



¿Un humanismo político?

Sobre *La sensibilidad*, de Germán Scelso

Carlos Balzi

¿Qué soy, entonces?
Una cosa que piensa. Y,
¿qué es una cosa que
piensa? Es una cosa que
duda, que entiende, que
afirma, que niega, que
quiere, que no quiere,
que imagina también, y
que siente.

René Descartes, *Meditaciones Metafísicas*

Si lo sensible es lo que recibimos por los sentidos, la sensibilidad sería la forma particular en que cada uno de nosotros elabora el material que ellos nos brindan: lo sensible tamizado por lo que nos individualiza. Pero también nombramos con esa palabra a aquello que nos hace capaces de tener sentimientos. Y, aún, a la capacidad que tienen las películas en su materialidad de reaccionar frente a una energía luminosa¹. Estos esbozos de definición, si pretendieran exhaustividad, deberían ser desarrollados en tantas direcciones que su sola enumeración sería agotadora. Es mi humilde intención, a propósito de la bella película de Germán Scelso, dar unos pocos pasos por los caminos enigmáticos que inaugura.

Esos pasos seguirán el siguiente itinerario. Tras una breve reconstrucción de una historia posible de nuestro devenir como seres sensibles, proponemos dejar que sea la propia película quien nos

1 Tomo esta última acepción de la breve pero iluminadora reseña de la película de Gamberini: Gamberini, M., "Mujeres. «La sensibilidad», Germán Scelso, Argentina, 2011", *Con los ojos abiertos. Críticas, crónicas de festivales y apuntes sobre cine* [blog], 07/25/2013, disponible en <http://ojosabiertos.otrosocines.com/las-peliculas-secretas-17/>, última visita el 4/12/2015.

conduzca desde lo que aparece como su tesis de superficie –la determinación clasista de la sensibilidad– hacia una matización, sutil y enérgica al mismo tiempo, en un viaje hacia lo que nos gustaría llamar, conscientes de lo controvertible de la etiqueta, el “humanismo” de la película.

Cómo devinimos sensibles

¿Esto lo escribí yo?²

María Luisa Pando de Sabattini

En esa época era todo
tan diferente a ahora.

Laura Espíndola

Quiero descartar de entrada, con algo de pena, recorridos queridos y posibles. Descartar, por ejemplo, los desafíos escépticos a la veracidad de la información que nos proveen nuestros cinco canónicos sentidos. Aunque estaría encantado de explorar el vínculo que intuyo existente entre el siempre renovado triunfo de las paradojas escépticas y la gestación de la no menos paradójica versión de la verdad sobre la que pretendo hablar, ceder a tal tentación me llevaría a incurrir en una injusticia inexcusable con lo único que ahora importa, la razón que me convoca, es decir, la película. Permítanme, con todo, que me desahogue un momento. Las paradojas a las que me referí fueron avanzadas hace más de dos mil años por un oscuro filósofo del período helenístico, Pirrón de Elis, codificadas poco después por otros opacos personajes como Sexto Empírico y Agrippa, y actualizadas en distintas épocas y con objetivos diferentes por Michel de Montaigne, David Hume y Ludwig Wittgenstein: uno de sus motivos más recurrentes es la demostración de la imposibilidad de estar ciertos respecto a nuestras percepciones. Ya sea porque este-

2 Todas las citas de María Luisa Pando y de Laura Espíndola están tomadas de la propia película.

mos enfermos, afectados por pasiones, prejuicios o ideologías, sus argumentos apuntan a desatar el nudo que ataría el contenido de nuestras percepciones con la elaboración de una verdad apodíctica. Y si esa verdad se construye sobre cimientos de tal porosidad, ella misma resultará, entonces, mortalmente debilitada. Este ataque fue repelido muchas veces, pero sin fortuna, a juzgar por su persistente retorno. En algún momento, ignoro cuándo exactamente, alguien imaginó una respuesta al enigma en cuestión que, concediendo la victoria al escéptico en tanto sus paradojas removían para siempre la certidumbre teórica última, descubría una *terra nova* sobre la cual fundar otra especie de verdad, más humilde, pero también más humana: podemos todavía alcanzar la certeza en aquellas pequeñas verdades que no dependen de los sentidos. En aquello, en suma, que somos capaces de hacer con nuestras manos y nuestra inteligencia, sin seguir un modelo externo y por tanto sensible: en lo puramente artificial, digamos³.

Pero esta respuesta abrió una brecha por la cual se descubrirá algo que no estaba previsto en absoluto. Y es que pronto se advirtió que ella había reducido lo verdadero a una capacidad específica de nuestra constitución, la que nos posibilita producir entes que no existirían en la nuda naturaleza, desconociendo otros muchos rasgos de la condición humana, entre ellos uno que será señalado inmediatamente y que me interesa rescatar: más allá de la potencia productiva de la que fuimos dotados, no nos reconocemos menos en la manera en que nuestros sentimientos juzgan a cada momento nuestra posición y nos mueven a actuar sobre ella.

Ahora bien, haber recordado que somos seres sensibles además de productivos estaba muy bien, pero ¿no implicaba volver a destacar justo aquello de lo que habíamos querido escapar? Porque no es difícil adivinar que el parentesco entre sentido y sentimiento era, como poco, estrecho; así que si los sentidos habían sido impugnados con éxito como fuente de verdad, ¿de qué modo podían los senti-

3 Esta historia ha sido narrada magistralmente por Popkin, R., *La historia del escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983. El autor continuó revisando y enriqueciendo el estudio hasta el final de su vida, al punto de que la tercera edición se tituló *The History of Scepticism from Savonarola to Bayle*, Oxford et al., Oxford University Press, 2003.

mientos defender su pretensión epistémica? La estrategia, sin duda débil, consistió en señalar la concurrencia espontánea de las evaluaciones sentimentales de los seres humanos: aun cuando, cada uno en su tiempo, su lugar y a su manera, todos aprobábamos y rechazábamos más o menos las mismas cosas, los mismos caracteres, las mismas acciones. Nunca se explicó muy bien por qué esto sucedía, pero no importaba, en tanto el catálogo de las cosas, caracteres y acciones aprobados y rechazados fuera convincente.

Lo fuera o no, la vindicación del sentimiento prodigó unos herederos ambiguos en los románticos, quienes, como suele suceder con las herencias, traicionarían los términos del contrato radicalizando el protagonismo del sentimiento, identificado ahora –contra la homogeneizadora razón de sus predecesores ilustrados– con la esencia de la personalidad individual: serían los sentimientos lo que nos distinguen del rebaño y, por tanto, su expresión sería lo más urgente para quienes valoraban su individualidad. Pero si la filosofía se había instituido como la patria del concepto, esto es, de la razón y lo – ¡el horror! – común, era preciso encontrar otra forma de expresar la distinción. La de las artes fue, por supuesto, la elegida. Y entre ellas, andando el tiempo, la del cine.

Individuos y clases

¿Y cuál es la diferencia
entre tú y yo?

Albert Pla, *La diferencia*

Ya abusé demasiado de mi pedido de paciencia para con un desahogo teórico. Aunque quizás no haya sido del todo improductivo. Porque los dos caminos, entre los muchos que se abrían, que pretendía empezar a recorrer, no distaban tanto de la historia que –brutalmente– resumí. Pues lo que la película me llevó a cuestionarme era la manera específica en que nos afecta la información transmitida por cada uno de los sentidos, así como el significado de esa “individualidad” que la vuelve “sensibilidad”.

Como tanteo en la oscuridad, les pido que me permitan empezar por la segunda. Si se precisa una justificación, es la propia película la única que puedo dar: porque en un plano, si se quiere y con todas las prevenciones del caso, “superficial”, ella apunta a develar de qué modo dos individualidades enfrentan una demanda especular, la de responder –no sólo verbal, sino también físicamente– a situaciones que se pretenden idénticas, o que, en todo caso, el autor selecciona con ecuanimidad. Y en esa indagación de los efectos que situaciones similares producen en individualidades únicas es, al menos para mí, donde se puede empezar a percibir la riqueza filosófica de la obra. Porque la individualidad de las dos maravillosas madres-abuelas que hegemonizan el tiempo de la película, la unidad de sus experiencias existenciales es construida por las imágenes y las palabras atendiendo, en la superficie, a un principio que las define y las trasciende, es decir, del cual no son responsables: a partir de su adscripción a clases sociales casi perfectamente opuestas. La individuación de la sensibilidad, tal parece la tesis de la obra, es función del azar del nacimiento en una u otra clase.

¿Es esto exacto? Es decir, ¿tal adscripción agota la explicación de las acciones que de una y otra vemos en la pantalla? Estoy convencido de que no lo hace. Explicar las razones de esta convicción me lleva a comentar dos de los logros extraordinarios que encuentro en la película, ambos relacionados, en cierta manera, con ese rasgo de la historia de la filosofía que resumé con poca sutileza al comienzo.

La adscripción de clase no agota lo que vemos porque la clase social, con todas sus dificultades teóricas y todas sus virtudes, no ha pretendido nunca –al menos en las obras de Karl Marx y de sus más valiosos herederos– ajustarse a la anatomía –Foucault *dixit*– de los actos individuales, los cuales fueron siempre considerados con justicia en su indeterminación esencial. Las dos madres-abuelas que sufrieron la horrible experiencia de la que parte la película, no son (en el vocabulario del supuesto enemigo de Marx, el gran Max Weber) “tipos ideales” de reacción clasista, sino que son individuos, en cuyos actos –¿qué duda cabe?– el azar de haber nacido pobres o ricos es un factor muy importante, pero en ningún caso determinante. A lo largo de la película se puede intuir, más que percibir directamente, que otros individuos adscritos a cada una de las clases no tuvieron

las mismas reacciones: de hecho, el padre del director se proletariza – en la bella escena de la foto con la campera– y la madre ingresa muy segura en el mundo de la “sociedad” (cuando María Luisa cuenta su presentación a la familia). Hay ahí una primera refutación de una hipotética tesis que afirmara que la adscripción de clase explica sin dejar desinencia las reacciones de los personajes: la militancia como punto de intersección de las clases.

Pero hay otras, que surgen de la misma entraña de la historia cuyas reacciones en las dos mujeres la película de Scelso indaga. Aún si la diferencia de clase bastara, quedaría un resto inexpugnable que impugnaría su aplicación a esta historia: ese resto –siento vergüenza de usar este término– es la desaparición definitiva de uno de los hijos y la reaparición de la otra. Esta circunstancia –más vergüenza– da lugar a algunos de los momentos más emocionantes de la película, cuando ellas cuentan cómo vivieron el distinto final. Y esto me lleva a una última, mucho más discutible, impugnación de la exhaustividad de la explicación clasista, donde puede verse lo que quisiera llamar, más o menos consciente de cuánto ha sido desacreditada esta palabra, el “humanismo” de *La sensibilidad*.

Humanismo

¡Soy un ser humano!

David Lynch, *El hombre elefante*

Si hay acontecimientos vitales donde la individualidad debería manifestarse en todo su esplendor, esos no podrían ser otros que los que definen, en cierto modo, nuestra condición en la tierra. Podemos vestirnos, comer, elegir leer la literatura y escuchar la música que prefiramos, en fin, actuar cotidianamente de modos muy diferentes. Pero tal vez no sea eso lo que define en profundidad nuestro modo de ser. Quizás sirva como indicio considerar que muchas veces somos diferentes en esos aspectos de aquellos seres humanos a los que nos une una afinidad que gustamos llamar “electiva”. Si todos esos rasgos nos diferencian, ¿cómo explicar la fortaleza de los vínculos que nos unen con esos individuos? Creo que la respuesta no po-

dría prescindir del hecho de que esas diferencias son, si se quiere y otra vez con los problemas de los que ya hablé, “superficiales”, y que por debajo fluye un río de coincidencias innegociables en lo que no se me ocurre más que llamar “lo importante”. No sé bien qué cuestiones están allí cobijadas, aunque intuyo algunas: la actitud respecto a la muerte propia y de los seres más queridos, la fidelidad a lo que define el vínculo, la alegría intensa del descubrimiento conjunto y la no menos feliz discusión de las diferencias inesenciales. *La sensibilidad*, entiendo, no quiere presentarse como una tesis sociológica sobre la influencia de la pertenencia de clase en la conducta de los individuos. Su “humanismo”, si se me acepta el término, estriba en situar esa innegable influencia sobre el fondo de lo que nos iguala como seres humanos enfrentados, más o menos, a los mismos enigmas. Y esto me lleva a la última cuestión sobre la que quería hablar, antes de terminar de abrumar vuestra paciencia “humana”.

Siempre siento pudor al escribir sobre cine, porque no recibí el don de concebir ideas visuales que se mueven. Lo que escribo es la traducción a mi propio acervo de profesor de filosofía de algunas de los efectos que la película me provocó. Son palabras, ni más, ni menos. Pero una película como *La sensibilidad*, que incluye palabras, no consta sólo de palabras, sino de imágenes, sonido, música, movimiento y, en ella en particular, de dos personas maravillosas que, con su presencia física y verbal, no testimonian tanto –me gustaría decir, en absoluto– el modo en que su clase las determina, sino sobre todo una verdad extraña, que entendemos irreductible y que, con todo y al menos a mí, emociona. Esa emoción, si es que ustedes la experimentaron también, prueba que en *La sensibilidad* habita esa verdad paradójica que, por particular e intransmisible, se inscribe en un registro que sería impensable fuera del campo delimitado por la representación de las imágenes en el tiempo que es el del cine. Y es ésta una verdad que traiciono en el mismo momento de expresarla. Quiere ser, espero que esté claro, una traición amorosa.

“Todas tenemos una novela” dice al comienzo la abuela María Luisa Pando, a quien en principio deberíamos adjudicar el privilegio de clase. Que sepamos que su vida fue menos feliz que la de su supuesto reflejo social importa menos, entiendo, que el hecho de que haya sido ella quien dijera esa frase, que dice algo que desde que

recuerdo sostuve y cuya inclusión al inicio de la película no puede ser casual. En ella se resume ese “humanismo” –con perdón– que se desprende de ella. El relato de toda vida es apasionante, si se acierta –como es el caso de esta película– a seleccionar del infinito conjunto que nos constituye aquellos episodios en los que podemos reconocernos, en los que una fibra humana compartida resulta conmovida.

La luz, la película y la piel

¿Viste como en las
novelas?

María Luisa Pando de
Sabattini

De las tres acepciones del término “sensibilidad” que se refirieron al comienzo, nada se dijo hasta aquí sobre la última, la que refiere a la materialidad de la película. Y poco podré decir, en tanto, como seguramente es evidente por lo hasta aquí escrito, ni soy ni pretendo ser especialista en este específico aspecto del lenguaje cinematográfico. Algo, con todo, considero posible barruntar.

Lo primero que destaca es la aspereza, la rugosidad de la imagen, que se aleja de cualquier pretensión preciosista para acercarse con dureza a objetos y personas. Esto vale tanto para las imágenes en color, que ocupan gran parte del metraje, incluidos los divertidos –y ruidosos– planos fijos sobre la pantalla de un televisor por donde desfilan escenas de una banalidad demoledora junto a fragmentos del juicio a los dictadores (entre las que destaca la tragicómica dificultad de Videla con un micrófono), como el paso al blanco y negro para las entrevistas más íntimas del encuentro entre las abuelas. Hay, claro, diferencias notables entre una y otra estrategia visual, que, sin embargo, tienden a cancelarse si se las observa desde un punto de vista particular.

Porque, en un primer momento, el paso al blanco y negro parece amenazar con provocar un efecto de distanciamiento: dado que nuestra percepción natural se da en una infinita policromía, la deli-

berada reducción de tal riqueza implicada en esta modificación formal promete introducir, entre el objeto representado y nosotros, un velo, una obstrucción que dificultaría nuestra identificación, y por la tanto nuestra empatía, con sus relatos. Ya hemos sugerido, en lo que precede, que tal promesa o amenaza afortunadamente no se cumple, e incluso es entonces cuando el vínculo entre el director y sus entrevistadas se vuelve más íntimo, y el nuestro junto con el suyo. No es difícil conjeturar que la razón de este acercamiento a los sentimientos de las protagonistas en las tomas en blanco y negro responde a un acortamiento paralelo o, mejor, precedente de la distancia de la cámara con ellas, acompañado de un despojamiento de cuanto pudiera ser superfluo en la puesta en escena: concentrándose en ellas, en sus gestos, sus miradas y sus palabras, la película evita que nuestra atención intelectual y sentimental se disperse y, de ese modo, se incrementa por concentración. Si así se explicara la diferencia en los efectos que nos producen una y otra forma de representación, menos sencilla resulta la tarea de dar cuenta de la continuidad que se verifica entre ellas. Una de las dimensiones que lucen promisorias para explicarla nos devuelve al título de la película.

Si, como apuntamos al inicio, por “sensibilidad” se entiende técnicamente la capacidad del soporte material de la película de ser afectada por la luz, quizás se nos permita imaginar una analogía entre la película y la piel. Según ella, ambas, piel y película, serían los órganos externos que reciben la impresión de la luz, absorben su impronta y configuran una serie de huellas que se convierten en inscripciones que, decodificadas por nuestra vista, permiten leer una historia. Si la analogía tuviera algún sentido, entonces nos arriesgaríamos a sugerir que al menos parte de la explicación del efecto de continuidad entre las escenas en color y aquellas en blanco y negro está dada por la recurrencia en la representación de la piel de las protagonistas. La cámara se detiene recurrentemente a registrar, tanto en color como en blanco y negro, detalles de esas pieles, sin evitar, sino, por el contrario, prodigando con alguna morosidad la presentación de las marcas que el tiempo ha dejado en ellas. Arrugas, manchas, pecas, flacideces y callosidades desfilan frente a nuestra mirada, provocando emociones cuya razón precisa ser elucidada.

¿Por qué nos emocionan esas pieles trajinadas por el tiempo? Creo posible conjeturar que lo hacen porque, al verlas, accedemos a leer, oblicuamente tal vez, una historia de sufrimientos y alegrías que es común a la de quien haya comenzado a envejecer. Cada quien tiene la piel que merece, o al menos la que la suma de sus experiencias le deparó. Y, en tiempos de cirugías estéticas y de obsesiones cosméticas que apuntan a deshacer lo hecho, en operaciones que revelan una desesperada e imposible voluntad de evitar al tiempo, la película nos enfrenta a dos superficies que ofrecen sin velos las líneas de unas historias cercanas a su resolución y cuyos hitos nos propone descifrar. Y esas historias, con sus lógicas e inevitables diferencias, se parecen tanto entre sí como con las nuestras: no son sino la manifestación más directa de nuestro común destino mortal las que ahí vemos. Y, así, arrugas, manchas, pecas, callos y flacideces nos remiten, también ellas, a nuestra humanidad común y se suman a ese “humanismo” que entrevemos en la película.

De esta manera, el potencial efecto de extrañamiento contenido en la decisión formal del paso del color al blanco y negro para las escenas más intimistas no sólo no se produce, sino que sucede su exacto contrario. Porque la austeridad voluntariamente decidida para la parte final de la película, el despojamiento en la puesta en escena y la ascética reducción de la policromía, nos dejan a solas con dos historias que se complementan a la perfección: las que cuentan las palabras de las protagonistas y las que registran las huellas del tiempo en sus pieles. Unas y otras nos cuentan historias individuales, es verdad, pero la emoción que nos provocan, entiendo, se cifra en lo que tienen de universalidad, si cabe un término tan pomposo para describir algo cuya comprensión es inmediata para cualquiera. Y así como el director escogió montar las imágenes de las entrevistas y de las escenas cotidianas registradas por su cámara⁴ en forma especu-

4 La mención de la cámara evoca otro de los muchos rasgos formales de la película que no podemos seguir aquí, pues sólo su somera descripción excedería los límites del texto: la decisión de incluir lo que desde otros puntos de vista aparecerían como errores, *bloopers*, de la filmación. Desde la caída de la cámara en la apertura de la película a la aparición intempestiva del hermano del director y sus chistes subidos de tono, provocan una hilaridad que contribuye a acentuar la permanente sensación de complicidad e intimidad entre el entrevistador y las entrevistadas, y su conservación es

lar, también frente al recurrente registro del tiempo en las pieles, del resultado de su “sensibilidad” a la luz de los días, la película inventa otro espejo, en el cual somos nosotros, los espectadores, donde vemos reflejado nuestro propio devenir en el tiempo, nuestra común caducidad: nuestra “humanidad”, en suma. Esa, entiendo, es otra de las razones de la emoción que provoca su visión.

Femineidad

Hay cosas de mi vida que
yo no las voy a contar.

María Luisa Pando

Escribí estas notas hace más de un año⁵. Agrego ahora un matiz que no advertí entonces y que en cierta manera podría relativizar la definición del film como “humanista”, aunque no por recuperar la dimensión plenamente política que aquella adscripción parecía cuestionar: se trata de la profunda femineidad de los personajes, que se desprende de la serie de historias que cuentan de sus vínculos con diferentes figuras masculinas que marcaron sus vidas: padres, maridos, hijos, nietos. La sensibilidad en cuestión no sólo es clasista, sino también de género. No en vano en nuestro país los hijos, hasta muy poco tiempo atrás, fueron inscriptos burocráticamente sólo con el apellido de nuestros padres. Ni en el caso de Laura Espíndola de Pesci, ni en el de María Luisa Pando de Sabattini, los apellidos permitirían reconocer al director de la película como su familiar. Quizás haya allí en la elección de estas maravillosas mujeres como protagonistas una reivindicación de su lugar innominado.

claramente consistente con la aspereza y rugosidad de la imagen a la que nos referimos al comienzo de esta sección.

5 Nota de los editores: recordamos que este texto, como los demás que componen el libro, fue elaborado en 2014 para su publicación a partir de las clases dictadas por sus autores en el marco de la edición de 2013 del Seminario “Cine, política y derechos humanos” de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

Frente a esta constatación, nos sentimos tentados a preguntar; ¿existe, acaso, una sensibilidad específicamente femenina? Planteada en estos términos, la pregunta no parece abrir perspectivas promisorias, ya que, desde hace mucho tiempo, universales tales como la “femineidad” –o, por caso, la masculinidad o la homosexualidad– son considerados vacíos, incapaces de producir ningún tipo de cultura con rasgos definidos. No significa eso, con todo, que debamos desatender la adscripción de género de las protagonistas. Pues más allá de la indudable historicidad y aún de la labilidad de la categoría, es indudable que la película tendría otras características si ellas no fueran ellas, sino ellos, quienes nos interpelaran con sus palabras.

Seguro que es superfluo recordarlo, pero han sido ellos –nosotros– quienes protagonizaron de manera casi excluyente las historias que la humanidad se contó hasta hace muy poco tiempo. Y ese “ellos” encubre, otra vez, su naturaleza de universal vacío: porque no fue de todos los hombres en la historia de quienes se habló y se escribió, sino, hegemónicamente, de tipos especiales, poderosos, dominantes, subyugantes. No hace más de dos siglos que emergieron de las profundidades del sojuzgamiento verbal los obreros, los campesinos y los artesanos, y mucho menos tiempo ha pasado desde que las mujeres –menos aún para las mujeres obreras, campesinas y artesanas– también han visto sus historias como dignas de ser narradas. Es este un hecho bien conocido. No está de más, entendemos, enfatizar aquí la adscripción de género de las protagonistas de la película, porque allí descansa otra clave para entender la emoción que es capaz de provocar.

Porque su elección como personajes absolutamente centrales de la historia les da la chance, jugando con las palabras de María Luisa Pando del epígrafe de este apartado, de contar cosas de su vida que nadie, tal vez, les preguntó nunca, contribuyendo así a visibilizar dimensiones de su vida –y, con ellas, de la de todos– que hubieran permanecido de otro modo sumergidas. Conocerlas es, también, conocer más de lo humano. Es, otra vez, un gesto “humanista”.

Ese feliz rescate no es ajeno a la emoción que provoca verlas y escucharlas, aunque también se sume a lo relevado hasta aquí para generar, si es que nuestra lectura tiene sentido, una incomodidad.

Indagar en ese sentimiento será nuestro último objetivo en este trabajo.

Últimas palabras: ¿un humanismo apolítico?

Llegados al final de este brevísimo, humilde recorrido por unas pocas de las puertas que el bello film de Germán Scelso abre y por las que invita a pasar, considero conveniente e incluso –si no se tratara de una banalidad tan manifiesta– moralmente excusable, recuperar ahora las enseñanzas centrales que nuestro viaje nos deparó, asumiendo la que posiblemente sea la conclusión más incómoda que de ellas pueda tal vez deducirse.

La esquemática historia de nuestro devenir humano como seres sensibles que propuse en las primeras líneas nos situó en el umbral del análisis específico de la película, en particular de lo que podía entenderse como una “tesis” manifiesta a partir de la estructura especular de la narración: la que dictamina la determinación clasista de las manifestaciones de nuestra sensibilidad. Según una posible –aunque tal vez paródica– versión, tal tesis establecería que hasta en sus gestos más cotidianos y menos trascendentes –las posturas físicas, la música que escuchan y los programas de televisión que miran, las amistades que cultivan o las distancias a las que quizás se resignen–, las personas responderían acaso mecánicamente al poder del azar que las hizo nacer y crecer en una clase social específica. Y ni María Luisa Pando ni Laura Espíndola habrían escapado a ese destino, una y otra sujetas a la feliz o infeliz adscripción de clase que les tocó en suerte.

No se trata de negar la obvia utilidad y validez de una tesis semejante, pero sí, en todo caso, de señalar que una tal reducción sociológica, tan plana, tan sospechosamente sencilla, parecía obviamente incapaz de dar cuenta de la emoción que provocaba escuchar y ver a las maravillosas abuelas que hegemonizan el tiempo de la película. Sentimos y experimentamos, aun cuando al comienzo no sepamos bien por qué, que nos hallamos frente a dos individuos, más que frente a cristalizaciones de dos clases sociales. Si éste último hubiera sido el caso, habría dado lo mismo contar la historia de otras dos personas cualesquiera que el mismo azar hubiera situado obje-

tivamente en lugares idénticos. Pero tal identidad, sospechamos, era altamente improbable: nuestra sensible atención a las palabras y a los cuerpos de María Luisa y de Laura la impugnaba.

Pero, entonces, nos preguntamos si quizás no nos fuera permitido invocar el hace tiempo sospechoso y sospechado adjetivo “humanista” para dar cuenta de esa emoción. Probamos conjeturarlo, con dudas y hasta con algo de culpa teórica y moral, pero también con la convicción creciente a cada nueva revisión de la película de que había un vínculo férreo entre el efecto que provocaba y el hecho de que las palabras de estas mujeres hablaban sobre la vida, la muerte, la familia, el amor, el tiempo, es decir, sobre aquello que nos hace más propiamente humanos. La emoción, así, trascendería cualquier determinación clasista, que desde esta perspectiva no pasaría de ser epidérmica, para afectar con dulzura, con violencia y con tristeza el sistema nervioso central de las emociones humanas, que comparáramos contra la evidente pero también limitada potencia del azar. Intentando confirmar el “humanismo” de *La sensibilidad*, fuimos llevados a atravesar el umbral de otras dos de las puertas que nos abría.

Pensamos que, a su manera, tanto la consideración de un rasgo particular de la forma de la película –la alternancia entre las imágenes en color y en blanco y negro– como la advertencia de la femineidad de sus protagonistas, alientan también a sostener su “humanismo”. De las dos, la primera es la más discutible, en buena medida por nuestra deficiente formación en este campo, pero también por la obvia constatación de que tal decisión no se explica con palabras en la película, por lo cual las razones de la misma deben inducirse de señales al menos equívocas. Estamos convencidos, con todo, de que la amorosa y al mismo tiempo implacable atención dispensada por la cámara de Scelso a los registros que el tiempo dejó en las pieles de estas mujeres, tanto en color como en blanco y negro, invitan a considerar sus historias como “humanas” en el sentido más pleno del término. Por otra parte, la recuperación de las historias de dos miembros de un género históricamente silenciado, subalterno, es otro signo de una voluntad que apunta, siempre consciente de lo asintótico de la empresa, a la completitud de la experiencia humana. Si las suyas son o no sensibilidades específicamente “femeninas” es irrelevante, creemos, para la intención del director: estas mujeres

son, antes que nada, seres humanos que cuentan una historia de pasiones en las que no cuesta nada vernos reflejados.

Pero ahora sí hemos llegado al final de este recorrido, que nos llevó a cuestionar una impresión inicial, inducida sin duda por la propia película, de que su objetivo era exponer un caso de determinación de la sensibilidad frente a un hecho horroroso de dos individuos que lo eran sólo en apariencia, siendo en realidad cristalizaciones de sus respectivas clases sociales. Si la serie que conforman los sucesivos asaltos que expusimos a esa engañosa intención superficial tiene sentido –y lo tiene, así, la adjetivación de la película como “humanista”–, no sería honesto esquivar la difícil pregunta que se suscitaría: ¿es que una tal lectura humanista no corre el riesgo de despolitizar el discurso de una película que trata sobre la desaparición forzada de personas y que fue incluida en un ciclo sobre “Cine, política y derechos humanos”? Si las diferencias de clase no afectan la percepción ni la sensibilidad respecto a lo esencial, ¿resulta entonces que su existencia es insignificante?

Entendemos que no tiene por qué deducirse eso. La política es una dimensión felizmente inerradicable de la misma condición humana sobre la que la película viene a contarnos. Y se puede llegar a ella, como a Roma, por muchos caminos. El de la sensibilidad, por ejemplo. Y la prepotencia clasista, como todas las otras –de género, raza, nacionalidad, que tal vez no sean sino la misma prepotencia enmascarada–, es impotente cuando la intimidad amorosa permite hacer fluir los recuerdos, las pasiones, los miedos, en suma: la sensibilidad humana.

