

La fe como forma de vida

Ralitza Bonéva
Universidad de Toulouse

Traducción de Dominique Bertolotti Thiodat

Este artículo se propone estudiar la forma de vida de la fe en relación con la dinámica interna que asume en el cuerpo actante. En cuanto a la semiótica del cuerpo, nos referimos a la estructura propuesta por Jacques Fontanille en *Corps et sens* (2011), obra que enfatiza la semiótica de la impronta en la medida en que atiende a las problemáticas de enunciación, de la narratividad y de la interacción de los actantes a través de sus diversas prácticas. Por otra parte, nuestro estudio retoma la película *Paradis: Foi* (2012) de Ulrich Seidl en la que la adquisición de autenticidad proviene en buena parte de la implicación del cuerpo de la instancia actorial en los acontecimientos dramáticos. Así, estos dos textos de referencia destacan, cada uno a su manera, el papel ineluctable del cuerpo en los fenómenos de sentido, la relativa autonomía de cada uno de los componentes corporales y la complejidad de su imbricación. El objeto central de nuestro estudio es la fe cristiana. Nuestra hipótesis de trabajo es la siguiente: el cuerpo, constituido por un *Yo carne* y un *Sí cuerpo propio*, actante en diversas prácticas y cuya “experiencia corporal del mundo” (Amiel, 1998) está contenida en las improntas

de interacciones, se convierte en el espacio de confrontación de lo cultural y de lo no cultural: la forma de vida subsume esta confrontación y deriva su existencia de las limitaciones que de ella emanan, o bien ahí perece. Retomando el término de Jean-Marie Floch (1990; 1993) y dramatizándolo un poco, diremos que la forma de vida se construye sobre las “zonas críticas” que debe atravesar, aprender a hacerlo, apropiárselas o ser destruida por ellas. Como se verá, surgen comportamientos aberrantes e imprevisibles, dado que las limitaciones proceden tanto del exterior como del interior del *cuerpo carne* y del *cuerpo hueco*. Cuando las “zonas críticas” son numerosas y no confluentes al “proyecto de vida” (Fontanille, 2015: 103), la forma de vida no se constituirá sino que será progresivamente deteriorada o bien obligada a transformarse.

El cuerpo actante

Anna Maria (Maria Hofstätter), la instancia actorial alrededor de la cual se construye la película de Ulrich Seidl, es presentada en una escena que nos confronta de inmediato con el cuerpo: en un cuarto pequeño, especie de gabinete, después de una breve oración a Jesús pidiéndole liberar a las personas del infierno de su deseo carnal, Anna Maria se desviste y se da latigazos en la espalda. Recordemos que el cuerpo no está hecho para “la depravación” sino “para el Señor” (1 Cor 6-13), es “templo del Espíritu Santo” (1 Cor 6-19). La escena es filmada en planos largos que dejan ver las huellas del látigo que se incrusta en la carne. Los golpes son infligidos al *cuerpo envoltura*, pero el *cuerpo carne* sabe leer desde lo interior (Fontanille, 2011: 92), y estas marcas penetran hasta el *cuerpo interno* (p. 75). Recordemos la diferencia entre la *carne* que es un “centro de movimiento y de sensación, del Yo, mientras que el campo interno da cuenta del Sí [...]. Gozar o sufrir en su carne, no es *sentirse* (como ocurre en el *Sí*), sino simplemente *sentir* (como

ocurre en el Yo)” (p. 75).¹ Sin embargo, el *Sí cuerpo interno* es un espacio ahuecado y habitado, capaz de recibir una presencia exterior y de vivir la experiencia del encuentro con ella, de conservar la huella y de dar testimonio de ella. Una instancia capaz, según Raúl Dorra, de verse “a sí misma en el acto de mirar” (2013: 36; 2011: 24) y cuya voz enuncia, se enuncia y es enunciada a la vez (2013: 39-45; 2011: 26-31).



Fig. 1. Captura de pantalla:
Anna Maria flagelándose ante el crucifijo de Jesús.

A la inversa, el *cuerpo envoltura*, continente y superficie de inscripción (Fontanille, 2011: 98), doblemente orientado y bajo doble presión, una que proviene del exterior y la otra del interior, atestigua la experiencia vivida por el *Sí cuerpo interno* y actúa bajo sus impulsos y bajo los del cuerpo carne, los *expresa* o los *reprime, regula* los intercambios (pp. 91-97) con los demás actantes cuerpos. Ahora bien, diremos que Anna Maria es un sujeto de hacer en un programa narrativo de testimonio. Falta por saber: ¿de qué da testimonio?

¹ La traducción es nuestra [N. del T.].

El testimonio

El concepto de *testimonio* en el dominio religioso² sufre una permutación, tal como lo revela Paul Ricœur (1972): si bien en los Evangelios sinópticos se trata de un testimonio de hechos —los narradores informan lo que han visto y escuchado— y en esto su testimonio se parece al testimonio ordinario, los discípulos de Emaús (*Lc 24*) ya han hecho un “camino de la narración hacia la confesión”. Este pasaje hacia el testimonio-confesión de la fe se impone en el Evangelio de Juan quien, además, introduce un nuevo rasgo: Cristo ha venido para dar testimonio de Dios mediante sus obras (*Jn 5:36*). Ya no se trata de un discurso, es el hacer del sujeto implicado en el testimonio; y, desde esta perspectiva, el hacer, y no las palabras, expresa plenamente al sujeto. Con Pablo, la subversión se completa: sin ser testigo ocular de la cruz, se le confía una misión: “Aquella misma noche el Señor se acercó a Pablo y le dijo: ¡Ánimo! Así como has dado testimonio de mí aquí en Jerusalén, tendrás que darlo también en Roma”. (*Ac 23:11*). Así, el testimonio se convierte en “la acción misma en tanto atestigua en la exterioridad el hombre interior mismo, su convicción, su fe” (Ricœur, 1994: 115). Sobre el modelo de Cristo, el sujeto atestigua él mismo “por sus obras” y, como lo muestra el ejemplo de Pablo, al precio de una ruptura decisiva en su vida. Es un acto doble: “un acto de la conciencia de sí sobre ella misma y un acto de la comprensión histórica sobre los signos que lo absoluto da de sí mismo” (p. 127). Como lo precisa Ricœur: “Lo absoluto se muestra. En este cortocircuito de lo absoluto y de la presencia, se constituye una experiencia de lo absoluto. Sólo el testimonio lo atestigua” (p. 128).

Podemos concluir que, junto con el testimonio-narración y el testimonio-confesión, un tercer tipo de testimonio se manifiesta: la experiencia vivida de lo absoluto es atestiguada. En tanto experiencia sensible vivida por el *sí cuerpo interno*, ésta da

² En cuanto al testimonio “ordinario”, ver Jacques Fontanille (2011: 119-149).

lugar a *improntas diegéticas* (Fontanille, 2011: 113). Opera como inicial —*initium*, dice Ricœur (1994: 128) —y genera prácticas que, posteriormente, la alimentan y la prolongan. La fe no puede reducirse a la observancia de algunos preceptos, sostiene Giorgio Agamben, en el ámbito de la vida monástica cenobita (2011: 72), ni identificarse con una serie de acciones (p. 82): “... ser y vivir devienen indiscernibles en la forma de una liturgización integral de la vida y de una vivificación igualmente integral de la liturgia” (p. 114). Es por esta razón que se vuelve posible que la forma de vida de la fe atestigüe por sí misma una experiencia vivida de lo absoluto. Al referirnos al estudio de Jean-François Lavigne (2007), podemos avanzar la hipótesis de que un actante adyuvante aparece durante esta experiencia.

El actante fuerza del πνεῦμα (pneuma)

En su estudio de las epístolas de San Pablo, J.-F. Lavigne (2007) delimita el actante del πνεῦμα, que no hay que confundir con el Espíritu Santo ni con la *psique* como principio vital del cuerpo y agente del pensamiento y del juicio. Se trata de un actante que se manifiesta figuralmente como *fuerza* (Fontanille, 2011: 78). En San Pablo, la palabra πνεῦμα “en su diferencia de la psique y de sus facultades —dentro de las cuales figura la voluntad— [...] designa una potencia subjetiva capaz de *influir sobre la voluntad*, de desprenderla de los únicos intereses de lo sensible y de lo fisiológicamente determinado (la carne)” (Lavigne, 2007: 88). Tampoco hay que confundir el πνεῦμα con lo que se conoce como “espíritu”, es decir la facultad intelectual νοῦς en San Pablo, tal como lo vemos en la epístola a los Romanos: “En resumen: por mi conciencia [νοῦς] me someto a la Ley de Dios, mientras que por la carne sirvo a la ley del pecado” (7, 25). El πνεῦμα “puede comunicar su propia cualidad, rectitud o perversión” (Lavigne, 2007: 98), es, pues, ya sea positivo o negativo. Y el autor concluye: “se trata de una entidad sumamente *real*, efectivamente existente (su efectividad es atestiguada por

sus efectos)” (p. 100), “opera no en el campo de la consciencia de sí, del que es ontológicamente distinto, sino en el origen o en el principio de las mociones afectivas que orientan el querer e iluminan la inteligencia” (p. 100). Y, en un sentido más amplio, πνεῦμα puede designar “en la expresión *kata pneuma* por oposición a *kata sarka* (“según la carne”), un *modo de existencia consciente*, una manera consciente de sí de conducirse, [...] que San Pablo no concibe como una prueba afectiva de sí, sino como un *servicio* —relación con algo más” (p. 88). Diremos que la experiencia del πνεῦμα, la presencia de un actante *fuera* adyuvante, distinto del cuerpo actante constituido por el *Yo carne* y el *Sí cuerpo propio* (*Sí ídem* y *Sí ipse*) es esta experiencia sensible de la que atestigua el actante sujeto.

En la película de Ulrich Seidl, las visitas de Anna Maria a los habitantes de los barrios pobres de Viena representan la escena práctica actual, durante las cuales el *cuerpo testigo, con sus prótesis y sus improntas-testigos*, intenta actualizar la semiótica-objeto en una enunciación (Fontanille, 2011: 121-122) y en una práctica susceptible de dar lugar a una experiencia. La experiencia sensible del enunciador no basta, pues ella sola no conlleva más que una parte de la creencia del enunciatario, su *confianza*, régimen distinto del de la *evidencia* (pp. 143-144). Es necesario proporcionar al destinatario los recursos para acceder a la *evidencia*, solicitar su propia experiencia sensorial. El programa de uso que Anna Maria trata de establecer, es el de rezar junto con sus anfitriones. La oración es la actividad que engloba y vehiculiza la *prótesis* cognitiva y veridictoria, el actante-*fuera* del πνεῦμα.

Diremos que la semiosis de la fe como forma de vida tiene como plano de la expresión la sintagmática de un trayecto de vida (Fontanille, 2015: 41). Organizado por el programa narrativo de testimonio de la experiencia vivida de lo absoluto, la oración aparece, entre otros, como un programa de uso. Podemos evaluarlo como un “vínculo viviente” entre el actante cuerpo y Dios, un “diálogo” durativo de semiotización de lo vivido, de los comportamientos y de los actos del actante cuerpo, así como

de aquellos que recibe como respuesta de parte de los otros actantes cuerpos. En lo que se refiere a la fe cristiana, Jesucristo, tal como es descrito en los Evangelios, sirve de modelo: modelo presentado de entrada como imposible de reproducir, pero, de hecho, posible de servir de referencia para un “proyecto de vida”. En cuanto al plano del contenido de la forma de vida de la fe, se constituye esencialmente, como lo veremos en detalle más adelante, sobre la modalidad de querer vivir *con* Dios, y, de ahí, sobre las transformaciones narrativas y los estados pasionales generados durante las confrontaciones que sufre el sujeto del querer y del querer-hacer. Si bien la fe, que entendemos aquí como práctica, está ligada a la modalidad del *creer*, en nuestro estudio dicha modalidad será, la mayoría de las veces, implícita (Fontanille, 2003: 4), lo que no disminuye su eficiencia y nos permite no distanciarnos del proceso modalizado, objeto de nuestro análisis, pues el predicado modal es el que “ocupa el primer plano, absorbe la atención y suspende la *realización* del acto” (p. 176). Pero, en lugar de enunciar: “el actante-cuerpo cree vivir la experiencia de lo absoluto”, recurrimos a la versión abreviada: “el actante-cuerpo vive la experiencia de lo absoluto”. En todo caso, “el predicado modal sigue siendo verdadero aun cuando el predicado modalizado no es verdadero” (p. 174).

Consideramos que la película de Ulrich Seidl posee un *valor referencial*³ y una fuerza *isotópica*, suficientes (Fontanille, 2015: 118) para permitirnos estudiar la estructura elemental de la fe como forma de vida; así, procedemos al análisis comenzando por segmentar la película.

Segmentación de la película y determinación del eje central

Camisa blanca, falda negra —casi un uniforme—, cabellos recogidos en la nuca, una pequeña estatua de la Virgen en sus brazos,

³ En 2014, Ulrich Seidl realiza el documental *Jésus, tu sais*, una encuesta entre creyentes cristianos.

la silueta de Anna Maria recorre los barrios vieneses. La frase con la que se presenta: “La Virgen viene a visitarlos” provoca portazos. A primera vista, los acontecimientos de la película parecen motivados por los trayectos que realiza su protagonista, como si la película se organizara alrededor de la experiencia de su cuerpo, expulsado, deseado, tocado, rechazado, golpeado, acariciado y hasta casi violado. Tal organización del relato versa sobre el “efecto de realidad” (Barthes, 1968). Sin embargo, la segmentación de la película nos permite descubrir la isotopía que la atraviesa. Empezaremos por determinar dicha isotopía planteándola como hipótesis con el fin de poder presentar las escenas según un orden determinado por ella y no según su ubicación en el relato, pues éste imita la arbitrariedad y el desorden. Precisamente de esta arbitrariedad y desorden, nos ofrece la prueba la composición muy cuidada de la imagen, de la que hablaremos más adelante. En efecto, el análisis semiótico de la película es un incesante vaivén entre las instancias del plano de la expresión y las del plano del contenido. Así, comenzaremos por verificar la hipótesis siguiente: cada escena de la película trata de manera directa o indirecta la categoría de lo *carnal*. Desde la primera autoflagelación de Anna Maria, después de su oración: “Muy amado Jesús, acepta mi sacrificio por el pecado de lujuria. Tantas personas están obsesionadas por el sexo. Libéralas de este infierno. Libéralas de su deseo carnal”. Y, a lo largo de toda la película, según el caso de cada protagonista, lo carnal aparece a veces realizado o sobreinvertido; otras, rechazado o reprimido.

La estructura en eco

Podemos distinguir dos series de escenas según el lugar donde se desarrollan: /escenas en el mundo/ *versus* /escenas en su casa/, en la casa de Anna Maria.

La serie “en el mundo” comporta cinco escenas, sin contar la del hospital que funciona como preámbulo del cuerpo, objeto de exámenes médicos. Cuatro de estas cinco escenas representan

visitas de Anna Maria a casa de desconocidos; la quinta es una escena de orgía en el parque que descubre por casualidad nuestra heroína. Una vez realizada esta división sintagmática, nuestro análisis recurre a las instancias de la sustancia en el plano del contenido para presentar las escenas según la intensidad del tema de lo carnal que se aborda en cada una de éstas.

Así, (i) la escena en la casa de la familia de unos emigrados aparece como el grado cero con relación a la temática de lo carnal; la presencia del hijo enfermo, revelada de repente al final, introduce, sin embargo, el rasgo de irregularidad que se inmiscuye en la norma: Anna Maria lo rocía con agua bendita: “la necesita de manera especial”. Viene luego (ii) la escena con el Señor Rupnik: podríamos ver manifestarse, en la desnudez del hombre y la errancia de su espíritu, así como en el desorden excesivo del departamento, una libertad ya total. Desalineado, después del fallecimiento de su madre, al fin puede, literalmente, hacer lo que le plazca. Rezar juntos resulta imposible, el Señor Rupnik salpica con sus reflexiones el Padre Nuestro.



Fig. 2. Captura de pantalla: en casa del Sr. Rupnik, rezar el Padre Nuestro.

En casa de una pareja que vive en unión libre (iii), estalla una disputa: Anna Maria defiende la obligación de estar casados para no vivir en el pecado, mientras que el hombre y la mujer

defienden la moral laica, argumentando que, en la época contemporánea, los mandamientos están obsoletos y terminan con esta frase lapidaria: “¿El pecado? ¡Es ridículo!” De “el pecado es ridículo” a “todo está permitido”, no hay mucha distancia. En la escena (iv) con la mujer rusa que se prostituye y que, para aceptarlo debe recurrir al alcohol, lo carnal ya aparece como nefasto y destructor. En la escena de la orgía en el parque (v), se cuestiona la frontera entre lo humano y lo inhumano. La audacia del filme es la de incluir una escena francamente pornográfica en la ficción. Estamos, de repente, en el régimen de la evidencia, la escena es insoportable, tanto para Anna Maria como para el espectador: es el infierno. En el plano de la expresión, la iluminación nocturna y los planos generales ayudan a la integración de la secuencia en los cuadros de la película; en el plano del contenido, contribuye a que el esquema elemental de la significación de la película se cristalice. Esta escena no es únicamente obscena,* con relación al cuerpo, considerado como “templo” y “para el Señor” (*cf. supra*), la orgía de los cuerpos da cuenta de la blasfemia, de la profanación, de la violación. Así, el cuerpo-actante es, ya sea un sujeto de hacer según su voluntad propia, ya sea, mientras resiste a sus deseos y a sus impulsos al respetar los mandamientos, un sujeto de hacer según la voluntad de Dios. De tal manera que se perfila el eje de oposición /voluntad propia/ *versus* /voluntad de Dios/. Sobre este eje, tal parece que la forma de vida de Anna Maria se opone a las formas de vida de los demás protagonistas. En todo caso, es así hasta que regrese su marido.

Las escenas de la segunda serie se desarrollan en la casa de Anna Maria y aparecen como una reanudación en eco de las escenas “en el mundo”. El cuadro que sigue presenta estas dos series de escenas con, en su parte media, el rasgo común que permite ver que el eco que se reenvían adquiere a menudo un tono irrisorio. Así, la errancia de espíritu del Sr. Rupnik es invertido en el discurso de la amiga de Anna Maria, creyente

* Agradecemos a Raúl Dorra las observaciones realizadas sobre el texto y habernos sugerido estos términos.

ferviente, que invoca continuamente y para todo a la Virgen, hasta involucrarla en los problemas de digestión de su gato. Otro ejemplo es la relación en eco entre la escena-disputa en casa de la pareja que vive en unión libre y la escena entre Anna Maria y Nabil, quien reclama sus derechos como esposo, a lo que Anna Maria se rehúsa: ambas parejas viven, por así decirlo, en la desobediencia, si bien de manera contraria. Se perfila aquí una brecha entre el hacer según la voluntad de Dios y hacer su propia voluntad, creyendo hacer la de Dios.

Escenas “en el mundo”	Rasgo común	Escenas “en su casa”
En la casa de la familia de emigrados con un hijo enfermo.	La discapacidad, desdicha o don de Dios.	En el baño, la discapacidad de Nabil.
En casa del Señor Rupnik, el desorden y la errancia del espíritu.	Los deseos inconfesables.	Con la amiga, invocando para todo a la Virgen.
En casa de la pareja que vive en unión libre.	Pareja viviendo en la desobediencia.	Nabil reclamando sus derechos como esposo mientras Anna Maria se rehúsa.
Escena con la mujer rusa.	La violencia en lo carnal.	Escena de la violación.
La orgía en el parque.	El grupo, el hacer común.	El grupo “punta de lanza de la fe” en casa de Anna Maria.

Fig. 3. Tabla comparativa de las escenas “en el mundo” vs. “en su casa”.

Sin contar los sintagmas de pasajes en la ciudad y en el barrio de Anna Maria, así como aquellos en los que ella o Nabil permanecen solos, podríamos delimitar dos sub-series de escenas “en su casa”, las que también se responden en eco. Por una parte, las escenas que constituyen la relación muy afectiva de Anna Maria con Jesús: oraciones, flagelaciones, manifestaciones de ternura de todo tipo y hasta la escena de ira al final, a las que se oponen las escenas con Nabil, el esposo de Anna Maria, y su relación

carente de afecto. El esquema siguiente visualiza la simetría parcial en la organización del relato en eco.

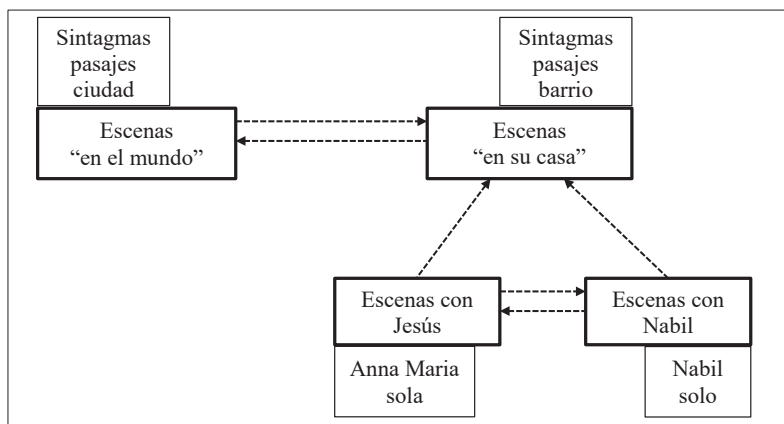


Fig. 4. Esquema de la organización del relato según el lugar de desarrollo de las escenas.

El regreso de Nabil: la “zona crítica”

En la conjunción de la /voluntad propia/ con la /voluntad de Dios/, se establece un sincretismo del Destinador y del Sujeto del hacer, el sujeto se instaure como *sujeto del querer-hacer* (Greimas, 1983: 184; 1989: 140). Así, pues, Anna Maria, sujeto del *querer-hacer*, vive en la armonía de un hacer conforme a la voluntad de Dios, o a lo que ella *crea* ser la voluntad de Dios según la religión cristiana. Hasta el día en que, después de dos años de ausencia, su esposo regresa.

El regreso de Nabil —un hombre guapo, egipcio, parapléjico y más agnóstico que musulmán— abre una “zona crítica” (Floch, 1990; 1993) para la forma de vida de la fe de Anna Maria. En primer lugar, en el plano de la expresión, un elemento “del mundo” se instala “en su casa”. Anna Maria reconoce en seguida el peligro y promete ante el crucifijo de Jesús: “¡Qué se haga tu

voluntad y no la mía!” Como buena cristiana, recibe a su marido, le prepara sus alimentos, le lava la ropa, pero Nabil quiere algo más que esto. Los pleitos comienzan: mirar o no la televisión, cómo alimentar al gato... Nabil tiene su proyecto —“reiniciar con el pie derecho”— y, para empezar, quita el retrato de Jesús que está sobre el buró, para poner en su lugar una foto de recién casados.



Fig. 5. Captura de pantalla: Anna Maria y Nabil, la simetría parcial de la imagen.

Los planos-cuadros de Ulrich Seidl son famosos; François Niney los define como un frente a frente, la cámara frontal, sin fuga en el fuera de campo, ni juego de campo-contracampo (2007: 167). La simetría en la imagen corresponde, en el plano de la expresión filmica, a la simetría abordada en cuanto a la organización del relato: una brecha controlada se inmiscuye, pues las dos partes no son literalmente idénticas. Esta simetría fallida evoca un equilibrio frágil, a punto de derrumbarse. Así, una vez restituido el retrato de Jesús y desechada la foto de recién casados, Nabil recorre toda la casa y destruye los objetos de culto: cruces, crucifijos, estatuillas. A su vez, Anna Maria le arrebató su silla de rueda. La guerra estalla, Nabil se arrastra de un lado al otro de la casa, Anna Maria ya no tiene un segundo de calma para rezar. De repente, el espacio filmico se divide en

campo/fuera de campo, la crisis consolida a la vez la frontera y el querer extenderse más allá, imponer su *Yo*. El *Yo* es la instancia de la *resistencia*, como lo define Jacques Fontanille (2011: 46): “afirma y plantea su unicidad, unicidad del actante de referencia y unicidad de la carne sensorio-motriz, contra la labilidad plural de la alteridad”. El *Yo* triunfa en la voluntad propia, no enmendado. El programa de destrucción aparece como un programa narrativo de imposición de la voluntad propia, cueste lo que cueste y hasta el final.

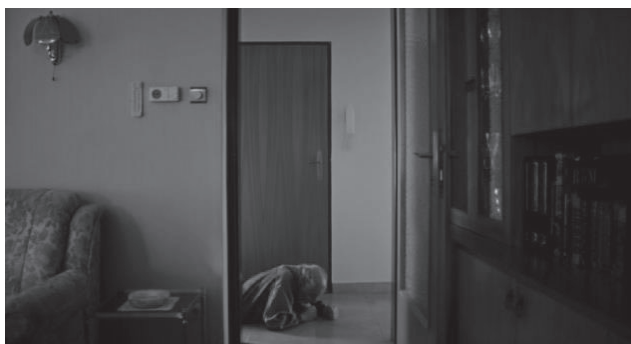


Fig. 6. Captura de pantalla: privado de su silla de rueda, Nabil se arrastra por toda la casa.

La oposición arriba/abajo

Otra oposición muy obvia en el espacio fílmico interviene según el eje arriba/abajo. Las actuaciones de los protagonistas están ubicadas en la parte baja de la imagen: Anna Maria en oración o recorriendo de rodillas su departamento y rezando el Rosario; Nabil, desprovisto de su silla de ruedas, reptando en sentido contrario. Los cuerpos en lucha están ubicados en la parte inferior de la imagen, los cuerpos enfrentados. Este espacio bajo, lleno de movimiento, se opone al espacio superior, sin movimiento, tranquilo, un espacio de paz. La paz reina en toda la casa antes del regreso de Nabil. Cada vez que Anna Maria

entra en la habitación-gabinete, la cámara ya está ahí, se crea la sensación de que alguien la estaba esperando. La sensación de una presencia apacible que habita el campo mismo es comprobada por el hecho que es hacia ella que Anna Maria dirige sus plegarias. La oposición arriba/abajo a veces es puesta de relieve por un ligero plano en picada o en contrapicada. Se constituye un actante *cuerpo-punto* (Fontanille, 2011: 99), una posición de referencia deíctica muy móvil, susceptible de aparecer y desaparecer en la duración del plano mismo. Las relaciones de homologación se precisan como sigue:

arriba/abajo :: calma/agitaciones :: espiritual/sensual
 cuerpo-punto/cuerpo-envoltura :: punto-de-vista/escenas :: mirada/pasiones



Fig. 7. Captura de pantalla:
 el eje de oposición arriba/abajo en la imagen.

Cristo resucitado: un *si ipse* cumplido

El espacio vacío, y sin embargo habitado, tal como lo es el espacio superior de la imagen o el espacio de la habitación-gabinete de Anna Maria, recuerda otro espacio vacío y habitado: el sepulcro al que van las mujeres en el Evangelio. En lugar del objeto del deseo, ellas descubren el mensaje, tal como lo observa Louis Marin (1971: 45-47): “El ángel [...] significa, en

ausencia del referente, la presencia de la palabra”. Diremos que descubren la palabra cumplida. La ausencia del cuerpo significa este cumplimiento, su resurrección de la que les había hablado y que no habían entendido. El cuerpo resucitado de Cristo es un *si ipse* cumplido hasta lo inaudito. Es un cuerpo en devenir cuya zona de realización es aquella que Jacques Fontanille define así: “la tensión teleológica prevalece a la vez sobre las tensiones individualizantes del *Yo* y sobre las exigencias de repetición y de similitud del *si idem*” (2011: 28). Y esto hasta el grado de ser completamente irreconocible antes de que decida hacerse reconocer mediante un gesto o una simple entonación de la voz, respectivamente, en la escena del pueblo de Emaús (*Lc* 24, 13-35) o en la escena con María Magdalena ante el sepulcro vacío (*Jn* 20:16). Hay, pues, en la película este actante *cuerpo punto*, una mirada, un silencio o una espera, una presencia que aparece y desaparece de manera apenas asible.

La escena de la violación

Después de la destrucción de los objetos relacionados con la práctica impugnada, definida como “religión perversa”, siendo el cuerpo de Anna Maria el último objeto de culto, Nabil intenta violarla. Haciendo como si se hubiera caído, le pide ayuda. Ella se adentra en la situación como en una situación de donación. Pero en este momento, el cuerpo del hombre se abalanza sobre el suyo. Sigue una larga escena de lucha física, de intercambios de golpes, Anna Maria se opone con fuerza y logra escapar, sacando provecho de la discapacidad del hombre. Lo paradójico es que, en esta lucha, en este rechazo a renunciar a su forma de vida, Anna Maria la pierde. Su identidad como cristiana es aniquilada. A la voluntad propia del hombre violento, opuso su propia voluntad violenta. Se yergue contra el crucifijo de Jesús y le exige algunas explicaciones, le escupe, toma el látigo con el que antes se autoflagelaba y le da latigazos. El estallido de la ira de Anna

Maria proviene del “choque modal entre el /querer-ser-cónyuge/ siempre presente y el /saber no ser cónyuge/”, como lo define Greimas (1983: 233; 1989: 233), más un /saber deber no querer ser cónyuge/, entiéndase deber no imponer su voluntad propia, pues eso hace que caduque la relación con el Destinador, “rompe la alianza”, cuyo desafío principal es la confianza. El desafío es la relación viviente con Cristo. El acontecimiento sucede para dar testimonio de dicha relación, tal como se dice: “Dios conoce los corazones” (*Lc* 16:15). Este conocimiento es vivido por algunos como siendo insoportable, inaguantable, a tal grado de desear precipitarse en el abismo.⁴ Tal parece ahora, después de la escena de la violación, que Anna Maria, creyente militante, sierva de Dios, no estaba totalmente exenta de su voluntad propia. Esta puesta al desnudo no pasa desapercibida a los ojos de Anna Maria y, en respuesta, mientras no puede haber una respuesta, irá aún más lejos, más allá de las blasfemias: escupir a Jesús, darle latigazos, al igual que los que ya lo hicieron, pero quienes, contrariamente a ella, jamás lo habían conocido. Se hunde en un acto puro de la voluntad propia. Por supuesto, también podríamos ver en este acto una conjunción con el mal. Nos referimos a algunos Padres de la Iglesia para sostener la idea de que el mal no tiene fuerza por sí mismo. Para San Gregorio de Nicea, por ejemplo (Gaïth, 1953), el mal sólo es posible porque es escogido por un actante-cuerpo quien está libre de elegir entre la “progresión hacia la plenitud del ser, o [la] regresión hacia la nada” (p. 78). Pero el mal no tiene el mismo nivel de pertinencia que lo divino, y, por consiguiente, los dos términos no pueden constituir un eje de oposición. Lo cual tiene dos consecuencias que conocemos bien: i) la capacidad del libre albedrío de definirse al escoger entre el mal y el bien, y ii) el poder de Dios.

⁴ Temática cara a Fiódor M. Dostoievsky; ver, entre otros, las confesiones de Lisa Khokhlakov a Aleksei en *Los hermanos Karamázov* (1880), “Un diablillo” (Capítulo XI), Luarna Ediciones: <http://www.ataun.net/BIBLIOTECAGRATUITA/CI%C3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Fedor%20Dostoiewski/Los%20hermanos%20Karamazov.pdf>.

La escena anterior: la locura de la cruz (1 Cor 1:23-25)

A cada golpe, la madera de la cruz pega contra la pared con un ruido siniestro, tal como el eco de los golpes dados para clavar. Anna Maria los reconoce: eso ya se hizo, se unió a los que, encarnizados, han torturado a Jesucristo y se burlaron de él por no poder escapar de ellos.



Fig. 8. Captura de pantalla: Anna Maria dando latigazos al crucifijo.

Si la escena de la violación representaba, para Anna Maria, una situación similar a la del calvario de Cristo, la prueba sería renunciar a sí misma, a la imagen de Jesús, y vivir la violación. Aquí se manifiesta una extensión de los fenómenos de inversión que Claude Chabrol determina como “un trabajo que tiende en cada estructura a neutralizar la oposición que le sirve de base. Dicha neutralización primero aparece como una pérdida de sentido. Hace que las categorías que ordenan un sistema de significación sean no pertinentes” (1971: 89-90). Teniendo como resultado la afirmativa del término neutro —por ejemplo, Jesús crucificado no es rey ni tampoco ladrón—, este trabajo “abre la posibilidad de una nueva categoría y por ende de una transformación del sentido” (p. 95). Asumiendo Dios la condición humana hasta la humillación extrema, hasta la muerte, representa tanto la gran particularidad distintiva de la religión cristiana como

su punto más incomprensible para el razonamiento humano. Si colocamos la escena de la violación de Anna Maria sobre el eje pecado/castidad, es el término neutro —ni pecado ni castidad— que aparece. La categoría que sincretiza las heterogeneidades es la de *metanoia* (μετανοῖεν), literalmente en griego: más allá de la facultad intelectual humana, νοῦς. La palabra se traduce habitualmente por *arrepentimiento*, sin embargo, en esta perspectiva, el arrepentimiento debe ser comprendido no como un acceso de remordimientos y autocompasión, sino como una necesidad de salirse del razonamiento humano para acceder a una lógica otra. La humildad se designa como una de las vías que hacen posible la salida del razonamiento humano. Vivir la μετανοῖεν, es vivir un tiempo de claridad, ver en uno mismo, reconocer ahí el bien y el mal, el amor y el odio (Ware, 1993), y todo lo que conlleva. Así, aun cuando pareciera que habría que renunciar a sí mismo para lograr vivir el acontecimiento extremo, en efecto, es para vivir este tiempo de limpidez y poder enfrentarse tal cual, *Yo carne* y *Yo cuerpo propio*. Si la cólera, tal como la define Greimas (1983: 246; 1989: 250) es un “poder hacer exacerbado”, una “afirmación de sí y destrucción del otro”, una “agresividad orientada”, el estado de μετανοῖεν propone la solución contraria: reconsiderarse en la perspectiva de un *Sí ipse* en curso de realizarse.

La crisis de Anna Maria es también impactante porque, como ya lo mencionamos, el cristianismo se construye alrededor de un *Sí ipse* que se está realizando, mientras que el acto de Anna Maria revela un *Sí ipse* en dificultad que no logra proyectarse de manera coherente ni vencer las tensiones del *Yo*. “El *Yo* retoma la iniciativa”, según los términos de Jacques Fontanille (2011: 27-28) y el cuerpo actante no logra “redistribuir los valores” y descubrir un “nuevo horizonte de la acción”. Pero, como lo sugiere el sonido que acompaña al genérico final, pasada esta violenta manifestación, el *Yo* ha cedido el lugar a un *Sí ipse* que se está restableciendo; se escucha a Anna Maria cantar con una voz tenue: “Qué efímeras / Qué vanas / Son las cosas humanas.

[...] el que le teme a Dios permanece eternamente”. Este giro es posible porque, como lo sostiene Raúl Dorra, es propio del *cuerpo sintiente* encontrar “su otro” en su *cuerpo sentido*, “en tanto alteridad”, alteridad que es posible pues: “el *sí mismo*, al presentarse como tal, no puede ser acogido sino como *otro*” (2013: 151; 2011: 115). El actante cuerpo logra establecer la jerarquía de los valores, el *Sí ipse* se libera de sus deseos y tendencias del *Yo carne*, así como de las angustias del *Sí idem*. Sin la prueba vivida, esta nueva distribución de los valores no hubiera sido posible.

La categoría de /voluntad propia/

La escena final en la que Anna Maria se pone a azotar al crucifijo es, en efecto, una inversión de sus autoflagelaciones, restituyendo así —no sin amarga ironía— “el orden de las cosas” tal como lo conocemos de la Historia. Esta escena fija una vez por todas el eje de oposición /voluntad propia/ *versus* /voluntad de Dios/ en tanto constituyente de la estructura elemental de la fe como forma de vida. Es en Cristo, para los cristianos, que el cuerpo actante vuelve a encontrar su *alter ego* más deseado, su “sí mismo como otro”; y es también en Cristo donde puede encontrar la prueba más tajante que lo regrese a una verdad sobre sí mismo, a la conciencia y a la puesta al desnudo de sus *Yo carne* y *sí cuerpo propio*. Suficientes razones para que la figura de Cristo focalice en ella un diapasón lleno de afectos humanos.

Así, la película hace resurgir la cuestión primordial de la categoría de la /voluntad propia/. Veamos primero su contenido semántico. El diccionario CNRTL opone deseo a voluntad: *el deseo es pasivo e impersonal, la voluntad es el tipo mismo de la actividad y de la personalidad*. La voluntad es, pues, especificada por la intensidad del querer. La triple modalización —deber-poder-querer— que aparece en Kant (Agamben, 2013) demuestra, en efecto, la necesidad de contrarrestar, por el de-

ber, el muy poderoso querer que conjuga el poder en cuanto se convierte en un querer-hacer. Por el contrario, hacer según la voluntad de otro tiene una carga disfórica: es cómo actuar según “el libre albedrío” de alguien más, a excepción de la “voluntad de un moribundo” que es “sagrada” (CNRTL), tomando en cuenta el aminoramiento de la intensidad y la disminución de la valencia de la extensión, pues es su última voluntad. En plural, al desaparecer la valencia de intensidad, aparece la inconsecuencia: *Las voluntades son libres*, o bien el capricho: “hacer las mil y una voluntades de alguien”. Existe, pues, un eje de investimento euforia/disforia según las oposiciones yo/otro y unitario/múltiple, representado en el esquema por la flecha de doble sentido.

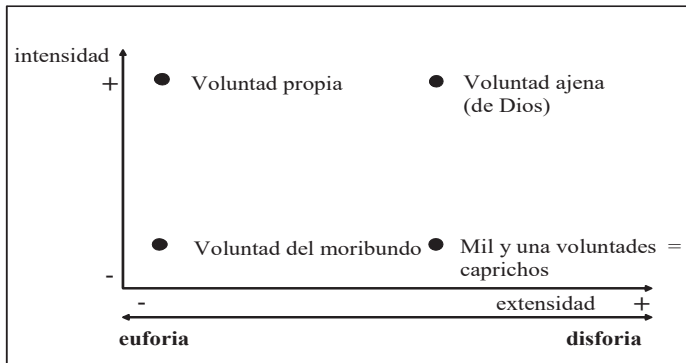


Fig. 9. Esquema tensivo de la categoría de /voluntad propia/.

El esquema anterior muestra la relación de contrariedad entre la /voluntad propia/ y la /voluntad ajena/, en este caso la de Dios. Por otra parte, la categoría de la /voluntad propia/ ocupa un lugar central en la práctica cristiana. El volitivo “Que se haga tu voluntad” que encontramos en el Padre Nuestro, la única oración que Jesucristo dejó a sus discípulos, ya atestigua la importancia, para los cristianos, de subsumir la contrariedad poniendo de relieve el libre consentimiento a la voluntad divina. Para los Padres de la Iglesia, la voluntad propia está en la raíz de todos los sufrimientos, es ella la que causó la pérdida del paraíso a Adán y Eva.

A la inversa, la salvación, la restitución de la confianza entre el hombre y Dios, pasa por la puesta en causa de la voluntad propia. Los Padres de la Iglesia no ignoran la dificultad de la tarea por cumplir; para hacerlo, sería necesario un ejercicio asiduo de la capacidad de recogimiento. Según San Barsanufio (siglo v-vi),

Abandonar la propia voluntad es derramar sangre [...] Las palabras ‘Ya ves que nosotros lo hemos dejado todo para seguirte’ (Mt 19:27) aluden a la perfección —dice Barsanufio— se trata no sólo de abandonar sus dominios ya sean grandes o pequeños, sino también de abandonar los pensamientos y los deseos (1954: 133).

Y agrega: “Para aquel que lo logra, esto le será reconocido como sacrificio” (p. 134). En la Iglesia católica, separada de la Iglesia ortodoxa a partir del cisma de 1054, parece que dicha idea se haya perdido; la comprensión de que la voluntad propia esté en la raíz del pecado original vuelve a aparecer en San Francisco de Asís, según Agamben (2011: 189).⁵ Algunos filósofos han “percibido el fondo demoníaco de la libertad humana”, según la expresión de Ricœur (1994: 223). El cuadrado semiótico que sigue muestra la repartición de las ocurrencias del querer-hacer según que el hacer esté conforme a la /voluntad propia/ o con la /voluntad de Dios/. En ambos casos, el *πνεῦμα*, en tanto actante-*fuerza* adyuvante del hacer, está presente, positivo o negativo. Por el contrario, está ausente en el antónimo de la voluntad, *abulia*, definida como “trastorno mental caracterizado por la disminución o la privación de la voluntad, es decir por la incapacidad de orientar y de coordinar el pensamiento en un proyecto de acción o una conducta eficiente” (CNRTL). Ni voluntad propia ni voluntad de Dios, la *abulia* representa el término neutro.

⁵ Un ejemplo contrario, y elocuente, es la película de propaganda nazi, *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1935), que glorifica la fuerza perjudicial de la voluntad propia.

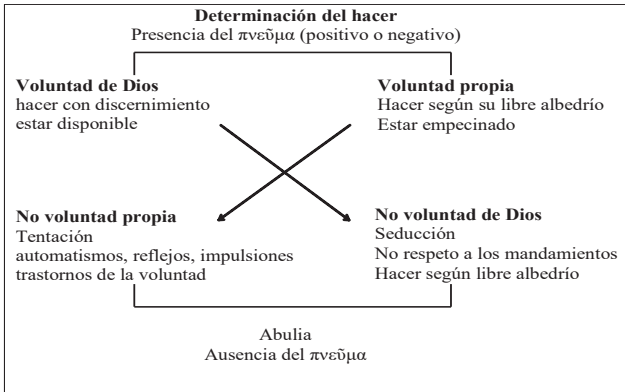


Fig. 10. Cuadrado semiótico de la categoría /voluntad propia/ vs /voluntad de Dios/.

Así, hacer según su propia voluntad, no es más que hacer según su libre albedrío, ser obstinado, empeinado. Mientras que hacer la voluntad de Dios significaría actuar con discernimiento, estar disponible y a la escucha. Las relaciones de contradicción hacen aparecer los subcontrarios: /no voluntad propia/ vs /no voluntad de Dios/.

A continuación, presentamos un diagrama que reúne el cuadrado de la categoría de la fe y el de la voluntad. Vemos así las relaciones de homologación de los términos que provienen de /querer creer/ y de /querer hacer/.

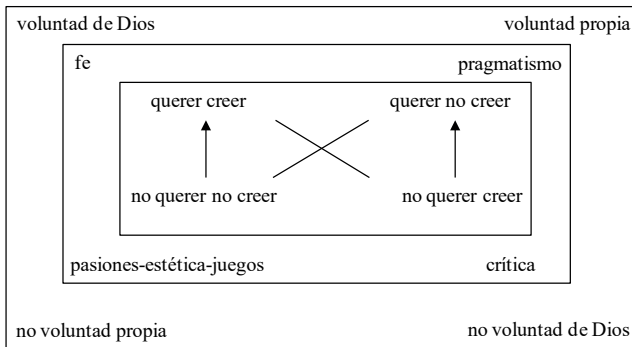


Fig. 11. Diagrama de homologación entre fe y voluntad.

El esquema tensivo de la forma de vida de la fe

La forma de vida de la fe podría ser representada como una relación tensiva entre la /voluntad de Dios/ y la /voluntad propia/, el primer término sirviendo como valencia de la intensidad, y el segundo como valencia de la extensidad, según la oposición revelada en las palabras: “Marta, Marta, tú andas preocupada y te pierdes en mil cosas: una sola es necesaria” (*Lc* 10:41-42). Desde esta perspectiva, la única cosa necesaria es confiar su ser y su hacer a Dios. La crisis en la fe, en este caso la caída, estará marcada por la dominación de la /voluntad propia/, y, mientras se prolonga en un /querer no creer/, constituirá lo profano; hasta podrá llegar a la blasfemia y aún más lejos, hasta el odio, si se refiere a Jean-Paul Sartre quien afirma que “el odio es una fe” (1948: 18). E inversamente, al acercarse al eje de la intensidad, encontraremos lo que Agamben define como “liturgia como forma de vida”, y, acercándonos aún más al eje de la intensidad, alcanzaremos un estado místico, considerado como enteramente en la voluntad de Dios. Al recordar lo siguiente: “El que no ama no ha conocido a Dios, pues Dios es amor” (1 *Jn* 4:8), volveremos a encontrar los dos estados pasionales: el odio y el amor.

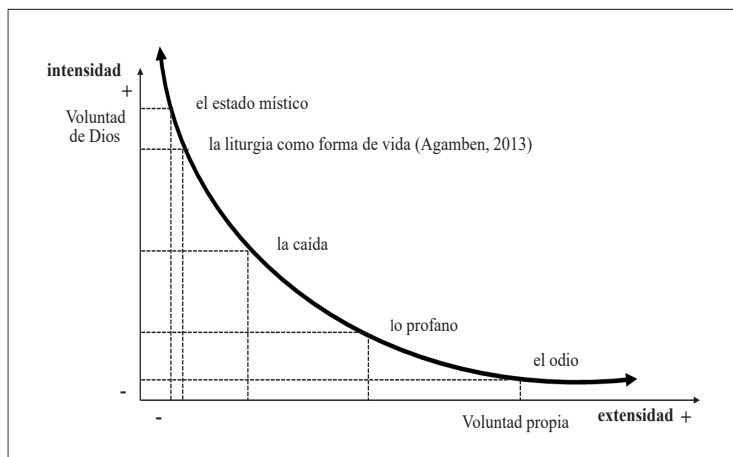


Fig. 12. Esquema tensivo de la fe como forma de vida.

Así, pues, la forma de vida de la fe se constituye en “zonas críticas”, en la dinámica de los fracasos y reintentos, a partir de un actante cuerpo y los *Yo carne* y *Sí cuerpo propio* a su disposición, y según el modelo de Cristo en el caso de la fe cristiana.⁶ Se consolida, o al revés se deteriora, en las “zonas críticas” que atraviesa y en donde se le somete a restricciones, confrontaciones, infracciones, ajustes y reajustes. Como hecho semiótico, su plano de la expresión se manifiesta como un programa narrativo de testimonio de una experiencia vivida de lo absoluto, mientras que su plano del contenido comprende la congruencia de las modalidades y de los estados pasionales de un sujeto del querer-hacer cuya voluntad busca alcanzar la de Dios. Lo que hace de ella una forma reconocible es la fusión de los marcajes legibles aportados durante las interacciones con los otros cuerpos actantes en el curso de las prácticas que la constituyen y cuya jerarquía es establecida por ella.

Referencias

- AGAMBEN, Giorgio (2011). *De la très haute pauvreté, règle et formes de vie*. París : Rivages [Versión en español: *Altísima pobreza. Reglas monásticas y formas de vida*, trad. de María Teresa D’Meza, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013].
- _____ (2013). *Qu’est-ce que le commandement ?* París : Payot & Rivages.
- AMIEL, Vincent (1998). *Le Corps au cinéma. Keaton, Bresson, Casavetes*. París : PUF.
- SAINT BARSANUPHE (s. v-vi) (1954). Réponses à abba Dorothée de Gaza, Авва Доротеѣ [VI° s.] Църковни слова, Арх. Йосиф (пр.). София, К. Маринов.

⁶ El modelo, en su sentido amplio, puede ser visto como una *institución*.

- BARTHES, Roland (1968). « L'Effet de Réel ». *Communications*, núm. 1, pp. 84-89: http://www.farq.edu.uy/slv-i/files/2012/05/Barthes_Roland-El_efecto_de_realidad.pdf.
- CHABROL, Claude (1971). « Analyse du 'texte' de la Passion ». *Langages*, núm. 22, pp. 75-96.
- CNRTL, *Diccionario*: <http://www.cnrtl.fr>.
- DORRA, Raúl (2011 [2005]). *La casa y el caracol. Materiales sensibles del sentido* (2). México: BUAP/Plaza y Valdés.
- FLOCH, Jean-Marie (1990). « Êtes-vous arpenteur ou somnambule ? », *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*. París : PUF, pp. 19-47 [Versión en español: *Semiótica, marketing y comunicación*, Barcelona, Paidós, 1993].
- FONTANILLE, Jacques (2004). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima/ FCE.
- _____ (2011). *Corps et sens*. París : PUF.
- _____ (2015). *Formes de vie*. Liège : Presses Universitaires.
- GAÏTH, Jérôme (1953). *La conception de la liberté chez Grégoire de Nysse*. París : Vrin.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1989 [1983]). *Du sens II*. París : Seuil [Versión en español: *Del sentido II. Ensayos semióticos*, Madrid, Gredos, 1989].
- LAVIGNE, Jean-François (2007). « Chair, corps, esprit ». *Noesis*, núm. 12: <http://noesis.revues.org/1293>. Consultado el 9 de mayo de 2015.
- MARIN, Louis (1971). « Les femmes au tombeau ». *Langages*, núm. 22, pp. 39-50.
- NINEY, François (2007). « Prendre le spectateur de front. Sur le nouveau documentaire autrichien : Sauper, Geyrhalter, Seidl, Salmonowitz », *Austriaca*, núm. 64, pp. 165-177.

- RICŒUR, Paul (1994 [1972]). « L'herméneutique du témoignage ». *Lectures 3*. París : Seuil, pp. 105-137 [Versión en español: *Texto, testimonio y narración* (recoge tres ensayos: “La hermenéutica del testimonio”, “La función narrativa y la experiencia humana del tiempo”, “Acontecimiento y sentido”), Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1983].
- SARTRE, Jean-Paul (1985 [1946]). *Réflexions sur la question juive*. París : Gallimard, 1985 [Versión en español: *Reflexiones sobre la cuestión judía*, Buenos Aires, Sur, 1948].
- WARE, Kallistos (1993). *Le Royaume intérieur*. París : Cerf/Sel de la Terre.