

Entre el sueño y el insomnio, tenemos la carne

Papús von Saenger



El cine nos ha hecho mucho daño, y la lista de sus agravios es extensa. Ha retratado a la humanidad como una especie conmovedora y coherente, con miles de dilemas emocionales, políticos, religiosos y sociales que se resuelven al final; nos ha impuesto actores horribles para identificarnos con ellos (me vienen rápidamente a la cabeza Cameron Diaz y Vin Diesel), como prototipos de una humanidad mejorada que moldea nuestro instinto aspiracional. Ha suscrito la imaginación a un ejercicio de hora y media, que tiene una lógica de género, estructuras de tres tiempos, que últimamente ha mantenido su poder alegórico en el nivel mínimo, hasta convertirla en una experiencia cercana a la siesta. El cine se ha vuelto una industria que nos suministra historias políglotas que convierten la vida en una trama entretenida donde sale gente guapa.

Esto es lo que parece decirnos *Tenemos la carne*, la ópera prima de Emiliano Ro-

cha Minter, que se estrenó en abril en salas de cine de todo el país. Su recepción ha sido mitigada: por una parte corre el rumor de que la cinta cuenta no sólo con la aprobación, sino con la bendición de la trinidad del nuevo cine mexicano —a saber, Reygadas, Iñárritu y Cuarón—, pero la película también batió el récord de deserciones durante su proyección en el Festival de Cine de Sitges, y probablemente también en las salas de Cinépolis, aunque dudo que la empresa lleve esa contabilidad.

Tenemos la carne tiene la estructura de un cuento para niños que se sale de las manos. En un edificio en ruinas en el Centro de la ciudad vive Mariano (Noé Hernández), una especie de indigente, de naufrago que prepara una potente droga con un destilado de bolillos, agua y sangre, y que toca un tambor hasta desquiciarse. Mientras está en pleno viaje de su elixir casero, por un túnel que desemboca en el edificio aparecen dos hermanos, Fauna (María Evoli) y Lucio (Diego Garmaliel) que llevan varios días perdidos en la ciudad. Le piden asilo y, a cambio de casa y de una comida asquerosa, los pone a trabajar en la construcción de una estructura de palos y de cinta canela que poco a poco recubren con cartón, y que termina pareciendo una cueva. La única condición que les pone Mariano para poderse quedar es que tienen prohibido acercarse al cuarto donde prepara el elixir, restricción que evidentemente rompe Fauna. Entonces la cinta adquiere una progresión escabrosa y opresiva, muy parecida a la de una mente alterada, tanto por los sueños como por el insomnio.

Por su interpretación simbólica y por su relación con el inconsciente, los cuentos de niños han sido estudiados por casi

todos los grandes psicólogos. Freud fue el primero en analizar la naturaleza simbólica que los cuentos comparten con los mitos y los proverbios. En *Der Wolfsmann*, Freud sostiene que los cuentos escenifican animales con distintos grados antropomórficos que le ofrecen a los niños una manera de identificarse con ellos y de representarse. Géza Róheim subraya que existe un parecido entre los cuentos y nuestro material onírico, y que gran parte de nuestra mitología proviene de estos sueños que han sido contados, y probablemente alterados de generación en generación. El libro de Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, ya es un clásico del acercamiento analítico a estos relatos que, según él, encierran y reflejan angustias y conflictos específicos de cada etapa del desarrollo del niño. Jung completa que se puede estudiar la psique a partir de los cuentos, pues condensan muchos elementos sexuales y violentos, y transforman nuestras fantasías inconscientes en relatos estructurados. Los cuentos son un intermediario viable entre nuestras pulsiones y las exigencias morales de la sociedad, y cada personaje —los pobres niños perdidos, el lobo, el cazador, los padres ausentes— es un polo de identificación posible o imposible. En algún momento de la historia todos los personajes aparecen dormidos; y si el sueño y los cuentos son un espacio claustrofóbico donde se confrontan el principio de realidad y el principio de placer, no es extraño que sobrevengan escenas de incesto, necrofilia, asesinato, canibalismo y orgías.

Obviamente *Tenemos la carne* no es una película psicoanalítica, pero sí una muy dada a las interpretaciones y a las proyecciones. Algunos entrevistaron en esta historia un mundo postapocalíptico, una ana-

logía de los tiempos violentos que vivimos en nuestro país; otros vieron en esta cinta de escenas fuertes y muy pocos diálogos una pirotecnia pictórica, sonora y conceptual que lo mismo remitía a Pasolini, al surrealismo, al cine de los setenta; para otros fue el reflejo de una sociedad desquiciada o —peor aún— el de una sociedad demasiado estructurada que reposa sobre cimientos de los más dudosos; muchos otros no le vieron nada y se salieron de la sala.

Para mí es una película lírica, ambiciosa y, de una manera *sui generis*, divertida por momentos. Varios críticos la tacharon de provocadora, pero como dice el director, “para eso son las óperas primas”, y de alguna forma nuestra sociedad siempre incita a la provocación. En los planos larguísima de una vagina y de un pene en reposo, alumbrados por luces tamizadas, como si fueran paisajes liberados de toda connotación sexual, uno no puede evitar preguntarse por qué el cine le tiene tanto miedo a la *genitalia*, y en especial a la masculina. Así como ciertas religiones prohíben la representación del dios que adoran, nuestra sociedad falocrática, obsesionada por el espectáculo y por el sexo, se resiste a la exposición de su tótem, para beneficiarse de su pusilanimidad, y porque en el examen de sus diez centímetros tal vez descubramos que el pene es el conspirador detrás de la mayor superchería de la historia de la humanidad.

Emiliano Rocha Minter, como la mayoría del *staff* que trabajó en su película, estudió arte, pero siendo hijo de un cineasta y de una videoartista, tuvo su primera cámara a los trece años, y filmó su ópera prima cuando tenía apenas 25. En México tenemos un cine poco inocente y poco temerario; generalmente nuestras producciones se debaten entre una lógica de taquilla, que ve en la aplanadora hollywoodense una forma de redimir nuestro tercermundismo, y en Europa una agenda de alfombras rojas donde proveemos las historias de miseria humana que simultáneamente refuerzan y acallan su culpa postcolonial.

Tenemos la carne es una película que definitivamente amplía ese registro. Nos demuestra que el cine también es una ex-

periencia estética donde pueden estibarse cuadros de El Bosco, acciones performáticas inspiradas en el arte contemporáneo y cierta psicodelia de la televisión mexicana. Nos revela momentos de gran libertad narrativa cuando Rocha inserta en una fábula arquetípica diálogos de Georges Bataille, de Mariano Villalobos y otros disparates que surgieron mientras trabajaba con los actores. Hay momentos brillantes que constituyen una irrealidad metafísica, una cumbre desde donde nos gritan que estamos solos en este mundo, que el amor no existe, que sólo prevalecen su esfuerzo y su búsqueda, que la realidad es una configuración de nuestra mente enloquecida, y que al fin y al cabo —nos lo murmura en el oído uno de sus personajes— somos carne pudriéndose, pero en la carne está el espíritu. En toda la película hay

una disidencia temática que creemos reconocer, un tiempo alterado que el medio (el cine) recompone; con un poco de perspectiva nos damos cuenta de que no es más absurda que los X-Men o los propios cuentos de los hermanos Grimm.

Al final, el cine le da sentido a todo: hemos firmado con él un contrato de dos horas en que nos deshacemos de nuestra desconfianza natural y creemos ciegamente en lo que nos muestra; constituye una especie de enciclopedia humana donde lo hemos visto todo, el espacio sideral, las Cruzadas, la China de los emperadores, el amor, el desamor, la soledad. Es un psicotrópico legal que nos ayuda a mejorar la realidad, y el cine nos hace muchísimo bien, esas veces en que salimos como hipnotizados de la sala y ya no podemos hablar. **U**



Fotogramas de la película *Tenemos la carne* de Emiliano Rocha Minter, 2016