

# La ira de Dios

## Sobre RELATOS SALVAJES de Damián Szifrón

Gonzalo Aguilar (Buenos Aires)

RESUMEN: “La ira de Dios (sobre RELATOS SALVAJES de Damián Szifrón)” propone un debate sobre una de las películas argentinas más exitosas de todos los tiempos. En polémica con las lecturas que señalaban y cuestionaban el carácter prepolítico del film y su uso de las pasiones más bajas del público, este ensayo busca otro camino: por un lado, analizar la ira como uno de los capitales políticos más importantes y decisivos de la sociedad contemporánea. Por otro, investigar los vínculos entre la película RELATOS SALVAJES y la pospolítica en la sociedad del espectáculo.

PALABRAS CLAVE: ira; cine argentino; pospolítica; afectos y tecnología

El periodo que se inició a principios del siglo XXI con el sintagma del *retorno de la política* tuvo un momento de inflexión con las elecciones presidenciales de 2015 que es, por lo menos, paradójica: los tres candidatos con posibilidades de ser presidentes no son exponentes de este retorno, sino que más bien pertenecen a lo que se denomina pospolítica. Los tres candidatos han iniciado su carrera hacia la presidencia en un famoso programa televisivo de entretenimientos conducido por uno de los personajes más famosos de la Argentina. No me importa –o me importa menos– que el expresidente Néstor Kirchner (el responsable consensuado del retorno a la política) haya recibido en la Casa Rosada a Freddy Villarreal, caracterizado como Fernando de la Rúa, y que en 2009, en plena campaña política, haya hablado por teléfono con *Showmatch* (así se llama el programa en cuestión en el que iniciaron los tres candidatos su carrera hacia el sillón presidencial). Tampoco que, en los últimos meses, Marcelo Tinelli –él es el conductor al que me referí anteriormente– haya visitado la Casa Rosada en numerosas ocasiones con el objetivo de convertirse en presidente de la AFA (Asociación del Fútbol Argentino) porque, como es sabido por todos, fútbol y política se retroalimentan mutuamente (de los tres candidatos, uno se hizo célebre como motonauta en una categoría hasta entonces desconocida, otro se destacó como dirigente de un club de fútbol menor del conurbano y el otro fue presidente del club

de fútbol más importante del mundo). Más que ese anecdótico que exhibe las necesidades de los políticos de pasar por los medios masivos, en lo que a menudo se asemeja a una rendición a sus esplendores, me interesa destacar el papel del espectáculo y aún de la ficción –muchos llegan a afirmar, tal vez erróneamente, que la imitación de de la Rúa no fue ajena a su posterior ruina política– en la lucha política. Como decía Serge Daney, en la presentación de la revista *Traffic* en 1992, “hay una maquinaria menos amplia que es el cine, muy condensada y poderosa, y una maquinaria más amplia que es la imagen en general”.<sup>1</sup> Aunque reconozco el carácter condensado y poderoso que Daney le atribuye a la imagen cinematográfica, me veo tentado a señalar que desde los noventa a la actualidad, la imagen de la maquinaria del espectáculo ha adquirido cada vez más poder, y seguramente menos densidad, pero no por eso menos eficacia. Y que los críticos de cine, cuando pensamos la política, o tendemos a darle al cine un poder mayor del que tiene o ignoramos –en las argumentaciones, no en el conocimiento de los hechos– que el film ha dejado de pertenecer exclusivamente a la sala para dispersarse por una serie múltiple de dispositivos de la imagen desde la TV a internet, desde el cable a los diferentes tipos de publicidad. La pregunta que me hago es, si en la era pospolítica, tenemos las herramientas críticas para pensar lo político en las imágenes del espectáculo.

El mayor éxito en la taquilla del cine argentino de todos los tiempos, me refiero obviamente a *RELATOS SALVAJES*, en su mezcla de retrato social y espectáculo ha desconcertado a los críticos sobre todo cuando han tratado de extraer de él, como es habitual en la Argentina, lecciones políticas. La crítica periodística fue muy favorable y casi unánime en los elogios del film, pero deslizó que su moral era endeble. Impresionados por su efectividad, se abstuvieron de sacar consecuencias ideológicas salvo el crítico de cine Quintín que afirmó, sin mayores pruebas, que “se trata de la gran película sobre la lucha de clases en la Argentina del kirchnerismo”.<sup>2</sup> En su texto se desliza, demasiado rápidamente, de los enfrentamientos entre miembros de diferentes clases (algo que abunda en el film) a un sintagma tan cargado de sentido histórico y teórico como “lucha de clases”.

A medida que uno se aleja de los grandes medios y de los críticos más ligados al periodismo, las objeciones comienzan a aparecer hasta llegar a la producción proveniente de la academia o de la crítica de investigación donde

<sup>1</sup> Serge Daney, *Cine, arte del presente* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004), 283.

<sup>2</sup> Quintín, “De la tranquilidad a la guerra”, publicada en *Perfil*, 31 de agosto de 2014.

las sospechas se multiplican. Los elogios son, en realidad, concesiones; y los análisis, denuestos. El imperativo por leer la película políticamente aparece una y otra vez, y algunos significantes logran explicitar una impresión que es compartida por muchos: la película es *reaccionaria* (es lo que afirma por ejemplo Nicolás Prividera, aunque es una objeción que desliza también el diario *La Nación*<sup>3</sup>). Según casi todas las opiniones, la película es reaccionaria, básicamente, porque no creé en los mecanismos institucionales, ni en las acciones deliberadas y racionales para cambiar las situaciones y apuesta por las soluciones privadas o personales a la vez que celebra las pasiones sin control. Sitios como *Hacerse la crítica* (en el que escriben Gustavo Gros, Ignacio Izaguirre, Marcos Vieytes, Pablo Ventura, Luciano Alonso) destrozaron el film y lo exhibieron como un producto deleznable (una de las críticas tiene como título –pido disculpas por la grosería– “Una película de mierda”). En la revista *Estado crítico*, que editaba la Biblioteca Nacional, se llama a abandonar “la posición adorniana de demonizar de manera absoluta la industria cultural” –impactados sin duda por la buena recepción que tuvo el film en Cannes– pero las críticas (escritas por Horacio Bernades, David Oubiña, Ana Wortman, Alejandro Grimson, Eduardo Blaustein, Horacio González y Marcos Meyer) son igual de feroces, con la excepción del lúcido aporte de Horacio González.

En líneas generales, la crítica presenta tres argumentos fundamentales: en primer lugar, se sostiene que *RELATOS SALVAJES* en vez de señalar salidas, explota y celebra las pasiones más bajas, principalmente la venganza. “La venganza –escribe el crítico Roger Koza– articula simbólicamente todo el film”. El segundo argumento explica el éxito de la película por la *catarsis* que provoca en un público ávido de justicia pero sin los medios institucionales para lograrla y que se satisface con la justicia por mano propia. El tercer argumento se deriva de ambas observaciones: al poner la resolución dramática en la llamada “justicia por mano propia” o en los descargos más crueles y cruentos, *RELATOS SALVAJES* rechaza toda solución política (o estético-política) para recaer en lo que la revista *Estado crítico* llama *prepolítica*, reproche conocido que remite tanto a Weber y a la racionalidad de la esfera política como a Hobsbawm y su consideración de la venganza de los bandidos como

---

<sup>3</sup> Diego Batlle escribió en el diario *La Nación*: “La polémica, inevitable, tendrá que ver con la ideología y el tono del retrato de una sociedad en descomposición. A nivel artístico, el resultado es apabullante, fascinante y demoledor”. Y Roger Koza, en su blog *Con los ojos abiertos*: “un film de género, como si esa presunta filiación habilitara una suspensión moral y política de la estética”. Todas estas reseñas de la película pueden leerse en [www.todaslas criticas.com.ar/pelicula/relatos-salvajes](http://www.todaslas criticas.com.ar/pelicula/relatos-salvajes).

expresión de una violencia caótica que no se encuentra organizada con fines revolucionarios.

Para respaldar sus argumentos, las críticas presentan diversos análisis, pero es curioso cómo algunos ejemplos se repiten casi invariablemente, lo que habla más que de la película de un síntoma de su lectura. Una, particularmente, es indicativa de lo que se entiende por política: en el capítulo más comentado de la película, un personaje se rebela contra un sistema de tránsito absurdo implementado por el Estado poniendo una bomba. Celebrado por sus conciudadanos en la red, uno de los mensajes en twitter dice: “poné una bomba en la AFIP”. En el cine, el público suele festejar la ocurrencia. Es una de las pocas referencias concretas del film al contexto y sirve para que los críticos cuestionen su sentido político: Martín Kohan escribe una columna en *Perfil* indignándose con las risas del público, David Oubiña señala que “lo verdaderamente heroico sería que el ingeniero “Bombita” ganara un juicio contra el Sistema de Tránsito en vez de sembrar la playa de estacionamiento con explosivos” y, finalmente, Nicolás Prividera dice que “las “bombitas” de Szifrón van dirigidas solo al Estado”.<sup>4</sup> De las escasas menciones al contexto que hace el film ésta no es la única, el capítulo “La propuesta” transcurre en la casa de un millonario que vive en “San Isidro” y que para salvar a su hijo extorsiona a su jardinero, quien finalmente termina muerto por los mazazos de un pariente de una víctima de tránsito, de manera que –en este caso– los dardos del film se dirigen a la prepotencia de la clase más acomodada. De todos modos, la lectura del mensaje de twitter revela cómo los críticos necesitan apoyarse en una referencia para mostrar la insuficiencia política del film y lo hacen, además, desde una ciudadanía responsable. Pero esta crítica, a su vez, defiende un organismo que sostiene una estructura impositiva injusta en la Argentina y, además llevada a su extremo, los llevaría a criticar las aventuras de Robin Hood o a “Taxman” de Los Beatles.

Las tres argumentaciones (predominio narrativo-estructural de la venganza, efecto de catarsis y retorno de la prepolítica) creo que admiten algunas puntualizaciones. En primer lugar, los RELATOS SALVAJES no están estructurados por la venganza. Salvo el primero (en el que un piloto de avión sube a su vuelo con todos aquellos que lo maltrataron a lo largo de su vida para estrellarlo contra la casa de sus padres), donde la venganza adquiere su

<sup>4</sup> David Oubiña, “El dudoso placer del descontrol”, *Estado crítico* 1: 31-40, aquí 35, [www.bn.gov.ar/estado-critico-nro-1](http://www.bn.gov.ar/estado-critico-nro-1); Nicolás Prividera, “Relatos salvajes”, *Con los ojos abiertos*, reproducida en [www.todaslas criticas.com.ar/pelicula/relatos-salvajes/critica/nicolas-prividera](http://www.todaslas criticas.com.ar/pelicula/relatos-salvajes/critica/nicolas-prividera).

esplendor clásico (es calculadora, destruye al otro y –como decía una famosa novela– se “come fría”), en todos los demás capítulos no está la temporalidad diferida de la venganza, sino que los personajes derivan en la furia y en la ira. Los personajes se embarcan en una destrucción del otro que suele ser repentina: las dueñas de un bar se deciden intempestivamente a matar al político que hace muchos años arruinó a una de ellas, dos automovilistas se enfrentan a los golpes con ensañamiento y sin medir las consecuencias, Bombita golpea con un matafuegos una casilla oficial sin darse cuenta de que eso le hará perder el trabajo y hasta la tenencia de su hija, una novia aunque promete venganza se arroja con furia contra su flamante marido en plena fiesta de casamiento ocasionando destrozos sin retorno. En todos los casos, las reacciones de los personajes implican la destrucción de sí mismos. Si la venganza supone la satisfacción del vengador, en estos relatos provoca su destrucción: aún en el primero, en el que la estupidez hace que el piloto tampoco se salve. La venganza –con su paciencia, su capacidad comunicativa y, como sostiene Peter French, porque puede llegar a tener autoridad moral y derivar en “venganza virtuosa”– no puede retardar el carácter intempestivo de la ira.<sup>5</sup> Los personajes se salen de sí, ya no miden sus intereses ni sus posibilidades, porque la ira para convertirse en venganza debería saber dilatarse en el tiempo y no es esto lo que sucede. Lo que estructura la narración de RELATOS SALVAJES no es la venganza, sino la ira.

Si en ninguno de los relatos hay satisfacción, si casi ninguno de los protagonistas sale indemne, dónde ubicar entonces la catarsis.<sup>6</sup> No en los personajes que descargan su bronca, aunque tengan que terminar en la cárcel (como lo hacen los protagonistas de los capítulos “Las ratas” y “Bombita”) pero tampoco en los espectadores ... Más bien parece que la referencia no es aquí a la *Poética* de Aristóteles, sino que el término es usado en el sentido de la *descarga* de bronca acumulada. Y esta bronca acumulada está generada por el resentimiento contra los poderosos, ya que todas las historias enfrentan a débiles contra poderosos: el caudillo político que abusó de sus privilegios; el ricachón que discrimina al otro –un laburante– con injurias o –para usar el

<sup>5</sup> Peter French, *The Virtues of Vengeance* (Kansas: University Press of Kansas, 2001).

<sup>6</sup> En la revista digital *Estado crítico* que editaba la Biblioteca Nacional, David Oubiña escribió que “cansados del maltrato y las iniquidades, los protagonistas del film deciden que ya han tenido suficiente, que no hay negociación posible y se van a las manos. Una especie de catarsis, pero que no sirve para purificar las pasiones y que solo se despliega como el espectáculo de una aniquilación: la destrucción del otro, como si allí radicara el origen de todos los males”.

término de Judith Butler<sup>7</sup>– “palabras que hieren”<sup>8</sup>; el Estado que persigue a los ciudadanos con sus arbitrariedades; el millonario y los leguleyos que se aprovechan de los empleados y de las fallas de la justicia; el hombre que se cree poseedor de la mujer y que un engaño no significa nada. Situaciones de poder que, en sus asimetrías y reiteraciones, desembocan en una explosión salvaje. Una catarsis más bien nihilista que no excluye la destrucción del mundo por impotencia.

La consideración de la venganza como motor del relato y de la catarsis como su corolario llevan a la crítica a concluir que el éxito de *RELATOS SALVAJES* se debe a que sabe explotar astutamente las pasiones más bajas. Con una noción normativa de la política considerada como un acuerdo de sujetos conciente en función de un cambio, con una idea representativa y hasta pedagógica de la política en el cine, no fue raro leer que se objetara el film de acuerdo a una exigencia asumida previamente. Tanto en *Hacer la crítica* como en *Estado crítico* destrozan la película porque se queda en la *prepolítica* y ellos hablan desde la política, desde lo que creen es una ciudadanía responsable. *Prepolítica* y retorno de la política –en esta mirada– se presuponen entre sí: es como si el retorno de la política aportara la dimensión que a la otra le falta y a la que no accedió.

Prefiero ver esta dimensión afectiva como pospolítica. Lo íntimo, lo afectivo y lo privado que, por el espectáculo, dejaron de ser tales. Antes que hablar desde una racionalidad que dictamina el carácter prepolítico del film o de despreciarlo porque descarta el camino jurídico del derecho (inflación de lo jurídico que justamente tiene que ver con el efecto del vacío pospolítico), me gustaría ver *RELATOS SALVAJES* como el indicio o el síntoma de una era en la que las autonomías de las esferas de la modernidad están en crisis y las divisiones fundantes entre racionalidad y afectos, vida pública y vida privada, cálculo y pasiones, espectáculo e intimidad colapsan. Y en este aspecto, antes que indagar al film por su contenido político, reflexionar sobre cómo funciona y qué tipo de ansiedades o angustias sociales pone en escena. [Reconozco que no es una tarea fácil y que hubiera sido mucho más fácil si hubiese elegido *EL ESTUDIANTE*].

Lo primero que dice *RELATOS SALVAJES* es: acumulamos ira, pero no tenemos claro los enemigos a los que debe ser dirigida. La ira ya no está en relación a una entidad trascendente (en la Antigüedad era uno de los atribu-

<sup>7</sup> Judith Butler, *Excitable speech: a Politics of the Performative* (New York: Routledge, 1997).

<sup>8</sup> El episodio remite a *I Vitelloni = Los inútiles* (1953) de Federico Fellini.

tos divinos) ni a un enemigo determinado claramente. Lo que baja del cielo a desatar la ira sobre los mortales no es Dios, sino un avión conducido por un pobre tipo que nunca pudo tener un grupo de pertenencia. Todos los enemigos que van apareciendo después son más o menos casuales y cuando tienen rostro –como los empleados de las grúas– son jóvenes apuestos que sólo hacen lo que corresponde: su trabajo (ellos sí son ciudadanos responsables). La falta de un enemigo que sea un particular con una pertenencia a un colectivo (sea la clase, el sexo, la religión) hace que la catarsis esté en entredicho. Sin embargo, en cada capítulo se enuncia un entramado de poder determinado que es arrastrado por la ira: los que maltratan al incapaz (hoy diríamos los que hacen *bulling*), el político que abusa de su poder, el niño bien que llama “negro resentido” al más pobre, el Estado que arma leyes para su beneficio propio y perjuicio de los ciudadanos, el millonario de San Isidro que está acostumbrado a mover a las personas como marionetas, el hombre que considera que engañar a su mujer es insignificante (engaña además a su novia judía, nada más y nada menos, con una chica que se llama Lourdes). De esta incongruencia entre la víctima casual o azarosa y la señalización de los que detentan el poder está la zona lábil de RELATOS SALVAJES.

Hace no muchos años, Peter Sloterdijk escribió un libro que tituló *Ira y tiempo*. En él señala el momento histórico de esplendor de la ira (nada menos que el inicio de *La Ilíada*) y anuncia su retorno en la contemporaneidad “contradiendo la naturaleza racional del hombre”.<sup>9</sup> Y agrega: “Desde que la psique griega ha transformado las virtudes heroico-guerreras en cualidades ciudadano-burguesas” –afirma Sloterdijk–, “la ira ha ido desapareciendo paulatinamente de la lista de los carismas”.<sup>10</sup> Pero la ira ha retornado y se presenta como un inmenso capital que las ideas o la voluntad política no siempre pueden administrar.

RELATOS SALVAJES ya desde el título señala su animalidad y destaca su poder destructivo. No sólo muestra las fuerzas de la ira, sino que las utiliza: el poder de seducción de Szifrón se basa –en buena medida– en la exactitud narrativa de las injurias, de las reacciones extremas y de los lugares comunes. RELATOS SALVAJES señala el carácter volátil de la ira, pero también su condición breve (de ahí que sean episodios), vigorosa y contingente. También destaca, por medio de unas extrañas tomas subjetivas –desde el armario en el que descansa un veneno para ratas, desde el baúl en el que se deposi-

<sup>9</sup> Peter Sloterdijk, *Ira y tiempo* (Madrid: Siruela, 2010), 23.

<sup>10</sup> Sloterdijk, *Ira y tiempo*, 22.

tan unos explosivos, desde adentro del cajero automático del que se extraen los últimos depósitos– que la ira se conecta con lo que fue acumulando cada individuo. “Cuando se trata de donaciones individuales de ira” –escribe Sloterdijk–, “el que odia se nutre en primer lugar de su propia despena”.<sup>11</sup> Breve, vigorosa, contingente e individual la ira posee fuerza política, pero también volatilidad e imprevisibilidad. Ya no nos ilusionamos con que sea una pasión a ser controlada sino que está en el medio del juego.

Pero RELATOS SALVAJES no solo se queda en el carácter destructivo de la ira: todos los episodios, salvo el primero, terminan con los personajes abrazados y en algunos casos, como en “El más fuerte”, calcinados y como si estuvieran haciendo el amor (en el último, efectivamente, terminan haciendo el amor de un modo furioso y airado entre los destrozos de la fiesta preparada con tanto tiempo de anticipación y en la que se invirtió mucho dinero). La ira que destruye al otro y al que la ejerce termina también construyendo un lazo afectivo más allá de la muerte.

Estos lazos no se recortan ni sobre la solidaridad política ni sobre la historia (la referencia a la historia que abunda en todo el cine argentino en RELATOS SALVAJES está totalmente ausente y esto creo que es lo que más molestó a la crítica). “Estamos (dice Horacio González en el número de *Estado crítico*) ante la existencia del gran conector: los medios de comunicación, televisión, celulares, el avión mismo, los tuits, en el caso del ingeniero, la interceptación telefónica de la esposa despechada y su llamado detectivesco a su ensoñada rival en la fiesta de casamiento. Los dispositivos comunicacionales son la manera en que el film nos dice que un mundo heterogéneo de individuos que matemáticamente no son pensables sino como multitudes sin rostros están todos vinculados”<sup>12</sup>. Habría que agregar a la lista de *conectores* el iPad que lleva el político y que le muestra a la moza del bar y que le pregunta qué color queda mejor en la publicidad del candidato como si la estrategia política se redujera a elegir el amarillo o el naranja de fondo.

Los afectos y la tecnología, entonces, son los conectores que unen o separan a los personajes: no se trata de ver la justeza de la visión de la película, sino buscar o inventar alguna resolución imaginaria que será producto de una interpretación más o menos arbitraria. En el último capítulo, el del casamiento judío, la novia engañada ya al borde de la catástrofe llama a sus

<sup>11</sup> Sloterdijk, *Ira y tiempo*, 74.

<sup>12</sup> Horacio González, “Ensueño criminal y causal psiconalítica”, *Estado crítico* 1: 64-69, aquí 66, [www.bn.gov.ar/estado-critico-nro-1](http://www.bn.gov.ar/estado-critico-nro-1).



amigas para que saquen el anillo de la torta. Comenta entonces: “qué increíble sería que el anillo fuera la realidad y que el casamiento, una ficción”. Es el novio (Ariel) el único de los personajes que logra dar vuelta la situación y, cuando ya la humillación parece no tener límites, el que reconquista a Romina retomando la ficción de la fiesta y volviéndola real. Terminan, entonces, haciendo el amor pero sin morir (el capítulo se llama, justamente, “Hasta que la muerte los separe”). Ariel –así como ella en la escena de la terraza– no actúa con la ira como si fuera el reverso de la razón, sino que trata de negociar entre ambas en el mundo de la ficción. En el “como si” que plantea la película (qué pasaría si todos le diéramos lugar a la bronca acumulada), la ficción en tanto capacidad de construir un relato la convierte en catarsis en tanto compensación del espectáculo.

Si *RELATOS SALVAJES* señala el eclipse del control de las pasiones, si explota la ira (y la señala como clave de la psicopolítica actual) pero también celebra la ficción, si es capaz de fascinar a millones de espectadores y a los críticos de Cannes, puede ser que sea algo más que un mero avance en la industria del entretenimiento. Tal vez no pueda extraerse mucho de política y tal vez la película tampoco se lo proponga. Pero en todo caso, la lectura crítica no pasa por amonestar o señalar sus faltas, sino por ver qué conexiones podemos hacer a partir del fenómeno que significó. La película de Szifrón diagnostica la ira como uno de los capitales más considerables de la pospolítica (o de la sociedad del espectáculo en el que vivimos) y nos convoca, antes que a juzgarla desde una deseada ciudadanía responsable, a ver qué efectos tiene en nosotros. Enfrentarla como una ficción para experimentar las formas en las que explotan nuestras ansias en el mundo nuestro de cada día.