

La estrategia de la araña en tiempos de YouTube: *Holy Spider* y la historicidad de lo abyecto^o

The Spider's Strategy in the Age of YouTube: Holy Spider and the Historicity of Abjection

Carlos Balzi*
Agustín Berti**



13-32

Resumen

No podemos deslindar la representación de la violencia en el cine hoy de la circulación incesante de registros de crímenes atroces por Internet. En este contexto, nos preguntamos por la validez y la actualidad del problema de la abyección, que Jacques Rivette introdujera a fines de los 50 en los debates sobre la ética de la representación a propósito de los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la Segunda Guerra Mundial, y luego retomados por Serge Daney en su célebre ensayo "El travelling de *Kapo*". En el artículo nos enfocamos en la recepción crítica del film *Holy Spider* de Ali Abassi,

Abstract

The representation of violence in cinema today cannot be isolated from the endless circulation of atrocious crime video recordings on the Internet. In this context, we discuss the validity and relevance of the problem of abjection, introduced by Jacques Rivette in the 1950s debates on the ethics of representation regarding the issue of crimes against humanity, committed during the Second World War. The topic was discussed by Serge Daney in his famous essay "The Tracking Shot in *Kapo*". In this article, we focus on the critical reception of Ali Abassi's *Holy Spider*, which premiered in Cannes in

^o <https://doi.org/10.52292/csf5320244761>

* Universidad Nacional de Córdoba. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6044-9788>. Correo electrónico: ciffyh@ffyh.unc.edu.ar.

** CONICET, Universidad Nacional de Córdoba. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9545-6435>. Correo electrónico: agustin.berti@unc.edu.ar.

que fue estrenado en Cannes en 2022 y que recrea los femicidios de Saeed Hanaei en la ciudad de Mashhad en Irán entre 2000 y 2001. Para analizarla, revisitamos distintos abordajes filosóficos sobre la representación del mal, así como algunas consideraciones sobre el valor moral de la imagen en el contexto de la distribución de archivos de video en Internet y su impacto en la sensibilidad moral ante el horror. Esto nos lleva a revisar nociones centrales para la historia del arte sobre la mimesis y sus alcances éticos a partir de los cuales discutir lo abyecto en el cine contemporáneo.

Palabras clave

mimesis
cine contemporáneo
ética de la representación

2022. The film recreates the femicides committed by Saeed Hanaei in the city of Mashhad in Iran between 2000 and 2001. To address it, we revisit different philosophical approaches on the representation of evil, as well as some considerations on the moral value of images in the context of Internet video files distribution and their impact on moral sensitivity to horror. This leads us to review some key concepts of art history about *mimesis* and their ethical relevance, in order to review abjection in the contemporary cinema.

Keywords

mimesis
contemporary cinema
ethics of representation

Fecha de recepción

3 de octubre de 2023

Aceptado para su publicación

2 de diciembre de 2023

De lo abyecto

La meditación sobre la naturaleza del mal, ya sea banal o radical, tuvo un marcado protagonismo a partir de mediados del siglo XX, algo que seguramente no sorprende: los horrores inéditos de la Segunda Guerra Mundial, con sus escenas de deshumanización plena en los campos de concentración nazis y en los bombardeos atómicos norteamericanos, interpelaron necesariamente la conciencia intelectual y la sensibilidad moral de pensadores y artistas a lo largo del siglo y del planeta. De ello son testimonio, entre otros, las obras de Emmanuel Lévinas, Hans Jonas y, fundamentalmente, Hannah Arendt, quien supo acertar con la categoría más revulsiva del debate sobre la maldad, la de “banalidad del mal”¹. Aun cuando es indudable, entendemos, que las discusiones propiciadas al interior del campo filosófico a partir de las intervenciones de estos y otros pensadores han sido saludablemente estimulantes, el grado de abstracción del problema —quizás una señal de su misma importancia—, así como la inmensa gama de dimensiones implicada, lo ha tornado casi inabarcable. En razón de ello, la concentración en un problema particular de uno de los campos culturales afectados, la representación artística, puede resultar una estrategia promisoría: ¿de qué maneras ha resultado afectada la naturaleza de la representación en las artes posteriores a Auschwitz?

Así formulada, esta pregunta —que remite naturalmente al célebre *dictum* de Theodor W. Adorno²— continúa eludiendo un abordaje mínimamente satisfactorio. A cambio de una ambición de tal calibre, nuestra propuesta consiste en detenernos en un episodio específico de representación de un mal concreto, contemporáneo, haciendo foco en una categoría teórico-moral que ha devenido central en el campo puntual de la teoría y la crítica cinematográfica desde hace más de medio siglo: pensar la pertinencia del uso de la categoría de “lo abyecto” para la crítica del film germano-danés de 2022, *Holy Spider*, dirigido por Ali Abbasi. Para llegar a ese objetivo, entendemos conveniente, primero, distinguir entre diversos usos de los términos “abyección” y “abyecto” en el campo de las artes visuales, pues ni todos son exactamente intercambiables ni son todos útiles para el análisis del film.

De escasa utilidad para nuestro fin resulta, entendemos, el clásico tratamiento semiótico-psicoanalítico que hiciera de la categoría de lo abyecto la teórica búlgara Julia Kristeva en su libro de 1980, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*

¹ Arendt acuñó el término en el marco de su cobertura del juicio en Jerusalén al jerarca nazi Adolph Eichmann (Arendt, 1999). Un lúcido análisis del lugar de la obra de Arendt dentro de la meditación sobre el mal en los siglos XIX y XX es el de Bernstein (2005).

² “La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema” (Adorno, 1962: 29).

(Kristeva, 1980)³. Y no lo es no tanto porque el objeto a partir del cual despliega las potencialidades analíticas de la noción de la abyección sea una obra literaria —la de Louis-Ferdinand Céline—, sino sobre todo porque sus conceptos psicoanalíticos son ajenos al debate que nos interesa, que gira sobre la estetización ilegítima de cierta especie de violencia. En tanto el análisis de la autora apunta a develar los elementos psicológicos que constituyen el fenómeno de la abyección, nuestro abordaje, en cambio, se erigirá sobre la perspectiva estético-moral para intentar discutir la cuestión de los límites de la representación. Establecido esto, la obra de Kristeva no dejará de servirnos de referencia, tal como se evidenciará cuando sea citada.

Tampoco la aplicación, por parte de la crítica australiana Barbara Creed (2016), de las nociones de Kristeva para pensar el cine se ajusta exactamente a lo que intentamos entender en estas páginas, si bien su objeto —el cine de terror— no está lejano al nuestro, en buena medida porque lo abyecto refiere siempre a la violencia extrema, asunto casi excluyente de las *horror movies*. Y aunque es tentador seguir la clave de lectura de *Holy Spider* como película de horror, ello demandaría otra especie de trabajo.

Aún menos pertinente es, en fin, la aplicación de la categoría para pensar cierta área de las artes visuales del último siglo, el *arte abyecto* (van Mechelen, 2007), a pesar de que la exposición de elementos que no querríamos ver (sangre, semen, excrementos, etc.) y los efectos subjetivos que provoca no sean completamente ajenos a la lectura que ensayaremos de la película.

Pero es momento de aclarar cuál es el sentido del término que nos interesa y cuál el objeto sobre el que intentamos pensar. Se trata, por supuesto, de la acepción más extendida en el área de estudios sobre cine, que fuera definida por Jaques Rivette en un brevísimo texto publicado originalmente en *Cahiers du Cinéma* en 1961 (Rivette, 2010) y desarrollado, famosamente, por Serge Daney en su intervención de comienzos de la década de 1990 (Daney, 1992). Como es bien conocido, Rivette introduce la noción para referirse a un plano puntual de la película de Gillo Pontecorvo, *Kapo*, de 1960. El plano en cuestión (así como la sentencia que suscita) son resumidos así por Rivette:

Obsérvese sin embargo en *Kapo* el plano en el que Riva se suicida abalanzándose sobre la alambrada eléctrica. Aquel que decide, en ese momento, hacer un travelling de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exac-

³ Citamos el título original porque, sin explicación a la vista, los traductores al castellano eligieron verterlo como *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (Kristeva, 1988), con lo cual se pierde la referencia a lo abyecto.

tamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio (Rivette, 2010).

El desprecio es resultado de la abyección de la decisión de puesta en escena de Pontecorvo, que decide embellecer una situación que demandaba un pudor ascético en su representación: frente al mayor mal del siglo (la escena, vale recordarlo, sucede en un campo de concentración), ninguna estrategia de lucimiento formal puede quedar sin reproche. Daney confirma y amplía el juicio de su maestro: “Ninguna imagen bella, y menos aún dibujada, compensaba la emoción —el miedo y el temblor— frente a las cosas registradas” (1992). Los espantos del nazismo han movido los límites de la ética de la representación. Después de los campos, es imprescindible cuestionarse los motivos que impulsan la puesta en escena de las películas que abordan la temática. Y la sombra de la abyección no ha dejado de rondar el juicio sobre las representaciones del horror de los campos desde entonces. En nuestro medio, por ejemplo, Héctor Schmucler supo escribir sobre *La lista de Schindler*:

Hay actos del recordar que solo estimulan el olvido. El mal absoluto es inenarrable. En nuestros días *La lista de Schindler*, la película de Steven Spielberg, escandaliza al estetizar el horror. El escándalo, en el más sólido cristianismo, es la ocasión del pecado creada por aquello que, producido por alguien, incita a los otros a apartarse de Dios. Estetizar el horror de Auschwitz es transgredir los límites de ese último pudor sin el cual dejaríamos de ser hombres. Al narrar lo incomprensible, al mostrar lo inalcanzable, *La lista de Schindler* degrada la memoria convirtiendo el infierno en un lugar propicio para que los héroes de Hollywood muestren sus habilidades que se deslizan entre la picardía y la frivolidad (Schmucler, 2019: 116).

La normativa de cautela y reflexividad en la representación de los campos se ha tornado imprescindible. Ahora bien, si desde 1945 se han sucedido fenómenos históricos asimilables a esos —de hecho, nuestro propio cine ha tenido que plantearse la pregunta al narrar el horror de nuestros propios centros de detención clandestina⁴—, es indudable que el campo de aplicación del término ha desbordado las fronteras imaginadas por Rivette para abarcar otras especies de espanto y sus representaciones respectivas. En este marco, nuestro objetivo en estas páginas es detenernos en un episodio contemporáneo de la trayectoria de lo abyecto en

⁴ “En especial, el genocidio nazi y los múltiples debates surgidos acerca de su (im)posible representación en imágenes proveen conceptos y nudos problemáticos que repercuten en la cuestión abierta de cómo representar el ‘horror argentino’” (Feld y Stites Mor, 2009: 28).

el análisis de películas —la calificación en esos términos de algunos rasgos del film de Ali Abbasi—, atendiendo, en primer lugar, a la adecuación de ese empleo, para reflexionar, en segundo lugar, sobre la potencial historicidad del concepto de lo abyecto, indagando sobre su posible transformación en el contexto de la proliferación contemporánea de imágenes de todo tipo, pero en particular de la accesibilidad de escenas de violencia extrema en tiempos en que los dispositivos de registro caseros, así como la sencillez en la distribución de sus productos, se han masificado y simplificado.

¿Por qué focalizar en este film en particular? Ciertamente, no es la única de este siglo que pueda ser acusada de abyecta. *Irreversible* de Gaspar Noé (2002), *Las cinco obstrucciones* de Lars von Trier (2003), en especial la segunda parte, filmada en India, o *A Serbian Film* (2010) son apenas algunos ejemplos que pueden suscitar preguntas similares. Lo que nos interesa del film de Abbasi es el modo en el que reactualiza el debate sobre lo representable, pero ya en un contexto de disputa del ámbito cinematográfico como patrón de referencia de la imagen (Steyerl, 2014). Si las anteriores películas circulaban todavía en los circuitos de videoclubes o páginas de descargas, *Holy Spider* pertenece plenamente al periodo histórico de lo que Casetti había anticipado como una relocalización del cine (2012: 14 y siguientes). Esta inscripción en un momento histórico particular en el que ya se encontraban consolidadas las plataformas de distribución de archivos de video digital, en especial Facebook y YouTube, es relevante ya que la circulación de imágenes atroces ha pasado a ser un problema político de primer orden⁵.

El film de Abbasi es estrictamente contemporáneo a una circulación pública y masiva de registros y representaciones de la violencia que en las películas antes mencionadas apenas comenzaba a esbozarse. Asimismo, a partir de la segunda década del siglo XXI se consolida el modelo de la distribución de video por *streaming*, primero con Netflix, pero seguido rápidamente por otras corporaciones mediáticas y que, como señala Casetti (2012), impactará notablemente en el ámbito de lo cinematográfico. Algunos hitos en este cambio de paradigma son el estreno simultáneo en sala y en plataforma de *Beasts of no Nation* de Cary Joji Fukunaga en 2015 y el éxito en festivales de cine y premiaciones de *Roma* de Alfonso Cuarón en 2018, producida por la empresa de *streaming*. Este breve contexto histórico apunta apenas a señalar que si algo distingue a la película de Abbasi es su pertenencia a otro momento histórico en el que la mutación en ciernes detectada por Casetti ya se ha concretado. Y es sintomático de esto que *Holy Spider* se haya puesto a disposición en la plataforma MUBI en el Reino Unido, Irlanda, Malasia y América Latina mientras estaba siendo estrenada en el resto del mundo.

⁵ La irrupción de videos de propaganda de organizaciones yihadistas, en particular los registros de ejecuciones, comienza al menos en 2008, apenas tres años después del lanzamiento de YouTube (Weimann, 2010: 51-52).

La carrera del propio Abbasi también amerita un comentario breve ya que da cuenta de cómo fue recibido en el ámbito de la crítica. Su producción se puede caracterizar como un cine de impronta autoral que aborda lo ominoso. Sus dos largometrajes previos, *Shelley* (2016) y *Border* (2019), son films que tematizan el alquiler de vientres, el tráfico de niños, la persecución de minorías y la pedofilia, pero desde el género fantástico. Al alejarse del estricto realismo, la inscripción genérica diluye algunos de los aspectos más éticamente debatibles, por lo que la cuestión de la abyección queda subsumida dentro de aspectos más psicoanalíticos o literarios. Además de tres cortometrajes iniciáticos de tono sombrío, Abbasi también dirigió los últimos dos capítulos de la primera temporada de la serie *The Last of Us* (2023). Si bien es difícil sostener un concepto fuerte de autoría en la producción serial, la elección del nombre de Abbasi para un capítulo que aborda el canibalismo, así como la crudeza del último episodio, no resulta casual. Con todo, al ficcionalizar hechos verídicos, en su apuesta por el realismo *Holy Spider* se diferencia tanto en la forma como en el contenido de la producción precedente de Abbasi.

¿Es culpable *Holy Spider* del crimen del embellecimiento?

Como recordamos más arriba, la acepción de abyección acuñada por Rivette (2010) y desarrollada por Daney (1992) refiere a la representación formalmente centrada de hechos que, de tan terribles, fuerzan a cuestionarse las decisiones de puesta en escena. Esos hechos, fundamentalmente en el texto pionero de Rivette, eran los sucedidos en los campos de concentración de la Alemania nazi. Como apuntamos, con el tiempo la categoría amplió su campo de denotación para aplicarse también a otras manifestaciones de la violencia extrema. En el caso del film que nos convoca, se trata de una serie de asesinatos de trabajadoras sexuales en la ciudad santa de Mashhad, Irán, entre 2000 y 2001. La denuncia de la abyección de las decisiones formales de Abbasi se centra en dos aspectos del film: la representación de los propios asesinatos y la escena final, con el hijo preadolescente del asesino recreando la mecánica de los mismos.

En cuanto al primer aspecto, la crítica Kelli Weston ha señalado que “en su retrato de estos horrores del mundo real, el film no prescinde de ningún embellecimiento cinematográfico” (Weston, 2023). ¿Es justa esta observación? La escenificación de los femicidios en el film no ahorra detalles: la mirada de espanto de las víctimas, los fluidos corporales que se liberan, el estertor de los finales, todo representado por una cámara nerviosa y en primerísimos planos. El efecto es, claro, casi insoportablemente intenso. En cualquier acepción habitual del término “belleza”, es difícil sostener que Abbasi incurre en la abyección de embellecer los crímenes de la Araña. Por eso, en el sentido estricto en que lo definiría Rivette, no estaríamos frente a un film “abyecto”. Pero es preciso considerar el siguiente pasaje de Weston, porque es posible que, si la acusación de embellecer la brutalidad no

aplica puntualmente a las escenas de los femicidios, quizás en la construcción más amplia del personaje aún halle justificación:

Helplessly or not, *Holy Spider* cannot quite conceal its fascination with Saeed. Abbasi, who co-wrote the script with Afshin Kamran Bahrami, emphasizes Saeed's banal domestic life. He is a veteran of the Iran-Iraq War, a doting father—at least, until his dominance is threatened—and in every way, a deeply unexceptional man who visibly feels it. But even still, the film cannot resist certain slippages that betray an instinctive attraction to the man: sleek overhead shots of Saeed roving across the city at night accompanied by Martin Dirkov's pulsing electric score carry the ubiquitous and perhaps unavoidable influence of David Fincher's *Seven* (1995) and *Zodiac* (2007), while Nadim Carlsen's cinematography seems to borrow from Bong Joon-ho's *Memories of Murder* (2003) as well (Weston, 2023).

Ahora bien, si ese sentido canónicamente rivettiano no es aplicable a las estrategias de representación de Abbasi, es posible que existan otros registros del campo semántico del término que aún resulten útiles para su lectura. Ese sentido es explorado en la breve reseña que el crítico argentino Roger Koza hiciera del film en ocasión de su estreno en el Festival de Cannes. Evocando los textos de Rivette y Daney, Koza escribe:

Pero la película tiene lo suyo, el toque autoral expresado en un par de decisiones estéticas abominables. Dada la inexistente discusión estética contemporánea, la estética de *Holy Spider* pasa sin más como el posicionamiento impúdico de quien toma decisiones extremas y al hacerlo, acaso, hasta se convierte en un baluarte de la denuncia sobre la violencia sexual [en] contra de las mujeres en un régimen patriarcal y teológico (Koza, 2022).

Esas “decisiones autorales” son, para el crítico, aquellas que confluyen en la forma de representar los femicidios:

Pero *Holy Spider* es una película atroz. Puede prodigar a los perversos del mundo varias subjetivas del hombre que estrangula a las mujeres en plena acción. A Abbasi no le bastó con la didáctica explícita de hacer durar el plano de las manos sobre el cuello de una mujer en el primer asesinato; sintió que tenía que repetir el procedimiento con todas las mujeres ultrajadas y asesinadas, aunque siempre igualando la perspectiva de planos y contraplanos, democratizando el placer

del homicida con el sufrimiento de la víctima. El impacto debe indignar, la verdad está en el asco, ese es el razonamiento (Koza, 2022).

A diferencia de Weston, la atribución del carácter atroz de la película por parte de Koza no se sostiene sobre un posible rivettiano embellecimiento de los planos (habría que ampliar brutalmente el campo denotativo del término “embellecimiento” para hacerlo), sino, antes bien, sobre las implicancias morales de las elecciones formales, en particular la determinación de montar las escenas en cuestión alternando los puntos de vista de victimario y víctima, así como en la duración del plano, antes que en su composición “bella”. En ese sentido, más que caer bajo la denuncia rivettiana de abyección por embellecimiento, quizás se podría entender el carácter “atroz” del film a partir de la duración de los planos de los crímenes de Saeed. Cabría considerar si esa decisión formal no es un uso abyecto del “montaje prohibido” de André Bazin, según la cual “cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción el montaje está prohibido” (2011: 77) y que oficia, precisamente, de garante de la ontología de la “fábula cinematográfica”, de su vínculo privilegiado con lo real.

También Diego Lerer ha criticado el film desde una perspectiva que, si bien sin emplear el término “abyección”, entendemos afín a la de Koza:

No es el único problema de HOLY SPIDER ya que también es una película que replica una y otra vez los crímenes de género y violencia misógina del asesino en cuestión (¿hace falta reiterar cuatro veces en primer plano como un hombre ahorca hasta la muerte a una mujer?), volviendo al film aún más problemático todavía (Lerer, 2022).

La crítica de Lerer difiere sutilmente de la de Koza: aquí lo inadmisibile es, en primer término, la insistencia hasta la fruición de la voluntad de mostrar la violencia en primer plano. Pero como no se trata, además, de cualquier violencia, Lerer abunda:

Pero no le alcanza con eso para escaparle al cliché, ni a mostrar más de una escena indignante de violencia de género (se ve que a Abbasi nadie le avisó que no da recrear en detalle y repetidamente brutales hechos de ese tipo, más si se basan en ataques reales) (Lerer, 2022).

Abyecta sería, así, la representación explícita de casos reales de violencia femicida, que sometería a los deudos de las víctimas a un proceso de revictimización

perfectamente evitable⁶. De nuevo, la abyección, si se trata de tal, desborda los estrechos confines de la definición rivettiana para abarcar otros fenómenos de la representación, de indudable estirpe maligna y patológica, pero diversos a aquel originario plano de *Kapo*.

En este punto se podría cuestionar la extensión semántica de un término que había sido inauguralmente dotado de un significado que, si estrecho, era notable en su precisión. ¿Es legítimo extender la etiqueta de “abyecto” a fenómenos para los cuales no fue creada? Y, más aún, frente a la aparición de nuevos fenómenos de la siempre prolífica creatividad de la maldad humana y, en particular, de su difusión masiva merced a su accesibilidad digital, ¿sigue siendo la abyección lo que solía ser?

El desborde de la abyección

Es importante retomar una de las preguntas que se plantea el propio Daney hacia el final de su ensayo:

Si por casualidad repitiera la experiencia con estudiantes de ahora, no me preocuparía por saber si lo que les perturba es el travelling, sino más bien por saber si existe para ellos algún índice de abyección. Para ser franco, mucho me temo que no lo haya. Esto demuestra no solo que los travellings ya no tienen nada que ver con la moral, sino que el cine está demasiado débil para albergar semejante problemática (Daney, 1992).

Efectivamente, hoy, el “índice de abyección” pareciera ser un tema que excede lo cinematográfico. No debemos olvidar que fue el propio Daney quien, al final de “El travelling de *Kapo*”, lo extendió a otras formas audiovisuales como el videoclip. Como señala en su revisión de la crítica de Rivette, en los 80 lo abyecto no residía ya en la decisión de un *travelling* breve que se detiene en la mano de Riva electrocutada en el alambrado del campo, sino que se manifestaba en la decisión de un ignoto editor de homologar a los prósperos artistas del mundo desarrollado con los niños famélicos de África mediante un fundido encadenado en el videoclip de la canción “We are the world”⁷.

⁶ Objeción que cabría a una mayoría abrumadora de las ficcionalizaciones de asesinatos reales, lo que supone extender los límites de lo representable del genocidio a casi todas las otras formas de asesinato y tortura de hechos reales. Ahora bien, ¿en qué lugar deja al cine este principio de decoro frente a la proliferación de imágenes abyectas en plataformas y medios?

⁷ Curiosamente, la única versión disponible en línea de “We are the World” solo presenta

En el análisis de Daney, la televisión, así como la publicidad, redefinen los términos del debate suscitado por la cuestionable decisión artística de Pontecorvo. En una era de la proliferación de las imágenes, el crítico señalaba que *Noche y niebla* (y sus “no-imágenes”) había dejado de funcionar como obra capaz de instaurar la justa distancia ante la muerte y prevenir la estetización del horror. Pero hay otro aspecto concomitante que agrega una dimensión más al debate.

Daney señala la existencia del “porno concentracionario” como una fantasía “trivial”, una “obsesión” vergonzante, que debería suscitar menos indignación que la pornografía artística del film de *Kapo*. Si perseguimos la intuición planteada por Daney de una expansión de lo abyecto, cabe preguntarse entonces qué lugar tiene la abyección en el campo audiovisual contemporáneo en el que tal circulación de imágenes no ha hecho más que incrementarse de un modo sin precedentes. La sobreabundancia efectivamente las deprecia y su impacto en la experiencia actual pareciera no ser equiparable a la proyección en sala. No tendría cómo serlo cuando el catálogo de los horrores de los que la humanidad es capaz está disponible a la mano, a demanda, en múltiples pantallas. Si el porno concentracionario circulaba en cintas de consumo privado, otras formas de la abyección contemporánea se registran, se distribuyen y se almacenan en los dispositivos móviles que llevamos en el bolsillo. Fenómeno que permite revisar la polémica coda de *Holy Spider*.

Consideremos dos expansiones de lo abyecto a partir de la lectura de Daney sobre el videoclip. En primer lugar, los engaños en los años 70 en torno al cine *snuff* (Stine, 1999) (y su posterior adopción como *leitmotiv* en el llamado *splatter horror* de películas como *Hostel* de Eli Roth⁸). En segundo lugar, la difusión del registro de atrocidades reales como los videos de propaganda del Estado Islámico y otros grupos fundamentalistas, y los videos de los carteles en México y otras organizaciones criminales, en especial de ejecuciones reales, o como los de pornografía infantil y de las distintas formas de pornovenganza.

La *dark web* como forma de acceso a esos contenidos, o los imprevistos *streams* en vivo de ataques por parte de los propios perpetradores mediante redes sociales,

a los cantantes sin imágenes de la hambruna en África, por lo que lo más chocante es el contraste entre la fastuosidad de la ropa de los artistas, con los oropeles de ropas engarzadas con oro y joyas, y el tema de la canción y la invitación a que es tiempo de dar y compartir. Sí existe, sin embargo, una versión por los 25 años de la canción, con otros músicos del pop y el hip hop para juntar fondos por Haití en la que efectivamente sí se lleva a cabo un montaje tan abyecto como el que describe Daney.

⁸ Acaso debamos considerar si el morbo que presentan las películas de estos subgéneros del cine terror son una forma de abyección o si, en virtud de su inscripción genérica, se sustraen de este debate.

como ocurrió el caso de los tiroteos a mezquitas en Christchurch, Nueva Zelanda en 2019, son fenómenos que dan cuenta de la circulación masiva de imágenes atroces que corren los límites de lo que los espectadores consideran tolerable⁹. De hecho, la creciente demanda social por una moderación de contenidos se da en el contexto de una creciente escasez de la disponibilidad de atención humana ante la proliferación de estímulos audiovisuales, lo que se correlaciona con la aparición de estrategias de representación cada vez más intensas para provocar y atraer una mirada que se dispersa¹⁰. Como argumentan Hallinan y Striphas (2016), la creciente automatización de la selección y recomendación algorítmica de contenidos digitales reemplaza no solo la sala de cine, sino también la función tradicional de la crítica en la cultura, es decir, valorar y jerarquizar las obras a partir de la interpretación y el juicio. Y, agregamos, reemplaza también otra mediación menos prestigiosa, la censura, entendida esta como forma institucional de la regulación de lo visible. En ese sentido, Celis Bueno llama la atención sobre el desplazamiento de la oposición usual entre lo policial y lo político para el reparto de lo sensible que proponía Rancière (1995) por el avance de una visión maquínica que opera sin semántica, es decir, sin contenido, más allá de la representación y el sentido, como mera posibilidad de activación (o no) de un procedimiento automático, como puede ser el de la alarma ante, o la censura de, ciertos contenidos audiovisuales (Celis Bueno, 2019)¹¹.

El mito del cine *snuff* encarnaba una forma de banalidad del mal como mercancía clandestina, heredera del porno concentracionario, pero bajo la ilusión de ser ya

⁹ Con la expansión de la internet desde los 2000, se desarrolló una creciente demanda de moderadores de contenidos que pudieran censurar este tipo de videos. La tarea de gestionar lo abyecto se volvió una tarea mal paga y precarizada que han generado juicios en los que las grandes corporaciones que distribuyen video a demanda se vieron obligadas a reconocer los efectos nocivos en la salud mental de sus empleados. YouTUBE (Wiessner, 2022), Facebook (Wiessner, 2021) y TikTok (Pietsch, 2021) perdieron demandas multimillonarias. La crónica de la experiencia espectral de los moderadores (Newton, 2019) presenta una serie relevante de dilemas éticos que articula la precarización laboral, la libertad de expresión, el derecho a la privacidad, la preservación del derecho de autor y la regulación de las corporaciones mediáticas y tecnológicas por parte de los Estados.

¹⁰ Para una historización de este fenómeno, cfr. *The Attention Economy* (Celis Bueno, 2016).

¹¹ Pero, como también lo ilustran las acciones judiciales de los moderadores de contenidos señaladas en la nota 9, la supuesta automatización de las tareas de censura en realidad supone un ejército de trabajadores precarizados e invisibilizados que sufren las consecuencias psicológicas de etiquetar los contenidos. Esta dinámica perversa de tercerización de los roles tradicionales de la crítica y la censura ha sido definida como “heteromatización” o “fauxtomatización” en cuanto la labor humana no es reemplazada, sino que se la usa como complemento necesario de la operación automática (Crawford, 2022: 89 y siguientes). Si bien excede el alcance del presente trabajo, este sustrato tecnológico de la distribución y circulación del audiovisual en el contexto de plataformas hoy hegemónico tiene, o debería tener, un mayor peso en los debates sobre la ética de la imagen.

no decisiones moralmente cuestionables de puesta en escena, sino directamente documento real de actos atroces. Si bien estas primeras producciones parecen haber sido meras estrategias publicitarias de cine de bajo presupuesto sostenidas en el morbo (Stine, 1999), con el salto a las redes, la circulación digital amplía todavía más los alcances de una forma de abyección que se nutre de este imaginario y, peor aún, lo efectúa como en los casos antes mencionados.

Por otra parte, a partir de los 80, desde la apología al vigilantismo de las películas de Charles Bronson continuada por las películas protagonizadas por Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone y Chuck Norris, se produce en la ficción una normalización de la crueldad, en la que hemos sido educados por los héroes de acción del cine hollywoodense y sus recurrentes apologías de la tortura. Y, en este sentido, cabe volver a preguntarse, a la luz de esta sobreabundancia de imágenes atroces, tanto reales como ficcionales, dónde se ubica el índice de abyección planteado por Daney. En este contexto de normalización de la violencia, ¿cuál es el alcance del concepto al valorar el film de Abassi?

Los límites de la representación

Tal vez una salida al debate de un criterio de abyección que desborda el de las decisiones formales, del recato para representar que demandaba Daney invocando el plano de la muerte de Miyagui en *Cuentos de la luna pálida* de Mizoguchi, sea visitar el viejo problema de la mimesis. En el prefacio a su estudio sobre la obra de Passolini, Fernando Svetko señala que

el problema de la imitación —o, en su variante moderna, de la representación— de lo real entraña la importante cuestión de qué significa imitar, qué tipo de realidad es la que se va a imitar, y qué consecuencias traen aparejadas esas decisiones en los litigiosos escenarios de la vida en común (Svetko, 2023: 13).

La tensión entre *mimesis eikastiké* (la imitación fiel de las cosas tal como aparecen) y *mimesis phantastiké* (la deformación de lo representado como modo de “conocimiento ético” [Svetko, 2023: 18]) subyace a los debates suscitados en torno a la película de Abassi. En ese sentido, y abandonando un abordaje formal de la obra, cabe prestar atención a algunos aspectos relativos a la producción de *Holy Spider*¹². En una entrevista que le hace Ezelle Alblas (2023), el director introduce algunas cuestiones relevantes. En primer lugar, que la película se rodó “contra” el

¹² Estas consideraciones “heterónomas” no son contradictorias con el abordaje de Daney (y de Rivette), que también presta atención a la resolución de problemas prácticos, como el

gobierno de Irán, lo cual dificultó mucho la investigación previa, incluido el diálogo con familiares de las víctimas. También, producto de esta oposición, realizar el casting de actrices y actores resultaba particularmente complejo en virtud de los posibles efectos sobre la carrera de quienes asumieran los papeles. En relación a la fascinación por la figura de Saeed señalada por Lerer, el propio Abassi declaró su intención de no hacer un film tópico, sino un “viaje a la oscuridad” (Alblas, 2023). ¿Podría sostenerse, sin incurrir en un anacronismo, que el viaje a la oscuridad que se propone Abassi al seguir a Saeed, así como el agregado ficcional de la periodista Rahimi, sean una forma de *mímesis phantastiké*? La tensión de la obra como imitación de lo real o como “exaltación consecuente de las pasiones del alma y del sufrimiento como modo de conocimiento” (Svetko, 2023: 18) puede resultar algo forzada, más cuando debemos considerar que en la historia de la representación, con el surgimiento de la estética moderna, y en la cual cabe enmarcar la cuestión de la abyección, se produce “un desplazamiento del eje de la problematización filosófica respecto del arte que va de la producción a la recepción, del creador al espectador, y de la *mímesis*, por tanto, al *juicio*” (Svetko, 2023: 31)¹³. En ese desplazamiento de la obra a su recepción cabe enmarcar también la afirmación de Koza, sobre la cual se introduce la cuestión de la abyección del film de Abassi:

Como la agenda estética de Cannes lleva años entrenando a su público y sus críticos en una sistemática estética de sadismo universal, “imprescindible” para mostrar con vehemencia las calamidades del mundo, no faltó el elogio al coraje de este film “irani” rodado en Jordania en el que se pueden ver las tetas de una mujer, un pene erecto ensalivado y una pareja teniendo sexo, y en el que también se puede admirar la bravura de una mujer ante el sistema, como si Jafar Panahi jamás hubiera filmado (Koza, 2022).

Tal agenda estética se vincula, entonces, a un sadismo “imprescindible” para representar la violencia. Una forma de *mímesis* que, al contrario del recato ante lo atroz, alienta y propicia el escándalo en el sentido profundo recuperado por Schmucler. Entonces, ¿podemos volver a la pregunta por el índice de abyección que se diluye en este nuevo régimen estético del cual la agenda de Cannes es un ejemplo? A propósito de este contexto, Tiziana Terranova ha señalado que en una ecología de la información

despliegue de rieles para el *dolly* y las numerosas indicaciones de Pontecorvo para llevar a cabo el *travelling de Kapo*.

¹³ Énfasis en el original.

es más como si el universo de las imágenes hubiese dejado de jugar el juego de las apariencias y la mediación para ser abiertamente exhibido como un campo para la propagación de intensidades o afectos, un campo de batalla para la guerra montada en el terreno de la percepción (Terranova, 2022: 212).

Y dentro del universo de las imágenes, el cine, o al menos “cierto” cine, participa de esa estética del “sadismo universal” denunciado por Koza. Esa guerra en la percepción es uno de los principales motivos por los cuales la cuestión de la abyección pareciera reducirse a un prurito purista y no a un debate estético de primer orden, el motivo por el cual el índice demandado por Daney retrocede ante la permanente devaluación de las imágenes cinematográficas que abandonan la mediación, implícita en la voluntad mimética de las artes, en favor de la propagación de intensidades propia de una economía de la atención.

Infancias abyectas

Barbara Creed introduce una distinción ética que puede guiar la construcción de potenciales respuestas a las varias preguntas que estas páginas dejan abiertas.

Cualquiera sea el crimen, dado que dirige su atención a la fragilidad de la norma, es abyecto. Pero cuando el crimen es premeditado, se asesina con astucia o se venga con hipocresía, el abyecto aparece con más fuerza, pues eleva la exhibición de tal fragilidad. Aquel que niega la moral no es abyecto, pues puede haber grandeza en la amoralidad. (...) Abjecto, por el contrario, es inmoral, siniestro, tortuoso y turbio (Creed, 2016: 4).

El personaje de Saeed es sin dudas siniestro, tortuoso y turbio en sus estrategias y actos, lo cual invalida en último término, para el espectador, su pretensión de que sus fines de una supuesta altura moral los justifican. Pero la acusación de abyección elevada contra la película no alude, por supuesto, a la calificación moral de su protagonista, sino, antes bien, a las decisiones formales tomadas por Abbasi en la representación de sus crímenes. Sea la propia decisión de mostrar repetidamente femicidios reales (Lerer) o el hacerlo alternando “democráticamente” el punto de vista del victimario y el de la víctima (Koza), la venerable invención conceptual de Rivette ha encontrado de nuevo su objeto. Ahora bien, hemos visto que la historia, que todo lo cambia, no ha dejado de afectar también al concepto de abyección, tanto en el sentido del temor de Daney sobre su retirada entre el ruido visual de nuestra época como en el de su más discreta dilución ante el aluvión de

imágenes digitales atroces disponibles en la palma de la mano. Si no directamente retirada, la noción de abyección ha experimentado una sensible mutación, en la que su validez ha sido cuestionada y su campo de aplicación restringido.

Y, sin embargo, resiste, como lo muestran las críticas a la película de Abbasi. Aunque a esta altura es evidente que este trabajo ha abierto muchos más interrogantes de los que puede (ni pretende) responder, la inquietud generada por Daney respecto a la existencia de un “índice de abyección” en el cine contemporáneo nos interpela. ¿Es posible sostener aún que haya objetos cuya representación irreflexiva siga siendo abyecta? Julia Kristeva supo escribir estas líneas, que contienen una indicación en ese sentido:

En las oscuras salas que quedan ahora del museo de Auschwitz, veo un montón de zapatos de niños, o algo así, que ya he visto en otra parte, quizás bajo un árbol de Navidad; muñecas, tal vez. La abyección del crimen nazi alcanza su apogeo cuando la muerte, que de todas maneras me mata, se mezcla con aquello que, en mi universo viviente, está llamado a salvarme de la muerte: con la infancia, con la ciencia, entre otras cosas (Kristeva, 1980: 11-12)¹⁴.

La referencia a la infancia como límite remite inmediatamente a la coda de la película de Abbasi, en la que el hijo preadolescente de Saeed recrea, sobre el cuerpo de su hermanita, la mecánica de los crímenes de su padre. La escena es revulsiva y posiblemente abyecta. Pero subsiste la duda sobre si hay algo en la representación de una realidad indudablemente espantosa que le añade una capa de ignominia, o si bien, en la línea de la *mímesis phantastike* recuperada por Svetko, esa representación, en su mismo exceso, es una fuerza moral que dirige la mirada hacia lo que quizás no quisiéramos ver.

Bibliografía

Fuentes

Abbasi, Ali (director) (2016), *Shelley* [película], Dinamarca, Profile Pictures - New Danish Screen - Film i Skåne.

----- (director) (2019), *Gräns [Border]* [película], Suecia - Dinamarca, Meta Film Stockholm - Black Spark Film & TV - Kärnfilm.

¹⁴ La traducción es nuestra.

----- (director) (2022), *Holy Spider* [película], Dinamarca - Alemania - Francia - Suecia, Profile Pictures - One Two Films - Why Not Productions - Wild Bunch International - Nordisk Film Production.

Cuarón, Alfonso (director) (2018), *Roma* [película], México - EE. UU., Esperanto Filmoj - Participant - Pimienta Films.

Druckman, Neil y Mazin, Craig (productores) (2023), *The Last of Us* [serie televisiva], EE. UU., Canadian Film or Video Production Tax Credit (CPTC) - Government of Alberta - Naughty Dog.

Fukunaga, Cary Joji (director) (2015), *Beasts of No Nation* [película], EE. UU., Red Crown Productions - The Princess Grace Foundation - Participant.

Leth, Jørgen y Trier, Lars von (directores) (2003), *De fem benspænd* [*Las cinco obstrucciones*] [película], Dinamarca, Almaz Film Productions S.A. - Panic Productions - Wajnbrose Productions.

Mizoguchi, Kenji (director) (1972), *Ugetsu monogatari* [*Cuentos de la luna pálida*] [película], Japón, Daiei Studios.

Noé, Gaspar (director) (2002), *Irréversible* [película], Francia, 120 Films - Canal+ - Eskwad.

Pontecorvo, Gillo (director) (1962), *Kapò* [película], Italia - Francia - Yugoslavia, Cineriz - Vides Cinematografica - Zebra Films - Francinex - Lovcen Films.

Resnais, Alain (director) (1956), *Nuit et brouillard* [*Noche y niebla*] [película], Francia, Argos Films.

Roth, Eli (director) (2006), *Hostel* [película], EE. UU., Next Entertainment - Raw Nerve - International Production Company.

Spasojevic, Srdjan (director) (2010), *Srpski film* [película], Serbia, Contra Film.

Bibliografía referida

Adorno, Theodor (1962), "La crítica de la cultura y la sociedad", en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, pp. 9-29.

Abblas, Ezelle (19 de enero de 2023), *Ali Abbasi interview on Holy Spider* [video], YouTube, [disponible en <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Gh4PdLeMLxs&feature=youtu.be>].

Arendt, Hannah (1999), *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen.

Bazin, André (2011), "El montaje prohibido", *Cuadernos de cine documental*, n° 1, vol. 5, pp. 49-52.

Bernstein, Richard (2005), *El mal radical. Una indagación filosófica*, Buenos Aires, Lilmod.

Casetti, Francesco (2012), "The relocation of cinema", *NECSUS. European Journal of Media Studies*, n° 1, pp. 5-34, [disponible en <https://mediarep.org/entities/article/7d026c07-7b4d-4f3f-85a5-eb83f7193157>].

Celis Bueno, Claudio (2016), *The Attention Economy: Labour, Time and Power in Cognitive Capitalism*, Londres, Rowman & Littlefield International.

---- (mayo de 2019), "Notas sobre el estatuto político de la imagen en la era de la visión artificial", *Revista Barda*, n° 8, pp. 89-106.

Crawford, Kate (2022), *Atlas de IA. Poder, política y costes planetarios de la inteligencia artificial*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Creed, Barbara (2016), "Terror y el monstruo femenino", *laFuga*, n° 18, [disponible en <http://lafuga.cl/terror-y-el-monstruo-femenino/783>].

Daney, Serge (1992), "El travelling de Kapo", *Trafic*, n° 4, [disponible en *Cinéfagos*, <https://www.cinefagos.net/index.php/documentos/442-el-travelling-de-kapo.html>].

Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comps.) (2009), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós.

Hallinan, Blake y Striplas, Ted (2016), "Recommended for you: The Netflix Prize and the production of algorithmic culture", *New Media & Society*, n° 18, vol. 1, pp. 117-137, [disponible en <https://doi.org/10.1177/1461444814538646>].

Koza, Roger (23 de mayo de 2022), "Cannes 2022 (6): Vidas tenebrosas", *Con los ojos abiertos*, [disponible en <http://www.conlosojosabiertos.com/cannes-2022-06-vidas-tenebrosas/>].

Kristeva, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París, Éditions du Seuil.

---- (1988), *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, México, Siglo XXI.

Lerer, Diego (22 de mayo de 2022), "Cannes 2022: crítica de 'Holy Spider', de Ali Abbasi (Competencia)", *Micropsia*, [disponible en <https://www.micropsiacine.com/2022/05/cannes-2022-critica-de-holy-spider-de-ali-abbasi-competencia/>].

Newton, Casey (16 de diciembre de 2019), "Google and YouTube moderators speak out on the work that gave them PTSD", *The Verge*, [disponible en <https://www.theverge.com/2019/12/16/21021005/google-youtube-moderators-ptsd-accenture-violent-disturbing-content-interviews-video>].

Pietsch, Bryan (28 de diciembre de 2021), "TikTok content moderator sues company, alleging trauma from hours reviewing videos of rape and killings", *Washington Post*, [disponible en <https://www.washingtonpost.com/technology/2021/12/28/tiktok-moderator-lawsuit-violent-content-ptsd/>].

Rancière, Jacques (1995), *El desacuerdo: Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Rivette, Jacques (18 de mayo de 2010), "De la abyección", *Misterioso objeto al mediodía*, [1961], [disponible en <https://misteriosoobjetoalmediodia.wordpress.com/2010/05/18/de-la-abyccion-jacques-rivette-1961/>].

Schmucler, Héctor (2019), "Spielberg y el escándalo de estetizar el horror", en *La memoria, entre la política y la ética*, Buenos Aires, Clacso, pp. 113-118.

Steyerl, Hito (2014), *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra.

Stine, Scott Aaron (junio de 1999), "The Snuff Film: The Making of an Urban Legend - CSI", *Skeptical Inquirer Volume*, n° 23, vol. 3, [disponible en https://web.archive.org/web/20180925180514/https://www.csicop.org/si/show/snuff_film_the_making_of_an_urban_legend].

Svetko, Fernando (2023), *Representar y redimir. La mímesis según Pier Paolo Pasolini*, Córdoba, Los Ríos.

Terranova, Tiziana (2022), *Cultura de la red. Información, política y trabajo libre*, Buenos Aires, Tinta Limón.

van Mechelen, Marga (2007), "El arte abyecto", *Relaciones*, n° 184, [disponible en <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/9909/signos.htm#Serie>].

Weimann, Gabriel (2010), "Terror on Facebook, Twitter, and Youtube", *The Brown Journal of World Affairs*, n° 16, vol. 2, pp. 45-54.

Weston, Kelli (27 de marzo de 2023), "Memories of Murder: 'Holy Spider' and Serial Killer Cinema", *Notebook*, [disponible en <https://mubi.com/en/notebook/posts/memories-of-murder-holy-spider-and-serial-killer-cinema>].

Wiessner, Daniel (23 de julio de 2021), "Judge OKs \$85 mln settlement of Facebook moderators' PTSD claims", *Reuters*, [disponible en <https://www.reuters.com/legal/transactional/judge-oks-85-mln-settlement-facebook-moderators-ptsd-claims-2021-07-23/>].

---- (13 de julio de 2022), "YouTube settles moderators' case over graphic videos for \$4.3 mln", *Reuters*, [disponible en <https://www.reuters.com/legal/transactional/youtube-settles-moderators-case-over-graphic-videos-43-mln-2022-07-13/>].