



Tess, entre el drama y la violencia. Interpretación de un devenir mujer en el siglo victoriano

*Tess, between drama and violence.
Interpretation of a Becoming Woman in the Victorian
Century*

Liliana Guzmán

Universidad Nacional de San Luis, Argentina.

lilianaj.guzman@gmail.com

Recibido: 21/11/2020

Aceptado: 26/12/2020

Resumen. En este texto, abordo una lectura del filme *Tess*, realizado por Roman Polanski en 1979, como trazo de huellas que describen, no sin cierto realismo crítico, el juego de las verdades sobre una mujer en la Inglaterra agrícola del siglo victoriano, en su segunda mitad. Realidad que quizás aún hoy es la nuestra, como hijos de la modernidad en su ocaso y como mujeres interpeladas y subjetivadas en un haz de relaciones y posibilidades que ponen en relieve y disputa las verdades acerca de sí, en una mirada ontológica de nuestro presente.

Palabras clave. Inocencia, Violencia, Verdad, Interpretación, Polanski

Abstract. In this text, I approach a reading of the film *Tess*, made by Roman Polanski in 1979, as a trace of traces that describe, not without a certain critical realism, the game of truths about a woman in agricultural England of the Victorian century, in its second half. A reality that perhaps still is ours today, as children of modernity in its decline and as women challenged and subjectified in a bundle of

relationships and possibilities that highlight and dispute the truths about themselves, in an ontological view of our present.

Keywords. Innocence, Violence, Truth, Interpretation, Polanski.

Resumo. Neste texto, abordo uma leitura do filme *Tess*, realizado por Roman Polanski em 1979, como um vestígio de traços que descrevem, não sem certo realismo crítico, o jogo de verdades sobre uma mulher na Inglaterra agrícola do século vitoriano, em seu segundo metade. Uma realidade que talvez ainda seja nossa hoje, como filhas da modernidade em declínio e como mulheres desafiadas e subjetivadas em um feixe de relações e possibilidades que evidenciam e disputam as verdades sobre si mesmas, numa visão ontológica do nosso presente.

Palavras-chave. Inocência, Violência, Verdade, Interpretação, Polanski.

Desde que recuerdo,
la línea entre la fantasía y la realidad
ha estado siempre irremediabilmente borrosa.
Roman Polanski

Abordaré aquí un ejercicio de interpretación (de una película) contra el concepto de interpretación y para la interpretación del devenir mujer de una adolescente retratada en el filme *Tess*, de Roman Polanski (1979). En tal sentido, y sin ser esta inquietud el principal objetivo del texto cabe preguntar: ¿el cine es un arte del pensamiento? De ser el cine un arte del pensamiento, ¿de qué modos interroga a la educación? ¿Qué instancia de crítica hacia las prácticas de formación, mediadas pedagógicamente, podemos encontrar en la película *Tess*?

Realizaré primero una descripción sinóptica de la historia del filme, para luego abordar el devenir de la verdad de Tess sobre sí misma en el dispositivo que la trama del filme va tejiendo en camino a su desenlace trágico. Una doble mirada conduce estas páginas, tales son la posibilidad de pensar la subjetividad en relación con la verdad (Foucault) y los límites de la verdad como espacio de interpretación (Sontag), en un horizonte estético propuesto por una voluntad cinéfila y por una obra de arte, en este caso una novela adaptada al cine. Esta perspectiva se asocia también a la tesis de Stanley Cavell (2003) sobre el pensamiento del cine (y sobre la filosofía práctica que el cine produce y hacia la cual nos educa la sensibilidad), pues dice:

no concibo la posibilidad de seguir hablando de mi interés por el cine sin permanecer fiel al impulso de filosofar tal como yo lo entiendo. Si no hubiera estado dispuesto a poner lo mejor de mí en ese esfuerzo, no habría abordado la cuestión de saber si la sensibilidad que la filosofía atrae e intriga también es atraída e intrigada por el cine. (Cavell, 2003, p. 31)

No obstante, es preciso explicitar que elegí abordar una obra artística de un cineasta cuya genial producción excede toda interpretación, ya que quizás se trata de uno de últimos cineastas clásicos (como Woody Allen, Wim Wenders, Werner Herzog, Martin Scorsese, David Lynch, entre otros). En efecto, Polanski ha logrado magníficas adaptaciones en la pantalla grande de novelas literarias u obras teatrales que magistralmente dan mucho, muchísimo, para pensar y quizás poco margen para interpretar, especialmente por su particular manera de adaptación de clásicos en un canon estético. *Tess* es una de esas obras. Ocurre lo mismo con *Macbeth*, *Oliver Twist*, *El Inquilino*, *Rosemary's Baby*, *Un dios salvaje*, *La Muerte y la Doncella* son obras que traducidas al cine por el genio de Polanski no dejan de abrir horizontes de miradas y preguntas sin fin. Tal puesta en obra inspira a una actividad filosofante que secuestra temporalmente la voluntad del cinéfilo, ya que “hablar de cine, cuando no es un oficio, es hablar espontáneamente del cine que uno ama y, al hablar del placer que nos proporcionaron algunas películas, promover cierta manera de amar el cine” (Juillier, 2012, p. 17). Algo de ese amor por el cine, y por el cine de Polanski, es lo que ha motivado estas páginas.

A su modo y con su estilo singular de cine, Federico Fellini narra una historia similar a la de Tess con la que quizás es la primera película que aborda violencia de género: *La Strada*, protagonizada por Giulietta Masina y Anthony Quinn. *La Strada* (1954) es la historia de una joven (Gelsomina) que es entregada por su madre a un artista ambulante para sobrellevar los gastos de los hijos menores, pero con esta especie de “venta” comienza la historia de suplicios de una joven ingenua que es explotada laboralmente y abandonada por su cónyuge/amo/propietario. Tiempo después, también Jean-Luc Godard expone una historia similar, en el marco estilístico de la *Nouvelle Vague*, con el maravilloso filme *Vivre sa Vie* (1962). Allí tenemos la historia de la joven Naná, empleada de una disquería que -a falta de dinero para vivir- debe prostituirse para pagar la renta en un estado de profunda soledad en la ostentosa París. Naná deviene en víctima de un joven proxeneta que la inicia en la prostitución y finalmente la expone a la muerte en un ajuste de cuentas callejero donde, sin azar ni accidente, Naná es asesinada y abandonada en la calle.

La masculinidad representada por Fellini y Godard en las figuras del artista callejero y el proxeneta, respectivamente, son monstruosas, hasta crueles, pues ambos filmes denuncian a hombres que entregan mujeres a la muerte, les dan la muerte, por abandono, violencia o simplemente por desamor. Gelsomina y Naná han sido abusadas en su inocencia y explotadas para fines comerciales que las reducen a la cosificación y que las exponen a la discriminación y marginalidad. En tal sentido, ambas son figuras paralelas a Tess, cuya trama se sitúa un siglo antes, pero con una similar estructura social y de género: la mujer es burlada en su inocencia juvenil y, luego de un uso y abuso instrumental y de trabajo, queda abandonada, culpada, y es entregada a la muerte.

Tess la de los d'Urberville

La novela en que se basa el filme Tess, de Polanski, es de Thomas Hardy (1891), *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman Faithfully Presented* (Tess la de los Uberville: una mujer pura fielmente presentada). En el texto literario, la novela nos sitúa en la depresión inglesa de fines

de los 70, en el siglo XIX, en una aldea pequeña de granjeros de Wessex. Allí la primera escena nos sitúa en una celebración popular por la fertilidad. Saliendo de escena encontramos al obispo de Wessex, quien oficia también de historiador y le revela a un vecino alcohólico -padre de muchos hijos- su verdadero linaje: John Durbeyfield. Como tal, el granjero proviene de la familia normanda de los Ubervilles, una ascendencia de alta alcurnia en la isla británica. Pero al día del relato, tal familia se encuentra -dice el párroco- caída en desgracia, de pobreza y extinción, prácticamente. John Durbeyfield, desde esa revelación histórica e improbable, dispone a su familia a la búsqueda del sello familiar y los objetos de plata, en tanto que su esposa diseña “el proyecto” de enviar a su hija mayor, Teresa (Tess) a la hacienda avícola de los Uberville, supuestamente adinerados, que habitan en una comarca vecina. A su pesar, Tess se dirige a la granja de los parientes ricos, pero para su admiración su primo Alec le revela que su apellido real es Stoke, insinuando así que su padre compró en algún momento el apellido Uberville.

Desde ese encuentro durante el primer viaje de Tess fuera del hogar comienza el derrotero de la adolescente por una vida de tormentos: es empleada en la granja de aves de corral de los Stoke, es violada por su primo Alec, huye a su pueblo embarazada, y muere su hijo pequeño luego de un bautismo por ella realizado. Ese comienzo de dolores en la adolescente Tess continúa profundizándose más aún: busca trabajo agrícola en otro pueblo, pero no falta la discriminación de los latifundistas ni el asedio permanente de Alec Stoken. Entretanto, Tess se enamora de Ángel Claire, un joven aspirante a párroco que realiza tareas de aprendizaje en la granja de preparación de leche. Ángel y Tess se casan, incluso cuando ella le pide previa confesión de faltas. Luego de la boda, ambos jóvenes confiesan sus pasados, pero Ángel no quiere perdonar a Tess, aduciendo que todo lo ocurrido fue por su propia debilidad de mujer en una sociedad de poderes constituidos por familia, por linaje y por superioridad de género, donde la libertad de la mujer débil deviene en imposible. Nuevamente Tess regresa a su casa paterna en tanto que Ángel emigra a Brasil.

Tiempo después, y ya desalojados los Durbeyfield de la casa que rentaban, Tess sigue siendo objeto de los acosos recurrentes de Alec Stoken, mientras espera respuestas epistolares de su marido, cuyo silencio sepulcral anticipa, quizás, un presagio del final de la historia. Un día Ángel regresa por Tess, pero la encuentra como la Señora de d'Uberville, y para su sorpresa ella está cohabitando con Alec Stoken en las cercanías de una estación de tren. Tess despide a Ángel, no sin reproche de demora, pero ante los nuevos maltratos y sarcasmos de Alec, le asesina y huye a la estación. Comienza allí la fuga del matrimonio, primero en caminos con escondrijos, luego en una casa abandonada, hasta que finalmente se instalan en un antiguo altar donde antiguamente las tribus británicas realizaban sacrificios. Tess se recuesta en una roca y al amanecer la Policía les rodea, deteniendo al matrimonio. El filme de Polanski cierra con la caminata del matrimonio rodeado de policías. La novela de Hardy da un paso más: Tess fue ahorcada por su crimen. Sutil con el espectador, la cámara de Polanski no capta la muerte de Tess, nos preserva de esa imagen de dolor ya que hemos acompañado el mismo durante el vivir y devenir de su inocencia burlada.

En suma, quizás nadie resume mejor la historia trágica de Tess como el mismo Polanski en sus *Memorias* (2017):

Tess, la de los d'Uberville es la historia de la inocencia traicionada en un mundo en el que la conducta humana está regida por las barreras de clase y los prejuicios sociales. Es también un estudio sobre las casualidades. Todos los males de la vida de Tess son el resultado de las pequeñas pero trascendentales coincidencias que conforman nuestro destino. Si no se hubiera producido el encuentro casual entre

su padre borracho y el clérigo que le dice que por sus venas corre sangre aristocrática, la tragedia no habría ocurrido. Tess habría llevado la plácida existencia de una campesina de Dorset. Jamás habría conocido a Alec d'Uberville, jamás habría sido violada por este y jamás habría acabado en la horca. (Polanski, 2017, p. 498)

Adaptaciones de la novela

Tess la de los d'Uberville ha sido adaptada varias veces y en distintos formatos, destacándose las siguientes representaciones y/o puestas en escena:

En Opera:

Como ópera, *Tess la de los d'Uberville* fue producida en 1906 en Italia y luego en Londres, con producción de una misma compañía musical.

En Teatro:

1897: adaptación protagonizada en Broadway por Minnie M. Fiske, con producción de Lorimer Stoddard. Esta adaptación fue repetida en 1902.

1924: los Hardy Players, en Londres y Dorchester, realizan una adaptación de la novela, con elección de Gertrude Bleyger como actriz principal, elegida por el mismo Thomas Hardy.

1946: en Londres, y con adaptación de Ronald Gow, *Tess la de los d'Uberville* es representada por Wendy Hiller.

Fue adaptada como ópera rock en distintas versiones, en Nueva York (2007 y 2010) y luego como musical (2012) en Gran Bretaña.

En TV:

1952, 1960 y 1989: BBC, ITV y London Weekend Television, respectivamente, produjeron miniserias adaptando la novela a la pantalla chica.

2008: producida por la BBC para Londres y Estados Unidos, *Tess la de los d'Uberville* fue entregada en 4 capítulos de una hora cada uno, dirigida por David Nicholls y protagonizada por Gemma Arteton, Eddie Redmayne y Hans Matheson. Se encuentra disponible sólo en inglés, y en 4 capítulos.

En Cine:

1913: versión muda realizada en cine con la actuación de Minnie M. Fiske (quien la hiciera también en teatro, unos años antes).

1924: otra versión de película muda de *Tess la de los d'Uberville*, con Blanche Sweet, como Tess.

1979: producción de Roman Polanski, bajo nombre de *Tess*, con Natassia Kinski, Leigh Lawson y Peter Firth. Estuvo disponible hasta hace un tiempo en algunas plataformas de TV streaming¹.

1996: la película *Prem Granth*, adaptación de la novela, sin impacto comercial.

2011: adaptación india dirigida por Michael Winterbottom bajo el nombre de *Trisha*.

¹ Un sitio donde encontrarla es: <https://www.filmin.es/pelicula/tess>

Imágenes de recorridos de la ingenua adolescente

Si hubiera que delimitar etapas en la historia de vida de Tess, podría delinearse por momentos del devenir de una joven cándida que, por azar primero (o casualidad, diría Polanski) y por maldad después, fue estafada por el orden social, patriarcal y de clases impuesto en el contexto donde ocurre su historia y la trama de la novela. Tales momentos serían: la partida inicial del hogar paterno, la primera relación (forzada) con su primo Alec Stoken (y la consecuente pérdida de la inocencia), la búsqueda de trabajo y el enamoramiento mutuo con Ángel (su marido), la pérdida del perdón y la condena social, y finalmente el desenlace del triángulo de vínculos con el homicidio y la fuga.

En todos los momentos de este recorrido de Tess, se evidencia su permanente relación con una verdad acerca de sí y con el dispositivo institucional y social en el que se inscribe su camino (condicionado por las figuras paternas y del poder). Si bien hay una relación explícita con la libertad, todas las elecciones de Tess se configuran y desarrollan en fuertes dispositivos de presión, de acoso y de necesidad. En ese recorrido quisiera detenerme en aspectos puntuales que quizás dan cuenta con la imagen de esta trama de verdad y subjetividad: el rostro, el examen/confesión, el poder y los ecos de la tragedia (la religión, los ritos).

El rostro

Dice Platón, en *Timeo*, a propósito del rostro: “Para imitar la figura del universo circular, ataron las dos revoluciones divinas a un cuerpo esférico, al que en la actualidad llamamos cabeza, el más divino y el que gobierna todo lo que hay en nosotros.” (Platón, *Timeo*, 44d, p. 193). La figura del rostro ha sido objeto de abordaje en la teoría del cine, varios siglos después del comienzo histórico de la filosofía occidental, y sin embargo la premisa es la misma: el rostro es aquella parte del cuerpo que da cuenta del alma. Jacques Aumont se pregunta, a propósito de Naná en *Vivre sa Vie* y de *La pasión de Juana de Arco* (película que ve Naná en el cine, con gran afección en el rostro): “¿el alma tiene un rostro?” (Aumont, 1998). Y entonces, ¿puede el cine mostrar las afecciones del personaje en el rostro? Al igual que en *Persona*, de Bergman, los rostros en el filme *Tess* van asumiendo la dirección espiritual del personaje: personas distantes, marcadas por las preguntas, indefinidas ante una vida cuyas elecciones no siempre son precisamente lo que quisieran elegir. La familia de Tess, desde un lugar decisivo, mantiene un mismo estado de rostro, pero no ocurre lo mismo con Tess: la joven mantiene en el rostro particular de Natassja Kinski la inocencia, cierta frialdad distante, la decepción, la determinación de vivir (incluso cuando su alma se vaya del cuerpo, como ella expresa en un almuerzo con sus compañeros de la granja) y el tedio de no poder vivir de otra manera.

Aumont (1998) desarrolla un análisis del rostro sobre la expresividad existencial y filosófica que la fotografía y el cine captan de una persona. En el caso del cine, el desarrollo histórico de la percepción del rostro toma un camino que incluye “lo ordinario”, el logro del primer plano, el “rostro compuesto” y finalmente la ruina. El trabajo sobre el rostro de Tess se trataría de un *rostro parlante*, en el marco del rostro ordinario, un rostro que habla de por sí y que “deja pasar el tiempo”. De suyo, “el rostro ordinario del cine es ese lugar de imágenes en el que el sentido

se inscribe fugitiva y superficialmente para poder circular” (Aumont, 1998, p. 55). Inmóvil, a veces inexpresivo, otras veces abrumado de dudas, pero siempre con la serena frialdad de una joven inexperta y discriminada por todos los sectores sociales, el rostro de Tess refleja el paso del tiempo desde su adolescencia interrumpida violentamente hasta la madurez consciente y lúcida del trágico final.

Otra figura de tensión permanente en la película de Polanski es lo que Aumont define como *campo-contracampo*. Allí en esa tensión el rostro está “atrapado en otro dispositivo escénico (...) en el que el objetivo es sesgado, y la mirada, representada por el cruce de otra mirada representada” (Aumont, 1998, p. 60). La tensión campo-contracampo está siempre claramente delimitada en casi todas las escenas: las jóvenes bailando en el campo, y de fondo el campo de cosecha; Tess en camino hacia la quinta de los Stoken, siempre el rostro en primer plano sobre el camino; los comensales reunidos al almuerzo, destacando los planos de los rostros que hablan sobre el fondo de los objetos del comedor; el rostro de Tess sobre otras figuras que circulan casi en segundo plano (o que al menos no opacan la expresividad de la protagonista); el campo del altar y sobre él un camino por donde circulan Tess, su marido y los policías a caballo. Y así la tensión campo-contracampo es determinante para hacer hablar a la historia, sobre todo enmarcando ese rostro parlante tan denotativo, frágil e intenso, como es el rostro de Tess.

En tanto le vemos en primer plano, el trabajo de la cámara de Polanski sobre el rostro de Tess reúne las tesis de Epstein sobre la fotogenia y el poder de las imágenes: primero, la fotogenia sólo existe en el movimiento (y el tiempo), vive en lo inestable y es fugitiva, discontinua (por lo cual un rostro puede asumir expresividades intensas de larga o mínima duración, pues lo que la cámara registra son las variaciones y transformaciones del rostro); segundo, la imagen filmica es un revelador psíquico, por ende el cine captura el tiempo y sus órdenes ontológico, fenomenológico y ético, ya que la imagen es un medio de revelación psíquica y moral (y qué, sino lo moral, es lo que atraviesa el texto completo de *Tess*); tercero, el cine es una maquina cuyo poder de visión supera al nuestro y le trasciende, relacionando imagen y espíritu, amplificando a su modo -y a modo del cineasta- el movimiento del pensamiento. La joven Tess reúne la expresividad en el rostro que quizás sólo el cine constituye en imagen, denotando el movimiento del tiempo vital y las inquietudes que le atraviesan y desafiando al espectador a esa dialéctica del pensamiento cuya dinámica comienza desde la selección de rostros para la trama del filme. Dice Aumont: “el efecto del pensamiento-cine, del cine como pensamiento, sobre un rostro, tendría que ser la revelación de aspectos desconocidos, inéditos, invisibles de ese rostro, es decir, la visión de los afectos, del espíritu, del alma” (Aumont, 1998, p. 95).

Finalmente, Polanski apela a las nociones deleuzianas de “rostro intensivo” y “rostro reflexivo”. La imagen filmica del rostro es así un lugar de relación entre la intensidad y la reflexividad, que en el filme *Tess* se constituyen como fundamentales en una historia cuyos hechos le superan, le marcan y le transforman de tal modo que su primera inocencia se va transformando en múltiples dolores y resentimientos que finalizan en el crimen. Los estados intensivo y reflexivo del rostro se dan simultánea y sucesivamente, ya que la joven atraviesa su joven vida desbordada de preguntas y silencios: preguntas cuya intensidad no encuentra interlocutores comprensivos, y preguntas que disponen su subjetividad reflexivamente, en la recurrente pregunta sobre para qué vivir una vida no digna y pese a todo, vivirla.

El examen/confesión

A su modo, y a diferencia de sus *cuasi* pares femeninas de *La Strada* (Fellini) y *Vivre sa Vie* (Godard), la joven Tess apela permanentemente a esa tecnología del yo tan decisiva como antigua: el examen mediante la confesión, o la confesión como entrega al otro en carácter de examen y constituyendo verdades de sí. A su modo, y por pertenencia a una cultura victoriana, verticalista y patriarcal con una fuerte estructura de clases y mandatos morales-religiosos, todos los personajes del filme recurren a muchas formas de examen y confesión para sostener sus espacios y seguir con sus vidas. Incluso el malvado Alec en la película apela a la técnica de la confesión, ya que se sincera irónicamente con Tess, aclarando que su familia no es Uberville sino Stoken y que su padre “compró el título”.

Las situaciones de confesión de Tess son prácticamente recurrentes. A su regreso de la granja de los Stoken, la joven dolida confiesa al párroco que ha bautizado a su bebé enfermo, pero también le pide ayuda y consuelo, lo cual encuentra parcialmente. Ocurre lo mismo con sus relaciones afectivas, puesto que Tess revela parcialmente su pasado y comparte sus estados afectivos con sus compañeras en la granja, a veces de modo muy discreto y otras veces en diálogo de intimidad y soledad (generalmente, a la hora de dormir compartiendo habitación). De hecho, todos conocen los sentimientos de Tess - ¡y cuán importantes son los vecinos y terceros en las películas de Polanski!-, al punto que son ellos quienes manifiestan a Ángel sobre la incondicionalidad del amor de Tess, cuando él ha dudado de ella luego de casarse.

La situación confesional decisiva de la película, y que quizás define el trágico desenlace, es la mutua narrativa de experiencias del pasado de los recién casados: Ángel ha decidido aplazar los sinceramientos que Tess pedía para luego de la boda, y una vez casados, relata su historia de amor con “una mujer mayor” de la que quizás no estuvo enamorado, pero con quien sostuvo un amorío. Tess, con timidez y valentía, narra su historia de la salida de casa por necesidad familiar y la violación de la que fue víctima. Ángel comprende su situación, pero decide no perdonarla: a su juicio, Tess es víctima de una estructura tradicional de la sociedad donde las familias de estirpe y linaje son decisivas, pero también decadentes, entregando así sus hijas a ser objeto de toda presión y acoso de poder. Pero esto no le impide ofenderse con Tess y decide quererla como a una hermana y a la distancia, decidiendo por ambos sobre lo imposible de la convivencia más allá de un tiempo de salvar las apariencias. El perdón no es algo que Ángel tenga previsto realizar ni en un futuro lejano, sometiendo así a Tess a una nueva peregrinación a su pueblo y a su familia (último recorrido que define nuevamente Alec, con dinero, ya que salva a los Uberville del desalojo, forzando nuevamente a Tess a convertirse en su pareja).

Sabemos, desde los desarrollos de Michel Foucault en torno a las prácticas hermenéuticas de sí en la antigüedad, que en general la cultura occidental perpetuó estas tecnologías del yo en varios momentos y culturas, enfatizando como modo de nexo entre verdad y subjetividad los desarrollos de *gnothi seauton* (conocimiento de sí) sobre *epimeleia heautou* (cuidado de sí). Pero en el cristianismo, que en la película es representado en su modalidad anglicana y protestante victoriana, esta relación con la verdad en modalidad de conocimiento de sí debía darse en exigencia a otras formas de la verdad (Foucault, 2016, p. 73), tales son: el dogma (o una serie de proposiciones de las que no es posible evadirse: ser mujer es no tener voz ni autoridad sobre ningún hombre); un *corpus* de textos (o una fuente permanente de verdad, el texto bíblico en general y, en casos como de Ángel, una mayor cantidad de referencias literarias y filosóficas que

asimismo no le liberan de prejuicios sobre la condición de la mujer en una sociedad que critica pero a la que no antepone ninguna transformación); y la verdad sobre sí mismo, que se da a modo de examen (para los demás), autoexamen (para sí) y como testimonio sobre quién uno es, y si es necesario, contra sí mismo. Para esta última forma de relación con uno mismo, es necesaria -sobre todo en el cristianismo- la técnica de la confesión: dar la verdad de uno a otro y exponerse así a cierta penitencia y purificación.

Foucault denomina *exomologesis* a un modo particular de la conversión de la subjetividad que realiza el confesante mediante el reconocimiento de un hecho y su exposición a cierto rito penitencial que produce de alguna u otra manera alguna transformación y/o reconciliación consigo mismo. En una conferencia sobre el origen de la hermenéutica de sí, Foucault cita un texto ilustrativo de San Jerónimo sobre una penitente que quizás nos recuerda la figura de Tess:

Fabiola formaba parte de las filas de los penitentes; el obispo, los sacerdotes y el pueblo la acompañaban en su llanto, y ella, desgredada, pálido el rostro, descuidadas las manos, la cabeza sucia de cenizas y humildemente gacha, hería su pecho abatido y el rostro con que había seducido a su segundo marido. Mostró a todos su herida y, sobre su cuerpo, palidecido, Roma contempló llorosa sus cicatrices. (Foucault, 2016, p. 77)

La *exomologesis* es frecuente en tres modelos: el médico, el jurídico y el martirio. Ninguno de estos modelos es específico en la vida de Tess pero sí lo es la *exomologesis*, en general, como práctica de exposición de penas de cara a un futuro que nunca parece prometedor pero al menos en los que Tess requiere cierto alivio de pesares bajo la forma de la integración laboral como sustento y la independencia de hombres como Alec. No hay una penitencia evidente en Tess, pero hay un acto de ruptura violenta por la cual renuncia a sí y se entrega a un sentimiento fatal contra Alec: le mata cuando Ángel reaparece en su vida, y si bien le dice “llegas muy tarde”, Tess asesina a quien Ángel considera su “marido natural” y corre a la estación de trenes a buscar a su marido. En ese momento se produce la revelación de sí en la *exomologesis* y, con ella, la destrucción de sí: Tess confiesa su crimen a Ángel y le pregunta si será ahorcada. Ángel sólo manifiesta apoyo hasta el final.

El poder

En una de sus escenas con la periodista Zoe Barnes en la serie de culto *House of Cards* (T1), el polémico y magnético Francis Underwood (Kevin Spacey) sentencia: “Todo en la vida se trata de sexo, excepto el sexo. El sexo se trata de poder”. A la inversa de esta tesis, expresión certera sobre las relaciones de promiscuidad política que el líder de la bancada demócrata va utilizando para llegar a la presidencia en la serie, en el contexto del filme *Tess* el poder reviste otras caras, y no siempre precisamente las del sexo. Sin embargo, una de las expresiones más violentas del poder sobre Tess se produce en la violación que sobre ella acomete Alec Stoken, en abuso de poder y violencia de clase.

El resto de la historia es el relato de una historia de poder, y de poder sin sexo (excepto en la violación), y de ahí la inversión de la premisa de Underwood: “todo en la vida se trata de sexo, excepto el sexo. El sexo se trata de poder.” No es así en la vida de Tess. El poder asoma a su tierna adolescencia cuando el padre asume como verdad su ascendencia de los Uverbille como

familia de rango normando y su madre apoya la ilusión para que su hija tome buen partido matrimonial con el costado rico de la familia. Las relaciones de trabajo, que tan temprano afectan a Tess y la atraviesan para quedarse en su cuerpo, son también una exposición desnuda de poder: primero como esclava de los Uberville pseudo Stoken, luego de la granja donde conoce a Ángel, después en la refinería de heno y más adelante en el pesado trabajo de campo cuyo dueño no hace sino torturarla con el recuerdo de Alec, nombre e imagen del “dueño” de la tierra trabajada.

También el poder en esta historia tiene sus otras figuras institucionales: el clérigo, las familias tradicionales de la iglesia, los vecinos del pueblo, los familiares de Ángel, las compañeras de granja y de cosecha, la ama de llaves... Quién sino la ama de llaves de la casa final de Tess es quien da aviso a la policía cuando ve sangre en el techo, y quién sino la señora de los quehaceres domésticos es quien avisa a la policía que Ángel y Tess se encuentran en morada clandestina en la mansión en alquiler. Figuras de reparto que se tornan decisivas a la hora de las decisiones administrativas, políticas y de gestión de la vida en esos pequeños pueblos que Tess recorre sin alivio alguno.

Claramente, el poder reviste también la forma de sus dos vínculos “amorosos”: Alec con la imposición de un derecho a sexo no consentido, y luego con el asedio permanente luego de la salida de Tess de la granja y la ulterior muerte de su bebé. En el concepto de la mujer como propiedad y como objeto de placer a la fuerza, Alec invade permanentemente a Tess con el discurso de poder por el cual “sin él no podrá sobrevivir”. Por su parte, Ángel nos muestra un mejor rostro de los hombres -como género- aunque no deja de perturbar a Tess, en una relación de amor correspondido, pero en la que él unilateralmente decide no consumir sino romper el matrimonio luego de un tiempo de apariencias. Cuando la pareja de Ángel y Tess consuman su amor sexual, es en el período de fuga ulterior al asesinato de Alec. Ambas figuras masculinas son, quizás, un mismo rostro del poder: uno no deja de marcarle el abuso y la condición socioeconómica y de *statu quo*, y el otro no deja de recordarle su debilidad como género y la imposibilidad de resistencia a toda forma del poder, acompañando a su esposa en el camino final con los gendarmes.

Otro de los rostros del poder lo detentan aquí las figuras religiosas: el camino de la fe es una cruzada que deviene en una misión personal, puesto que la iglesia no acepta niños nacidos de madres no casadas, pero asimismo Tess va construyendo sus propias formas de la espiritualidad, haciendo plegarias en soledad (como ocurre en el terreno del Cruce de la Mano, donde alguien le advierte al pasar que ése es un lugar maldito), asumiendo la confesión de su pasado como algo de lo que debe redimirse, e incluso asumiendo su lugar en el mundo como lo que no desea más para su vida. Esto es muy gráfico en la situación de la cripta de los Uberville, ante cuyo descubrimiento Tess pregunta: “¿por qué no estaré yo de ese otro lado de la puerta?”.

Finalmente, la cuestión sacrificial no es secundaria en la película, ya que podría decirse que se observan tres sacrificios: la entrega de la joven a la familia de los supuestos parientes adinerados (sacrificio de cosificación instrumental), la muerte del niño en estado de abandono de la iglesia (por decisión del padre de Tess, que impide todo acceso externo a la casa para ver el niño con la consecuente muerte del niño tras su larga enfermedad, y el bautismo doméstico que Tess realiza de su niño), y luego la captura de Tess en el altar de piedras donde antiguamente sacrificaban a los dioses. La infancia y la mujer son objetos, en esta historia, de ritos sacrificiales atravesados de líneas diversas pero intensas de poder en un dispositivo autoritario, tradicional,

patriarcal y conservador *in extremis*.

Entre la erótica del arte y la interpretación

Susan Sontag ha realizado en varios ensayos una apología de la imagen, como también una crítica de ésta en tanto condición de la modernidad y del capitalismo, ya que la modernidad es recurrente en la aprehensión de imágenes (fotográficas, cinematográficas) que toman algo del ser de las cosas e, incluso so pretexto de realismo visual, nos hacen habitar la realidad en el mundo que las imágenes proporcionan. Las cámaras, dice Sontag, son el antídoto y la enfermedad, un medio de apropiarse de la realidad y un medio de volverla obsoleta, y así, en un mundo supuestamente antiplatónico o de caverna de imágenes, las imágenes “son más reales de lo que cualquiera pudo haber imaginado” (Sontag, 2006, p. 251).

En *Contra la interpretación*, ensayo escrito diez años antes de *Sobre la fotografía*, Sontag enuncia algunas premisas de carácter hermenéutico pero que sin embargo postulan la necesidad del arte contra la interpretación. Paradójica propuesta, pero de la cual es valioso atender algunos de sus argumentos, especialmente por su forma de interpretar el cine con relación a las inquietudes filosóficas que el arte proporciona en este presente histórico.

Primero, el arte es lo mimético. Sontag (2012) postula la *mimesis* como primera teoría del arte ya que es necesario volver a oír a Aristóteles que postuló la caracterización del arte como imitación de lo real, en contrapartida a la tesis platónica del arte como engaño o apariencia sobre lo real. Imitación o no, el arte como *mimesis* no se agota en cómo imita lo real sino en cuánto es capaz de producirnos cierto efecto terapéutico o de catarsis, instancia en la cual forma y contenido superan su manera de ser, en la obra, y nos invitan a una experiencia subjetiva.

Segundo, hoy toda interpretación sobre el arte no puede concentrarse en cuestiones de contenido ni tampoco en reglas exegéticas de la interpretación. Y aquí Sontag no cuestiona las premisas nietzscheanas ni luego el *corpus* hermenéutico propiamente filosófico (Gadamer) sino la interpretación como técnica, entendiendo el trabajo interpretativo como “un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas reglas de interpretación” (Sontag, 2012, p. 16). Como técnica, la interpretación puede realizar excavación y comprensión del contenido de una obra, alteración inclusive, sin reducir la misma a un solo enfoque.

Tercero, en la actualidad toda iniciativa de interpretación es asfixiante pues tiende a un doble impulso de insensibilización típico del mundo contemporáneo y de captura de la obra de arte, tal suerte que queda asfixiada por la lente de quien interpreta, en una forma de domesticación y fragmentación de *aquello* que el arte expone y que debiera permanecer en reserva a la experiencia de cada espectador.

Cuarto, la interpretación tiene sus límites respecto del arte, pero el arte ya es, en sí mismo, un modo de la interpretación. Históricamente, el arte ha eludido la interpretación cada vez que ésta se hizo tendencia y, en rigor, crea sobre la interpretación. Quizás ello explica por qué las adaptaciones de grandes obras clásicas de la historia de la literatura son tan bien adaptadas al cine, como también explica por qué el cine interpreta la realidad con imágenes que sólo el artista podía construir. Sontag sostiene que, de todas las artes actuales, el cine es la más vívida, emocionante e indicadora de una vitalidad que excede toda interpretación (incluso siendo él

mismo un trabajo de interpretación). Uno de los elementos del cine que posibilitan construir su propia interpretación es el conjunto de insumos tecnológicos que lo hace posible como “vocabulario de las formas”: los movimientos de cámara, los cortes, la composición de planos, etc.

Quinto, el arte tiene cierta “transparencia” en tanto que su propio objeto posee luminosidad y grandeza tales que exponen las cosas “tal como son”, tesis hoy en día cuestionable dado el invaluable avance de las tecnologías digitales en la creación de la imagen. Pero, dice Sontag, si en otro momento interpretar obras de arte era un acto revolucionario, hoy es un acto revolucionario suspender los ojos de la interpretación y promover la misma, respecto del arte, como una erótica, como un amor a esa obra (interpretativa) que ella ya es, en sí. Ante una cultura del exceso, Sontag propone una recuperación sensorial ante la obra de arte: ver más, oír más, sentir más... para ello es menester una crítica ya no de lo que significa una obra sino una relación sensible con lo que es, y en esto consistiría el trabajo interpretativo, ya no de una hermenéutica, sino de una “erótica del arte”.

La cámara que nos esconde un final

Anteriormente postulé que Polanski nos preserve de la escena final de *Tess*, según la novela, ya que en la misma debiéramos ver la ejecución y pena de la joven luego del suceso trágico producido en la casa cercana a la estación donde Ángel y Tess abordan el último tren. Y quizás en esa reserva de imagen, quizás allí es el espacio de silencio donde -desbordados de preguntas y palabras- todas las inquietudes sobre la existencia de la mujer y su libertad, sus derechos, su integridad nos son de ocupación y preocupación.

En alguna de las películas de Godard, *Le mépris* (El desprecio), se realiza una apología estética del derecho a la mujer para vivir con libertad eligiendo por sí misma, y el final es trágico -como en *Tess*-, pero Godard nos lo muestra al desnudo y en plena carretera: la pareja se libera del dispositivo de cadenas sociales e institucionales y encuentra la muerte en el descapotable que se estrella con un camión. En las películas citadas al comienzo de este texto, *La Strada* y *Vivir su Vida*, Fellini y Godard, respectivamente, también nos entregan a la muerte terrible a la que son expuestas ambas heroínas: Gelsomina muere en la calle por abandono, Naná también muere en la calle, por irresponsabilidad y alevosía de su hombre propietario. No ocurre así con *Tess*. Casi silenciosamente, Polanski nos ha situado en el antiguo altar de los sacrificios y a medida que los gendarmes se llevan a nuestra víctima-heroína y su marido, la cámara se va alejando y nos despedimos así muy lentamente de una mujer encantadora, cuyo único error tal vez fue creer que era posible levantar el rostro en un contexto patriarcal, clasista, autoritario y violento. Pero la música nos traslada a la partida de *Tess*, rumbo a la prisión y, en un horizonte que lentamente funde a negro, no vemos su desgarrador final.

Siempre como un juego de las interpretaciones, siempre con una verdad cuya emergencia es una constelación de experiencias que truncan, desafían y trascienden toda expectativa, la trama de la película nos imprime las preguntas en la piel, nos interpela con sensibilidad y nos abandona a nuestras inquietudes y dilemas. ¿Es el cine un arte del pensamiento? ¿De qué manera podemos sobrellevar la inquietud por nuestro presente, en un espejo de interpretaciones donde historias

de otros tiempos y épocas dan cuenta de nuestra actualidad? ¿Este arte del pensamiento, de qué manera interpela la educación? ¿No nos presenta la historia de Tess el recorrido de una joven en quien la formación era lo suficientemente limitada como para no poder elegir libremente? ¿Qué papel juega la educación, y las prácticas de subjetivación mediadas en los dispositivos de formación de sí, en el devenir mujer libre y en estado de derecho con garantías ante la violación, la marginalidad, la explotación, la condena social?

Ese tejido de inquietudes que construye el cine es, de alguna manera, un atisbo de intuiciones y pensamientos con los que hemos querido abordar Tess, un relato sobre la inocencia y la verdad, sobre el poder y los afectos, la mujer, su libertad y el dispositivo epocal en el que tiene que vivir su vida, diría Godard. Y en ese entramado de preguntas, bordadas con imágenes del cine, la historia de Tess y sus pares -en otros autores- es la historia de nuestra propia libertad, nuestra subjetivación y nuestros contingentes modos de interpretación que, como señala Sontag, no debe agotarse en la interpretación como tarea sino devenir en una erótica del arte. Y no otra cosa que esa erótica del arte, del cine, es quizás lo que hoy nos convoca a pensar.

Referencias

- Aumont, J. (1908) *El rostro en el cine*. Paidós.
- Cavell, S. (2003) *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Edit. Katz.
- Foucault, M. (2016) *El origen de la hermenéutica de sí*. Siglo XXI.
- Jullier, L.-Leveratto J. (2012) *Cinéfilos y cinefilias*. La Marca.
- Platón, (1992) Diálogos VI, *Filebo, Timeo, Critias*. trad. M. A. Durán y F. Lisi. Editorial Gredos.
- Polanski, R. (2018) *Memorias*. Ediciones Malpaso.
- Sontag, S. (2006) *Sobre la fotografía*. Editorial Alfaguara.
- Sontag, S. (2012) *Contra la interpretación*. Random House Mondadori.