético –el almuerzo–; pero se trata también de una memoria que inviste la dimensión del goce mismo del texto, porque en todo momento pueden “reactivarse” los elementos empleados antes de lo que el espectador está viendo. El diálogo del restau-

te invita, por ejemplo, a tomar la referencia de otra langosta que el espectador debe recuperar, remontándose al comienzo de la película, durante la cena del primer día: cuando Françoise le pregunta por su signo zodiacal, Bernard responde: “No sé, puede ser la langosta”. La figura revela plenamente el valor anafórico que porta: también Bernard se siente abrasado vivo por el fuego de un pasado que no pasa.

Son muchos los gestos que pueden reactivar la misma dinámica figural: las bofetadas con las que Bernard golpea imprevistamente a Françoise recuerdan las inflingidas a Muriel, y también asume un valor anafórico la frase de Bernard al inicio de la película, cuando sacando del paquete de cigarrillos un pequeño escorpión del desierto, dice: “está dormido; no se despertará más que con el calor”.⁹ La red de relaciones que, literalmente, el espectador *teje* con la propia memoria, autoriza a repetir fragmentos de un pasado traumático incrustados en el presente. Las relaciones profundas que hemos señalado urden “por debajo” de la progresión narrativa y del relato lineal, de ese residuo ostentadamente elíptico, una lectura fundada en la recurrencia de elementos que son diferentes figurativamente, pero los mismos figuralmente; por detrás de la aparente fragmentación formal, surge un diseño coherente que considera la profunda imbricación entre el universo de lo cotidiano y el universo del abuso y de la muerte. Así, lo que *Muriel* propone no es solamente un discurso sobre la memoria, sino un ejercicio de rememoración que es, según Paul Ricoeur, esa valiosa dimensión pragmática capaz de transformar la memoria en *proyecto* y de resistir los abusos de la “memoria obligada”.

Llegamos así a las implicaciones más amplias de la semiótica de la inadecuación puesta en escena en *Muriel*, capaz de dar forma sensible a un problema histórico y político. Veamos los dos aspectos fundamentales.

Por un lado, a través de las homologaciones que hemos mostrado, la película piensa y restituye magistralmente aquello que Elaine Scarry ha definido como la “estructura de la tortura”: en efecto, es alrededor de un cuerpo-envoltura que se cumple la verdadera *traducción* que el torturador realiza entre dolor y poder.¹⁰ La tortura, dice Scarry, es una transformación del cuerpo en voz, del dolor en confesión, como si subrayara las homologaciones que el verdugo efectúa entre la apertura/exposición física y las palabras: el torturador “imprime” en la carne la demanda de “sacar afuera”, de “hacer escupir” la información. Resulta entonces claro que es impropio hablar genéricamente de “fragmentación” o de “mutilación”; no se trata tanto de una gratuita precisión formal, sino de poner en consideración las articulaciones sensibles del texto y, en consecuencia, la recepción de su discurso ideológico y valorativo: el cuerpo de Muriel no es mutilado, sino más bien atravesado, vaciado, comprimido; es así como la estructura de la tortura entra en consonancia con el universo figurativo de la cotidianeidad.

Muriel pone en escena otro tipo de rasgo estructural de la tortura: la transformación de los objetos domésticos, incluso aquellos aparentemente más inocuos —el teléfono, el lavatorio, las botellas— en terribles productores de dolor y de muerte. Eso que Scarry define como “la descomposición del mundo” —*the unmaking of the world*—

deriva del hecho de que una habitación, los objetos familiares, incluso el cuerpo mismo de la víctima, terminan destruidos en su propia autonomía para transformarse en instrumentos de violencia y de muerte. Incluso la denominación que los torturadores utilizan para su propia acción es significativa, porque la toman prestada de la esfera del espectáculo, del juego, de la tecnología doméstica: el teléfono, la fiesta de cumpleaños, el *tea party*, todos nombres que son adaptaciones lexicales de procedimientos de tortura, adaptaciones de las que *Muriel* da forma a su modo. Éstas tienen la función de aniquilar en el prisionero la imagen del mundo y de la civilización con la que está conectado, y también es lo que hace posible “la negación del reconocimiento del torturador sobre lo que está pasando, una negación que le permite continuar”.

La imbricación entre el universo doméstico y la tortura construida en la película señala además un aspecto de la guerra acentuado con fuerza por una parte del discurso historiográfico. Poco antes de que la película *Muriel* apareciera en las salas, Pierre Vidal-Naquet describía la especificidad del aparato represivo de tipo policial instaurado en Argelia y gestado a través de la proclamación del “estado de emergencia” que canceló las distinciones constitucionales entre ejército y policía, poder administrativo y judicial y legitimó el uso sistemático y estructural de la tortura.¹¹ El aspecto que enfatiza el historiador francés es que, una vez transgredidas las reglas del Estado de derecho “en otro lugar”, en este caso en el territorio de las colonias, la “gangrena” de la tortura entró al corazón del Estado, como lo demuestran los episodios que se sucedieron en Francia, sobre todo después de la instauración en 1958 de nuevas leyes especiales y de cuerpos especiales en el seno de la policía.¹²

La convergencia figural entre tortura y cotidianeidad en *Muriel* remite, por lo tanto a este complejo nodo histórico-político, a un proceso que, en esos mismos años, a partir de la base de la derogación de las normas del Estado de derecho por medio de ciertas leyes especiales, se empieza a perfilar una extensión de los métodos ilegales en el seno del mismo Estado. De este modo, es posible comprender la frase con la cual Bernard motiva la repetición, aparentemente disímil, de escenas de la vida cotidiana, vitrinas de negocios, objetos: “búsqueda de pruebas”, dice. Como si la lente de la cámara pudiera descubrir, en el corazón de la rutina diaria en el interior de Francia, los signos de la inseparabilidad entre violencia y cotidianeidad, entre vida y muerte.

Después del estreno de la película, las recensiones críticas señalaban que el tema principal es el de “la banalidad de lo cotidiano”, pensándolo como algo totalmente separado del “otro” tema de la guerra de Argelia.¹³ La indistinción entre el universo cotidiano y el universo del abuso parecería a varios decenios de distancia, en una época, la nuestra, en la que el estado de excepción –y su vínculo con la tortura– ha devenido un problema jurídico crucial. Para nuestra mirada contemporánea, es mejor tener en cuenta lo que *Muriel* ofrece al pensamiento del presente, revelando el uso regulativo que abre todo ejercicio de memoria sobre el futuro.

Traducción de Javier Ferreyra

NOTAS

¹ “De este modo tenemos en *Muriel* [...] una película en la que el tema principal es el de la tortura” (Britton 1990: 38).

² “Lo que en la película le ocurre a la imagen de Hélène refleja lo que le ocurrió al cuerpo de Muriel en la guerra de Argelia [...] Es como si la mutilación de Muriel, en sí misma irrepresentable, sólo pudiera ser representada metonímicamente sustituyéndola por la de Hélène” (Britton 1990: 41).

³ Además, el dispositivo mismo del montaje “discontinuo” sugiere la posibilidad de una relación inédita y profunda entre elementos sólo aparentemente sin conexión entre sí, tal como lo hace notar Vincent Amiel (2002:18): “Ahora bien, paradójicamente, la yuxtaposición crea el intersticio pero no lo llena, apela a la unidad y descubre lo heterogéneo. No hay nada en el discurso explícito que nos obligue a unir los sistemas, a encontrarles una lógica en común: es un puro efecto de montaje lo que sugiere esta posibilidad.”

⁴ “Las armas de la comunicación acompañaron a las armas de guerra. A partir de 1956, el combate se desplazó hacia la información, en dirección al enemigo y también hacia la opinión pública” (Stora 2004:168).

⁵ Así lo hace Alyssa O’Brian (2000:54): “La carencia persiste. La tortura a Muriel (...) permanece no-mostrada, no- representada. La secuencia de guerra y el relato de la tortura sirven así como *signos* de las inenarrables atrocidades cometidas en la sociedad moderna”. También Raphaëlle Branche (1995:194) habla de un “desafío de lo mostrable” que se realizaría en el espacio de las imágenes faltantes: “al rechazar las imágenes que habrían podido acompañar el relato de B., éstas se transforman en imágenes mentales y adquieren así una violencia incomparablemente más enérgica”.

⁶ “La ‘congruencia’ se encuentra en la forma esférica y el tallo, o sea en su *gestalt*, mientras que la incongruencia se produce por los rasgos figurativos icónicos en los que el hierro del ancla se opone a las flores del ramo tal como el mineral al vegetal” (Keane 1991:6).

⁷ Aquí la ausencia de palabra anuncia la animalización de Muriel: sus labios hinchados le impiden hablar “aunque hubiera querido” hacerlo.

⁸ Esta es la expresión con la que Denis Bertrand (1985) define esas relaciones sintácticas que juegan una parte tan importante en su análisis de *Germinal* de Zola, un trabajo pionero sobre el nivel profundo o abstracto de la figuratividad y de su capacidad para estructurar el universo figurativo que produce una coherencia “profunda”.

⁹ Si la memoria de Bernard es una memoria “que quema”, Alphonse tiene constantemente frío, tanto como para no sacarse el abrigo en su casa. Roland Barthes ha subrayado el rol del frío en el universo de Cayrol: “El hombre cayroleano, tan vulnerable, no está jamás aterido ni paralizado; se desplaza constantemente, pero su medio físico lo crispa sin cesar: el mundo debe ser *recalentado*. Este frío retenido, como dice Cayrol en algún lugar, es un viento olvidado. Es que en el fondo de toda la crispación friolenta del hábitat cayroleano está el olvido; para Cayrol no hay, o en todo caso hay muy pocas, moradas deterioradas o arruinadas; por el contrario, todo está en su lugar, pero enfriado por una suerte de olvido

hueco que hace tiritar, ¿no es éste uno de los temas de *Muriel*? (Barthes 1964:238).

¹⁰ Véase Scarry (1985), en particular la primera parte, titulada “The structure of torture”.

¹¹ Vidal-Naquet (1962): “El estado de emergencia se convirtió en la constitución de Argelia: este autorizaba al poder colonial tanto la represión de toda manifestación política como la de todas las acciones de la población autóctona que pudieran estar dirigidas contra los deseos de Francia”, citado por Elsenhans (1999:480).

¹² El episodio de la tortura de algunos estudiantes argelinos en una prefectura parisina el 5 de diciembre de 1958 fue conocido con el apelativo de “la gangrena”, para indicar que la derogación del Estado de derecho se instaló en el seno del Estado francés y no sólo como una cuestión referida a la guerra en Argelia. La represión de la manifestación del 17 de octubre de 1960, conocida como “la batalla de París”, tuvo como consecuencia la muerte de algunos manifestantes argelinos en una prefectura de policía.

¹³ “De hecho, esta película trata sobre las cuestiones más corrientes de la vida cotidiana (...) Es por cierto una película sobre la banalidad” (Comolli 1963:31).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMIEL, V. (2002) “Resnais, la construction du désordre” en *Positif, Revue du cinéma: Alain Resnais*. París: Gallimard.
- BARTHES, R. (1964) “La rature” postfacio a Jean Cayrol, *Les corps étrangers*. París: Seuil.
- BERTRAND, D. (1985), *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, París-Amsterdam: Hadès-Benjamin.
- BRANCHE, R. (1995) “Mémoire et cinéma: à propos de *Muriel* d'Alain Resnais.” *XXème Siècle. Revue d'Histoire*, 46 numero speciale “Cinéma, le temps de l'histoire.” Pp. 191-194.
- BRITTON, C. (1990) “Broken images in Resnais's *Muriel*.” *French Cultural Studies*, 1 (1). Pp. 37-46.
- COMOLLI, J. (1963) “*Muriel*, ou le temps d'un retour.” *Cahiers du Cinéma* 148. Pp. 30-31.
- ELSENHANS, A. (1999) *La guerre d'Algérie 1954-1962*, París: Publisud.
- KEANE, T. (1991) *Figurativité et perception*. Nouveaux Actes Sémiotiques, 17.
- MARIN, L. (1988) “Le cadre de la représentation” *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 17. Pp. 62-81.
- O'BRIAN, A. (2000) “Manipulating visual pleasure in *Muriel*.” *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 17 (1). Pp. 49-61.
- RICOEUR, P. (2000) *La mémoire, l'histoire, l'oublié*. París: Seuil.
- SCARRY, E. (1985) *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York-Oxford: Oxford University Press.
- STORA, B. (2004) *Imaginaire de guerre. Les images de la guerre d'Algérie et du Viêt-nam*. París: La Découverte.
- VIDAL-NAQUET, P. (1962) *La raison d'état*. París: Minuit.