

Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones
Internacionales

Escuela de Comunicación Social



Entre la ficción y lo real: Relatos Salvajes y la justicia
por mano propia

Autor: David Arroyo

Directora: Sandra Valdetaro

Co – Directora: Cecilia Pelliza

Rosario, 25 de octubre del 2016

A mi familia que lo dieron todo por mí y – especialmente – a mi madre que me acompaña siempre.

A mis queridos amigos y compañeros por su inestimable ayuda a lo largo de todos estos años.

A las víctimas de la injusticia social.

Índice

1- Introducción.....	3
2- Marco Teórico.....	4
3- Contextualización.....	16
4- Análisis	
4.1 Relatos y sus tramas.....	23
4.2 El film como un rizoma.....	28
4.3 Segmentariedades.....	29
4.4 Cuerpos sin órganos.....	33
4.5 Relatos Salvajes en medio de Spinoza	34
4.6 Fuerzas, figuras, y nihilismo.....	38
4.7 La sociedad salvaje.....	40
4.8 Justicia por mano propia y medios.....	44
5- Conclusión.....	49
6- Bibliografía.....	50

1 - Introducción:

La pretensión de esta tesis es indagar sobre el film *Relatos Salvajes* y los interrogantes que abre en torno al fenómeno de la justicia por mano propia en la ciudad de Rosario en los meses de marzo y abril del año 2014, como así también su correspondiente relevancia en el tratamiento mediático.

La decisión de elegir el tema propuesto surge de la idea de vincular un dilema sociocultural actual como es *la justicia por mano propia* en la sociedad Argentina con un dispositivo comunicacional tan importante como lo es el cine. De esta forma se realizará un análisis crítico que no se detendrá en la instancia formal sino que tratará de indagar el diálogo que este establece con lo social. Para esto se utilizará el cuerpo teórico propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari en "*Capitalismo y esquizofrenia*", nutrido por ideas de Baruch Spinoza, Friedrich Nietzsche y Henri Bergson, entre otros autores.

La obra seleccionada fue "*Relatos Salvajes*", un film Argentino dirigido por Damián Szifron y estrenado en el año 2014. En dicho film se narra en seis episodios las historias de personas que en determinado momento de su vida, por alguna causa externa, pierden el control y la situación se torna violenta.

La elección del dispositivo cinematográfico para esta tesis de grado está fundamentada desde la consideración de que el cine, como otras actividades expresivas, constituye un medio de transmisión de aspectos importantes de la cultura. Las películas tienden a generar identificaciones, nuevas preguntas, problematizar aspectos de lo social, y abrir a lo indeterminado. Es por esto que al embarcarme en este proceso me propuse entender al acto de comunicación, el film seleccionado, como un cruce de fuerzas, una transmutación de cuerpos, una perspectiva novedosa que comprenda que el lenguaje no representa al mundo, sino que lo construye, y por ende pensar al comunicador no como meros transmisores de información, sino como formadores de nuevos mundos.

2 - Marco teórico

Al pretender acercarnos y conocer nuestro objeto de estudio resulta necesario exponer las teorías que sustentaran el desarrollo del análisis crítico propuesto. En el caso de esta tesis resulta de gran importancia los aportes conceptuales de la teoría esquizoanalítica de Gilles Deleuze y Félix Guattari, teoría que se posiciona como alternativa al psicoanálisis, la cual considera que al deseo le presupone una falta o carencia, donde la función social del Edipo deriva de la función – subjetiva:

«Nace del sistema capitalista en la aplicación de imágenes sociales de primer orden a las imágenes familiares privadas de segundo orden. Es el conjunto de llegada que responde a un conjunto de partida socialmente determinado. En nuestra formación colonial íntima que responde a la soberanía social. Todos nosotros somos pequeñas colonias y Edipo quien nos colonializa. Cuando la familia deja de ser una unidad de producción y de reproducción, cuando la conjunción recobra en ella el sentido de una simple unidad de consumo, consumimos el padre- madre»¹

A partir de esta consideración de Deleuze y Guattari nos permite considerar al deseo no como carencia, sino más bien como potencia, como fuerza. A su vez, uno de los conceptos de particular interés para este análisis es la noción, de *rizoma*, la cual está adoptada de la estructura de algunas plantas, cuyos brotes pueden ramificarse en cualquier punto, así como engrosarse transformándose en un bulbo o tubérculo. En el rizoma se parte de la diferencia como origen. El pensamiento rizomático, propone generar, crear sentidos y valores nuevos. Se trata de introducir una subversión en el mundo, romper con la primacía del original, la copia, el modelo y la representación:

«El anti – Edipo lo escribimos a dúo. Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos. Aquí hemos utilizado todo lo que nos unía, desde lo más próximo a lo más lejano. Hemos distribuido hábiles seudónimos para que nadie sea reconocible. ¿Por qué hemos conservado nuestros nombres? Por rutina, únicamente por rutina. Para hacernos a nosotros también irreconocibles. Para hacer imperceptible, no a nosotros, sino todo lo que nos hace actuar, experimentar, pensar. (...) Ya no somos nosotros mismos. Cada uno reconocerá los suyos. Nos han ayudado, aspirado, multiplicado»²

1 Deleuze, G. y Guattari, F., (1985), “El Anti – Edipo”, *Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, España. Paidós, p. 273

2 Deleuze, G., y Guattari, F., (1988), “Mil Mesetas. *Capitalismo y Esquizofrenia*”, – 1era. Ed. – Valencia, España. Pre-textos.

Tomando de referencia este punto, tanto un libro como un dispositivo filmico no tiene objeto ni sujeto, recibe influencias de diferentes factores, es decir, está hecho de materias diversamente formadas, de fecha y de velocidades muy diferentes. Esta afirmación se fundamenta cuando entendemos que dentro del mismo confluyen líneas de articulación o de segmentariedad, estratos, territorialidades y a su vez líneas de fuga o movimientos de desterritorialización y de desestratificación. Estas líneas y velocidades medibles, constituyen un *agenciamiento*, ya que el film es una multiplicidad que está en relación con otros agenciamientos.

En cuanto a la noción de *segmentariedades* y sus tres tipos (lineal, binaria y circular), las cuales nos atraviesan por todas partes y se bifurcan en diferentes direcciones, nos permite analizar a los personajes del film, ya que la principal característica del hombre es ser un animal segmentario, segmentariedad también como característica de todos los estratos que nos componen. En este caso también es importante mencionar el concepto de *Cuerpo sin órganos*, el cual desencadena procesos que pueden concientizarse a posteriori aunque nunca en su totalidad. Deleuze y Guattari lo contemplan como un impulso, una fuerza inconsciente, movilizante e inapresable, pero actuante. El cuerpo sin órganos palpita en un organismo y puede deshacerlo, este es el caso de los cuerpos sin órganos vacíos, producto de una desestratificación demasiado violenta. Este concepto nos sirve para caracterizar el estado de los personajes de la película y relacionarlos con los casos de justicia por mano propia.

Los aportes de Spinoza nos sirven para comprender tanto al deseo, la felicidad como a la tristeza como afectos, es decir, como un grado de conocimiento en el cual los afectos son signos indicativos, la huella de un cuerpo que padece la acción de otro cuerpo. En este caso la noción de cuerpo se define como «*una relación dinámica cuya estructura interna y cuyos límites externos están sujetos al cambio. Lo que identificamos como cuerpo es meramente una relación temporalmente estable*»³, la segunda categoría de los signos, aquella que nos permite una leve escapatoria de los signos indicativos - en los cuales sufrimos afectos y estamos separados de la comprensión de las causas - , son las

3 Deleuze, G., (2006), *En medio de Spinoza*, 3ra Edición, Buenos Aires, Argentina, Editorial Cactus.

impresiones, los denominados signos imperativos, signos que no comprendemos y por ende nos empeñamos en tomarlos como causas finales, como órdenes. Finalidades peligrosas que no dejan de ordenar, de mandar o de obedecer. Como tercer categoría de los signos encontramos los signos interpretativos. Tanto el mundo ficticio de *Relatos Salvajes* como el mundo real (el aquí y ahora), es un mundo donde no se deja de multiplicar expresamente el sentido de las palabras. Es por esta razón en que las cosas van a distinguirse por lo bueno y lo malo, por el bien y el mal. Las cosas van a interpretarse ya que el lenguaje es equívoco. Cuando interpretamos lo hacemos a través de la memoria, del recuerdo. En consonancia, las características de los signos que Spinoza propone – variabilidad, asociatividad y equivocidad – resultan de gran importancia ya que son evidenciables en los relatos de la película.

A su vez, conceptos importantes en Spinoza para este análisis son los de *moral* y *ética*, entendiendo a la moral como propia de los valores por los que se establecen juicios de las conductas que llevamos, convirtiéndose en un movimiento negativo de determinación, en cambio, la ética propuesta por Spinoza no se basa en valores ni en ninguna instancia de trascendencia sino que es inmanente, actúa entre cuerpos:

«Un modo se define por un determinado poder de afección. Cuando se encuentra con otro modo, puede suceder que este le sea “bueno”, es decir, que se componga con él, o por el contrario lo descomponga y le sea malo; en el primer caso el modo existente pasa a una perfección más grande, en el segundo, a una menos grande. Según sea el caso, se dice que su potencia de acción o fuerza de existir aumenta o disminuye, puesto que la potencia del otro modo se añade a la suya, o por el contrario, se le sustrae, la inmoviliza o la fija.»

Las enseñanzas de Friedrich Nietzsche y la influencia que produjo en Deleuze y más precisamente en el esquizoanálisis como método clínico toman gran importancia para poder analizar críticamente el film seleccionado. Cuando nos referimos a realizar un análisis crítico, entendemos este concepto de una manera positiva, nos referimos a la acción y no la reacción que trae aparejado la venganza, el rencor y el resentimiento, opuesta a la concepción trágica del mundo. Lo *trágico*, según Nietzsche, no se halla en la angustia ni en el hastío, ni en una nostalgia de la unidad perdida. Lo trágico se halla únicamente en la multiplicidad, en la diversidad de la afirmación como tal. Lo que define lo trágico es la alegría de lo múltiple. Esta es la idea que recorre la filosofía de Nietzsche, una lógica de la

pura afirmación, y una ética de la alegría que le corresponden. Lo trágico es la afirmación, afirmar el azar, y por el azar la necesidad; afirmar el devenir y por el devenir, el ser⁴.

Para el análisis de las fuerzas que predominan en el film los dos tipos que Nietzsche menciona son de gran utilidad. Las fuerzas *reactivas*, es decir, las fuerzas inferiores son aquella que se encargan de las tareas de conservación, adaptación y utilidad. Las fuerzas *activas*, por otro lado, tienden al poder, a apropiarse, apoderarse, subyugar y dominar, desde el punto de vista de imponer formas, de crear formas, explotando las circunstancias. Es poder de transformación, la exaltación de Dionisio. En el estado normal o sano de un cuerpo, las fuerzas reactivas tienen el papel de limitar la acción⁵. A su vez, el elemento genealógico de la fuerza, es decir, la *voluntad de poder*, el elemento de producción de diferencia nos permite comprender cuál es la fuerza que predomina en el film.

La noción de *nihilismo*, entendido como el triunfo de las fuerzas reactivas nos permite caracterizar a la sociedad dentro del film y la negación de los valores establecidos, mientras que la noción de *eterno retorno* entendido como una salida del nihilismo, donde no hay retorno de lo negativo sino de aquello que se afirma, el azar devenido en alegría opuestamente al reino de lo negativo.

Dentro de los aportes conceptuales de Nietzsche, la noción de *arte* es un concepto trágico basado en dos principios: En primer lugar, el arte es lo contrario a una operación desinteresada: no cura, no calma, no sublima, no elimina el deseo, el instinto ni la voluntad. El arte, al contrario, es estimulante de la voluntad de poder. El segundo principio del arte consiste en que es el más alto poder de lo falso, magnifica el mundo como error, santifica la mentira, hace de la voluntad de engañar un ideal superior. Para que este poder de lo falso se realice debe ser elevado a la máxima potencia hasta una voluntad de engañar, voluntad artística única capaz de rivalizar con el ideal ascético y de oponerse con éxito⁶.

Nos vemos ahora enfrentado al análisis del estado y sus instituciones. A partir de esta caracterización introduciremos el concepto de *noopolítica* entendida como gobierno de los demás. En este marco identificamos al *estado* como un modo instituido de inhibición

4 Deleuze, G. (1998), "*Nietzsche y la filosofía*". Barcelona, España, Anagrama, 1998.

5 *Ibidem*

6 *Ibidem*

del *acontecimiento*, es decir, un estado donde las sociedades de seguridad o de control actual sobre el individuo. En consonancia con lo anterior, Mauricio Lazzarato postula que el capitalismo ya no es un modo de producción, sino una producción de modos y de mundos; de relaciones violentas entre consumidores y productores. Relacionado a esto, el concepto de *Semiocapitalismo* propuesto por Franco Berardi como el modo de producción en el cual la acumulación de capital se hace esencialmente por medio de una producción y una acumulación de signos: bienes inmateriales que actúan sobre la mente colectiva, sobre la atención, la imaginación y el psiquismo social⁷.

Otro término importante a la hora de reflexionar en este análisis es la noción de *dispositivo*, la cual conlleva a situarnos en una parcela epistemológica adecuada al objeto de estudio. La Real Academia Española define “dispositivo” como: “*Mecanismo o artificio para producir una acción prevista*”, mientras que las teorías de comunicación toman la noción de dispositivo como un ordenamiento semiótico -combinación de textos, imágenes, palabras, espacios, sonidos, etcétera- aplicado a diversas instancias comunicativas”⁸

Michel Foucault utiliza el término para referirse al conjunto de normas, instituciones, categorías y formas de control que existen entre los seres humanos y sus prácticas sociales:

*«Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en síntesis, lo dicho, así como lo no dicho, estos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos»*⁹

Junto a la definición propuesta por Foucault, es interesante introducir el exhaustivo análisis que Gilles Deleuze consagró al dispositivo cinematográfico, considerado un arte ¹⁰

7 Berardi, F. (2007), *Generación Post – Alfa*. Buenos Aires, Argentina, Tinta Limón.

8 Dittus R. (2013), *El Dispositivo-Cine como Constructor de Sentido: El Caso del Documental Político*. Concepción, Chile, Universidad Católica de la Santísima Concepción.

9 Foucault, M., (1983), “*El juego de Michel Foucault*” en “*El discurso del Poder*”. México DF, México, Folios.

10 Deleuze G., Guattari F. (1993) “*¿Qué es la filosofía?*”. Barcelona, España, Anagrama.

moderno, un arte que desmonta la organización triple de las percepciones, afecciones y opiniones, y las sustituye por un monumento compuesto de preceptos, de afectos y de bloques de sensaciones que hacen las veces de lenguaje y que a su vez ha logrado como ningún otro formar parte de nuestras vidas ya que ha sido capaz de inscribir su historia en una memoria colectiva. Esta perspectiva nos permite situarnos a contracorriente del estudio realista y fenomenológico de André Bazin por un lado y el estudio lingüístico y psicoanalítico de Christian Metz por otro.

A partir de estas consideraciones Deleuze proyecta obtener una “esencia” del cine, describir lo que le pertenece como propio, analizar cómo y según qué modelos singulares el cine piensa directamente en las imágenes. Para describir la especificidad del dispositivo cinematográfico, Deleuze añade dos características que formará una clasificación de diferentes tipos de imágenes filmicas: La *imagen – movimiento*, la cual nos permite situar en una nueva perspectiva los debates que conciernen a la relación entre cine y narración, y el concepto de la *imagen – tiempo* que permite dar cuenta de la evolución del cine a partir de la posguerra que marca los límites entre cine clásico y cine moderno¹¹.

Estos conceptos de categoría filosófica remiten al estatuto de la representación en el cine en el marco de una modernidad donde el mundo se vuelve imagen. Deleuze se niega a afirmar que el cine remite a un *mundo – imagen*, ya que la representación es una categoría equivoca para pensar al cine, donde el dispositivo filmico es más bien una “transcripción de la realidad”, en consecuencia, lo propio del cine es producir imágenes que son irreductibles al modelo de una percepción subjetiva.

En este sentido, es fundamental la influencia de Bergson y su obra “*Materia y Memoria*” en la teoría que pregona Deleuze, donde la percepción consciente está de entrada ligada a la acción y no a la contemplación desinteresada, hecho que le permite articular la filosofía de Bergson con el cine ya que gracias al montaje y a la cámara móvil, es capaz de mostrar un universo de *imágenes – movimientos*, equivalentes a un plano cinematográfico.

La primera característica distintiva de la cinematografía es el movimiento de las imágenes, definiéndose como un sistema que reproduce el movimiento «*en función de un*

11 Marrati, P. (2004), *Gilles Deleuze. Cine y Filosofía*. Buenos Aires, Argentina, Nueva Visión.

*momento cualquiera, en función de instantes equidistantes elegidos de tal modo que den impresión de continuidad»*¹². Es decir, partimos de la idea de que el cine – compuesto por la elección de los cuadros¹³, el rodaje de los planos¹⁴ y el montaje¹⁵ de lo que así se ha obtenido - para reproducir en la pantalla un movimiento primero debe descomponerlo en una cantidad finita de fotogramas, es decir, tomas instantáneas, cortes inmóviles, posiciones o estados arbitrariamente sustraídos del movimiento real que se hace desfilan a lo largo de un tiempo abstracto y siempre el mismo: el tiempo “en” el aparato de proyección. Este mecanismo coincide, en palabras de Henry Bergson con el mecanismo del pensamiento:

*«Tal es el artificio del cinematógrafo. Y tal es también el de nuestro conocimiento. En lugar de vincularnos al devenir interior de las cosas, nos ubicamos fuera de ellas para recomponer su devenir. Hacemos tomas de vistas casi instantáneas sobre la realidad que pasa y, como ellas son características de esta realidad, nos basta con enhebrarlas a lo largo de un devenir abstracto (...). Percepción, intelección y lenguaje proceden en general así. Cuando se trata de pensar el devenir o de expresarlo, o incluso de percibirlo, no hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior. Resumiríamos entonces todo lo que precede diciendo que el mecanismo de nuestro conocimiento usual es de naturaleza cinematográfica»*¹⁶

Desde el punto de vista deleuziano el cine tiene la particularidad de deshacer lo que nuestros hábitos, nuestras necesidades y nuestra pereza han hecho, para dar a ver lo que el ojo humano no está hecho para ver. Pero lo que el cine da a ver son las percepciones, los afectos, las relaciones de pensamiento que el cine supo crear¹⁷.

Cuando Deleuze hace mención a las *imágenes – movimiento* nos introduce a un universo conformado a su vez por *imágenes – percepción* y por *imágenes – acción*, en el cual las primeras ocupan operaciones de encuadre mientras que las segundas operan a partir

12 Deleuze, G. (2005), *Estudios sobre el cine 1 y 2*. Buenos Aires, Argentina, Paidós, p.14

13 Deleuze define al encuadre como la operación que consiste en determinar el conjunto de elementos presente en la imagen (accesorios, personajes, decorados, etc.)

14 Deleuze equipara a los planos con las imágenes – movimiento.

15 Deleuze define al montaje como la composición, el agenciamiento de las imágenes – movimiento de modo de construir una imagen indirecta del tiempo.

16 Bergson, H. (2007), *La Evolución Creadora*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Cactus, p.305

17 Marrati, P. (2004), *Gilles Deleuze, Cine y Filosofía*. Buenos Aires, Argentina, Nueva Visión, p.42.

del aspecto material de la subjetividad¹⁸. En el nivel intermedio entre estos dos conceptos, es decir, entre la percepción y la acción surge la afección, es decir, la *imagen – afección*, tercer aspecto material de la subjetividad, que transforma el movimiento de traslación en movimiento de expresión, en pura calidad.

Cabe mencionar aquí que cuando nos referimos al soporte cinematográfico comprendemos que el mismo está conformado por diferentes tipos de imágenes y de diferentes formas de composición de las mismas. De esta manera, imágenes y composición es la esencia del cine. A diferencia de las *imágenes – movimiento*, de donde surge la narración definida como “clásica”, el cine moderno se entrelaza con otro tipo de imágenes, las *imágenes - tiempo*.

En el caso concreto de *Relatos Salvajes*, y desde la perspectiva de las teorías cinematográficas de Gilles Deleuze no debemos caer en el error de encasillarla dentro del *realismo*, término que no excluye la ficción ni el sueño, donde puede integrar perfectamente lo extraordinario, lo heroico y el melodrama, donde su naturaleza no reside en la apariencia engañosa de una vida cotidiana. El *realismo* se define en la relación con su concepción de los medios y de los comportamientos. El cine realista se basa enteramente en el esquema sensorio motor al que Henri Bergson hizo tanto énfasis, es decir, una situación donde los personajes sean capaces de percibir los rasgos significativos para actuar de manera adecuada, responder a la situación y ser capaz de modificarla, características del cine norteamericano¹⁹. Sin embargo, desde la perspectiva de Deleuze, *Relatos Salvajes* se enmarca en el cine moderno de posguerra, caracterizado por una civilización del cliché, una imagen sensoriomotriz de la cosa, en el sentido bergsoniano donde la imagen nunca es entera, siempre solo que interesa, donde aumenta la violencia pero se reduce el pensamiento.

El cine moderno viene a culminar con las particulares características del cine clásico fundado en el “sueño”, en el cine revolucionario de los pueblos, en la violencia de las imágenes capaces de lograr un impacto en el pensamiento. Agotado este ideal en el cine

18 Ibidem

19 Ibidem

moderno, Deleuze se encarga de elaborar una teoría a la que llama la *imagen dogmática del pensamiento*, donde el cine moderno se ha constituido como un campo de elaboración de esta cuestión, deshaciendo los lazos sensorio motores de la *imagen – acción* para tomar los caminos de las imágenes que vienen del tiempo.

De una manera u otra el cine moderno dejó de intentar transformar el mundo, rompiendo el lazo que unía al hombre con el mundo, donde la fe ya no concierne a un más allá divino ni tampoco al proyecto de un mundo mejor. La nueva fe que propone el cine moderno enviste al mundo tal cual es, no para justificar lo intolerable, sino para hacernos creer que si la forma orgánica del lazo que nos vinculaba al mundo se ha roto otras formas de vinculación pueden crearse. El mundo está ahí, lo que ahora faltaría es la esperanza que se necesita para crear en él nuevas posibilidades de vida, esta es la problemática del mundo moderno, la de encontrar la forma de devolvernos la fe de un mundo vivible y pensable, un mundo, perdido porque ha caído fuera de la representación orgánica, y porque no puede encontrarse sino volviéndose objeto de una fe. Esto implica la cuestión del plano de immanencia – plano abierto, en tanto que imagen del pensamiento reivindica para éste el movimiento infinito, sin coordenadas espacio temporales, sin horizonte y sin móviles determinados - tal como se lo plantea, hoy, en el plano que es el nuestro, el de una imagen moderna del pensamiento²⁰.

En cuanto a los aportes conceptuales de Henri Bergson, podemos decir que todos los personajes que aparecen a lo largo de los seis relatos se encuentran en un mundo material (los distintos escenarios donde ocurren las historias), es decir, un conjunto de imágenes, un mundo al que pertenecen donde son una imagen más en un sistema, actuando, recibiendo y devolviendo movimientos. Esos cuerpos eligen y seleccionan como devuelven y como lo hacen. Todos estos cuerpos son centros de acción que perciben la materia. Entendemos a la percepción como elección, una elección impregnada de recuerdos, donde el cuerpo es un aparato de selección de imágenes de cara a la acción²¹.

20 Ibidem

21 Lapoujade, D. (2011), *Potencias del tiempo*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Cactus.

Por otra parte, a la hora de definir el género cinematográfico al que pertenece *Relatos Salvajes* podríamos encasillarla dentro del género cinematográfico de la comedia negra, definida como:

«Un género cinematográfico que se caracteriza por tratar temas tabú, especialmente la muerte, abordados de manera humorística. La comedia negra es una comedia que utiliza el humor negro para provocar risa»²²

Stephen Connard examina la base de la comedia negra y de la comedia tradicional analizando sus semejanzas y diferencias tales como la falta de poder como la causa principal de la crisis de los protagonistas. En la comedia negra los personajes no tienen control sobre sus vidas, trabajo, parejas, etc. La obsesión por rectificar su falta de poder es el motor que impulsa a los personajes, es la fuerza impulsora detrás de los objetivos del protagonista. La falla más común en los personajes de la comedia negra es la falta de perspicacia. Los protagonistas no tienen metas a largo plazo y carecen de ambiciones.

En este género cinematográfico los conflictos evidencian una disfunción que sirve como burla a las instituciones como la familia o la religión. En la comedia negra los personajes siempre sufren un final trágico que por lo general termina con la muerte (asesinato o suicidio) o muerte simbólica (perdida de algo importante para el protagonista). Los temas en la comedia negra son diferentes a los de la comedia tradicional. El hombre como bestia, el absurdo del mundo y la omnipotencia de la muerte son sus principales ejes temáticos²³.

Al respecto y retomando a Deleuze en palabras de Spinoza se puede decir que el género al cual pertenece el film el mismo es el de la sátira:

« (...) su risa es la de la sátira. Y esta es una risa mala. ¿Por qué? Juzga la vida. Y la única manera por la que ustedes pueden enjuiciarla es inoculando tristeza en ella. La sátira es la risa que comunica la tristeza. La sátira es otra manera de decir que la naturaleza humana es miserable: “¡Ja, ja! ¡Qué miserable la naturaleza humana!” Esta es también la proposición del juicio moral. Este puede ser tanto el tema de una prédica como el de una sátira. (...) Aquí ustedes no juzgarán la vida, no la someterán a juicio. La vida no es objeto de juicio, no es juzgable. (...) El tirano y el hombre de la religión hacen

22 Connard, S. (2005), *The comedic base of black comedy An analysis of black comedy as a unique contemporary film genre*. Waller, Australia, College of Fine Arts University of new south Wales Australia,

23 Ibidem

sátiras. Denuncian la naturaleza humana como miserables porque tratan, por sobre todas las cosas, de hacerla enjuiciar»²⁴

Para finalizar con este breve recorrido, la noción de *conflicto*²⁵ propuesta por Adriana Zambrini nos permite caracterizar al film como un conjunto de relatos intensivos donde se evidencian los *conflictos* de un grupo de personas tipificados por sus conductas y caracterizados por su clase social y los valores que los representan, los cuales asumen el rol de ser quienes tomen la justicia por su propia cuenta, desatando la ira acumulada frente a situaciones comunes, teniendo al azar como un elemento en común.

Esta concepción de conflicto concibe al deseo desde una concepción simplista como carencia – carencia preparada y organizada en la producción social -, es decir, en términos negativos, la búsqueda de aquello que falta, en el caso del film, una moral reactiva, una justificación para la venganza y el resentimiento a la hora de actuar en situaciones similares (se conjuga la opinión del director del film con respecto a la justicia por mano propia, junto al contenido, los medios de promoción y sus estrategias de marketing. ej.: “*Este año se acabó poner la otra mejilla*”; “*todos podemos perder el control*”, “*La paciencia tiene su límite*”, “*Todas las acciones tienen consecuencia*”, “*Déjate llevar por tus impulsos*”, “*No empieces una pelea que no estás dispuesto a terminar*”).

En *El Anti - Edipo*, Deleuze y Guattari comprenden al deseo como esencialmente revolucionario, poniendo en cuestión al orden establecido de una sociedad, de ahí se desprende la vital importancia para la misma la represión del deseo ya que la producción social ejerce una represión esencial sobre la producción deseante.

El *conflicto*, desde esta óptica, construye una ficción que intenta inhibir el devenir, es decir, la experiencia como cambio, buscando reproducir los mecanismos de identificación y los signos pre – establecidos a la hora de actuar en situaciones similares a la de los protagonistas del film. A partir de estas consideraciones podemos deducir que no hay un *devenir - revolucionario* en *Relatos Salvajes*, ya que la concepción revolucionaria

24 Deleuze G. (2008), *En medio de Spinoza, Clase II*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Cactus.

25 Zambrini, A. Conflicto y Problema. Disponible en: goo.gl/0EPBpc

consiste en una multiplicidad de acciones posibilitando múltiples devenires y permitiendo conjugar la producción de subjetividad.

3 – Contextualización

La década de los noventa sin dudas es una década marcada por la globalización y el dominio absoluto de los Estados Unidos de Norteamérica como principal potencia mundial luego de la caída del muro de Berlín (1989) y la disolución de la U.R.S.S (1990) marcando el fin de la post guerra fría, época denominada como “el triunfo de las democracias liberales”, en oposición al comunismo y su declive.

Culturalmente, la década de los noventa se caracterizó por el auge del multiculturalismo y de los medios alternativos, que continuó en el siguiente siglo. Movimientos culturales como el grunge²⁶, las fiestas raves²⁷ y el hip hop²⁸ se extienden por todo el mundo a los jóvenes (denominados la generación X) durante la década, ayudados por el entonces auge de nuevas tecnologías, como la televisión por cable (en el cual se da el boom de los reality shows) y el reciente fenómeno de internet.

La trama sociopolítica y cultural Argentina de los años 90 y principios de la década del 2000 es un periodo marcado por una grave crisis económica y social producto de las políticas neoliberales de los gobiernos democráticos de Carlos Saúl Menem (1989-1999) y el truncado gobierno de Fernando de la Rúa (1999 – 2001) sumado a la herencia de los “*años de plomo*” es decir, la dictadura cívico - militar que gobernó salvajemente desde 1976 a 1983.

En nuestro país y en parte de Latinoamérica, gobiernos democráticos comenzaban a llevar a cabo políticas de carácter neoliberal propuestas por entidades financieras mundiales como el Fondo Monetario Internacional, políticas marcadas por ajustes fiscales, endeudamiento, privatización de compañías estatales y apertura de mercado, lo que terminó

26 En ocasiones conocido como sonido de Seattle, es un subgénero del rock alternativo influido por el punk, el hardcore punk, el noise rock, el hard rock y con estructuras cercanas al rock clásico. Grunge,(sf). En Wikipedia. Recuperado el día 3 de octubre de 2016 de <https://es.wikipedia.org/wiki/Grunge>

27 Fiestas caracterizadas por música electrónica de baile rápida, espectáculos de luces y una duración que en ocasiones se extendía hasta el amanecer. Raves,(sf). En Wikipedia. Recuperado el día 3 de octubre de 2016 de <https://es.wikipedia.org/wiki/Rave>

28 Es un movimiento artístico y cultural compuesto por un amplio conglomerado de formas artísticas, originadas dentro de una subcultura marginal en el Sur del Bronx y Harlem, en la ciudad de Nueva York, entre jóvenes latinos y afroamericanos. Hip Hop, (sf). En Wikipedia. Recuperado el día 3 de octubre de 2016 de https://es.wikipedia.org/wiki/Hip_hop

provocando una fuerte precarización laboral, desempleo masivo, sumado al cierre de pequeñas y medianas empresas, dejando a miles de familias en la pobreza y en la marginalidad.

Hacia fines de siglo la presidencia de Fernando de la Rúa siguió implementando políticas propuestas por el FMI que desembocaron en la crisis económica, política, social e institucional de diciembre del año 2001 y que provocó que miles de Argentinos salieran a la calle bajo el lema “*que se vayan todos*”, víctimas de un gran descreimiento de la política y una creciente incertidumbre hacia el futuro. En este marco, el presidente decreta el estado de sitio, mientras la violencia crece y crece, generando huelga general, saqueos, represión y muerte. El 20 de diciembre Fernando de la Rúa renuncia a la presidencia de la Nación. El resto es historia conocida: Cinco presidentes en una semana, la presidencia de Eduardo Duhalde y los posteriores gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner.

El neoliberalismo como política también incidió dentro de las configuraciones culturales, es decir en los modos en que el mundo es narrado, en los sentidos adjudicados al pasado y el futuro, en las características de los proyectos intelectuales, en las prácticas de la vida cotidiana, en la percepción y uso del espacio, en los modos de identificación y acción política²⁹.

En este momento histórico, político y social las expresiones culturales hicieron eco del contexto en el cual estaban inmersos, en muchos casos un fiel reflejo de los problemas que acontecían en la sociedad y las particularidades de la vida diaria, siendo posible encontrar estas marcas en varios dispositivos comunicacionales tales como la literatura, la música, el teatro o el cine.

En el caso del cine, surge un movimiento denominado “*nuevo cine independiente argentino*”, el cual tenía como factor común la creatividad, los climas y los tonos que las obras tenían en contraposición al cine popular, como así también la reivindicación de cineastas argentinos como, Leopoldo Torre Nilsson, Leonardo Favio, Mario Sóficcí y Pino Solanas entre otros.

29

Este movimiento estético trajo aparejado nuevos cineastas como Daniel Burman, Bruno Stagnaro, Pablo Trapero, Adrián Caetano, Lucrecia Martel que rozan la edad de 25 años, y que en conjunto realizan sus primeros cortometrajes donde se tratan los conflictos propios de la marginalidad.

«Un grupo de jóvenes realizadores, ganadores de un concurso del INCAA de guiones de cortometrajes, deciden estrenar los cortos conjuntamente agrupados bajo el nombre de “Historias breves. Lo que originalmente es concebido como una muestra, pasa a tener una importante repercusión crítica y, sorprendentemente, de público (más de 12.000 espectadores). La gran mayoría de los realizadores empezaron con esta movida con una edad aproximada a los veinticinco años. Casi todos han pasado por alguna escuela de cine o han realizado estudios afines»³⁰

A su vez, de este recorte estético y generacional llamado el “Nuevo Cine Argentino”, emerge la obra del cineasta Damián Szifron, quien por parte de la crítica propia y ajena se considera un *outsider* de ese movimiento:

«Nadie me ubica dentro de lo que se llama Nuevo Cine Argentino y yo tampoco siento un deseo de pertenencia, no me interesa seguir mandatos. Desconfío de los críticos que dicen que el cine debería ser de tal o cual manera»³¹

La obra de Szifron está enfocada a un público más masivo que el Nuevo Cine Argentino, aunque tome ciertos elementos del mismo podríamos considerarlo dentro del mainstream³² cinematográfico ya que en reiteradas oportunidades el director admitió ser influenciado por los grandes directores de Hollywood.

Antes de incursionar en el cine, Szifron es el director y guionista de la serie “*Los Simuladores*”, basada en un grupo de cuatro personas que tienen como *modus vivendi* la resolución de problemas y necesidades de sus clientes – de modo no altruista - mediante lo

³⁰Ricagno, A. (1999), *Miradas: el cine argentino de los noventa*. Casa de América. Disponible en <http://catalogobibliografico.uniagustiniana.edu.co>

³¹ Humphrey, I. Damián Szifron, El padre, el hijo y el cine. Conexión Brando. Recuperado de <http://www.conexionbrando.com/1709870-damian-szifron-el-padre-el-hijo-y-el-cine>

³² Cultura de masas

que ellos denominan «operativos de simulacro», operativos que consistían en engañar a quienes generaban los problemas de sus clientes, ya fueran jefes, criminales, esposas, viudas, comerciantes inescrupulosos; basándose en el método científico y sus partes: descubrimiento del problema, planteamiento de hipótesis, afirmaciones y refutaciones, investigaciones de las partes y la búsqueda del conflicto a partir de una perspectiva de estudio multidisciplinar que abarcaba tanto el derecho, la psicología y la sociología, entre otras disciplinas. Según el director de la serie, la filosofía del grupo era:

«Muchas veces “lo justo es ilegal y lo injusto es legal. Y los Simuladores están acá para ordenar un poquito eso. Ellos son invasivos, violan absolutamente cada una de las reglas que hay para violar, pero siempre el fin es noble. Son justos, pero políticamente muy incorrectos.»

Su opera prima en el cine es “*El fondo del mar*” (2003), un film con tintes paranoicos que trata sobre una pareja en crisis, protagonizada por Daniel Hendler y Dolores Fonzi. La película está enmarcada dentro del género del drama/suspense sin desestimar el humor negro. En el film, Toledo (Daniel Hendler), un joven de 26 años estudiante de arquitectura y diseño, sufre de celos agudos, lo que provoca que viva obsesionado con los movimientos y actividades de su actual novia, para luego descubrir que su peor pesadilla se ha vuelto realidad cuando ve que en su casa hay otro hombre ocupando su lugar. Superado el primer golpe que le produce el desengaño comienza una persecución nocturna de descubrimiento de personalidades: la del misterioso amante de su mujer y, dramáticamente, su propia identidad. Un film de suspense con toques del humor que caracterizará la filmografía del director.

“*Tiempo de Valientes*” (2005), su segundo largometraje es protagonizada por Luis Luque y Diego Peretti quienes interpretan a un policía inspector de la policía federal anímicamente devastado por la infidelidad de su mujer y el psicoanalista que a raíz de un accidente de tráfico está involucrado en un juicio penal. Silverstein, en su carácter de psicoanalista, debe improvisar una itinerante sesión de psicoanálisis mientras acompaña a Diaz en la investigación de un crimen, sumergiéndose progresivamente en un universo

policial plagado de conspiraciones entre las fuerzas de seguridad, donde todo se conjuga en un film enmarcado en el género del “*buddy movie*”³³.

“*Hermanos y Detectives*” (2006), su segunda serie del tipo comedia/policial, es una serie cargada de suspicacias por su parecido con un *animé* japonés. Este fue el último trabajo de Zsifron antes de un tiempo en el que se dedicó simplemente a escribir.

En agosto de 2014 se estrena *Relatos Salvajes*, el tercer largometraje de Damián Zsifron en una co – producción con los hermanos Almodóvar y con un elenco formado por, entre otros, Ricardo Darín, Oscar Martínez, Leonardo Sbaraglia, Érica Rivas, Rita Cortese, Julieta Zylberberg, Darío Grandinetti, Nancy Dupláa, María Marull. El film está compuesto de una antología de seis relatos que pueden ser atravesados por un hilo conductor como lo es la justicia por mano propia, sin caer en un reduccionismo temático ya que en *Relatos Salvajes* confluyen diversas temáticas tales como la desigualdad de clase, las políticas arbitrarias de recaudación, la corrupción y el corset de ciertas instituciones, como el matrimonio.

La influencia llegó a partir de otros films integrados por pequeñas relatos, entre los cuales se pueden incluir “*Cuentos asombrosos*”, producidos por Steven Spielberg entre 1985 y 1987; o el film “*Historias de Nueva York*” de 1989, que cuenta de tres capítulos, cada uno dirigido por Woody Allen, Martin Scorsese y Francis Ford Coppola respectivamente, mientras que desde la influencia literaria, los “*9 cuentos*” de J.D. Sallinger brindaron su respectiva cuota.

*«Cuando vi el afiche de aquella película (haciendo referencia a “Cuentos Asombrosos”) por primera vez, me resultó tremendamente atractivo como espectador. Creo que la ansiedad que me generó en ese momento se puede traducir en haber hecho una película con este formato. Siempre me gustó la multiplicidad de relatos contenidos en un mismo paquete, porque me remite a los libros de cuentos, que es lo primero que empecé a leer cuando era chico»*³⁴

33 Buddy film o Buddy movie (película de amigos) es aquella película que muestra la amistad entre dos varones protagonistas como la principal relación en la trama. Buddy Films, (sf). En Wikipedia. Recuperado el día 3 de octubre de 2016 de https://es.wikipedia.org/wiki/Buddy_film#cite_note-3

34 Humphrey, I. Damián Szifron, El padre, el hijo y el cine. Conexión Brando. Recuperado de <http://www.conexionbrando.com/1709870-damian-szifron-el-padre-el-hijo-y-el-cine>

Asimismo, y como complemento a lo anteriormente mencionado, el director también afirmó que contempló la obra desde el punto de vista de un “álbum” del género de rock, ya que los capítulos del film siguen una lógica de «*preparar esos climas, con algún relato más opresivo intercalado con otro más liberador*»¹⁵ elemento destacado en el guion, donde el adjetivo “salvaje” del título del film no solamente funciona como un recurso para llamar la atención, sino como el calificativo perfecto para definir el tono de la película.

En sintonía con el film, este se relaciona argumentalmente con “*Un día de furia*”, película estadounidense enmarcada en el género del thriller psicológico³⁵ y neo-noir³⁶ estrenada en 1993 y que trata sobre la tensión y la frustración que genera en muchas personas la vida moderna en las grandes ciudades. El protagonista del filme decide enfrentarse a las adversidades, y lo hace de forma violenta

Para su estreno, *Relatos Salvajes* ya contaba con un ambiente crispado en el cual la “*venganza*” o “*justicia por mano propia*” eran temas recurrentes en la agenda de los medios hegemónicos. Pocos meses antes del estreno tuvo su epicentro en la ciudad de Rosario una serie de hechos que fueron condicionando la escena social y mediática de la sociedad Argentina. La mañana del sábado 15 de marzo en el cruce de las avenidas Pellegrini y Provincias Unidas circulaban en una motocicleta Oscar Bonaldi, (22 años) y Leonardo Medina (24 años) quienes al esperar que el semáforo los habilitara para pasar fueron interceptados por un grupo de seis hombres que se movilizaban en un automóvil y que comenzaron a disparar al confundirlos con delincuentes que habían asaltado una remisería. Ambos tripulantes de la moto dejaron su vehículo y corrieron para escapar, pero fueron alcanzados en el interior de una estación de servicio³⁷. La golpiza contra uno de los jóvenes se prolongó hasta que agentes de la policía que estaba custodiando el

35 El suspense psicológico o thriller psicológico es un subgénero de suspense que generalmente tiene como tema central un enfrentamiento (o juego) entre los personajes, más mental (o psicológico) que físico, en el que la inteligencia o los aspectos intelectuales y/o mentales tienen una gran importancia Thriller, (sf). En Wikipedia. Recuperado el día 3 de octubre de 2016 de https://es.wikipedia.org/wiki/Suspense_psicol%C3%B3gico

36 *Neo-noir* (del griego *neo*, ‘nuevo’, y del francés *noir*, ‘negro’) es un estilo de cine que utiliza gran parte de los elementos del cine negro (en francés *film noir*), pero que trata temas con contenidos actuales, y estéticamente se observan elementos que estuvieron ausentes en películas de cine negro de las décadas de 1940 y 1950. Neo – Noir, (sf). En Wikipedia. Recuperado el día 3 de octubre de 2016 de <https://es.wikipedia.org/wiki/Neo-noir>

establecimiento intervinieron. Los agresores, empleados de una remisería ubicada a seis cuadras del lugar, recibieron entonces un llamado indicando que los ladrones que habían asaltado la agencia ya habían sido detenidos. Solamente siete días después de aquel suceso los vecinos del barrio Azcuénaga de la ciudad de Rosario reaccionaron violentamente – la investigación judicial estima que fueron entre 30 y 50 personas - contra el joven David Moreira de 18 años, quien tras sustraerle una cartera a una mujer embarazada, fue golpeado ferozmente alrededor de un lapso de 15 minutos, quien luego de tres días de agonía murió por las golpizas recibidas³⁸. El jueves 27 de marzo en el mismo barrio fue brutalmente golpeado un joven de 21 años acusado de asaltar a dos mujeres junto a otros dos cómplices que sí lograron escapar³⁹. El jueves 3 de abril otro caso de linchamiento, esta vez sucedió en el Barrio Nueva Pompeya cuando un hombre que circulaba en una motocicleta interceptó a una joven de 21 años, intentó robarle y luego abusar de ella. El presunto delincuente fue interceptado por vecinos, golpeándolo por varios minutos.

Tras un ataque de furia y descontrol las víctimas del robo se convirtieron en victimarios, teniendo a la venganza como motivo frente a una justicia ausente y a un sistema policial corrupto e ineficiente, disputándole al estado el monopolio de la fuerza. A partir de este acontecimiento, posteriormente produjo réplicas que se fueron trasladando a otras ciudades del país en donde si bien los casos eran diferentes, como factor común se podía evidenciar un cansancio generalizado de los ciudadanos ante la ausencia del estado, de las autoridades políticas, de la justicia.

37 Clarín, (31 de marzo de 2014). Iban a trabajar pero los confundieron con ladrones y les dieron una golpiza

Recuperado de http://www.clarin.com/policiales/Iban-trabajar-confundieron-ladrones-golpiza_0_1111689195.html

38 La Nación, (26 de marzo de 2014). Murió el ladrón de 18 años linchado por vecinos en Rosario

Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1675509-murio-el-ladron-de-18-anos-linchado-por-vecinos-en-rosario>

39 Diario Uno, (27 de marzo de 2014). Justicia por mano propia: Vecinos casi linchan a presunto ladrón.

Recuperado de <http://www.unosantafe.com.ar/policiales/Justicia-por-mano-propia-vecinos-casi-linchan-a-un-presunto-ladron-20140327-0066.html>

4 – Análisis

4.1 Estructura Narrativa y trama

Pasternak

El relato tiene como protagonista a una modelo quien resultó beneficiada por un sorteo, en el cual el premio era un viaje en avión a un lugar no explicitado en la historia. Dentro del avión conoce a un crítico de música clásica con el cual comienza a interactuar. Luego de intercambiar información acerca de sus profesiones descubren que ambos están relacionados por una persona en común: Gabriel Pasternak, ex novio de la modelo y ex estudiante de música clásica, cuya tesis fue evaluada por el crítico, defenestrándolo al hacerle una pésima crítica. Poco a poco todos en el vuelo descubren que están vinculados con Gabriel Pasternak e hicieron algo por lo cual esta persona se sintió profundamente dañada emocionalmente. Dentro del asombro, una de las azafatas del vuelo informa que Pasternak es el comisario de abordaje del avión y que se encerró en la cabina, mientras que los pilotos no responden. Se inicia una turbulencia y los pasajeros descubren el objetivo de Pasternak: estrellar el avión y así hacer justicia de todas aquellas personas que hicieron desdichada su vida. Es ahí que se contemplan los daños que sufrió Gabriel Pasternak: Infidelidad, traición, humillaciones, presiones. En uno de los planos finales se ve como su antiguo psicoanalista intenta persuadir de que cambie de actitud ya que ni él ni los pasajeros son los culpables de su comportamiento desequilibrado ni de sus desdichas, sino que los culpables son sus padres. El relato termina cuando el avión está a punto de estrellarse contra una pareja de ancianos en tierra firme, quienes podrían ser los padres de Pasternak.

Las ratas

La historia sucede en un restaurant en medio de la nada donde un empresario del rubro inmobiliario y próximo a ejercer una carrera política llega tras un fuerte aguacero. La

encargada y moza del restaurant es quien lo recibe y es ahí cuando lo reconoce como el causante de la decadencia económica de su padre, que luego derivó en el suicidio del mismo. La cocinera del restaurant, quien es una ex-presidiana, propone envenenarlo con veneno para ratas pero no logra convencer a la moza, sin embargo la cocinera decide entonces hacer justicia por mano propia y envenena la comida pero no genera efecto ninguno en el político. De manera sorpresiva, aparece en escena otro personaje, es el hijo del político que luego prueba la comida, se descompone y es ahí donde la moza ante un ataque de nervios decide intervenir mientras la cocinera trata de persuadirla de que si ambos mueren les haría un favor al mundo. Los nervios de la situación generan en ella una reacción violenta para con el político cuando le quita el plato donde estaba comiendo, quien responde insultándola y luego golpeándola. La cocinera, al ver esta situación aparece por detrás y asesina a sangre fría al futuro político clavándole un cuchillo de cocina, proporcionándole varias puñaladas. El hijo del político logra recuperarse desde el momento en el que vomita la comida y la cocinera termina detenida por la policía.

El más fuerte

Un automovilista disfruta el paisaje del norte Argentino mientras viaja en un Audi, un automóvil considerado de alta gama, cuando se cruza por la ruta a un auto viejo que tratando de hacerle una broma se niega a cederle el paso al principio, aunque luego lo deja adelantarse. Posteriormente a realizar la maniobra el conductor del auto de alta gama baja la ventanilla para insultarlo tratándolo de un “negro resentido”. Kilómetros más adelante, próximo a un puente sobre un río, el conductor del Audi pincha un neumático y se ve obligado a parar en un costado del camino. Por sorpresa se vuelve a encontrar al automovilista a quien había insultado, que luego de reconocerlo decide detener su auto delante del suyo. El conductor del auto viejo comienza a destrozar al otro mientras su conductor permanece encerrado dentro de su auto. Tras pedir disculpas reiteradamente, la ira acumulada se apodera de él, arranca su auto y empuja el de su agresor, arrojándolo así por un barranco que derivaba en un río. Luego de esto se apresura a cambiar el neumático para escapar rápidamente, pero es ahí cuando escucha que el conductor del auto viejo logra salir. Se apresura a subir a su auto para luego acelerar y alejarse del puente, cuando ve por el espejo retrovisor que su contrincante intenta seguirlo y le advierte a los gritos que no va a parar hasta encontrarlo. De alguna manera el conductor del Audi decide volver a la carga y

gira de manera estrepitosa para alcanzar al otro conductor. Luego de una brusca maniobra uno de los neumáticos se desprende y el auto cae en el río detenido por el otro auto que cayó anteriormente. Es ahí cuando la historia entra en un clímax cada vez más violento cuando el conductor del auto viejo intenta incendiar al auto de alta gama con su conductor adentro, pero luego de una feroz contienda ambos terminan incinerados dentro del mismo.

Bombita

Un ingeniero especializado en explosivos se sorprende al ver que su vehículo es remolcado por una grúa debido a que estaba presuntamente mal estacionado. Al considerarlo una injusticia, decide dirigirse a reclamar a la oficina de tránsito en la cual no obtiene respuestas. Luego de pagar parte de la multa y recuperar su auto queda atrapado por el tránsito en una ruta provocando que este llegue tarde al cumpleaños de su hija y reciba recriminaciones de su esposa por llegar tarde y su tendencia a encontrar una excusa para todo, insinuándole que su matrimonio está llegando a su fin.

Al día siguiente el ingeniero insiste en reclamar que le anulen la multa al Gobierno de la Ciudad, sin encontrar respuestas ante un empleado que logra ponerlo cada vez más furioso. Provocando que estalle en ira y comience a golpear el panel de vidrio del empleado de tránsito con un extintor hasta que personal de seguridad logra detenerlo y lo lleva detenido.

El caso del ingeniero toma relevancia en los medios y es ahí donde pierde su trabajo y como si fuera poco, su esposa inicia los trámites de divorcio, en la cual la abogada que lleva el caso justifica no otorgarle la tenencia compartida de su hija debido al incidente de ira y la falta de empleo.

El ingeniero luego de buscar incansablemente un nuevo trabajo, descubre nuevamente que su auto ha sido acarreado por una grúa, nuevamente por estar mal estacionado. Luego de pagar nuevamente la multa, la furia acumulada hace que el ingeniero realice un plan para vengarse colocando explosivos en su auto y estacionándolo en un lugar inhabilitado. El ingeniero espera el acarreo del vehículo sentado tranquilamente en un bar mientras toma un café, esperando la explosión que causa que el centro de remolque explote. La consecuencia es el procesamiento del ingeniero y el posterior impacto en los medios que genera el caso, con más voces a favor que en contra ya que la opinión pública lo considera un ídolo de la gente cansada de la burocracia administrativa y sus injusticias. Al final del

relato la ex esposa y su hija acuden al festejo del cumpleaños del ingeniero dentro de la cárcel donde estaba detenido, llevándole una torta de cumpleaños. La familia unida festeja el cumpleaños mientras los otros convictos los aplauden.

La propuesta

El relato de un joven que despierta desesperado a su padre para contarle entre llantos que en la madrugada chocó con el auto familiar a una mujer embarazada cuando salía de un bar, escapándose de la escena del siniestro.

Los padres (quienes dan indicios de ser de clase económicamente alta) profundamente consternados le recriminan al joven el accionar, y proceden a comunicarse telefónicamente con el abogado de la familia quien acude rápidamente al domicilio. Luego de determinar que el joven indudablemente terminará condenado a prisión ya que los medios de comunicación informan que la mujer muere luego de estar en estado crítico, deciden que la única forma de evitar que el joven termine en la cárcel es encontrar a otra persona que se haga cargo del crimen. Es ahí cuando al padre del joven se le ocurre proponerle al jardinero que asuma la responsabilidad del hecho a cambio de una importante suma de dinero.

El plan conspirativo llega al punto de sobornar al fiscal de la causa cuando este llega al domicilio y descubre que el implicado no era el jardinero sino otra persona. La tragedia da paso a la comedia cuando entre los personajes se disputan el botín, generando conflictos por parte del padre del implicado quien es el que aporta el dinero. Luego de ponerse de acuerdo el jardinero, el abogado y el fiscal llega a su desenlace cuando el marido de la mujer asesinada decide hacer justicia por su propia mano, matando al jardinero mientras es trasladado hacia el móvil policial.

Hasta que la muerte nos separe

El relato final del film trata acerca de la fiesta de casamiento de Romina y Ariel celebrado en un lujoso salón de fiestas junto a sus más cercanos familiares y amigos.

En un momento de la noche Romina descubre como su marido conversa animadamente con una de las invitadas por parte del novio, quien es a su vez una

compañera de trabajo. Romina sospechaba que su marido podría estar engañándola y decide llamar a un número de teléfono extraño con el cual su marido recurrentemente se comunicaba aduciendo que era su antiguo profesor del guitarra. Para sorpresa de Romina, al llamar por teléfono descubre que la que atiende es la mujer con quien su marido estaba hablando hace un instante frente a ella.

Se desencadena una escena de llanto por parte de Romina al enterarse de la infidelidad de su marido, escapando de la fiesta en medio del vals ante el completo asombro de los invitados. Ariel corre detrás de ella, pero luego de un tiempo de búsqueda la encuentra manteniendo relaciones sexuales con un miembro del staff de la cocina del salón de fiestas. Cuando Romina se dé cuenta de la presencia de su marido lo comienza a increpar amenazándolo que le hará vivir una vida asfixiante de engaños y que no le concederá el divorcio sino hasta que la muerte los separe. Luego de esto vuelve al salón a continuar con la fiesta totalmente desquiciada hasta llegar al punto en que empieza a bailar frenéticamente con la amante de Ariel, terminando estrellándola contra un espejo. Posteriormente Ariel rompe en llanto y su madre comienza a agredir físicamente a Romina.

La historia termina cuando Romina y Ariel luego de perder la cordura comienzan a bailar para luego comenzar a tener relaciones sexuales en ese mismo lugar, ante el disgusto de todos los invitados que comienzan a retirarse del salón.

4. 2 El film como un rizoma

Abrazando esta idea de lo múltiple, en nuestro caso “Relatos Salvajes”, se opone a la concepción del *libro – raíz*, del árbol como imagen del mundo, adoptando la idea del *sistema – raicilla* o raíz fasciculada también denominado *rizoma*, la cual contempla que un libro sólo existe en virtud de un afuera, puesto que un libro es una pequeña máquina⁴⁰.

40 Según Deleuze y Guattari una máquina se define como “*Un sistema de cortes. No se trata en modo alguno del corte considerado como separación de la realidad; los cortes operan en dimensiones variables según el carácter considerado. El corte no se opone a la continuidad, la condiciona, implica o define lo que cota como continuidad ideal. A su vez, cada máquina es máquina de máquina. La máquina solo produce un corte de flujo cuando está conectada a otra máquina que se supone es productora del flujo.*”

La película se caracteriza por no tener un orden estructurado o lineal, en el cual el orden de las partes no altera el producto, ya que los relatos podrían estar organizados de otra forma y la disposición no alteraría el sentido de la obra, no es un orden establecido con un principio y un final en la suma de todas las historias. En este sentido, relacionamos al dispositivo filmico analizado con un rizoma, donde todas las partes se pueden conectar con todas - opuesto a una estructura arborescente - , donde constituye multiplicidades que provienen de diferentes dimensiones, está hecho de líneas y puede conectar cualquier punto con otro cualquiera.

En un rizoma cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico ya que eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, ejemplos de estos son los eslabones biológicos, políticos, económicos. En consecuencia, el rizoma no cesa de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas a las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos. En definitiva, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce, en qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo.

Estos aportes nos permiten comprender como cualquier relato puede ser conectado con cualquier otro dentro del film ya que comparten signos y temas tales como la violencia, entre otros componentes culturales muy marcados como: prejuicios sociales, disputa de clases, paranoia, humillación, hipocresía. Consecuentemente el film hace mapa y no calco con el mundo, ya que el mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Forma parte del rizoma.

Según Deleuze y Guattari, el mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación, factores atribuibles al sentido que puede otorgar el film. Lo que está en juego en el rizoma es una relación con la

sexualidad, pero también con el animal, con lo vegetal, con el mundo, con la política, con el libro, con todo lo natural y lo artificial, es decir, con todo tipo de devenires.

Los relatos que conforman este rizoma, desde el punto de vista de las categorías propuesta por Deleuze y Guattari pueden encasillarse en el concepto de *meseta*⁴¹, entendido como toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos, a fin de formar y extender un rizoma. Cada meseta, cada relato puede leerse por cualquier sitio, y ponerse en relación con cualquier otra. Hacer calcos, es decir, bloquear el rizoma, arborificarlo, es hacer que el deseo no pase, ya que este se produce y se mueve rizomaticamente, bloquear el rizoma es generar repercusiones internas, fracasar, conducirlo a la muerte, como en el caso de los personajes del film.

4.3 Segmentariedades

En el sistema político moderno contemplamos como tanto en ejemplos parciales como la tecnología o la burocracia ha terminado de endurecer cada vez más las segmentariedades. Podemos observar como en el film los personajes principales terminan afectados por instituciones como el estado, la burocracia, el matrimonio, la iglesia, las escuelas y las universidades, líneas propias de las segmentariedades duras, propias de lo molar, del capitalismo contemporáneo que toma elementos del fascismo⁴², es decir, *microfascismos* por el cual podemos explicar que el deseo necesariamente desea su propia represión, ya que las masas no terminan deseando sufrir pasivamente el poder ni siquiera quieren ser reprimidas ni mucho menos engañadas por un señuelo ideológico. El deseo termina siempre siendo inseparable de agenciamientos complejos que moldean las posturas, las actitudes, las percepciones, las anticipaciones, las semióticas, es decir, agenciamientos como lo es el capitalismo. Al respecto el director del film afirma que el capitalismo se basa en la desigualdad:

41 Deleuze, G., y Guattari, F., (1988), “*Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*”, – 1era. Ed. – Valencia, España. Pre-textos.

42 Según Deleuze y Guattari: “Hay fascismo cuando una *máquina de guerra* se instala en cada agujero, en cada nicho” Si el fascismo es peligroso se debe a su potencia micropolítica o molecular, puesto que es un movimiento de masa: un cuerpo canceroso, más bien que un organismo totalitario.

«Ningún gobierno tiene aspiraciones de terminar con la pobreza, no es verdad que quieren terminar con la pobreza ya que el sistema necesita de pobres, de gente que nazca pobre y que esté dispuesta a hacer trabajos que nadie quiere. Hay gente que esta criada para producir, que es la clase baja y después hay gente criada para consumir, que es la clase media, que somos en gran medida nosotros»⁴³

Hablamos del estado como centro de poder, como caja de resonancia para todos los puntos que lo conforman, en el que cada centro de poder también es molecular ya que se ejerce sobre un tejido micrológico y disperso, constantemente desplazado como lo son los micropoderes que Foucault estudia (escuela, ejercito, fabrica, hospital)⁴⁴.

Asimismo, el deseo termina equiparándose no a una energía pulsional indiferenciada, sino a un montaje elaborado, una ingeniería de altas interacciones, es decir, toda una segmentariedad flexible, relacionada con energías moleculares y que eventualmente determina al deseo a ser fascista. Deleuze cita a Gorz cuando menciona que el capitalismo mundial ya tiene como elemento de trabajo un individuo molecular, o molecularizado es decir, de masa. Desde el punto de vista de la micropolítica⁴⁵, una sociedad se define por sus líneas de fuga⁴⁶, que son moleculares, siempre fluyendo, siempre huyendo, escapando a las organizaciones binarias, a las segmentariedades duras, así pues, la justicia por mano propia tomaría la línea de fuga que fluye entre los segmentos de la sociedad Argentina, líneas expresadas en flujos de cuantos, flujos mutantes que siempre implica que tienden a escapar a los códigos, son signos o grados de desterritorialización en el flujo codificado.

A los largo de toda la película hay distintos agenciamientos. La variable fundamental del agenciamiento es la consigna, el mandato social, la orden, el lenguaje como agenciamiento colectivo de enunciación. Por ejemplo, en “*La propuesta*” el mandato

43 MrAlejandroArgentino (10 de agosto de 2014). Damián Szifron “El sistema capitalista necesita pobres” – Almorzando con Mirtha Legrand. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WHS-Rp5tYjU>

44 Foucault, M. (1986), *Vigilar y Castigar*. Madrid, España, Siglo XXI Editores.

45 Deleuze-Guattari conciben a la micropolítica como a partir de los flujos a diferencia de los segmentos. Se filtra permanentemente entre lo segmentario, para evitar la sobre-estratificación. Cada agenciamiento tiene una micropolítica porque tiene un máximo de desterritorialización, y responde a la máquina abstracta de proliferación, al deseo. En cambio, la incumbencia de la macropolítica se remite a la creencia, las certezas, con la búsqueda de una verdad, con el mundo de las ideas.

46 Deleuze-Guattari comprenden a las líneas de fuga como movimientos de desterritorialización y de desestratificación.

social de esta familia adinerada que no puede permitir que los demás vean que su hijo cometió un crimen, porque esto disminuiría de alguna manera su prestigio ante los demás, por el poder de la prensa en maximizar los mensajes y catapultar el prestigio social de la familia. En este relato se muestra cómo el dinero puede tapar las debilidades y errores que una familia de clase media alta no pretende afrontar. Estos enunciados por los que estamos disciplinados y estratificados, determinantes de lo que está permitido y lo que no, también pueden ser llamados “*máquinas sociales*”⁴⁷, uno llega al mundo y está atravesado por éstas. En la película se materializan en nociones e instituciones como el matrimonio, políticas arbitrarias de recaudación, la corrupción, la atención a la familia, el status social, el prestigio. Según el director del film, vivimos en una sociedad que no necesariamente elegimos y damos por natural un montón de cosas que están impuestas; la sociedad, el capitalismo en Occidente, es una especie de jaula que no vemos.

Retomando la noción de segmentariedad, dentro del film podemos evidenciar sus tipos. La primer forma de segmentariedad es la “*binaria*”, de ésta dicen que son oposiciones, se la puede ejemplificar con la concepción del personaje principal del relato “*Bombita*”, ese ingeniero devastado por los traspies que le da su furia por la sociedad en sí, la impotencia que le genera y cómo su vida se va desmoronando de a poco luego de un acto impulsivo y violento, que considera que por un lado está el Estado, que es un delincuente, y por otro los que no son el Estado y los que no trabajan para éste, que no son delincuentes; La segunda forma de segmentariedad es la “*circular*”, la cual va en círculo, en espacios cada vez más grandes, un ejemplo de esto es el personaje de la cocinera en el episodio “*Las Ratas*”, que tiene la convicción de que el hijo del político será igual de perverso y corrupto como su padre, “va a crecer, y de tal palo, tal astilla”. La tercera forma de segmentariedad es la “*lineal*”, la cual es un proceso en línea recta, donde “*se va transformando según el punto de vista*”, donde para uno de los protagonistas del film matar es un crimen y para

47 Deleuze-Guattari hablan de la máquina social entendida como un sistema económico-político de producción y mencionan tres tipos de máquina social: la máquina salvaje, la máquina bárbara o despótica y la máquina capitalista. La máquina salvaje está fundada sobre la tierra, sobre el cuerpo de la tierra. Es territorial. Sobre el cuerpo de la tierra inscribe sus insignias, que son las de la alianza y la filiación. El estado es la máquina despótica y recubre los viejos territorios fundados sobre el cuerpo de la tierra. El estado organiza un sistema de producción que unifica el anterior sistema territorial. Decodifica sus antiguos códigos y los recodifica en el lenguaje del despotismo estatal. Lo propio de la máquina capitalista es hacer la deuda infinita. El capitalismo no puede proporcionar un único código que abarque todo el campo social; al contrario, es decodificador.

otro es hacer justicia. Cabe recalcar que estos tipos de segmentariedades conviven, están entrelazadas, no se las puede pensar la una sin la otra.

La tercera cara del agenciamiento es la máquina Abstracta, que en el caso de esta película y las reacciones de los personajes ante las situaciones que se le presentan, es una máquina abstracta de sobrecodificación, que mira a los estratos y no busca producir algo nuevo, sino que reacciona en el mismo plano molar⁴⁸, el de la crítica destructiva.

4.4 Cuerpos sin órganos

Los personajes son ejemplos de “*Cuerpos Sin Órganos Vacíos*”, ya que se producen por una desestratificación salvaje, no se crea algo nuevo, se busca deshacer el mundo de los signos pero por una desestratificación salvaje no se puede volver a crear mundo. Siempre hay deseo en el cuerpo sin órganos, pero es necesario distinguir el deseo que pertenece a la proliferación de estratos, a la desestratificación demasiado violenta (el caso de la película) y lo que remite a la construcción de un plano de inmanencia.

Desde esta posición, los personajes no toman la iniciativa de ver cuáles son las posibles líneas de fuga de las instituciones de las cuales están hartos, por lo cual buscan represalias, reacción. En el relato “*El más fuerte*”, uno de los personajes se cree con más poder y más derechos sobre el otro, producto de agenciamientos como el prestigio social, el cual impera en la idea de que tener un automóvil de alta gama lo hace más poderoso y por ende, con más derecho que otro conductor de bajos recursos, siendo él una víctima también de este actual semiocapitalismo desterritorializado, creador de relaciones y vínculos violentos, que no sólo se extendió geográficamente, sino que ya integra sistemas maquínicos y semióticos, y de alguna manera logró que ninguna actividad humana, no sólo el trabajo, quede fuera de su control.

Es de esta forma en el que entramos en el segundo de los peligros que Deleuze y Guattari contemplan, el peligro de la claridad, peligro que parece menos evidente. Luego de vencer al miedo, el primero de los peligros, el miedo a la pérdida de la seguridad, de la gran

⁴⁸ Deleuze y Guattari vinculan lo *molarizado* a lo arborescente, a lo binario, a lo circular, a lo organizado, a lo rígido. Lo molar divide, separa. no hay que oponer los dos tipos de multiplicidades, las máquinas molares y las moleculares, según un dualismo que no sería mejor que el de lo Uno y lo Múltiple. No hay más que multiplicidades de multiplicidades que forman un mismo *agenciamiento*, que se manifiestan en el mismo *agenciamiento*

organización molar que nos sostiene (la familia, el estado), de las arborescencias que nos proporcionan un estatuto bien definido, hablamos de los valores, morales, religiones y convicciones íntimas, entramos en el peligro de la claridad, donde en lugar del miedo paranoico, los personajes del film, como así también las víctimas y victimarios de los casos de justicia por mano propia se encierran en mil pequeñas monomanías, evidencias y claridades que brotan de cada agujero negro, y que ya no forma un sistema, sino rumor y murmullo, luces cegadoras que confieren a cualquiera la misión de un juez, de un justiciero⁴⁹.

Los personajes han vencido al miedo, pero han entrado a un terreno en que reina la inseguridad, en el que cada sujeto encuentra su agujero negro y deviene en peligro. Pero esto no termina así. En el caso de nuestro análisis y su relación con el segundo de los miedos, termina desembocando en el más peligroso de estos, donde la línea de fuga sale de los agujeros negros, pero que no se conecta con otras líneas, terminándose convirtiendo en destrucción, en desidia, abolición pura y simple pasión de abolición, una línea de muerte.

Personajes víctimas y victimarios de la mutación de un estado totalitario conservador, que bloquea las líneas de fuga, en un estado fascista, donde fluye el nihilismo, donde de alguna forma todos los protagonistas niegan la vida, ya que estamos viviendo una época en la que priman la singularidad, la ostentación, la explotación, la autoeficiencia, la despreocupación y la burocracia, entre otras. Se ha perdido el sentido del nosotros, de comunidad, de respeto por el otro, hay un exceso de violencia por parte de todos los actores sociales y pareciera que la violencia empleada por una de las partes genera una respuesta aún más violenta en la otra. Pero, sobre todo, estamos atravesando por una situación en la que no hay renuncias, no hay sacrificios, no hay contrato social, lo que prima es el interés por lo propio. Aparece esa especie de declinación de la ley que produce el “todo está permitido”, no hay reglas. Así es como vemos en la película que las líneas de fuga de los actores son negativas, producen *cuerpos sin órganos vacíos*⁵⁰.

4.5 Relatos Salvajes en medio de Spinoza

49 Deleuze, G., y Guattari, F., (1988), “*Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*”, – 1era. Ed. – Valencia, España. Pre-textos.

50 *Ibidem*.

«A las cosas que son causa accidental de esperanza o miedo, se las llama buenos o malos presagios. Además, en la medida en que estos mismos presagios son causa de esperanza o miedo, también lo son de alegría o tristeza y, por consiguiente, los amamos o los odiamos, y nos esforzamos por emplearlos como medios para alcanzar lo que esperamos o en alejarlos como obstáculos o causas de miedo»⁵¹

En Relatos Salvajes el encuentro de los cuerpos toma un lugar especial dentro de las historias, tanto en el relato *“El más fuerte”*, donde dos automovilistas sin querer se topan en medio de una ruta casi desierta, como en el caso del relato *“Las ratas”*, en el que el mal encuentro se da cuando la encargada se encuentra con quien en el pasado arruinó la vida de un familiar querido. Mención especial se lleva el encuentro final entre los personajes principales del relato *“Hasta que la muerte nos separe”*, donde aquí un encuentro supuestamente romántico y sublime se convierte en inestable y perverso.

Los personajes sienten alegría cuando algo los afecta de tal manera que aumenta su potencia, y los entristece cuando algo los afecta produciendo un descenso de la misma. Para el caso de la tristeza, es decir, de las pasiones tristes, siempre es por una causa ajena ya que Spinoza considera que siempre se desea la conservación de uno mismo, la tristeza termina siendo inducida por cuerpos que no les convienen, como en el caso de los personajes del film donde se contempla un coctel de categorías como bloque puro de sensaciones, que pasarían de la una a la otra con enorme brusquedad, en la que la diferencia entre un buen y un mal encuentro está determinado por un desajuste de personalidades como así también energías o estados intensos.

Dentro de los aportes de Spinoza encontramos los afectos secundarios que nos permiten analizar emociones determinadas de los personajes. A partir de los afectos primarios como la felicidad y la tristeza se desprenden otros que dependen de ellos. El amor y el odio forman parte de estos, en el que el amor es una felicidad que acompaña la idea de una causa interior, mientras que el odio es una tristeza que acompaña la idea de una causa exterior, por ejemplo una infracción de tránsito, los malos tratos, las presiones, la sociedad, la burocracia, la injusticia. De esta manera es como el hombre busca conservar aquello que ama y destruir aquello que odia.

51 Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, (1980), Madrid, España, Editora Nacional, p. 109

En esta dimensión, del amor se desprende el orgullo, felicidad que nace cuando un hombre se hace una imagen más valiosa de lo justo, como en el caso del relato “*El más fuerte*”, consecuentemente el desprecio, tristeza que nace cuando un hombre considera a otro como menos de lo justo.

Un factor común en los relatos es la ira y la venganza, donde la ira es el esfuerzo por hacer mal a quien odiamos y la venganza es el esfuerzo por devolver un mal que se ha recibido. La ira, la venganza, hacia cuerpos que no se corresponden, pilares de un fenómeno propio como la justicia por mano propia⁵².

Es preciso comprender que cuando mencionamos la noción de cuerpo no lo restringimos a una cuestión de sujeto ni de modo, también encontramos los cuerpos sociales. El soporte analizado se concretiza en un cuerpo capaz de afectarnos, un encuentro que tiene la particularidad de aumentar o disminuir el accionar, mantenernos en la oscuridad del mundo de los signos o hacernos salir a la luz de la experiencia.

Estamos subordinados al mundo de los signos, la oscuridad y la imprevisibilidad de los cuerpos es propia de este estado de ceguera absoluta. Para Spinoza el principal problema común del pensamiento y de la vida es como hacer para que un cuerpo agresivo, un cuerpo envenenador no nos descomponga.

Deleuze retoma la característica convencional del signo para analizarlo desde el punto de vista de Spinoza, donde se evidencian las tres características de signos que plantea el autor. Una de estas características es la variabilidad, donde cada quien reclama un signo, y los signos de uno son diferentes a los de otro. Lo que un signo es para un personaje, no es signo para otro, donde los signos varían para cada uno según su temperamento.

En el film los signos varían a partir de que cada uno de los personajes está afectado por marcadas influencias culturales, sociales, religiosas y morales. Es de esta manera como entramos en el dominio de esta variabilidad fundamental de los signos, donde para uno de los personajes matar está mal y para otro es hacerle un bien a la humanidad⁵³.

52 Ibidem

53 Deleuze, G. (2006), *En medio de Spinoza*. 3ra Edición - Buenos Aires, Argentina, [Editorial Cactus](#).

De esto se desprende la asociatividad, segunda característica de los signos, la cual remite a que un signo es un elemento que siempre está tomado de cadenas asociativas. Esto explica la característica variable del signo ya que si el signo es inseparable de estas cadenas asociativas, variará según la naturaleza de la cadena, al respecto Spinoza definirá al lenguaje como el conjunto de estas cadenas asociativas. Por último, la equívocidad se define por que son varios sentidos sin relación entre sí los que posee un signo, por ejemplo, lo que significaba algo para un personaje del film, no lo era para el otro. Cualesquiera que sean las diferencias una palabra posee varios sentidos; esos sentidos no existen sin relación unos con otros, es decir, tienen relaciones analógicas⁵⁴.

Desde la perspectiva de Spinoza, vivir en el mundo de los signos, es una vida que no vale la pena ser vivida. Este es el primer género de conocimiento, la vida según los signos, la vida de cada uno de los personajes de relatos salvajes, una vida dentro del género de la ignorancia. Ante este mundo de oscuridad de los signos que es fundamentalmente variable, asociativo y equívoco, Spinoza plantea salir del mundo de los signos, hacia un mundo de luz, de univocidad pura donde ya no conozco los cuerpos por el efecto que tienen sobre el mío, sino que los conozco bajo las composiciones de relaciones entre ellas y mi cuerpo. Para lograr esto Spinoza nos ofrece un cuarto tipo de signo, los signos vectoriales, aumentos (alegría) o disminución (tristeza) de potencia mencionada anteriormente. Mientras la alegría nos hace salir del mundo de los signos la tristeza nos repliega en este.

El autor comprende que la humanidad no muere de tristezas, sino que muere por aquello que se sobrecarga a partir de las tristezas inevitables. Al respecto, afirma que hay algunas instituciones determinadas que muchas veces producen tristeza – partidos políticos, estados, organizaciones, mass media-. Es inevitable que haya aparatos de tristeza porque todo poder tiene necesidad de tristeza. No hay poder alegre. Como una de las premisas de esta tesis planteo que era beneficioso analizar las instituciones que atraviesan los personajes. De esta manera son estas instituciones como la burocracia, el matrimonio, la justicia, los medios como aparatos que producen tristeza, cuerpos que se encuentran con otro cuerpo con diferentes velocidades y lentitudes. Spinoza dice al respecto:

54 Ibidem

«Hay personas en las que la mayor parte de ellos mismos está ocupada por afecciones y afectos del primer género. ¿Qué quiere decir? Procede realmente a toda velocidad. En cambio las personas que condujeron sus vida, que organizaron y compusieron sus vidas de tal manera que llenaron la mayor parte de sí mismos – no todo porque ya lo vimos, hay tristezas inevitables,. Todo el mundo es mortal, etc. – de nociones comunes y de ideas de esencias, es decir de afecciones del segundo y del tercer género, son tales que es poco de sí mismo lo que muere con ellos. »⁵⁵

4.6 Fuerzas, Figuras y Nihilismo

A continuación recorreremos algunas categorías de análisis surgidas de la filosofía de Friedrich Nietzsche. Una primer cuestión en *Relatos Salvajes* es cuando vemos como los personajes, desde la perspectiva del autor, son *esclavos*, quienes solo conciben el poder como objeto de reconocimiento, materia de una representación, y por consiguiente quien lo hace depender, al final de un combate de una simple atribución de valores establecidos (el prestigio, la superioridad de clase). Esta es la visión dialéctica y la visión cristiana del mundo (motivo de la mala consciencia – que multiplica su dolor, hallado el medio de hacerla fabricar, volviendo la fuerza activa contra si misma - , o la interiorización del dolor, la manera en que el cristianismo niega la vida) a la que Nietzsche la opone a su concepción “trágica”

Los personajes “*esclavos*” de la película están determinados por la *mala consciencia*, el *resentimiento* – donde la reacción deja de ser activada para convertirse en algo sentido -, el *ideal ascético*, aspectos que confluyen en la idea de *nihilismo*, el cual impera en el desarrollo de los distintos relatos; son personajes con consciencia, pero consciencia de un inferior en relación a un superior, consciencia de un esclavo en relación a un señor que no se preocupa en ser consciente. Estos cuerpos, campos de fuerzas dominantes o superiores, también llamadas activas y fuerzas dominadas o inferiores, también llamadas reactivas, son estas las que expresan la relación de la fuerza con la fuerza.

55 Ibidem

Estos personajes son hombres del resentimiento, donde no se consigue desembarazarse de nada, no se llega a rechazar nada⁵⁶. Todo es filoso, todo hiere; cualquier acontecimiento deja huellas y el recuerdo (la injusticia, la venganza, el dolor, los abusos) es una llaga a partir de una memoria venenosa y despreciativa porque echa la culpa al objeto para compensar su propia impotencia en sustraerse a las huellas de la correspondiente excitación. No se trata del resentimiento como deseo de castigo, sino más bien como la sublevación de los esclavos y su victoria (del tipo reactivo) definida por la prodigiosa memoria, donde el dolor es transformado en un sentimiento de culpa, de temor y de castigo, síndrome de la mala consciencia. La palabra culpa remite a la falta cometida, a la propia culpabilidad, de esta forma es como se interioriza el dolor.

En el film se evidencia como las fuerzas reactivas predominan, aquellas que impiden crear y potenciar. Los personajes son camellos que cargan con el peso de los valores instituidos, si bien algunos logran transformarse en leones, el león que rompe las estatuas y pisotea los fardos, ya que destruyen esos valores, nunca logran transformarse en niño, que es el creador de nuevos valores y nuevos principios de evaluación⁵⁷. El león es el que se hace niño, la destrucción de los valores conocidos es la que hace posible una creación de nuevos valores.

En la película el pensamiento se otorga la tarea de juzgar la vida, de oponerle pretendidos valores superiores, de medirla con esos valores, de condenarla así, la vida se desprecia, cesa de ser activa, se reduce a sus formas más débiles y enfermizas.

La *voluntad de poder*, el elemento genealógico de la fuerza, es decir, el elemento de producción de diferencia de cantidad entre dos o varias fuerzas puestas en relación, no busca conservarse, ni aumentarse, (los dos puntos dinámicos de la voluntad de poder, que lleva a la creación), como la denomina Nietzsche, porque dicha voluntad de poder – quien es la encargada de interpretar, de valorar - suelta a las fuerzas activas dando lugar a la creación de algo nuevo. En cambio, la voluntad que impera en el film es una voluntad que valora y por ende, niega la vida⁵⁸. Todos los cuerpos que chocan en la película se mezclan

56 Deleuze, G. (2000), *Nietzsche*, Madrid, España, Editorial Arena Libros.

57 Ibidem.

58 Ibidem

pero no forman nada nuevo, negando la vida, imperando las fuerzas reactivas de lo bajo, lo vil y esclavo, a quien Nietzsche llama no por ser el menos fuerte, sino a aquel que, tenga la fuerza que tenga, está separado de aquello que puede.

Vemos como el *devenir – reactivo* de las fuerzas triunfan por la voluntad nihilista o voluntad de la nada, en oposición de un *devenir – activo*, relacionado a la noción del eterno retorno. El nihilismo de la película, es un nihilismo incompleto, donde la vida toma un valor de nada, donde se la niega, se la desprecia. La vida entera se torna irreal, es representada como apariencia. Un nihilismo que reacciona en contra del mundo suprasensible (Dios, el bien y el mal, lo verdadero), donde se le niega su validez a los valores superiores, resultando un mundo desprovisto de sentido y finalidad. Sin embargo se llega a un punto donde si bien los valores se niegan y existen valores que puján por imponerse (los medios, el consumismo) no se logra una transmutación, una transvaloración⁵⁹, es decir, un cambio en el elemento del que deriva el valor de los valores, lograr un nihilismo acabado.

Es de esta manera cuando introducimos el concepto del *eterno retorno* como salida al nihilismo imperante, donde no hay retorno de lo negativo sino de aquello que se afirma, la reproducción del devenir⁶⁰, de un devenir activo, del superhombre, quien afirma lo múltiple, el azar devenido en alegría, opuestamente al reino de lo negativo, el reino de las bestias poderosas de las instituciones, quienes fundan su poder en el seno de la tristeza.

4.7 La sociedad salvaje

«La inseguridad es producto de la desigualdad. La desigualdad trae aparejada directamente la violencia. Si yo hubiera nacido muy pobre, en condiciones infrahumanas, si no tuviera las necesidades básicas cubiertas yo creo que hubiera sido delincuente y no

59 Según Deleuze transmutación significa: *Cambio de cualidad en la voluntad de poder. Los valores, y su valor, no se derivan ya de lo negativo, sino de la afirmación como tal. Se afirma la vida en lugar de depreciarla.*

60 Según Deleuze y Guattari el devenir es *“una captura, una posesión, una plusvalía, nunca una reproducción o una imitación. El devenir es contingente, no imita, ni asimila, es producto “entre”, no tiene que ver con su origen, ni con una meta que se proponga, se produce por medio de desterritorializaciones disimétricas y descodificaciones no planificadas”*

*un albañil, para mí eso trae una violencia contenida enorme. La instancia previa al hecho de violencia es violenta en sí. La justicia viene después, la violencia ya está engendrada.»*⁶¹

En la sociedad que el director del film describe, la seguridad actúa fundamentalmente sobre el dinero, las comunicaciones, el consumo y sobre todo en la acción. Las políticas neoliberales llevadas a cabo son políticas gubernamentales que giran en torno en las diferencias: desigualdad, estatus, ingresos, garantías sociales. Estas diferencias solo se ven reprimidas por una policía interna y externa que funcionen como efecto represivo. Esta es la cara criminal del capitalismo salvaje contemporáneo, donde la competencia se reemplaza por competición.

Frente a este mundo normalizado, argumenta Lazzarato, nuestra ‘libertad’ se ejerce eligiendo entre posibles que otros instituyeron y concibieron⁶²; llegado a un momento en que la libertad del ser humano, para Damián Szifron, empieza a ser acorralada, llegando a desatar fuerzas reactivas a lo que se imprime, cruzando la línea, el límite, rompiendo el elástico del que habla Lazzarato, dicha herramienta que ata al ciudadano hasta cierto punto, el cual puede moverse y desplazarse a merced de sus iniciativas pero hasta un punto en que una fuerza de aviso, que es omnipresente, se ejerce sobre él. Estas fuerzas pueden estar materializadas en las leyes, las normas sociales o de la moral, del buen parecer y el porte; lo que puede hacer, por ejemplo, que en una fila para pagar una multa, si una persona rompe dicho elástico, quede ante los ojos de la norma como un desacatado e impresentable, alguien que no acató la norma del orden y el ‘respeto’ hacia otro trabajador como uno:

Ocurre en el reaccionar de los personajes lo que Franco Berardi define como “*deserotización de la vida cotidiana*”, el peor desastre que la humanidad pueda conocer, donde se pierde la *empatía*, la comprensión erótica del otro⁶³, características propias de la *modernidad líquida*⁶⁴. Esta cuestión es de fundamental importancia, tomando como ejemplo

61 MrAlejandroArgentino (10 de agosto de 2014). Damián Szifron “El sistema capitalista necesita pobres” – Almorzando con Mirtha Legrand. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WHs-Rp5tYjU>

62 Lazzarato, M. (2007), *Políticas del Acontecimiento*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Tinta Limón

63 Berardi, F. (2007), *Generación Post – Alfa*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Tinta Limón.

64 Bauman caracteriza a la modernidad líquida a partir de la dificultad de generar lazos sólidos en una sociedad.

el relato “*Las Ratas*”, cuando la cocinera quiere envenenar al político, no le interesa más que saciar, de alguna forma, su afán de venganza, sin pensar ni en el tipo, ni en las causas que conlleva asesinar a un otro, se rige solo por un ajuste de cuentas y por su valoración sobre qué es lo “justo” y lo “injusto” (al respecto Nietzsche contempla que estos no son valores, sino representaciones). Sin dudas esta crítica es aplicable a los casos de justicia por mano propia

Si perdemos la empatía, si nos olvidamos de percibir el mundo de una manera empática, la humanidad está terminada; la guerra y la violencia entran en cada espacio de nuestra existencia y la piedad desaparece; en los relatos está muy en claro la pérdida de este sentimiento, se puede observar en el primer episodio cuando “*Pasternak*” (piloto, víctima y victimario) donde busca matar a todos los que algunas vez fueron crueles con él; o en el relato “*El más fuerte*” se puede observar cómo dos personas pertenecientes a dos clases antagónicas pierden todo tipo de empatía, creyendo al otro como un enemigo, y no viéndolo como un otro con pasiones y fuerzas que lo movilizan. Justamente esto es lo que leemos cada día en los medios: la piedad está muerta porque no somos capaces de empatía, es decir, de una comprensión erótica del otro.

Franco Berardi manifiesta que la felicidad no es poseer un automóvil de gama alta o no tenerlo – un ejemplo de esto es el relato “*El más fuerte*” - o cambiar una importante suma de dinero por la libertad de no estar recluido en una prisión intercambiándola por la de una persona inocente, sino que la felicidad no se basa en una cuestión individual, más bien es siempre una cuestión de lo más colectiva, social. Crear islas de placer, de relajación, de amistad, lugares en los cuales no esté en vigor la ley de la acumulación y del cambio. Esta es la premisa para una nueva política. La felicidad es subversiva cuando deviene un proceso colectivo⁶⁵.

En términos del capitalismo, la persona que posee una importante suma de dinero, intuye que venció al sistema o se benefició a partir de este, pero en realidad es una víctima más. Este individuo tiene los mismos problemas que los demás integrantes del sistema,

65 Berardi, F. (2007), *Generación Post – Alfa*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Tinta Limón.

entonces se genera una gran insensatez, como la expresada en el episodio del film que describe la furia de dos hombres de clases antagónicas en una ruta.

«Cuanto más tiempo dedicamos a la adquisición de medios para poder consumir, tanto menos nos queda para poder disfrutar del mundo disponible. Cuanto más invirtamos nuestras energías nerviosas en la adquisición de dinero, tanto menos podemos invertir en el goce. Es en relación a este problema, completamente ignorado por el discurso económico, que se juega la cuestión de la felicidad y de la infelicidad en la sociedad hiper-capitalista. Para tener más poder económico (más dinero, más crédito) es necesario prestar cada vez más tiempo al trabajo socialmente homologado. Pero esto supone reducir el tiempo de goce, de experimentación, de vida»

En esta sintonía, Franco Berardi interpreta que la riqueza no significa acumulación de cosas, apropiación de valor financiero, poder adquisitivo. Esta idea de la riqueza (propia de la ciencia triste, la economía) transforma la vida en carencia, en necesidad. Al respecto, el autor no cree que la riqueza sea un hecho espiritual, en cambio, concibe a la riqueza como tiempo: tiempo para gozar, tiempo para viajar, tiempo para conocer, tiempo para comunicar⁶⁶.

Otra de las instituciones que se critican dentro del film, el matrimonio como institución, donde las promesas no significan nada a largo plazo y está determinado a partir del grado de satisfacción que nos provoca una relación. Donde se entiende al matrimonio como una inversión a largo plazo, donde se destina tiempo, dinero, esfuerzos y el hecho de perderlo causa la pérdida de aquello que se invirtió⁶⁷.

En el relato *“Hasta que la muerte nos separe”*, el deseo prima sobre el amor. Desde esta perspectiva, el deseo se contempla como anhelo de consumo en una sociedad capitalista donde se devora, se digiere y se aniquila. El deseo es el impulso de vengar la afrenta y disipar la humillación. Un deseo auto destructivo de un cuerpo sin órganos enfermo, donde el “deber ser” de los valores matrimoniales sofocan y entristecen.

En oposición al deseo, Zigmunt Bauman define al amor como aquello que es el anhelo de querer y preservar; un impulso centrífugo, a diferencia del centrípeto deseo.

66 Ibidem.

67 Bauman, Z. Amor líquido, (2005), *Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires, Argentina, F.C.E.

En el amor el “Yo” amante se expande entregándose al objeto amado, es por eso que el amor implica un impulso de proteger, de nutrir, de dar refugio, y también de acariciar y mimar, o de proteger celosamente, cercar, encarcelar. Amar significa de esta manera, estar al servicio, sacrificio y entrega. En el episodio analizado la unión es ilusoria ya que está separada del amor y la experiencia está condenada a la frustración dado el acontecimiento que permite replantearle a la protagonista los sentimientos que tiene hacia su esposo, generándole una crisis en el momento en que se desarrolla la fiesta de casamiento, momento de celebración determinado por la alegría de los presentes.

Es aquí donde la modernidad líquida ve opresión en las ataduras, en los compromisos duraderos. Para esta racionalidad líquida, el consumo propone satisfacción instantánea así como vencimiento instantáneo del objeto consumido. Una relación pura donde los encuentros guardan la lógica que implica el goce y el placer; la felicidad sin ataduras exenta de efectos secundarios, la encarnación de la libertad que ha definido la cultura popular y las prácticas de consumo, que constituyen mascararas que de cierta manera sobreviven al amor marital y al amor libre. Zygmunt Bauman cita interesantemente a Volkmar Sigusch cuando explica que:

«Todas las formas de relaciones íntimas en boga llevan la misma máscara de falsa felicidad que en otro tiempo llevó el amor marital y luego el amor libre... A medida que nos acercamos para observar y retiramos la máscara, nos encontramos con anhelos insatisfechos, nervios destrozados, amores desengañados, heridas, miedos, soledad, hipocresía, egoísmo y repetición compulsiva...El rendimiento ha reemplazado al éxtasis, lo físico está de moda, lo metafísico no...Abstinencia, monogamia y promiscuidad está alejadas por igual de la libre vida de la sensualidad que ninguno de nosotros conoce»⁶⁸

4.8 Justicia por mano propia y medios

“Mi modo de pensar más íntimo ha renunciado precisamente a toda venganza, a todo castigo”⁶⁹

68 Ibidem

69 Correspondencia entre Friedrich Nietzsche / Franz und Ida Overbeck: Briefwechsel. Metzler, Stuttgart 1999

A partir de las consideraciones anteriores, podríamos contemplar – en nuestra visión - como Relatos Salvajes se configura como una crítica reaccionaria hacia ciertas instituciones, aportando una justificación ante la toma de partido, de la justicia por mano propia como modelo de resolución de conflictos basado en la fuerza: linchamientos cuando se encuentra *in fraganti* a un delincuente o las llamadas “*puebladas*”, es decir, un grupo de personas, organizado interiormente, con un objetivo en común motivado por un sentimiento de ajusticiamiento o venganza, como en los casos de incendios en los inmuebles de asesinos y violadores.

¿Qué es lo que lleva a un individuo a hacer justicia por mano propia?⁷⁰ Precisamente, el hastío y el rencor producto del fracaso del estado, ya que el ajusticiamiento por mano propia pone en jaque la existencia misma del Estado, de su función principal –el uso de la coerción para ejercer justicia- de sus instituciones y de sus leyes, sumado al descreimiento del valor de la justicia (jurisprudencia, justicia divina) debido a su lentitud en los procesos, excesos de trámites, corrupción e impunidad.

Nietzsche, en un aforismo llamado origen de la justicia en *Humano, demasiado humano* afirma que: «*La justicia, la equidad, tiene origen en los hombres más o menos igualmente poderosos*». En consonancia con lo anterior, dicho autor realiza una interpretación de la justicia en términos de producción de condiciones vitales que potencien y mejoren las prácticas y las sensibilidades de los cuerpos, que potencien y mejoren las experiencias de la subjetividad, de esta forma generando un escenario en el que dos seres humanos que con igual cantidad de poder llegan a un acuerdo, a un pacto, es decir, se comprometen⁷¹.

En esta misma línea, Nietzsche afirma que la irresponsabilidad del hombre frente a sus actos es la gota más amarga del conocimiento humano, donde entre los actos buenos y los actos malos solo hay una diferencia de grados, es decir, los actos buenos son la sublimación de un acto malo, mientras que los actos malos, son actos buenos, pero

⁷⁰ En este caso me parece oportuno diferenciar un impulso primario de reacción (en el que las fuerzas reactivas buscan la auto – conservación del individuo) a la reacción del tipo puramente vindicativo, vengativo.

⁷¹ Nietzsche, F. (2007), *Humano, demasiado humano*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Grafidco. p.68

realizados de una forma tosca. En síntesis, cualquiera que sea el modo como el hombre puede obrar, este no busca otra cosa que autocomplacerse a través de la venganza, la vanidad o maldad⁷². Según el autor, lo que siempre ha pretendido hacer la justicia por medio de las leyes y los jueces, es poner freno al resentimiento y a las ansias de venganza y de revancha de los ofendidos, que les lleva a tomarse la justicia por su mano y a devolver a cualquier daño o perjuicio sin examinarlo antes con la necesaria frialdad, objetividad e imparcialidad.

Hacer justicia por mano propia es ir en contra del contrato social democrático, es convertirse en una máquina de guerra negativa, retroceder a la justicia primitiva donde impera la deuda, la equivalencia entre daño causado y dolor a sufrir, donde un ojo evaluador obtiene placer del dolor que contempla una plusvalía del código, que compensa la relación rota entre la voz de alianza a la que el criminal ha faltado y la marca que no había penetrado suficientemente en su cuerpo⁷³. Lejos de ser una salida, este fenómeno de las fuerzas reactivas nos introduce en la negación de la vida. En esa dirección Deleuze dirá que:

«No es una cuestión de derechos humanos, no es una cuestión de justicia: es una cuestión de jurisprudencia. Todas las atrocidades que sufre el ser humano son casos, ¿no? No son desaires a derechos abstractos, son casos abominables. Me dirán que esos casos pueden emparentarse, pero se trata de situaciones de jurisprudencia»⁷⁴

Coincidente con estas discusiones, el papel que los medios de comunicación tradicionales como algunos emergentes – tal es caso de las redes sociales – resulta innegable. Estos dispositivos, instrumentos de la noopolítica actúan sobre el acontecimiento y a través de él, sobre los espíritus, anulándolo:

«La televisión, que tiene la pretensión de convertirse en la fuente indirecta de los discursos, funciona como un sistema de transmisión unilateral de las imágenes, de las informaciones y de las palabras desde un centro hasta una multiplicidad de receptores anónimos e indiferenciados. Le quita a la multiplicidad de los receptores toda posibilidad

72 Ibidem

73 Nietzsche, F. (2007), *Genealogía de la moral*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Grafidco.

74 Deleuze, G y Parnet, C. (2007), *Diálogos*. New York, EE.UU, Columbia University Press.

de respuesta, toda posibilidad de reciprocidad, toda posibilidad de encuentro acontecimental»⁷⁵

Además de influir en la formación de la opinión pública sobre un determinado conflicto, los mass media tienen un impacto innegable en los temas que captan la atención pasiva de la gente y se comentan en sus círculos familiares y sociales a partir de la repetición continuada de mensajes y la percepción social del mundo que poseen. La televisión, de esta manera, consiste en un flujo continuo de palabras y la captura de la imagen que podría afectar y producir acontecimientos.

La TV se presenta como una máquina de construir mayorías, para normalizar y reproducir sujetos inhibidos para devenir, medio de comunicación que mediatiza los casos de violencia por mano propia cuando los titulan bajo en nombre «*otro relato salvaje*», en clara referencia con el film.

Ante estos desafíos que presentan los medios de comunicación, tenemos que comprender a la comunicación desde la perspectiva de un nuevo paradigma que conciba al lenguaje como constructor del mundo, no representador donde la primordial característica de la comunicación sería la de construir mundos humanos, no la simple transmisión de mensajes de un lugar a otro. Pensar a la comunicación como un proceso constructivo es concebir a los comunicadores como formadores, como «*creadores de nuevas posibilidades, de nuevos mundos. El pensamiento, las prácticas y los haceres específicos de la comunicación se convierten en configuradoras del mundo y de los nuevos sujetos*»⁷⁶

Es aquí donde debemos pensar la comunicación como un acontecimiento que implica asumir que es un suceso, algo que le ocurre a alguien y que altera el estado de cosas en el que irrumpe. Cuando algo ocurre, el orden en el que se da este acontecimiento se ve alterado. Entonces, la comunicación es por naturaleza, transformadora, afecta los cuerpos disminuyendo o aumentando su potencia de acción

Los medios de comunicación también son cuerpos con composiciones de velocidad y lentitud, con determinados niveles de potencia. Es decir, los medios son relaciones de

⁷⁵ Lazzarato, Maurizio, op.cit P.161

⁷⁶ Cabra, N. *Comunicación: Transmutación de cuerpos y afectos*. Disponible en: goo.gl/3oyCWh

movimiento atravesados por ciertos afectos, por ciertas capacidades de alterar otros cuerpos y con la capacidad de ser alterados por otros cuerpos sociales de manera recíproca. Y como cuerpo, los medios de comunicación pueden alterar nuestra capacidad de acción.

Los medios nos hacen un masaje, una serie de frotamientos, golpes, caricias, punciones, vibraciones, descargas. «*Todos los medios nos vapulean minuciosamente. Son tan penetrantes en sus consecuencias políticas, económicas, estéticas, psicológicas, morales, éticas y sociales que no dejan parte alguna de nuestra persona intacta, inalterada, sin modificar. El medio es el masaje*» Así, el impacto de los medios sobre los cuerpos sociales, implica una alteración de sus formas de concebir el mundo y de sus posibilidades de acción sobre él. Inteligibilidad y sensibilidad reconfiguradas por el masaje⁷⁷.

Los medios bombardean con resabios de la misma noticia, en la cual nos afecta negativamente, disminuyendo la potencia de acción, replegando al individuo en un estado de resentimiento, de impotencia, invitándolo a «reaccionar» al hacerle entender que nadie está exento de sufrir, de ser víctima, de estar atentos al mundo violento en el que viven.

La forma en que se despliega la acción de los medios de comunicación sobre otros cuerpos es a través de la sensibilidad, a través del cuerpo. Los medios «*suscitan en nosotros percepciones sensoriales de proporciones únicas*»⁷⁸. La prolongación de cualquier sentido modifica nuestra manera de pensar y de actuar –nuestra manera de percibir el mundo.

Por último, ¿Qué determina y que tiene que tener una noticia para convertirse en un relato salvaje? A partir de nuestro análisis, un *relato salvaje* consiste en un encuentro - un mal encuentro - de dos o más cuerpos que no se convienen entre sí, ante un marcado sentimiento de impotencia ante la injusticia, reaccionando violentamente hasta sus últimas consecuencias, en la que la ira contenida lleva a destruir aquello que odia, ese cuerpo que le genera sufrimiento.

77 Ibidem

78 Ibidem

5 – Conclusión

Se ha analizado el film “Relatos Salvajes”, desde su genealogía y estilo particular y su relación con aspectos importantes de la sociedad y sus conflictos existenciales (celos, envidia, venganza, odio, soberbia, egoísmo, traición), como así también su correspondencia con el fenómeno de la justicia por mano propia en la ciudad de Rosario. Tal recorrido pone de relevancias algunas cuestiones que lejos de cerrar, abren nuevos debates y plantean nuevas preguntas acerca de la comunicación, sus distintos productos y su incidencia en el cuerpo social.

En primer lugar, y como eje relevante debemos comprender al film no como una representación de la sociedad Argentina, categoría errónea para pensar al cine, ya que este no remite a un *mundo – imagen*, sino entenderlo como una “*transcripción de la realidad*”. Es decir, una perspectiva de abordaje de la misma que brinda sus fuerzas, su propuesta estética y ética ante un determinado fenómeno. También los medios masivos de comunicación deben ser entendidos de esta manera, atendiendo al poder no sólo de generar agenda, sino además de afectar a los grupos sociales.

Es por esto que en la búsqueda de una transformación social, que persiga un horizonte de cambios en el que se ponga en juego un *devenir – activo*, el rol de la comunicación es fundamental. Generación movimientos revolucionarios contra el atomismo es la tarea ética de la comunicación. Que la búsqueda de justicia por mano propia sea reemplazada por la búsqueda de una justicia social es también responsabilidad de los medios masivos de comunicación.

Ante este desafío, la clave pareciera estar en promover líneas de fuga que nos permitan escaparnos de las barreras infranqueables de los distintos medios que evitan el acontecimiento, generar buenos encuentros, accionar antes que reaccionar. Es importante pensarnos como profesionales de la comunicación capaces de construir nuevos mundos humanos, donde la concepción de verdad se construye en el acontecimiento.

No ha sido mi intención dar con el sentido de la obra, ya que considero que las interpretaciones posibles son inmensas, sino más bien realizar una crítica que apueste al enriquecimiento del conocimiento y contribuya a la acción.

6 - Bibliografía

- Cabra, N. *Comunicación: Transmutación de cuerpos y afectos*. Disponible en http://www.imagencristal.com.ar/imagencristal_portal/comunicacion-transmutacion-de-cuerpos-y-afectos/
- Deleuze, G, (1998), *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, España, Editorial Anagrama,
- Deleuze, G, (2008) *Deleuze en medio de Spinoza .Clases I, II, III, VIII y IX*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Cactus.
- Deleuze, G, (2005) *Estudios sobre el cine 1 y 2*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Paidós.
- Deleuze, G y Guattari, F., (1988), *El anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* - 1ª Ed - Valencia, España, Editorial Pre -textos
- Deleuze, G y Guattari, F., (1993) *¿Que es la filosofía?*, Barcelona, España, Editorial Anagrama.
- Deleuze, G y Guattari, F., (1988), *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia* - 1ª Ed - Valencia, España, Editorial Pre – textos.
- Lazzarato, M., (2007), *Políticas del Acontecimiento*. Buenos Aires, Argentina, Ediciones Tinta Limón
- Nietzsche, F. (2007), *Humano, demasiado humano*. Gradifco. Buenos Aires.

- Marrati, P. (2004), *Gilles Deleuze, Cine y Filosofía*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Nueva Visión.
- Spinoza, B., (1984), *Ética. Ética demostrada según el orden geométrico*, Madrid, España, Editora Nacional, D.L.
- Zambrini, A., Conflicto y Problema, Disponible en:
http://www.imagencristal.com.ar/imagencristal_portal/clase-33-conflicto-y-problema/

Otros textos consultados:

- Bauman, Z., (2000), *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Argentina. Fondo de cultura económica.
- Bauman, Z., (2005) Amor líquido, *Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires, Argentina, F.C.E.
- Bazín, A., (1990), *Qué es el cine*. Madrid, España, Editorial Rialp S.A.
- Maranghello, C., Tranchini, E., Diaz, E., (1999) *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires, Argentina. Honorable Cenado de la Nación.
- Connard, S. (2005), *The comedic base of black comedy An analysis of black comedy as a unique contemporary film genre*. Walles, Australia, College of Fine Arts University of new south Wales Australia,
- Autores Varios, *Cuadernos de cátedra de la asignatura Institución y Sociedad*. Universidad Nacional de Rosario. Escuela de Comunicación Social. Año 2014