

EXPERIENCIAS TANGENCIALES COMO PROPUESTAS POLÍTICAS: *INFECCIÓN* (2019) DE FLAVIO PEDOTA

Rebeca Pineda Burgos

City University of New York, CUNY

RESUMEN

Infección (2019) es una película de zombis que apunta al fracaso del proyecto chavista, en el que el discurso teórico ha sido superado por la praxis de manera abismal: el hambre, la escasez, la muerte. En este Estado de excepción que rige a Venezuela, se pueden identificar experiencias, momentos al menos fugaces de libertad, que contribuyen con una crítica al poder, práctica que suele estar censurada en el país. Esto lo estudio centrando la atención en el rol de los “vivos” como correlato de las hordas de zombis. De este modo, hago un acercamiento al protagonista y a otros personajes secundarios, y propongo descripciones de sus experiencias para abrir canales hacia una revisión del contexto político. Es posible que la película provea, más que una futura redención o utopía que resulta de lo apocalíptico, gestos del ahora: lazos, vínculos entre los personajes que permitan rastrear y elaborar una crítica a la violencia de Estado que el chavismo ha procurado ocultar.

Palabras clave: cine venezolano, zombis, Revolución Bolivariana, Chavismo.

ABSTRACT

TANGENTIAL EXPERIENCES AS POLITICAL PROPOSALS: *INFECCIÓN* (2019) BY FLAVIO PEDOTA

Infección (2019) is a zombie movie that points to the failure of the Chavista project, in which discourse and theory have been overcome by praxis: hunger, scarcity, and death. In this State of Exception that governs Venezuela, experiences, lights, or fleeting moments of freedom can be identified as contributions to the criticism of power, a practice that is commonly censored in the country. I study this by paying attention to the role of the “living” characters in the film as a correlate to the zombie hoards. In this way, I focus on the protagonist and other secondary characters by analyzing their descriptions and experiences, which provide opportunities to review the political context. Instead of providing a future redemption or utopia resulting from the apocalyptic, I propose that the movie shows gestures, practices, and associations that allow for a critique of the State of violence that Chavismo tries to hide.

Keywords: Venezuelan cinema, zombies, Bolivarian Revolution, Chavismo.

RÉSUMÉ

EXPÉRIENCES TANGENTIELLES COMME PROPOSITIONS POLITIQUES: *INFECCIÓN* (2019) DE FLAVIO PEDOTA

Infeción (2019) est un film de zombies qui pointe l'échec du projet chaviste qui, dans le discours théorique, a été incroyablement dépassé par la praxis : faim, pénurie, mort. Dans l'état d'exception qui régit le Venezuela, est-il possible d'identifier des expériences, au moins des moments fugaces de liberté, qui contribuent à une critique du pouvoir ? Je réponds à cette question en me concentrant sur le rôle des « vivants » comme corrélat des hordes de zombies. De cette façon, je fais un zoom sur le protagoniste et d'autres personnages secondaires, et je propose des descriptions de leurs expériences pour ouvrir des voies vers une révision du contexte politique. Il est possible que le film fournisse, plutôt qu'une rédemption future ou une utopie résultant de l'apocalyptique, des gestes du maintenant : des liens, des liaisons entre les personnages qui nous permettent de tracer et d'élaborer une critique de la violence d'État que le chavisme a cherché à dissimuler et à censurer.

Mots-clés: cinémathèque vénézuélienne, zombies, Révolution Bolivarienne, Chavisme.

RESUMO

EXPERIÊNCIAS TANGENCIAIS COMO PROPOSTAS POLÍTICAS: *INFECCIÓN* (2019) POR FLAVIO PEDOTA

Infeción (2019) é um filme de zombies que aponta para o fracasso do projecto chavista que no discurso teórico tem sido abismalmente ultrapassado pela práxis: fome, escassez, morte. No estado de excepção que governa a Venezuela, é possível identificar experiências, pelo menos momentos fugazes de liberdade, que contribuem para uma crítica do poder? Respondo a esta pergunta centrando-me no papel do "vivo" como correlato das hordas de zombies. Desta forma, aproximo o protagonista e outras personagens secundárias, e proponho descrições das suas experiências para abrir canais no sentido de uma revisão do contexto político. É possível que o filme proporcione, em vez de uma futura redenção ou utopia resultante do apocalíptico, gestos do agora: laços, ligações entre as personagens que nos permitem traçar e elaborar uma crítica à violência estatal que o chavismo procurou esconder e censurar.

Palavras-chave: cinema venezuelano, zombies, Revolução Bolivariana, Chavismo.

1. *INTROITO*

En la primera escena de la película, la cámara apunta a un hombre de espaldas que tiene frente a sí una vista de la ciudad de Caracas (figura 1). El hombre se encuentra en la planta de un edificio a medio construir. Está vestido como obrero, con casco de construcción, por lo que se infiere que trabaja en la edificación que se está levantando. Cuando se nos presenta en la película está en un momento de pausa, de ensimismamiento, contemplando el horizonte mientras fuma un cigarrillo. La vista, contrario a lo que podría pensar el lector, no es exactamente indulgente. El cielo tiene este azul brillante que suele decirse de Caracas, sí, pero en un plano muy distante, casi inapreciable. Predominan el concreto y los colores marrones, opacos, casi muertos, de las edificaciones. A su izquierda, varias fachadas hacia un punto de fuga tienen grabados los ojos de Chávez; a su derecha, se lee un grafiti que reza “Maduro dictador”. Desde el principio la película advierte entonces de identidades claras: las del chavismo en el poder, mientras que el obrero se introduce como anónimo, con un rostro que no vemos en esta primera escena.



Figura 1. Vista de la ciudad de Caracas

El grafiti sugiere cierta agencia, claro está, y por ende la existencia no solo de los gobernantes sino de alguien que se opone al gobierno de Maduro. Hay otra agencia muy clara, que no se debe pasar por alto: como toda película, esta propone a través del lente una visión personal del contexto venezolano,

una mirada particular. Vemos lo que el director quiere que veamos. Podríamos continuar incluso pensando en la agencia que tenemos nosotros como espectadores, que interpretamos lo que se nos muestra. Pero aun así estas identidades del poder se destacan, o hay una intención en esta primera escena de mostrarlas como dominantes. La emergencia de los zombis que está a punto de dar inicio en la película se puede entender de manera muy evidente como la deshumanización de quien vive en el país bajo la crisis actual, pero pareciera que ya aquí esa aniquilación, esa borradura, está siendo elaborada: sin rostro, ya se sabe, es difícil la apuesta ética, ese lugar de los gestos en donde se muestra la posibilidad de lo humano, la posibilidad de comunicación con el otro.

Entretanto, los ojos de Chávez en la escena se repiten en un punto de fuga que expresa de manera muy elocuente lo mucho que esta imagen ha sido usada y reproducida por el chavismo¹. Pero, aunque ciertamente esto apunta a una identidad más concreta que aquella velada del obrero, sugiere al mismo tiempo un problema clave de las identidades asociadas al poder: en su repetición *ad infinitum*, descontextualizadas, estas imágenes se vuelven fantasmagóricas. Sánchez (2016) ha dicho lo propio de estos ojos de Chávez. Valiéndose de la condición espectral de la soberanía desarrollada por autores como Derrida (1995), para el autor los ojos de Chávez recuerdan, contrario a lo que sus promotores chavistas quizás creen, que el líder ha muerto, y que aquellos ojos no son más de este mundo:

Chávez's eyes only mimic the living, in order to make clear that they are not of this world. The ghostliness of the eyes is underscored by their always being represented monochromatically, in either black and white or homogeneous red, so that they lose all life-likeness (or, better perhaps, 'like-thatness'), becoming instead reduced to their bare outline. (p. 330)

Y así, en ese paisaje, en donde aquel cielo redentor, como la mítica promesa liberadora luego del apocalipsis, es inaprensible, todos parecen fantasmas. La propia presencia de Maduro en imágenes de archivo usadas por el director está tan separada de la emergencia de los zombis (el líder habla como si no hubiese crisis en el país, como si no estuviese pasando nada, exactamente como ocurre

¹ “Los ojos de Chávez” es como comúnmente se conoce a esta, una de las iconografías más destacadas del chavismo. Fue creada para la última campaña presidencial de Chávez en 2012, y después de muerto se ha reproducido hasta el cansancio como parte del aparato propagandístico del gobierno.

en la realidad) que también lo coloca como fuera de este mundo. Es así que lo “vivo”, irónicamente, parece corresponder a veces más a los zombis que a los humanos. Tiene sentido. Como ocurre de manera cada vez más frecuente en el país, se trata de una condición de estar “vivo” separada del *bios* (Agamben, 2003), de los rasgos y las condiciones sociales, la ciudadanía, lo que nos distingue de otros seres vivos, todo esto cada vez más precario en la situación actual. Giorgio Agamben toma esta distinción antigua entre *zōé* (la vida desnuda) y *bios* (la vida pública, administrada, lo que recubre la *zōé* cultural y socialmente), para mostrar cómo en los Estados de excepción —noción central en su obra— las garantías ciudadanas quedan suspendidas. Si bien a través de la idea de *bios* se ejercita una gobernabilidad que responde a la biopolítica, también a través de esta es que podemos ejercer como seres políticos. En un contexto de guerra y de hambre, solo somos cuerpos, depósitos.

Entonces, si ya en los Estados biopolíticos las personas son estadísticas, son números, en los Estados de excepción, en los escenarios de guerra, de crisis, de pobreza, las personas ven amenazadas además de sus vidas, por supuesto, sus identidades, lo que los hace personas, como ciertamente está ocurriendo en la realidad de muchos venezolanos: las mujeres venden su pelo en la frontera colombiana (Polanco, 2016); los profesionales perciben su salario en la moneda nacional que es prácticamente ficticia (García Marco, 2018); los que viven fuera esperan por años sus pasaportes (Olmo, 2018). Un caso también muy extremo es el de la cantidad enorme de venezolanos que abandonan el país a pie, en las peores condiciones, sin garantías, en lo que por cierto es definido por Castro (2020) como una condición poschavista que niega al sujeto.

Los Estados de sitio, la guerra, son realizaciones de deseos de control del poder, de subjetividades en las que se imagina un control total del otro, un exterminio del otro, pero que generalmente permanece oculto en los Estados de derecho. Hasta que la crisis explosiona. La figura del zombi es entonces la encarnación del Estado de excepción que ciertamente se vive en Venezuela, es esta monstruosidad que está reprimida bajo el orden social y económico (Fishel y Wilcox, 2017) y que con esta referencia tan directa, estalla. Se trata de un país en el que el “orden” es cada vez más frágil, más irreal, incluso, y entonces estas historias se vuelven muy verosímiles.

El anonimato recuerda otras estrategias y operaciones del poder, algunas de ellas propias de la más común gobernabilidad, sin que esta tenga

que ser característica de un Estado de excepción necesariamente. Se trata de la operación en la que todos los ciudadanos deben ser incorporados en una identidad amplia, fija y común como la del pueblo, que le sea útil a la soberanía. En gobiernos como los chavistas esta operación ha sido vital, en donde esta identidad común tiene además la carga de la responsabilidad revolucionaria, en donde todos nos debemos al legado de Simón Bolívar y al de Chávez, figuras que han sido fusionadas por el chavismo sacando provecho a un culto bolivariano que existe desde los orígenes de la República². En el gobierno de Maduro hay un abismo cada vez más grande entre el poder gobernante y esa construcción de pueblo que se supone lo acerca a sus derechos soberanos, y pone de manifiesto un gobierno cada vez más autoritario y más distante respecto a sus gobernados. En este escenario, los venezolanos están cada vez menos representados por sus instituciones, y en una condición cada vez más errática, en la que, además, la crisis ha obligado a muchas familias al éxodo.

A los pocos segundos de esta primera escena entra en el cuadro otro obrero, vestido de manera similar y con un martillo mazo sobre el hombro. Este segundo personaje le pregunta al primero “¿tienes más de aquello que me diste el otro día?”. La lengua que usan es el ruso. Le está preguntando por drogas. Sin más, los personajes van juntos a un cuarto tétrico, sucio (figura 2) a inyectarse una sustancia que resulta ser la que desata la epidemia, una sustancia que está mezclada con el virus de la rabia —como se sabe luego en uno de los laboratorios que investiga la epidemia—, producto de alimañas en el cuarto. El primero en inyectarse es el que contemplaba el paisaje, y es el primero entonces en mostrar síntomas con los que evidentemente se comienza a transformar en un zombi. El del martillo abandona el cuarto en pánico; en una toma posterior y cenital lo vemos salir del edificio y correr hasta desaparecer del marco. Este personaje aparecerá después, en dos ocasiones: en una camilla de un hospital en caos por la llegada de enfermos y más adelante como una suerte de paciente cero en un laboratorio. Aun así, tampoco se sabe nada de él; de hecho, en el hospital se oye a alguien decir sobre el personaje “no sabemos quién es, no tiene papeles”. Solo se sabe de ambos personajes que están en Caracas, que trabajan en construcción, y que hablan este otro idioma que no es español.

² Sobre el culto a Simón Bolívar en Venezuela practicado por el chavismo cf. Ríos (2103) y Torres (2009).



Figura 2. Obreros en un cuarto tétrico

Esto último nos remite, de manera muy obvia, a una intención del director de destacar la influencia de fuerzas externas como la rusa, aliadas del chavismo, y cómo esto es entendido como una amenaza en la región. Más adelante unos científicos que investigan el virus dirán que lo que se inyectaron estos dos personajes contiene *krokrodile*, una droga, por cierto, popular en Rusia y que los medios de comunicación han tratado de manera sensacionalista como una sustancia que convierte a las personas en zombis. La cuestión del “virus” extranjero se encuentra reforzada en la película, hacia el final, por imágenes de archivo de venezolanos cruzando la frontera a pie mezcladas con entrevistas ficticias, en las que inmigrantes del país dicen que las personas los rechazan por haber tenido el virus y también de extranjeros que dicen tener miedo de recibir a los venezolanos y contagiarse. La película propone este revés, en el que el proyecto chavista inspiró y exportó un movimiento de izquierda en la región y que ahora es motivo de rechazo. Los venezolanos son víctimas de xenofobia.

Pero a esto sería bueno darle la vuelta, sobre todo para evitar caer en la trampa de la diferencia del otro como algo peligroso, negativo. Me refiero a pensar en qué nos acerca a esos dos personajes rusos que procure un corte en el sentido productivo, aquello que Badiou (2007) describe como la necesidad

de romper con el nudo comunitario que es siempre capturado por el poder, es decir, la necesidad de crear lazos que no se correspondan necesariamente con aquellos elaborados en los discursos oficiales, dominantes, como el de la nacionalidad o la el de la soberanía, y que suelen crear identidades fijas que promueven la exclusión, la diferencia con el otro. Dice Badiou:

Hay que efectuar, práctica y teóricamente, la desfijación, la desficcionalización (*de-fixión*) como lugar comunitario o relación. Conviene postular como axioma que la movilidad liberada de la política tiene que ver con que ella toca lo real en el modo del corte, y no en el de la unión. Y que es un pensamiento activo interpretante, y no la asunción de un poder. (p. 13)

Es decir, estos dos personajes pueden entenderse como una oportunidad de hacer comunidad fuera de lazos identitarios hiperlegibles, que el poder coloniza para unificar y borrar identidades. Estos dos personajes nos pueden hablar de aquello que se puede describir como la responsabilidad ética de acercarnos al otro fuera de estas “comunidades” normadas, impuestas incluso, de ser responsables del otro. Encuentro, en primer lugar, y pensando en aquella primera escena, y luego, por fin, viendo sus rostros, oyendo sus voces, que ciertamente hay algo familiar en ellos, más allá del estar vivos como personas. Estos dos personajes están demasiado lejos de casa. Y se les nota. Sus rostros son de una profunda tristeza. En ellos también se puede leer la extrañeza y el desconcierto ante lo que no puede explicarse. En ellos como en nosotros.

Desorientados, la droga cumple con el rol de insertarlos en el mundo a través de las sensaciones. Esto no los salva, por supuesto, de la pesadilla que los rodea; de hecho, desde cierta perspectiva los esclaviza aún más, pensando la obvia relación entre adicción y sociedad de consumo. Pero la escena sugiere sin duda alguna una necesidad de escape (el hecho de su condición de extranjeros y de su anonimato implica incluso una desterritorialización en los límites del control de la soberanía), y que esta sea en un cuarto oscuro y tétrico, cuando la escena anterior es en un espacio abierto dominado por símbolos y referencias al orden gubernamental, hace muy evidente que de estos primeros acontecimientos de la película se desprende también la búsqueda de fugas a la censura, al control.

En este sentido, y a partir de estos primeros momentos, quiero entender la película como una puesta en escena de un Estado de excepción en el que la huida, la confrontación y la supervivencia frente a los zombis se pueden entender

como la urgencia de defender los pocos espacios, expresiones, experiencias no encapsuladas por el régimen. En un ensayo Didi-Huberman (2012) usa la imagen de la luz de las luciérnagas como pequeños gestos de humanidad frente a los incandescentes reflectores del totalitarismo, imagen tomada de Pier Paolo Passolini pero cuya relectura supera el derrotismo de aquel, que ve en el control total de territorios bajo el fascismo la muerte de la cultura. En relación con su tesis de los pueblos destinados a desaparecer, esto es, cómo el poder si bien construye una noción de pueblo que le sirva a su control, mucho de lo que tendría que ser pueblo real, pueblo vivo, es invisibilizado, Didi-Huberman se pregunta:

Y, ante todo, ¿han desaparecido verdaderamente las luciérnagas? ¿Han desaparecido *todas*? ¿Emiten aún —pero ¿dónde?— sus maravillosas señales intermitentes? ¿Todavía en alguna parte se buscan entre sí, se hablan, se aman, pese a todo, *pese al todo* de la máquina, pese a la noche oscura, pese a los reflectores feroces? (p. 33)

Estos primeros personajes que he descrito no logran por supuesto sobrevivir a la incandescencia de la máquina. Pero en lo que avanzamos en la película encontramos algunas mínimas manifestaciones de humanidad, pequeñas luces que puedan ser leídas a contracorriente.

Luego de las escenas con los obreros, se suceden escenas de hospitales a los que llegan personas con síntomas graves y que muestran a médicos acosados por reporteros. El apocalipsis ha comenzado, las personas se están convirtiendo en zombis y el caos se está adueñando de las calles. Junto con escenas de ficción la película incorpora imágenes reales de archivo, de construcciones abandonadas, anaqueles vacíos, protestas, pánico en Venezuela. No es una técnica original pero está muy bien lograda; los momentos en los que Maduro habla en televisión; las imágenes de los automercados sin productos o de las enormes caravanas cruzando las fronteras están muy bien curadas, introducidas en momentos justos y específicos, sin excesos. La yuxtaposición de lo ficticio y las imágenes de archivo se siente muy real.

1. APUESTA VISUAL: PARÁLISIS Y AGENCIA

En una escena en plena pandemia, dentro de una casa, tres personas que probablemente son familia se esconden entre los muebles mientras se oye el caos de afuera (figura 3). Se trata de un hombre y una mujer adultos y un

chico muy joven, y solo este último sobrevive, al menos por buena parte de la historia: se encontrará con el protagonista, al que describiré a continuación, y lo acompañará durante un buen trayecto, aunque en algún punto termina emboscado por los zombis. No sabemos en qué lugar geográfico se encuentra la vivienda, pero el espacio tiene muchos detalles domésticos, hogareños, íntimos que se reconocen como familiares: muebles de ratán, cuadros de paisajes con marcos kitsch, cortinas color pastel con bordados. No hay retratos ni objetos que muestren una identidad individual de manera tan directa como ocurre en la casa del protagonista que describiré luego, pero todos estos elementos comportan algo muy familiar y muy cálido. El contacto con ese mundo exterior, ahora dominado por los zombis, está separado por ventanas con romani-llas, a través de las cuales, cerradas, apenas se perciben sombras, siluetas. Aunque los zombis logran penetrar el lugar, por algunos segundos se puede percibir este espacio separado del dominio del terror y también como forma de comunidad distinta a las elaboradas por el poder, como la ya mencionada del “pueblo”.



Figura 3. Familia escondida durante la pandemia

En esta escena el espectador también participa de esa antelación, en la que los zombis se están acercando. Como ocurre en nuestra relación con los afectos que siguen en el país, hay una relación siempre muy tensa entre la parálisis y la agencia. Casi puede sentirse, cuando la cámara apunta a las ventanas, que los zombis penetrarán la pantalla. Hoy es tan grande la cantidad de familias que pide ayuda en las redes sociales para encontrar o costear medicinas, que ofrecen trueques de productos y alimentos en mensajes telefónicos, que hacen cadenas de mensajes para encontrar insumos médicos que exigen los hospitales para admitir pacientes, que el país está en un vilo perenne. Las apuestas visuales del

director transmiten esa sensación de manera acertada.

En este momento de alarma en el que la irrupción de los zombis parece evidente, la cámara apunta y se acerca hacia los ojos de los personajes (figura 4). Estos están por supuesto en completo pánico, sudando, mirándose los unos a los otros, como incrédulos a su suerte. Mientras que el afecto, las emociones, suelen ser entendidas como una contrafuerza a las ficciones políticas, como reafirmaciones a la vida que suele ser encapsulada y capturada por el poder y sus discursos con identidades totales, aquí el afecto no puede, por supuesto, entenderse en términos positivos, sino como la manifestación de ver la muerte como algo inminente. Aun así, las miradas entre ellos recuerdan una intensidad de todo aquello que no puede decirse con palabras. “La naturaleza recíproca de la visión es más fundamental que la del diálogo hablado”, recuerda Berger (2007, p. 15). En esta escena, las miradas sugieren una conciencia de la existencia del otro, de la consideración al otro, o de la necesidad del otro, incluso en un momento tan apremiante. Esto me parece que contrasta de manera radical con lo que ocurre en el televisor encendido en la casa, cuyas imágenes se pueden apreciar claramente, y en la que, en una suerte de mundo distópico, el Presidente y la Primera dama hablan y actúan desde un lugar irreal. Que la película haya escogido que esta escena de ellos hablando esté ocurriendo en el avión presidencial me parece muy elocuente. La condición de ese espacio móvil, portátil, la entiendo aquí en términos negativos, por supuesto. ¿Y de qué otra manera se puede entender que el líder, en el contexto de la emergencia, hable desde ese lugar desterritorializado?



Figura 4. Temor de los personajes ante la irrupción de los zombis

El pequeño televisor muestra a Maduro y a Cilia Flores prestando declaraciones (figura 5). En el avión presidencial en el que están, a diferencia de la casa antes descrita, no percibimos nada íntimo, ningún objeto con alguna carga afectiva, al menos más individual, personal. A cambio de esto, se pueden apreciar en el avión imágenes alusivas a la patria: el escudo de Venezuela, y un retrato de quien parece Simón Rodríguez (¿?). Aquí se apunta, de nuevo, al problema de la gobernabilidad y sus identidades generalizadas. Con los símbolos patrios también se colectiviza y se dan por entendidos los afectos. Con las referencias al pasado como ocurre con el retrato y los símbolos en el avión, la gobernabilidad pone en funcionamiento no solo una nostalgia proyectada en momentos anteriores como en el de la época de los movimientos de emancipación, sino también una constante apelación al progreso prefigurado en aquella gloria y desconectado de las necesidades reales. Esa apelación al pasado, según Ríos, ocurre desde un presente

Comprometido en la construcción imaginaria de un futuro de gloria —percibido en su anhelo comunicacional incluso como superación de los logros originales—, que debe erigirse como compensación ante los fracasos iniciales, en la medida en que sus esfuerzos no fueron debidamente reproducidos y/o defendidos. No se da solamente como una banalidad de cuño venezolano, sino que se desarrolla bajo un aplanamiento mediático de la historia y la memoria de la sociedad contemporánea como conjunto. (2013, p. 21)

En efecto, este es un procedimiento habitual de la gobernabilidad en general, no solo de la venezolana. Aun con esto, la referencia a estos dispositivos en la película adquiere una enorme dimensión como recordatorio de esa suerte de fantasmalidad a la que hice referencia antes. Es como si esa fantasmagoría se hiciera más presente que nunca, una vez que las parafernalias estatales están caídas en plena crisis, en contraste con la realidad aplastante de los zombis, como ese tiempo real que no está considerado en la práctica gubernamental.

Al mismo tiempo, en vista de que lo espectral de la soberanía está sugerido más de una vez en la película, pienso que se puede considerar al zombi como una perversión de lo fantasmal. El zombi como degradación del espectro. El chavismo trató de encarnar el fantasma de la soberanía perdido en la globalización neoliberal, esto a través de un imaginario como el

bolivariano, pero que en la práctica, de cara a la enorme crisis, también resultó como un fantasma pervertido. Esta perversión puede quizás entenderse en la propia encarnación de ese cuerpo extraño y enfermo de Chávez, a través del cual, como bien apunta Irina Troconis en este *dossier*, el cuerpo nacional dejó de ser signo y se volvió materia.



Figura 5. Nicolás Maduro y a Cilia Flores prestando declaraciones

El televisor de la escena que muestra a los gobernantes está en *mute*, y ambos están sonriendo, y la noticia está acompañada de un cintillo que reza “La revolución debe vivir, viviremos y venceremos”. Si bien el televisor está en silencio para no llamar la atención de los zombies, el *muting* es por demás significativo. Aquí también se hace énfasis en cómo la abstracción política está completamente separada de lo real, de la vida amenazada en ese mismo instante (mientras que la revolución en el avión “vive y vivirá”, de esa manera, con el verbo repetido, como reiterando tal supremacía en un contexto, para los demás, de vida amenazada, expuesta). La transmisión silenciada es un gesto que interpela al espectáculo de la política que anula lo realmente político. Quizás es por esto que la escena termina con el televisor salpicado de sangre, una demostración real de la emergencia que ocurre. Se sabe que la sociedad del espectáculo se puede entender no solo en el contexto del negocio del entretenimiento sino de igual modo en su uso por los regímenes. Esto lo apuntó de manera muy clara Benjamin (1989), y esto lo ha tenido muy presente el gobierno chavista, quien controla prácticamente todos los medios de comunicación y que también se ha dado a la tarea de reproducir el

discurso emancipatorio en producciones fílmicas financiadas por el Estado. Esto último, como bien apunta Noah Zwiég en este *dossier*, ha sido puesto en funcionamiento durante el gobierno de Maduro con el claro propósito de construir una imagen del héroe que favorezca a un presidente que no tiene carisma.

La figura pop del zombi ha funcionado tradicionalmente como un canal para proyectar lo real en determinados contextos políticos, la práctica de la gobernabilidad como la censura, el control, la represión, la exclusión. Respecto al problema del chavismo en el poder y a la actual crisis en Venezuela, se podría pensar en la relación con lo anteriormente mencionado y más: racialización de los discursos protagónicos en la disputa política venezolana que contribuyen con los estereotipos (Duno Gottberg, 2011), presos políticos (Foro Penal, 2020), asesinatos sistemáticos en los barrios pobres (Llorens y Zubillaga, 2014); distribución de alimentos y servicios de salud que además de tener muchas fallas están condicionados por la subordinación y obediencia (Vásquez, 2021). Las posibilidades, desgraciadamente, son infinitas. La película, con todo y esto, me parece que logra una mirada muy cercana a las historias personales como contrapeso de este control colectivo. Esto tampoco es algo inédito, claro está. En las historias de este tipo siempre hay personajes cuya vida personal está muy trabajada, y cuya relación con los otros termina siendo en muchas ocasiones más problemática que la propia emergencia de los zombis. En estos contextos, las personas muestran su verdadero rostro, parecen decir una y otra vez estas historias y estas películas. Las personas traicionan, asesinan, se aprovechan de los otros.

Pero esto ocurre, precisamente, como resultado de una gobernabilidad fallida. Aunque esto último se puede inferir, esas prácticas del gobierno que han llevado a Venezuela al fracaso se muestran a través de apariciones como esta en el televisor, y ese correlato funciona en la película. Así también lo vemos en vallas y propaganda de gobierno en los escenarios que atraviesan los personajes; vallas en donde de igual modo se hace uso de estas formas distópicas, en donde el gobierno habla de amor como si se tratase del ministerio de 1984. Esto no es del todo fantasía. En el 2013 el gobierno de Maduro creó un Viceministerio para la Suprema Felicidad Social del Pueblo, que se supone coordinaría las misiones sociales y atendería necesidades de los grupos menos favorecidos. Esto se anunció en octubre; entre enero y febrero del año siguiente, se dio una ola de protestas en la que participaron varios

movimientos estudiantiles y en la que hubo una cantidad enorme de jóvenes asesinados, heridos, apresados y torturados. Entre febrero y mayo murieron cuarenta y tres personas producto de estas protestas y de los enfrentamientos con los cuerpos de seguridad del Estado. Como otra consecuencia de estos enfrentamientos, Maduro declara, irónicamente, un Estado de excepción.

Pienso que algo positivo que surge de esta escena tan fuerte es la existencia del joven que sobrevive por un tiempo más, y que en algún punto se va a encontrar con el protagonista. En una de las carreras que los personajes deben hacer cuando se ven rodeados de zombis, el joven es herido en la pierna. Ocurre una de estas escenas también muy comunes en este tipo de historias: los personajes deben decidir si abandonar al herido o encargarse de él, a riesgo de que esto los atrase y los ponga en peligro. El protagonista, que es bueno, hará lo segundo, y aunque la muerte del joven es inminente, no estará solo, y habrá quien cuide de él hasta el final. La película hace énfasis en estas apuestas éticas en un tiempo real. La mirada del joven hacia el médico protagonista, es una mirada muy similar a la que dirigía a sus padres en la escena de la casa. Ahora, veremos que en estos gestos el protagonista no solo se está haciendo cargo de los otros, sino de sí mismo.

2. NOSTALGIA: LA PÉRDIDA DEL MUNDO OTRO

El protagonista de la película es el doctor Adam Vargas. La historia se centra en este personaje y en los obstáculos que deberá sortear durante la epidemia para salvar a su familia. La primera escena en la que Adam aparece es también de contemplación; el protagonista está dentro de su casa, oscura, mirando a través de la ventana (figura 6). Esto dura apenas unos segundos, y en la siguiente escena lo vemos sentado en el pasillo de un hospital, con las luces blancas, enceguedoras, que caracterizan un lugar como este, contándole a alguien por teléfono que se está mudando de Caracas. Acto seguido sale una mujer de una habitación que resulta ser la esposa del médico. Pronto se sabe que ella estaba muy enferma, que se mudan al campo junto con un hijo pequeño por su salud y que esta escena es una retrospectiva (posiblemente un recuerdo del médico en aquella contemplación), pues aunque la mudanza se hace por la esposa, esta fallece y en aquella habitación oscura en la que el personaje ve algo a través de la ventana ya ella no existe.



Figura 6. Adam dentro de su casa a oscura, mirando a través de la ventana

Las coincidencias entre estas primeras escenas del médico y las escenas de los obreros son elocuentes: el hospital que es la institución aparece con luces brillantes, enceguedoras, institución a la que el médico ha renunciado para salvar a su familia, mientras que aquel lugar oscuro, en donde el médico se propuso reconstruir su historia, parece constituirse como el mundo propio, separado del exterior y sus categorías.

En aquel espacio vemos juguetes, discos, fotos de él, de ella, del hijo, en fin, una escenificación de lo íntimo y de la búsqueda de una conexión con la vida. Pero de aquella contemplación del médico también se desprende un sentido de la falta, algo que no está completo. Entendemos que por supuesto el personaje ha pasado por un proceso de duelo, en el que como tal el exterior le resulta indiferente, a menos que esté relacionado con el objeto de la pérdida. Es interesante que esta pérdida expresada con recuerdos de una realidad anterior alinee el mundo en el que la esposa existía y también un mundo anterior a la epidemia de los zombis. En este sentido la nostalgia del protagonista se entiende desde varias dimensiones, es decir, no solo la de la pérdida personal sino también la de la pérdida de una realidad, de un absoluto perdido colectivo. Dice Boym (2001):

Modern nostalgia is a mourning for the impossibility of mythical return, for the loss of an enchanted world with clear values; it could be a secular expression of a spiritual longing, a nostalgia for an absolute, a home that is both physical and spiritual, the *edenic* unity of time and space before entry into history.(cursivas mías) (p. 8)

Adam (el nombre es provocador, que recuerda al edén bíblico), pone de manifiesto la pérdida de un mundo otro no solo a través de los recuerdos

de su esposa, que aparecerán en varias ocasiones en la película, y no solo a través de un mundo sin zombis, sino que incluso se pone de manifiesto la pérdida de varios aspectos relacionados con su condición de persona, como por ejemplo su profesión. Es imposible no pensar en los dramáticos cambios que ha sufrido el sistema de salud en Venezuela y que han tenido un impacto enorme en la calidad de vida de los venezolanos, así como en el destino de muchas personas que trabajan en el sector de la salud. Creo que este problema podría dilucidarse estudiando la Misión Barrio adentro, principal proyecto de salud del chavismo, y sus problemas (López Maya y Lander, 2008; López Maya, 2004 y Penfold-Becerra, 2007).

Adam entonces se dirige con su familia a una zona alejada de la ciudad. Se instala en las montañas merideñas, en un paisaje idílico, si se quiere. Transforma un espacio de la nueva casa en un pequeño ambulatorio. En una ocasión comenta que desde que llegó allí se dedica a otro tipo de medicina que no es la tradicional (no se dan detalles sobre esto, aunque luego un colega suyo dirá que Adam es uno de los expertos en el país en medicina molecular). En la nueva casa, abundan detalles relativos a la medicina oriental y a otros aspectos relacionados que Occidente contemporáneo ha valorado en varias ocasiones como métodos alternativos: objetos *kitsch* en las paredes y mesas de la casa con caligrafías orientales. En una ocasión recibe a una paciente mayor y se entiende que no le cobra por sus servicios. Es interesante preguntarse si nos encontramos aquí ante la caracterización demasiado predecible de un héroe, o si lo que se quiere es incentivar una reflexión acerca de un cuidado al otro que al menos reflejado en el sistema de salud venezolano está completamente mermado. Cabría preguntarse también si la película está haciendo un guiño a revisar y a reflexionar sobre la institucionalidad tradicional venezolana, no solamente aquella que ha sido fundada o refundada por el chavismo sino a una de mayor alcance y data.

Es pertinente aquí recordar que también la figura del médico en la narrativa ha estado investida de un sentido de autoridad. Solamente enfocándonos en el caso de la literatura venezolana, por ejemplo, encontramos una tradición muy extensa en la que la mirada del narrador se corresponde con la del médico (Silva Beaugard, 2000) y en la que además el vocabulario y las expresiones relacionadas con la salud sirven como tropos para criticar a la sociedad, como bien expresó Sontag (1978) de este uso hiperbólico en sociedades incluso llamadas “premodernas”. En este sentido, el rol de Adam

tiene simbólicamente una dimensión social tremenda y además trabajada desde, me parece, cierta ambigüedad que le da dimensión al personaje y a la historia, pues en la película el único propósito del protagonista es rescatar a su hijo, que al momento del estallido de la epidemia se encontraba en casa de sus abuelos, a una gran distancia de él. Lo interesante es que en este recorrido, con esta intención específica (movilizarse de un punto a otro en el país, mientras que sus vecinos y conocidos huyen a la frontera), los gestos del médico serán importantes. Y más: pasa incluso por un laboratorio en el que ayuda a encontrar la cura de la epidemia.

Adam es entonces un personaje que, ante la pérdida, se encuentra desorientado. Alguien que quizás se entregaría a ser atacado por los zombis si no tuviera un hijo. Tiene que hacerse cargo. Y en ese hacerse cargo del hijo también tiene la posibilidad de hacerse cargo de sí mismo. Ahora, si queremos ver al mismo tiempo la dimensión social de este viaje (otro análisis bien podría ser mucho más personal), tendríamos que pensar en cómo se alinea con los problemas de la historia venezolana y con el cataclismo que a partir de ella, por ella, se vive ahora en Venezuela.

Toda identidad se despliega en la relación con los otros, recuerda Glissant (2017) en su tesis de una identidad-rizoma como un reverso a la identidad-raíz, a partir del conocido concepto trabajado por Gilles Deleuze y Félix Guattari. A medida que el protagonista avanza en su viaje para rescatar al hijo, vamos conociendo sus fantasmas y también su manera de ser y de ser con los demás, algo que no tuvieron oportunidad de mostrar los personajes que describí en la primera parte de este artículo. Este elemento en la película me parece que sugiere algo mayor o más complejo respecto a lo que logramos ver o no de los personajes. Creo que hay un mensaje respecto a lo que no se muestra de las personas producto también de la invisibilización, de las vidas precarias que “no importan”, es decir, experiencias que resultan irrelevantes y por ello invisibles, que no están mediadas ni denunciadas.

Como mencioné líneas atrás, el director utiliza imágenes de archivo de estas caravanas para mostrar el éxodo debido a la epidemia de los zombis, de manera que este tema de la mediación y de la visibilización del conflicto se encuentra evidentemente sugerido en la película. Así como en la realidad, estas personas, también prácticamente despojadas de su *bio*, son tratadas como una masa informe que desorganiza y desafía las políticas de los otros países que los reciben. Como

una “masa” que ni siquiera es considerada por el gobierno. De este modo, el trayecto del personaje sugiere una conexión no solo con su proceso de duelo, sino también como la urgencia de poner atención a experiencias como la de la grave crisis migratoria. Pienso que esta tensión entre lo individual y lo colectivo respecto a ambos “tránsitos”, sugiere también una necesidad de atención a las singularidades, aun cuando se trata de un problema social. Las entrevistas ficticias de jóvenes venezolanos migrantes contribuyen con este balance en la película entre lo particular y lo social. Los entrevistados hablan de sus familias, de sus temores, de sus planes. Al ser la emigración tratada aquí también desde un plano personal, se alía con lo personal del protagonista.

Desplazarse en circunstancias como la de los migrantes venezolanos de a pie es una tragedia, aunque también es un acto de valentía, por supuesto. Desplazarse puede ser subvertir la ley, desafiarla, incluso o más cuando esa ley es puesta en práctica para ejercer violencia y cuando se trata de una violencia que dentro de los marcos de la soberanía está aceptada, legitimada. El protagonista está también, de algún modo, subvirtiendo la norma, porque atraviesa un Estado de sitio para salvar una vida. Durante su recorrido el protagonista pasa por supuesto por todas las vicisitudes posibles: no solo debe enfrentarse en varias ocasiones a hordas de zombis, sino que también es atacado y asaltado por personas. Por suerte, y aunque parece casi imposible, encuentra a su hijo vivo, escondido en una habitación en casa de sus abuelos, quienes han muerto. Resulta que un poco antes, en aquel laboratorio por el que pasa el personaje, este se da cuenta de que en los registros de quienes están estudiando el virus no hay un solo niño contagiado. Entre esto y el hallazgo del hijo vivo, tanto el protagonista como el espectador se dan cuenta de que los niños son inmunes.

Al inicio de esta parte describía la casa de Adam. Los juguetes que allí se ven son pequeños aviones. Parece que es algo que le gusta mucho al hijo, pues cuando también se despide de su padre al inicio de la historia y sube al carro con los abuelos para irse de viaje, tiene un avión de juguete en las manos. Vimos que la escena en la que aparecen Maduro y Cilia Flores tiene lugar en el avión presidencial. En una de las escenas finales de la película, cuando padre e hijo están por fin juntos, se les ve llegar a un aeropuerto en donde hay una avioneta (figura 8). El padre ha manejado hasta allí y cuando el niño, que estaba dormido, abre los ojos y ve la avioneta, sonrío y se dirige hacia ella. Con esta escena un tanto ambigua termina la película. Ambigua porque no queda claro si la intención del protagonista es que se movilen en la avioneta, y además, de ser así cuesta

imaginar el destino. En la escena anterior a esta, Adam es informado de que se ha encontrado la cura del virus y que la vacuna ya está circulando en el país, de modo que tampoco se podría decir que hay una urgencia de huir pues el virus parece estar por fin bajo control.



Figura 7. Padre e hijo llegan al aeropuerto

Pienso que aquí se ponen varios aspectos en juego. Encontramos por un lado más referencias a ese desplazamiento en la figura del avión, desplazamiento que ya he explicado puede entenderse de varias maneras, y estas tanto en sentido, digamos, negativo, desde la tragedia que el desplazamiento a veces supone, hasta positivo, como agencia, como desafío al control de la soberanía. Pero además, el avión puede que sea una interpelación simbólica a desafiar el poder, en vista de esta referencia tanto en la aparición de Maduro en el televisor como en esta escena final. Pienso que, si el avión ha sido también puesto de manifiesto en ese espacio íntimo del protagonista (recordemos que la casa estaba llena de aviones de juguete), y también como objeto lúdico, infantil (recordemos además que los niños son inmunes al virus), este sugiere relaciones, afectos, instancias, que desafían la institución política y que se constituyen como algo político pero en el sentido de agencia, de confrontación. Entiendo aquí la política como aquello que comprende el poder instituido, los discursos oficiales, la policía, lo arquipolítico, también lo llama Rancière (1996). Lo político vendría a ser el reverso, aquello que la política no alcanza a articular. Mientras que en el avión presidencial, el líder se dirige a un “pueblo” reducido en sus articulaciones nacionales, en los aviones de los protagonistas nos encontramos con un constante ejercicio de lo íntimo, del juego, del cruce, de la relación y del cuidado del otro. En vista de que las últimas imágenes muestran la crisis humanitaria de las migraciones de a pie, la película nos interpela también a pensar en estas posibilidades en relación con estas personas.

Parece que los Estados de excepción como norma dejan poco espacio para la crítica. Son pocos los lugares que aún se pueden defender. Aun así, en películas como esta, encuentro un cuestionamiento a esa totalidad de la que son parte los personajes, en muchas ocasiones una condición que es aprovechada por el poder, así como el despliegue de experiencias que sugieren una reinterpretación de la historia como formas de resistencia, como oportunidades para nuevos espacios y nuevas formas de ser, de habitar, de ser críticos, y de relacionarnos con el otro, en formas de comunidades otras, aun en la distancia.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2003). *Estado de excepción. Homo sacer, II, I*. Pretextos.
- Badiou, A. (2007). ¿Se puede pensar en la *política*? Nueva Visión.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I* (pp. 15-57). Taurus.
- Berger, J. (2007). *Modos de ver*. Gustavo Gilli.
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. Basic Books.
- Castro, J. C. (2020, 13 de noviembre). La condición post-chavista. *Tropico Absoluto*. <https://tropicoabsoluto.com/2020/11/13/la-condicion-post-chavista-migracion-venezolana/>
- Derrida, J. (1995). *Espetros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada.
- Duno Gottberg, L. (2011). The Color of Mobs: Racial Politics, Ethnopolitism and Representation in Venezuela in the Chávez Era. En Smilde, D., & Hellinger, D. (Eds.), *Participation and Public Sphere in Venezuela's Bolivarian Democracy* (pp. 271-297). Duke University Press.
- Fishel, S., & Wilcox, L. (2017). Politics of the Living Dead: Race and Exceptionalism in the Apocalypse. *Millenium*, 45(3), 335-355.
- Foro Penal. (2020). *Political Repression in Venezuela Report*. <https://foropenal.com/en/political-repression-in-venezuela-report-2019/>
- García Marco, D. (2018). Venezuela: la profunda brecha entre los que tienen dólares y los que no. *BBC News*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-44420985>

- Glissant, Édouard. (2017). *Poéticas de la relación*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Llorens, M. y Zubillaga, V. (2014, septiembre). Venezuela: la violencia, los discursos de muerte y el Estado. *Provinci*. <https://historico.provinci.com/2014/09/13/vivir/venezuela-la-violencia-los-discursos-de-muerte-y-el-estado-por-veronica-zubillaga-y-manuel-llorens/>
- López Maya, M. (2004). Democracia participativa y Políticas sociales en el gobierno de Hugo Chávez Frías. *Revista Venezolana de Gerencia*, 9(28), 1-22.
- López Maya, M., & y Lander, L. E. (2008). Democracia participativa en Venezuela: concepción y realizaciones. En Massal, L. (Ed.) *¿Representación o participación? Los retos y desencantos andinos en el siglo XXI* (pp. 141-168). Institut français d'études andines, Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales (IEPRI).
- Olmo, G. D. (2018). Por qué es tan difícil conseguir un pasaporte para salir de Venezuela. *BBC News*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45292923>
- Pedota, F. (Director). (2019). *Infección* [Película]. Venezuela: Luz Creativa, Desenlace Films, Rema Films.
- Penfold-Becerra, M. (2007). Clientelism and Social Funds: Evidence from Chávez's Misiones. *Latin America Politics and Society*, 49(4), 63-84.
- Polanco, A. (2016). Venezuelan women flock to Colombia border town to sell hair. *Reuters*. <https://www.reuters.com/article/us-venezuela-economy-hair/venezuelan-women-flock-to-colombia-border-town-to-sell-hair-idUSKBN13U2I7>
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Visión.
- Ríos, A. (2013). *Nacionalismos banales: el culto a Bolívar. Literatura, cine, arte y política en América Latina*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.
- Sánchez, R. (2016). *Dancing Jacobins. A Venezuelan Genealogy of Latin American Populism*. New York: Fordham University Press.
- Silva Beauregard, P. C. (2000). *De médicos, idilios y otras historias. Relatos sentimentales y diagnósticos de fin de siglo*. Convenio Andrés Bello.
- Sontag, S. (1978). *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus, and Giroux.
- Torres, A.T. (2009). *La herencia de la tribu: del mito de la Independencia a la Revolución Bolivariana*. Caracas: Alfa.
- Vásquez Lezama, P. (2021). *País fuera de servicio. Venezuela de Chávez a Maduro*. Siglo XXI.