

La otredad en la literatura y el cine. *La Piel fría*, de Albert Sánchez Piñol y el film *Cold Skin* de Xavier Gens

RAÚL M. ILLESCAS, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA

*“El arte no reproduce lo visible,
sino que hace que algo sea visible”.*

Paul Klee *Confesión creadora* (1920)

La propuesta de este trabajo es una lectura crítica de la novela *La piel fría*, de Albert Sánchez Piñol ([2002] 2006) y del film *Cold Skin* de Xavier Gens (2017), que es una adaptación de aquella. Ambas obras narran historias de supervivencia, que despiertan interrogantes sobre qué se experimenta, a qué experiencia se sobrevive y, en esas circunstancias, cómo se construye la identidad del protagonista. Un punto de partida para comenzar este análisis es la idea de otredad, ¿Qué es o, mejor aún, qué significa la otredad en cada obra? Además, ¿de qué modo esas otredades determinan el género literario?

Albert Sánchez Piñol (Barcelona, 1965) es un escritor y antropólogo africanista cuya producción demuestra que esta disciplina está muy presente en su escritura al igual que la preocupación por la otredad. Prueba de ello son: el libro de relatos, *Trece tristes trances* (2009) y las novelas *Victus* (2012) y *Fungus* (2018). *La piel fría* narra la vida de un irlandés meteorólogo y antes guerrillero, que viaja para ejercer su profesión por un año, en una isla del Atlántico sur. Ansiaba el aislamiento y la soledad –la isla posee apenas dos construcciones: el faro y la casa adjudicada al meteorólogo– pero además del farero y un ser extraño, la isla recibe ataques nocturnos de seres anfibios.

Es evidente que la idea de Otredad en la novela está estrechamente ligada a la antropología que como analizan Boivin, Rosato y Arribas (1999), en sus inicios precisaba la diferenciación entre un nosotros civilizado y los otros salvajes. Dado que el encuentro se produce por la acción imperialista, las relaciones de ese choque son desiguales producto de una concepción evolucionista, darwinista, que lee al otro como el pasado, la anterioridad sin desarrollo alguno. Esta perspectiva

antropológica de fines del siglo XIX, se completa con dos conceptos que enriquecen el análisis. Por un lado y como se mencionó, el imperialismo (Hobson, 1981) constituye la acción expansionista y con ello, la afirmación identitaria de la nación. Por el otro y para equiparar los intereses económicos y políticos, la nación imperialista –en este caso, Gran Bretaña– reelabora el discurso racista mediante el concepto de etnocentrismo (Durkheim y Mauss, 1971), que porta una misión humanitaria y civilizatoria. Lo etnocéntrico cobra relevancia luego de la Primera Guerra Mundial y precisa su disposición respecto de lo –en ese momento– aún desconocido. De manera que se establece una frontera entre la cultura, que implica raza, religión, formas de socialización, símbolos, valores, etc. y el espacio de la naturaleza carente de todo ello.

Es conveniente precisar que ambas historias transcurren a principios del siglo XX y que dado el escenario, contienen elementos del discurso colonial y antropológico. La presencia de esos “otros” desconocidos se construye de un modo ambiguo; la otredad aparece como el objeto deseado y, al mismo tiempo, repudiado. El discurso colonial se funda no solo en las expediciones sino también en el dispositivo en que se convierte, en ese contexto, la literatura. De allí que en la acción imperialista haya deseo, repulsión y fantasía.

Sin dudas, en ambas obras, la otredad como diferencia, desconocimiento, temor, repugnancia está representada por criaturas marinas nunca vistas, en una isla austral. El farero que la habita desde hace tiempo las denomina carasapos. De ese modo, estos seres anfibios y carnívoros, debido a su aspecto y a las acciones de asedio se constituyen en la otredad menos deseada.

La hipótesis de este trabajo considera que la otredad, siguiendo a Roland Barthes (1980), funciona como sema fundamental y es leída de manera diferente en cada obra. En el caso de la novela de Sánchez Piñol, la otredad se manifiesta en varias etapas de la vida del protagonista y en diversas situaciones, por estas causas se puede afirmar que lo estructuran y lo constituyen como sujeto, mientras que en el film *Cold Skin* se la circunscribe a la isla y, por tanto, a la otredad desconocida. El tratamiento diferente de la otredad determina que la novela busque poner en crisis el carácter relativo no solo del discurso occidental y eurocéntrico, su carácter arbitrario, convencional y contingente, sino también el de todo discurso dominante, mientras que el film, al privilegiar la otredad en los carasapos mantiene el orden binario establecido. Por todo ello la otredad parece no circunscribirse solo a lo lejano y desconocido, sino que está relacionada con la subjetividad.

No es la intención realizar un trabajo de comparatismo sino intentar leer la totalidad de la historia en algunos fragmentos, en el caso de la novela y, en algunas secuencias, escenas e incluso planos, en el film. No se puede obviar que la literatura y el cine poseen lenguajes y dimensiones formales diferentes, lo que pone de relevancia el problema de la representación.

La otredad en Sánchez Piñol

La piel fría es la primera novela de una trilogía, aún incompleta, que tiene como escenario una isla austral en la inmensidad oceánica, mientras que en la segunda, *Pandora en el Congo* (2005), la historia sucede en el corazón africano. Escrita en primera persona, *La piel fría* trasunta ecos de memorias, y además, se reconoce un dietario y un texto etnográfico.

En principio, como novela puede inscribirse tanto en el género de aventuras siguiendo las categorizaciones de Jean-Yves Tadié (1989) y Georg Simmel (2002), como en la tradición del fantástico inaugurada por Howard Ph. Lovecraft (1998), denominada weird fiction y que amalgama lo sobrenatural, lo mítico e incluso, lo científico. Lo fantástico acontece cuando el narrador y protagonista decide permanecer en la isla, a pesar de las recomendaciones del capitán del barco que lo llevó hasta allí. Se puede leer como un texto de terror, ya que por un lado, se configura un paisaje físico insular con el que Sánchez Piñol homenajea a diversos escritores, tales como Joseph Conrad, Robert L. Stevenson, Daniel Defoe, Herman Melville y, sobre todo, a Julio Verne y al ya mencionado Lovecraft. Además, en este gesto se observa un intento de inscribirse en esa tradición. A todos ellos se los puede agrupar como creadores de los “relatos de la isla” en los que impera la presencia del faro como límite y cuyos personajes viven en soledad y aislamiento. Por otro, se observa el desplazamiento hacia el terror mediante el tratamiento que el narrador hace de la otredad. Esta no solo es lo extraño, lo desconocido y lo anómalo, a lo cual se enfrenta el protagonista en cuanto se hospeda en la isla, sino también y pensado desde Sigmund Freud (1986), fue lo conocido, lo cotidiano y lo familiar tanto en Inglaterra como en Irlanda y configuran las distintas otredades que lo condujeron al fin del mundo. Es decir, el protagonista descubre la otredad en su recorrido vital y su relación con ella constituye su biografía. Sánchez Piñol no olvida su condición de antropólogo y, por ese motivo, disemina pistas para que el protagonista se confronte con esas otredades. Por consiguiente, ya sea en Europa, durante el viaje así como en esa isla sin nombre, las otredades lo empujan a su

autoconocimiento. En la isla se profundiza por la aparición de los seres marinos, las condiciones supervivencia y por el paisaje.

Sería conveniente referir la historia de quien no sabemos ni sabremos su nombre. El farero de la isla es quien lo llama “Kollege”. Los datos proporcionados son escasos, es un huérfano irlandés criado en la institución inglesa Blacktorne empeñada en convertir a sus alumnos en “proletarios inofensivos y sumisos” (Sánchez Piñol, 2006:31). Allí, adquiere el título de Técnico Logístico Marítimo y el oficio de meteorólogo, que le permiten embarcarse hacia la isla y trabajar durante un año como “oficial atmosférico”.

Las labores y los quehaceres enseñados por los británicos a los irlandeses no eran inocentes: “Querían embarcarnos como marineros, mientras Irlanda entera naufragaba. Querían que miráramos el cielo como hombres del tiempo, mientras nos robaban nuestro tiempo y nuestra tierra.” (2006:32) Como se observa, desde su condición de irlandés, la acción británica cristaliza la otredad.

Además y puesto que el relato se ubica a fines de la Primera Guerra Mundial y en el comienzo de la Guerra de Independencia Irlandesa,¹ durante el internado el protagonista se incorpora al Ejército Republicano Irlandés (IRA), con el fin de desalojar a los ingleses de su patria. En su condición de activista clandestino durante el transcurso de la guerra, atraviesa vicisitudes y en esa emergencia comienza un autoconocimiento a partir de los otros. Y a propósito de ellas, se ilusiona y también, se desilusiona. El colonialismo inglés representa esa otredad explícita pero también descubre que, una vez conseguida la independencia y gobernando sus ex camaradas de guerra, éstos les resultan extraños: “Yo no abandoné la causa; puede afirmarse que la causa me abandonó a mí” (Sánchez Piñol, 2006:42).

Conviene detenerse en su amistad con Tom, que se autodefine como “el tuberculoso más patriota de toda Irlanda” (2006:32). Ambos son pupilos en Blacktorne y también correos del IRA. Ambos son capturados y Tom, dada su enfermedad y lo

¹ Desde 1919 y hasta 1921 se desarrolló la Guerra de Independencia Irlandesa. Fue una contienda desigual entre las fuerzas inglesas asentadas en Irlanda y el Ejército Republicano Irlandés (IRA). Basados en el conocimiento del territorio y mediante la estrategia de guerra de guerrillas, los republicanos irlandeses se levantaron en armas y proclamaron su independencia. Las acciones represivas británicas fracasaron en el campo de batalla y en el político, puesto que el IRA consiguió más apoyo popular, que se vería ratificado en las elecciones de diciembre de 1918. En ellas, el partido republicano *Sinn Féin* consiguió una victoria demoledora. Más tarde, la Cámara Baja del parlamento irlandés –denominada *Dáil Éireann*– declaró en enero de 1919 la autonomía absoluta del gobierno de Gran Bretaña. Sin embargo, la violencia no cesó; prueba de ello fue la Guerra de Black y Tan a partir de 1920, cuya referencia más brutal fue el *Bloody Sunday*, el 21 de noviembre de 1920. Esta guerra del finalizó en julio de 1921, cuando ambas partes firmaron el cese de hostilidades y el país fue dividido y con ello se crearon dos Irlanda.

perentorio de su vida, se autoinculpa en el juicio. Tom se convierte en el otro y en un ejemplo para el narrador.

La novela comienza in *media res* con la llegada a la isla, “una maceta perdida en el océano menos frecuentado del planeta” (2006:22-23) Son los momentos previos al desembarco los que determinan la importancia del espacio y el desafío al que se enfrenta el joven técnico logístico. Como se dijo, el meteorólogo viaja con una tripulación integrada por escoceses y senegaleses, otredades de las que se nutre el colonialismo:

—*Su isla. Fíjese allí, en el último horizonte –me dijo el capitán.*

No supe verla. Sólo aquel mar frío, como siempre, taponado por nubes distantes. (...)

Mi destino, pues, estaba en el umbral de una frontera gélida que nunca traspasaría. El capitán me dio el catalejo. ¿Y ahora? ¿La ve? Sí, la vi. Una tierra aplastada entre los grises del océano y del cielo, rodeada por un collar de espuma blanca. Nada más (Sánchez Piñol, 2006:9-10).

La descripción da cuenta de la isla como confín cuyo límite está dado por los días de navegación para alcanzarla y, desde la nave, por la dificultad de divisarla. Asimismo, la isla se convierte en un espacio decisivo para el oficial meteorólogo. Por un lado, es un umbral que determina la tensión entre cultura y naturaleza,² y, por el otro, es un lugar fantasmagórico y terrorífico con ecos lovecraftianos, ratificados en la interioridad del faro. Al igual que en los relatos de terror y góticos, tanto el espacio como la atmósfera establecen la subjetividad del héroe y convierten a la isla y su geografía en personajes.

La llegada a la isla confronta al recién desembarcado con el farero Batís-Caffó,³ el cual lo ignora y a *posteriori* apenas le dispensa trato. De hecho, el narrador conoce

² Es necesario señalar que el joven meteorólogo está inmerso en una concepción de época aún darwinista, que había organizado una clasificación muy precisa entre sociedades superiores e inferiores. La expansión colonial reconocía una otredad primitiva y exótica en estadios de salvajismo y barbarie, según el paradigma evolucionista. Más tarde, la antropología cultural supera la “etapa evolucionista” para dar paso a un nuevo paradigma, el del relativismo cultural, que afirma que no existe una separación tajante entre cultura y estado natural en las sociedades, sino diferentes construcciones culturales y, por ende, experiencias. Entre los antropólogos que sostienen este paradigma se encuentran James G. Frazer y Edward B. Tylor.

³ La referencia al nombre remite al batíscafo o batiscafo. Como documenta Jeffrey Tall (2003) es un mini-submarino, un vehículo de inmersión creado para explorar las profundidades del mar y soportar las

su nombre por las inscripciones que Batís realiza en la toma de agua y que informan quién es el propietario de ese lugar. El farero se comporta como un misántropo pero la pronta aparición de los carasapos determina la alianza para la supervivencia. Dada su hostilidad manifiesta, el narrador ensaya pequeños retratos en distintos momentos como una forma de conocerlo y de acercamiento. Incluso intenta construir una biografía ficcional y se refiere a él como un “artillero austríaco” (2006:20) o como un “cazador siberiano” (2006:65), comparable al Dersú Uzalá de Akira Kurosawa y, sobre todo, resalta el cuerpo del farero como un mapa: “las mejillas de pómulos mongoles” (2006:21).

Los otros seres son las criaturas marinas, los carasapos, que pugnan cada noche por conquistar la isla y terminar con sus habitantes. En medio de esa situación de hostilidad, cuando Kollege se resguarda en el faro para combatirlos –codo a codo– con Batís, descubre una criatura, que no puede definir. No posee nombre y para aquel es una “mascota”.

La aparición de este ser, que pertenece a los carasapos, pone de relevancia la elección del título de la novela. Dada la relación sexual que mantiene con el farero, la mascota ocupa un lugar diferente y su piel fría establece una nueva otredad. Su piel se constituye en territorio donde el sentido privilegiado es el tacto. En tanto sinécdoque de esa otredad es un límite que genera una erótica a partir de este sentido y las condiciones para poner en crisis las certezas culturales del meteorólogo. La piel de la mascota con su textura y su temperatura genera asco y atracción, repulsión y seducción. Kollege la llama Aneris dadas las onomatopeyas que cree reconocer en su canto. Puede advertirse que Aneris es sirena al revés⁴ y es lo que explica no solo la procedencia marina –el agua sería el espejo donde se puede leer– sino también que, como los seres mitológicos, ella seduce y encanta al protagonista. Aneris no es un ser explícitamente híbrido como las sirenas, por el contrario, es una mujer anfibia con otra piel. Su aspecto y la relación que mantiene con Batís Caffó –mascota, sirvienta y fetiche sexual– la convierten para Kollege, en objeto de deseo y en un territorio a conquistar. De modo que su presencia y sus actitudes generan malestar y alteran la relación entre ambos hombres, que se va construyendo de diversos modos. Como se anticipó, nada sabe cada uno del otro; en

grandes presiones. Auguste Piccard fue su inventor y la primera prueba con piloto automático se realizó en 1948, en las proximidades del archipiélago de Cabo Verde (África).

⁴ Esta escritura se denomina de retrogradación o de inversión. Así la reconocemos en *62/Modelo para armar*, de Julio Cortázar: “Sirviéndose otra copa de Sylvaner, Juan alzó los ojos hasta el espejo. El comensal gordo había desplegado *France-Soir* y los títulos a toda página proponían el falso alfabeto ruso de los espejos”. Del mismo modo, Kollege cree entender en el canto de Aneris, no solo este nombre sino también el de toda la civilización anfibia, los citaucas.

tal caso, intuye algo sobre el otro. El narrador observa y trata de explicarse quién es Batís, mientras que este tiene una certeza a partir de una generalización: “-Hallo, Kollege. ¿Por qué ha venido? Los triunfadores nunca recalán en estos parajes...” (Sánchez Piñol, 2006:92). Otra referencia es la cancioncilla o la retahíla que repite Caffó: “No era un sodomita, era un italiano” (2006:113). Como se analizará más adelante, esta cita se puede leer como una adivinanza o una anticipación. Batís incita al joven meteorólogo a cruzar límites, sobre todo el de la guerra interminable a los carasapos. Para el farero, la supervivencia está relacionada con la muerte de esos otros.

Pero estas relaciones ponen en perspectiva la tensión entre naturaleza y cultura a la que ya se hizo referencia. La pregunta y consecuente respuesta que formula Batís podría hacersele a él mismo. Qué hace allí, sobre todo si se considera que, como él se encargó de explicar, la isla está fuera de cualquier ruta comercial o carece de importancia como enclave geopolítico. Y, por tal motivo, el faro ha perdido todo sentido estratégico o, acaso la luz que irradia, sea el último vestigio cultural europeo.

Esto en cuanto a su actividad, pero en referencia a su persona pueden formularse otros interrogantes sobre quién es, porqué se encuentra allí y cuál es su interés en ese confín fuera de cualquier cartografía civilizada. Y a propósito de ello, cuál sería su función en un espacio que es pura naturaleza. Al respecto, es probable atisbar algunas respuestas. En primer lugar, su actitud sería sólo un acto de supervivencia sin ningún cuestionamiento ético. Ello se ratifica cuando -más tarde- Kollege se entera de que Batís era en origen el oficial meteorólogo y, en algún momento, pasó a ocupar el cargo del farero desaparecido. En segundo lugar, la respuesta es proporcionada a través de la literatura. Cuando el narrador junto al capitán y parte de la tripulación ingresan en el faro, encuentran a Batís en medio de un desorden y abandono generalizados. Allí, entre todos los elementos, el recién llegado reconoce el libro *La rama dorada*, de James G. Frazer. En relación con un comentario que este realiza y con la sola intención de comenzar una conversación, el farero responde que el libro no le pertenece y ni lo ha leído.

Los libros en la isla merecen un breve comentario y como se verá tienen diferentes usos. Entre sus pertenencias, el oficial atmosférico llevó a la isla muchos y variados libros, “Me constaba que me sobraría tiempo y quería ocupar la mente con las lecturas que los últimos años de mi vida me habían negado” (Sánchez Piñol, 2006:12), para aprovechar el tiempo que ese lugar y su actividad le depararían. Sin embargo, nada de esto ocurre y, casi sin percibirlo, el nuevo habitante de la isla

ingresa a ese mundo natural sin mediaciones. Durante su corta estancia en la vivienda asignada es asediado durante las noches por las criaturas marinas. Sabe de sus existencias a través de sus gritos y sus movimientos y, luego, al golpear un brazo de piel de lagarto. En cada asalto ensaya distintas estrategias de defensa; así acude al fuego y para ello, se sirve de sus libros para conseguir mayor intensidad en la llama, mientras piensa:

*“¡Adiós Chateaubriand! ¡Adiós Goethe, adiós Aristóteles, Rilke y Stevenson!
¡Adiós Marx, Laforgue y Saint-Simon! ¡Adiós Milton, Voltaire, Rousseau,
Góngora y Cervantes! Apreciados amigos, se os venera, pero que la
admiración no se mezcle con la necesidad: sois contingentes” (Sánchez Piñol,
2006:59-60).⁵*

La veloz y sentida enumeración exhibe las lecturas del joven irlandés y la necesidad de sobrevivir al ataque. En esta situación los libros se convierten en meros objetos que, dadas las circunstancias, pierden su valor simbólico. En cambio, *La rama dorada*, aunque aparece como un objeto abandonado más, no pierde en absoluto su presencia simbólica. En efecto, este libro del antropólogo escocés Frazer resulta una clave para que Kollege advierta su situación en la isla y, además, para que los lectores recuperen algunas de las pistas que propone Sánchez Piñol, aunque la comprensión de lo que sucede llega a través de su experiencia en la isla y no mediante la lectura. De manera que *La rama dorada* posee las referencias culturales a través de la investigación de Frazer y, en ese espacio insular, encuadra el conflicto de los personajes con la naturaleza y el rito. Llevar a cabo la experiencia ritual significa abandonar la cultura para ingresar en otra dimensión. Así, este libro portador de un valor simbólico/cultural resulta útil porque señala la lógica cultura-naturaleza mediante la lectura y la experiencia del protagonista.

La rama dorada fue escrito entre 1890 y 1915, es decir, es un texto contemporáneo a la historia. Es un libro de mitologías comparadas y la trama de la novela funciona como su relectura y como la confirmación de una de las tesis del tratado de etnología. Entre tantos saberes: leyendas, conocimientos, costumbres y ritos en el mundo antiguo, Frazer se interesó por el “sacrificio del rey”, en el que este personaje muere y renace, una y otra vez. En momentos incipientes de la ciencia antropológica, el autor reconoce que el ritual se constituye en arquetipo, puesto que se practicaba en diferentes civilizaciones y diversas religiones. De origen pagano, Frazer lo rastrea, por ejemplo, en el culto a *Diana Nemorensis*, en la civilización romana (siglo IV a.C.).

⁵ Esta es una acción de estricta supervivencia –una nueva causa– que se agrega a la lista universal de la quema textual y extratextual de libros en literatura.

Polifonía

Su santuario estaba custodiado por un sacerdote-rey; dicho cargo lo ocupaba en general, un esclavo prófugo de la justicia que, después de sortear persecuciones y demás inconvenientes, se convertía en “rey del bosque” (*rex nemorensis*). Para alcanzar tal título, debía asesinar a quien reinaba en ese momento, un par, y su certificación consistía en arrancar una rama del árbol sagrado, que debía vigilar de forma permanente. Como explica Frazer:

El vigilante era sacerdote y homicida a la vez; tarde o temprano habría de llegar quien lo matara, para reemplazarlo en el puesto sacerdotal. Tal era la regla del santuario: el puesto sólo podía ocuparse matando al sacerdote y substituyéndole en su lugar hasta ser a su vez, muerto por otro más fuerte o más hábil (1981:23). Un dato relevante es que los hombres libres de la sociedad romana no podían convertirse en reyes de ese santuario, lo cual privilegia la situación de los desgraciados y de las peripecias que debían superar. Frazer acude a Virgilio en el capítulo VI de la *Eneida*, en el momento en que el héroe porta una “rama áurea” para ingresar en el Averno. Esta escena inspiró la obra homónima del pintor Joseph M.W. Turner.

Sin dudas, el libro de Frazer encontrado en el faro oficia como un texto sagrado en ese espacio cerrado, que el narrador define como un “tótem pagano” (2006:141), y escenifica el rito en su circularidad de una forma de sucesión cruel e incivilizada. Es evidente que el protagonista ya no está en su universo cultural, se encuentra a más de los 9000 kilómetros que lo distancian de la civilización y ha ingresado en otra dimensión, la mítica, la de la naturaleza. En ese contexto, Batís Caffó officiaría de sacerdote-rey expectante, a sabiendas del rito pagano. ¿Cuál es la participación de Kollege en ese acto?

La otra forma de inmersión en esta dimensión atemporal por parte del protagonista es la presencia de Aneris. Ella pone de manifiesto la relación entre naturaleza y cultura y señala la *progressio* de Kollege respecto de ese ser de apariencia monstruosa. La relación entre ellos se construye desde el asco y se puede leer privilegiando el enamoramiento de Kollege o bien, analizando el lugar que le usurpa a Batís con el que conquista ese territorio.

No se puede obviar que Aneris se interpone en la relación de esos hombres, de los dos únicos habitantes humanos de la isla. Su presencia lleva al límite la convivencia entre Kollege y Batís, y deshace el “nosotros” humano. Ella, aunque es una carasapo, es la única mujer que mediante su canto anticipa el ataque de su civilización. El aislamiento al que son sometidos por los asaltos nocturnos y la relación entre el

farero y Aneris hacen que el protagonista se convierta en un extraño. Éste descubre que la citauca es más que una mascota, más que “un perro atado que quiere volver con su amo” (2006:87), es una esclava sexual o una amante. Aunque no los ve, oye gemidos, percibe movimientos y, en su incredulidad, se interroga:

“¿Cómo podía fornicar con uno de aquellos mismos monstruos que nos asediaban cada noche? ¿Qué ruta mental había seguido para salvar los obstáculos de la civilización y la naturaleza? Aquello era peor que el canibalismo, que puede llegar a entenderse en situaciones desesperadas. La incontinencia sexual de Batís requería un estudio clínico” (Sánchez Piñol, 2006:114).

El descubrimiento resulta productivo por el modo en que Kollege procesa la inesperada situación. Este pasa de la incredulidad a colocarse implícitamente, en una posición nueva. La sexualidad de Batís no solo lo incomoda sino que coloca al testigo en el lugar de la civilización y su juicio es el pensamiento cultural y moral europeo. Desde esta perspectiva es la avanzada frente a esos otros salvajes. Su reflexión, que no prescinde de la censura moral, se interroga por el estado clínico del farero, sobre su elección entre mente e instinto. Desde una concepción positivista, las relaciones sexuales de Batís configuran un acto de transgresión que supera, incluso, la antropofagia.

Pero por sobre todo, la presencia de Aneris y su civilización carasapo dinamitan las nociones relativas a la otredad que había construido el colonialismo europeo. Como se sabe, la acción colonial utilizó la etnografía, la antropología, las ciencias naturales y la fotografía rudimentaria para clasificar la otredad. Así, al tomar el cuerpo como objeto y medida se configura la otredad desde la concepción de raza y su evolución. Sin embargo, esta “objetividad científica” cimentada por viajeros y expedicionarios, traducida como la “realidad”, se enfrenta con la ficción de la literatura contemporánea, aunque ambas y por caminos diferentes, construyen imaginarios y estereotipos.

El descubrimiento de la relación entre Batís y la mascota es una inflexión y un punto de partida porque genera en Kollege, más interés y más preguntas, y lo lleva en esa convivencia, a pasar de la observación a la experimentación. En otras palabras, sus pensamientos respecto de lo que conoció lo ubican en el umbral de la transgresión, que critica al farero. Una acción que implica una ideología y actitudes colonialistas respecto de ese territorio que es el cuerpo de Aneris. ¿Qué conducta tiene el

protagonista como consecuencia del descubrimiento con ese cuerpo, con ese territorio? ¿Es de (re)conocimiento, de investigación o de conquista y destrucción?

Su conducta se observa en el modo de narrar los hechos y los personajes. Al igual que se produce una metamorfosis en la relación de Kollege con la mascota, también sucede en el lenguaje y en el modo de nombrarla. Así y sin tratar de comprender a Batis, el protagonista comienza un verdadero camino de autoconocimiento o, quizás, el descenso cultural. Entonces, se refiere a ella como un monstruo (2006:81), una mascota (86), una bestezuela (83), un animal (151), un perro (83), “una ninfa de los bosques con piel de serpiente” (130), una hembra (82), un conejo (84), un muñeco (150), una mujer (208) y, en paralelo, se verifica el pasaje de fornicar (114), poseerla (207), sentir placer (151) y hacer el amor (226).

De modo que en términos de otredad, la novela pone de manifiesto lo tanático y lo erótico, a un tiempo. Por un lado, la obsesión por destruir a los carasapos por parte de Batis, desarrollar la guerra infinita y, por otro, asumir la visceralidad del deseo en ambos. En el caso del farero, reifica a Aneris, mientras que Kollege comprende la subjetividad de lo diferente. No obstante, tanto lo tanático como lo erótico exhiben un modo de actuar en la isla y también en momentos de la vida de Kollege en Europa. Hay un patrón que se puede reconocer y que lo desestabiliza, los hechos suceden y luego, el protagonista, reflexiona sobre ellos. La experiencia que Kollege emprende parece no tener retorno a la civilización porque, en primer lugar, se hace manifiesto el rito del sacrificio del rey. Él no sólo asume el lugar de Batis, toma su nombre, sino que actúa del mismo modo frente a quienes vienen a reemplazarlo. En segundo lugar se vislumbra una posible relación con los carasapos.

La otredad en la novela se manifiesta en la isla como escenario de la monstruosidad radical y se enriquece por la analepsis o *flashbacks* que la cimentan hasta dinamitar cualquier forma de comparación que se quiera establecer. Es decir, que la otredad en la novela no está fijada en lo monstruoso y lo extraño, sino que evidencia que ha sido una práctica del colonialismo, aún no resuelta.

La otredad en Gens

El film *Cold Skin* de Xavier Gens es una coproducción española francesa y –como se señaló– es una adaptación de la novela, realizada por Jesús Olmo y Eron Sheen.

En este como en otros casos, la adaptación es el resultado de lo que permanece de la obra literaria; ello mantiene una relación paternal entre la literatura y el cine, por la

cual el cine es deudor de aquella. En uno de estos “ritos de pasaje” de la literatura al cine, como los denomina Sergio Wolf (2001), se observa que la decisión del director y de los guionistas privilegia la otredad, pero realizando un recorte espacio-temporal en la isla y en los seres anfibios. La historia del film se centra en la isla sin que el oficial atmosférico recuerde o reflexione respecto de su vida anterior en Europa. Gens prescinde del *flashback* y solo mediante una voz en *off*, el espectador advierte que el protagonista quiere poner distancia y aislarse. Nada se sabe sobre su vida anterior, se omiten su nacionalidad, su orfandad y su participación en el IRA. En este sentido en la novela, el protagonista reflexiona: “No era un recluso de mi islote, tan solo de mi memoria” (Sánchez Piñol, 2006:31).

Dicha decisión estética consiste en privilegiar lo insular, es decir, la otredad se configura y se explicita sin atenuantes en el espacio austral. Todo ello supone o identifica el propósito del film, que quiere narrar una historia de terror, fantástica y gótica. Gens lo consigue a través del *suspense* porque logra un clima opresivo mediante la ambientación. (El film se rodó en Lanzarote, Islas Canarias). La isla en *Cold Skin* es un escenario que instala al espectador en la historia y genera una atmósfera claustrofóbica, la cual no se disipa ni siquiera en los planos generales, por la capacidad del proyecto de Daniel Aranyó. Este director de fotografía suma con su arte, ecos de Julio Verne en su dimensión de ciencia ficción y de Lovecraft, a través del género de terror. Su pericia se ratifica en el modo en que convierte la isla en dos escenarios. En efecto, el pasaje del día a la noche determina el cambio de ánimo de los personajes y subraya el aislamiento y la sensación de peligro por la inminencia del ataque de los carasapos. De manera que en el film, se destaca la frontera que proponen la luz y las largas noches invernales. La puesta se completa con la banda sonora que compuso Víctor Reyes, quien sabe que lo inquietante se alcanza sin estridencias y mediante el silencio.

La llegada de cada amanecer es un jalón más en esa guerra interminable y la convicción de la apuesta a la supervivencia. El día funciona como contraste y, al mismo tiempo, como correlato. Es decir, el día en la perspectiva dominante de Gruner (Batis en la novela) sirve para recobrar fuerzas y reorganizar la defensa del faro, convertido en búnker. Para Friend (Kollege), en cambio, resulta un momento de exploración y reconocimiento no sólo de la naturaleza que los rodea, sino también de las relaciones con el farero y Aneris. Esto se verifica en el abuso de la voz en *off*.

Se podría afirmar que con estos elementos están dadas las condiciones para desarrollar la trama de *La piel fría* en la interpretación de Gens. Sin embargo, su

lectura unidireccional determina las ventajas y las desventajas en sus resultados. Desde luego, éstas no dependen de la mayor o menor fidelidad al texto literario sino exclusivamente, del camino que elige el director. Al respecto, se advierte que la clave de la interpretación de Gens es el respeto extremo por el título de la novela, que condiciona y diseña la película. A riesgo de adelantar el análisis se observa cómo el director se preocupa por la otredad en la isla. El film concentra o focaliza la otredad en Aneris, que en esta adaptación carece de nombre, y en los otros seres anfibios. Frente a la descripción que Kollege realiza de ella en la novela y la transformación que opera en su subjetividad, en el film, en cambio, se corrobora la acentuación de la animalidad de la carasapo, interpretada por Aurora Garrido. Así, su traje de látex busca subrayar una silueta más próxima a la sirena y, también, bestial en su andar terrestre. Solo hacia el final del film se la reconoce erguida y con formas femeninas, en el momento en que se despidе (Gens, 2017:88 min.). En consecuencia, ella y los carasapos son presentados como otredad radical por su aspecto y por la condición anfibia. La sinécdoque de la piel fría señala la diferencia de especies.

En la novela de Sánchez Piñol –como se dijo– la piel fría es un punto de partida para diferentes acciones como por ejemplo, hacer la guerra y destruir a la civilización citauca, y además, apropiarse del cuerpo de Aneris. En cambio, en el film la piel fría representa lo monstruoso que da lugar a lo bélico. La otredad en esas circunstancias es lo ominoso a destruir, por ello se puede afirmar que tanto con el recorte que realiza de la otredad como, con la relación que establece, el film se queda en la superficie. Gens genera un statu quo en la isla, es decir, las relaciones con la mujer-sirena están planteadas desde el inicio y no se observan cambios. Gruner es un sujeto enigmático que ha abandonado la cultura occidental a partir del aislamiento y de las relaciones sexuales que mantiene con su mascota y Friend, a diferencia de Kollege, es colocado en el lugar de un científico positivista con una mirada eurocéntrica. En la novela, Kollege después de tener su primera relación con la mascota declara como avanzada colonial: “Europa ignora que vive en la castración perpetua” (Sánchez Piñol, 2006:151), y desde su subjetividad asevera: “tuve la sensación, más allá del placer, de haber alcanzado una de las cimas de la experiencia humana” (152).

En el film, Friend no escapa a la seducción y tentación de lo prohibido. Su acercamiento a la mascota es cauteloso y prudente. Su mirada tiene un sesgo romántico porque recupera la situación de inferioridad de la carasapo, cierta inocencia y desprotección; sin embargo, ello no le impide sucumbir al llamado de la animalidad, del instinto. Al respecto, resulta muy sugestivo el modo en que lo resuelve Gens; el encuentro sexual entre la citauca y Friend es –prácticamente– una

invitación de la naturaleza, acontece en un espacio amable y escondido, donde se elide cualquier acción brutal y coercitiva del personaje humano. La escena en la playa (Gens, 2017:57 min.) da cuenta de un ritual de seducción amoroso, que abandona lo platónico y, que además, sirve para distanciar a Friend de Gruner, un sujeto carente de moral y violento que tiene a aquella cautiva y sometida. El encuentro sexual entre la mascota y Friend, Gens lo resuelve mediante una elipsis, sello de toda la película. Así, el film ingresa en un espacio ambiguo y de oscilación puesto que no está claro qué camino quiere tomar. De este modo se observa que Friend hace la guerra como espera Gruner, aunque por las mañanas intente descubrir indicios en la playa que le permitan entender la actitud de los anfibios y establecer algún diálogo. Pero el narrador, que en el film carece de un pasado agresivo, sucumbe a la violencia que exige el farero. Esta motivación tanática y la acción bélica ratifican la opción por los carasapos y la sirena como otredad, pero el director no avanza en absoluto, privilegia la lógica guerrera y solo consigue empobrecer el relato. Gens quiere contar una historia de terror mediante la aparición de estas criaturas marinas, los extraños en la noche; el terror deviene en una historia de aventuras y de acción preocupada por las estrategias y las formas bélicas de defensa con el sólo objeto de permanecer en la isla y sobrevivir día a día.

Sin dudas, *Cold Skin* propone un sustrato cultural a medio camino entre la literatura, la antropología y la filosofía y que en el desarrollo de la trama quedan en una postulación. Estas referencias culturales se reconocen a través de los libros que funcionan como motivos y objetos reiterados. Ya desde el inicio del film, Gens explicita su decisión cuando aparece un pensamiento de Friedrich Nietzsche: “Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti”. Es el aforismo 146 de *Más allá del bien y del mal* (2012:114), que funciona como una anticipación. ¿La observación es inocente? ¿Es posible involucrarse sin ser arrastrado al abismo? Quizás estas sean las preguntas que mueven todo el film a propósito de la supervivencia y el miedo.

Así, del mismo modo que Gens hace del aforismo nietzscheano una afirmación, también precipita las acciones en el relato. Dicho apresuramiento en la narración cinematográfica se verifica en tres secuencias. La primera se produce apenas desembarcan, el protagonista, el capitán y sus hombres van a la casa que habitará el primero. A pesar del estado de abandono y de las recomendaciones del capitán, el protagonista decide permanecer en la isla. Se conoce la vivienda por el tratamiento cuidadoso, detallista y aséptico, que Gens realiza con la cámara. De inmediato, el director lleva a cabo uno de los procedimientos que utiliza de modo constante: el

gran plano general, que da cuenta de la presencia omnimoda del faro, planos cenitales y, sobre todo, planos subjetivos, que denotan la angustia y la ansiedad del meteorólogo. El capitán decide acompañarlo al faro parapetado como un fuerte. Nadie los atiende y al subir encuentran un espacio descuidado y hediondo; la exigencia del capitán hace que quien lo habita salga del colchón en el que duerme y se preste a un breve y severo interrogatorio. Mediante una referencia y el fuera de campo, sin que sea vista y con un parlamento del farero: “—Ve a por agua, carasapo” (Gens, 2017:7.30 min.), se explicita la presencia de alguien. El farero es reconocido a través de un plano entero o figura, que lo exhibe desnudo y despreocupado, manteniendo en definitiva, su condición salvaje de señor del lugar. Este se presenta un poco dubitativamente como Gruner a los inesperados visitantes, al mismo tiempo que el protagonista reconoce el libro de Frazer, que el farero alega no conocer (Gens, 2017:8 min.). El retorno del oficial atmosférico a su vivienda señala la partida de la nave y su decisión de permanecer allí.

La segunda secuencia corresponde a su primera noche, que es esencial en el film por lo que significa. Demuestra su actitud por afincarse y mediante una cuidada iluminación de los faroles, se construye el escenario de pesadilla. Con primeros planos y planos subjetivos, el nuevo meteorólogo trata de entender quién era el que lo precedió, mientras se establece. Cuando acomoda su ropa y sus libros, que son mayoritariamente de Robert Louis Stevenson, mediante un primer plano que deviene en un plano detalle, se registra la presencia del *Infierno*, la primera parte de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri (Gens, 2017:10 min.). Esta decisión muestra al recién llegado como un condenado como los personajes que transitan esos círculos, que refieren a los pecados capitales o, quizás, todo lo que tendrá que atravesar. Gens no deja de ilustrar algunos de los pecados en esa isla. En la novela, Kollege se refiere –en varias oportunidades– a su estadía en la isla y las pruebas a que ha sido sometido “en los intestinos del infierno” (Sánchez Piñol, 2006:168). El ejemplar del *Infierno* reaparece en otras ocasiones –incluso tiene un nuevo primer plano en la quema de libros– (Gens, 2017:19 min.) sin que por ello se desestime la presencia de *La rama dorada*, de Frazer. Aunque este tratado aparece y funciona como un motivo, Gens no le dedica el tratamiento necesario para hacer el uso tan evidente y cerrar la historia.

Mientras que en la novela el protagonista trae entre sus pertenencias distintos pedidos de investigación e información de una sociedad científica, de una empresa de mineralogía y el encargo de un misionero católico para precisar la otredad, en el film, encuentra una suerte de diario o “libro de incidencias” firmado por Aldor Vigeland y fechado en 1913. La introducción de este objeto anticipa y subraya el

gesto de Gens por cristalizar la otredad en los carasapos. La cámara registra el modo en que el huésped trata el diario como una forma de instalarse en la isla. Numerosos planos detalle en el diario descubren el registro de una actividad científica que da cuenta con descripciones escritas y dibujos de la presencia de una otredad monstruosa. El libro de incidencias tiene un corolario, la afirmación: “*Darwin was wrong*” (Gens, 2017:12 min.) y se cierra con una ilustración del faro en una noche borrascosa, a dos páginas. Entre ellas, encuentra una foto dedicada por la esposa de su antecesor. En el reverso se lee: “*Love, love, love*” (Gens, 2017:11.30 min.).

Un dato importante es que Gens, mediante la aparición de un periódico que trae Friend, informa sobre el atentado a Fernando, el heredero de la corona del imperio austrohúngaro y su esposa en Sarajevo, que determinó el comienzo de la Primera Guerra Mundial (Gens, 2017:10.30 min.). Es decir, que la trama se lee desde los prolegómenos del inicio de la Gran guerra y no desde sus consecuencias, con lo cual además, desaparece el pasado guerrillero de Friend.

La tercera secuencia sucede luego de que la casa se incendiara en el intento de ahuyentar con fuego a los carasapos. Por ese motivo, el oficial atmosférico va en busca de Gruner. Su intención es que el farero lo hospede a cualquier precio y por esa razón lo espera armado en la toma de agua (Gens, 2017:22 min.). Cuando lo tiene en la mira es atacado por un animal, que resulta ser la mascota. Consigue reducirla y se dispone a matarla, y esto es lo que permite el acuerdo de asilo por alimentos y bastimento. De manera que Gens en esa secuencia resuelve la presentación de la carasapo y el nombre que Gruner le asigna como nuevo habitante de la isla. De ella –como se dijo– nunca se conoce su nombre y el personaje es mostrado en su agresividad y con un gesto rabioso en un primerísimo primer plano en contrapicado, momentáneo, pleno de silencios y miradas (Gens, 2017:25 min.). No hay por parte de Friend descubrimiento de esa otredad femenina, sino la sorpresa que provoca este ser “amaestrado”. La escena en la toma de agua sintetiza y resuelve la socialización obligada y el proceso de descubrimiento superficial de la citauca.

El análisis de las secuencias escogidas permite añadir algunas consideraciones. Es evidente que Xavier Gens privilegió una guerra interminable entre humanos y seres anfibios, relegando otras líneas de interpretación como la de ciencia ficción o terror. En tal caso, funcionan como clima o escenario. Además, decide obviar la historia europea de Friend, su pasado, y ya en su elección de la otredad citauca en la isla, Gens convierte a los carasapaos en figurantes de infantería de combates nocturnos. Estos son seres en manada que aprovechan la ausencia de luz para atacar. Las

batallas se circunscriben a la parte superior del faro y luego en su interior, en planos medios, cortos y contrapicados, amparados en la penumbra. La iluminación enriquece las escenas mediante tres procedimientos: la iluminación desde atrás, el contraluz y, en momentos sumamente críticos, con la sobreexposición. Así, las batallas nocturnas en el faro resultan logradas por la contundencia de los planos y el ritmo generado por los ataques y lo gutural de los anfibios, que ilustran la actitud irracional de la guerra. Aquí también se puede leer una progresión cuando en el primer ataque que resisten juntos se los observa en una toma en picado para demostrar la superioridad en armas y en ánimo (Gens, 2017:37 min.), aunque Gruner lo abandone en el bautismo de fuego. Con el paso del tiempo y de los ataques, la situación parece equilibrarse para preocupación de los hombres, sin embargo, el director no renuncia a las tomas semisubjetivas que, desde atrás incorporan a los defensores del faro para intentar dar cuenta de la magnificencia de cada batalla en de la inmensidad del paisaje (Gens, 2017:41 min.). En cuanto a la mascota es desprovista de toda erótica y la sexualidad de Friend como pasaje o como límite cultural es elidida y apenas presentada.

Por último, la relación que el protagonista mantiene con Gruner es caprichosa y superficial, entre otras cosas porque no se profundiza la relación entre los tres personajes. Ello se verifica en el tratamiento de los mismos; excepto Aurora Garrido que construye una Aneris con sólo miradas y silencios, los humanos en la isla carecen de evolución precisamente porque el director instala conflictos pero no los desarrolla. Ray Stevenson en la construcción de Gruner propone matices a pesar de que el sentido de su existencia sea solo bélico pero, inexplicablemente, se entrega a los carasapos y muere en una pelea desigual en el terreno. De modo que en él opera, sin explicación, una “redención” o “iluminación” del personaje. En cuanto a Friend, interpretado por David Oakes, aparece desorientado por la indecisión del guión y la apuesta a más de un género. El problema en este personaje radica en la falta de evolución en sus relaciones con Aneris y Gruner, tampoco alcanza el autoconocimiento pero, sin disquisiciones, hacia el final de la historia y cuando vienen a relevarlo, cumple la ritualidad cíclica del sacerdote-rey. Muerto Gruner, él se convierte en Gruner.

Si el film muestra sus credenciales con la cita de Nietzsche, los libros de Stevenson, *El Infierno* de Alighieri y *La rama dorada* de Frazer funcionan como boyas para pensar las relaciones con los citaucas, revisar los miedos y avanzar en busca del deseo, pero todo se pierde por el apresuramiento y la pulcritud.

Polifonía

La premura para alcanzar el final de la historia se explicita en que el film trabaja con múltiples sobreentendidos y signos que generan una amplia expectativa de interpretación. Dichas señales no son desarrolladas, son presentadas sin explicaciones o relaciones posteriores y el apresuramiento se reconoce en los saltos narrativos no justificados. Por ejemplo, el libro de incidencias prefigura lo que Friend se limita a confirmar en una convivencia anodina y superficial. Además, la incorporación de este contribuye a la urgencia a que se hizo referencia, ya que elimina gran parte de las perspectivas existenciales del argumento, que hacían comprensible un final de carácter cíclico que aquí se vuelve inexplicable y caprichoso. No se puede explicar el final de la historia, solo por la aparición del tratado de Frazer.

Además, en uno de los primeros días en la isla y luego de la embestida de los carasapos, el protagonista trabaja intensamente en la defensa su casa. En ese contexto, una voz en *off* recita un poema de John Keats: “*When I have Fears that I may Cease to Be*” (2008: 121). Aunque este soneto isabelino explicita los miedos por la muerte que ronda al yo lírico, denota un tono romántico que confunde (Gens, 2017:18 min.).

Quizás, una posible lectura del film sea el miedo de Gruner obturado por sus actitudes –la hosquedad, la incomunicación y la misantropía– y sus acciones violentas. Gruner, de cuyo pasado nada se conoce, es la punta del ovillo para una viable interpretación del film y su proceder permite leer desde el concepto freudiano de “pulsión de muerte” (1976). En efecto, su compulsión a la repetición en la guerra ciega a los carasapos sería el impulso a repetir experiencias dolorosas del pasado. De alguna manera en ese accionar siniestro, Gruner se mueve solo por el impulso de un muerto en vida, que explicaría la espera de la consumación del rito, su sacrificio. Sin dudas, Gruner es un personaje lovecraftiano, porque identifica al otro como diferente y malo, lo monstruoso que debe ser destruido.

A pesar del trabajo cuidadoso que realiza Gens, *Cold Skin* resulta aséptica, pulcra y exterior. La adjetivación intenta señalar la actitud del director que propone varias interpretaciones que no desarrolla, su preocupación por lograr un final respetuoso de la adaptación literaria, que se traduce en la celeridad y la síntesis en el cierre de la historia. Al respecto se mencionan algunos ejemplos. El primero es la escena que transcurre en el faro mientras Gruner descansa y Friend le revisa sus pertenencias (Gens, 2017:83 min.). Allí, encuentra una baraja, que es el decimosexto arcano mayor del Tarot. Como explican Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (1986:415), se conoce como “La Torre herida por el rayo”, llamada “La Maison Dieu” en el Tarot de

Marsella. En el naípe se observan dos personajes que caen de la torre resquebrajada por un rayo celeste expresando la desgracia, el desastre y el desmoronamiento. La ruina de quien reina, en definitiva. Asimismo, encuentra otra foto en la que están los esposos Vigeland con la misma dedicatoria amorosa.

El segundo ejemplo acontece luego de la matanza que realizó Gruner y que termina con cualquier tipo de acercamiento con los carasapos; producto de ello, mantiene en el faro una pelea con Friend y cuando se dispone a matarlo, este lo detiene al llamarlo por su verdadero nombre –Aldor Vigeland– y afirma que no es un asesino (Gens, 2017:90 min.) La única respuesta del farero es “*Love, love, love*”. (¿Esto explicaría que el guerrero Gruner previo a inmolarsse era –en definitiva– un hombre enamorado y también abandonado? ¿Será esta la razón por la cual Friend decide borrar el calendario que fue confeccionando día tras día en el faro?

Por último, así como Friend recuerda el poema de John Keats, en su contrapunto, Gruner después de sobrevivir a uno de los ataques y preanunciando su muerte, recitará fragmentos de los primeros versos de “Réquiem” de Stevenson (Gens, 2017:67 min.):

*Under the wide and starry sky,
Dig the grave and let me lie.
Glad did I live and gladly die,
And I laid me down with a will (Smith, 1950:130).*

El mismo es una cita del film de John Ford: *They Were Expendable* (1945). En este film bélico, el teniente Rusty Ryan (John Wayne) despidió a sus compañeros de armas, muertos en combate. Ante la ausencia de un sacerdote que ofició el servicio, el militar recita el poema. Lo llamativo en la actitud de Gruner –y esta es la marca del apresuramiento en la trama– es la repentina revelación sin evolución alguna.

Consideraciones finales

Para concluir se puede afirmar que la otredad es el sema en los dos casos analizados, sin embargo, el tratamiento y los resultados son diferentes. En la novela, tanto el continente europeo como la isla son espacios para la experiencia introspectiva del protagonista y las diversas otredades con las que se confronta sirven para realizar una crítica al colonialismo. El recorrido por la alteridad y la diseminación de otredades no son acciones ingenuas en Sánchez Piñol, por el contrario, la exposición de matices y formas de la otredad se manifiestan en diversas

situaciones y contactos, hasta en los más cotidianos. Kollege es extraño por ser irlandés y le resultan extraños los británicos, sus compatriotas, los senegaleses y los carasapos. La otredad no está fijada solamente en lo monstruoso y lo infrecuente, sino que se apela a la antropología como ciencia contemporánea a la historia para señalar cómo la otredad ha sido un objeto construido y una práctica del colonialismo. Sin dudas, hay un sustrato antropológico en la novela que interroga sobre qué significa la civilización y quiénes son los monstruos.

En la película de Gens, la otredad siguiendo la línea del *weird* como el extrañamiento de lo otredad, funciona como un motivo pero resulta un efecto. Aunque la tensión es simplemente bélica, se puede entrever una lectura entre esperanzadora y políticamente correcta. Algunos argumentos que asisten esta afirmación son: en primer lugar, la guerra aún no ha sucedido a pesar de la noticia del magnicidio en Sarajevo y funciona solo como un indicio temporal. En segundo lugar, Friend, un hombre sin pasado, es un personaje impelido a la violencia, exento de cualquier desenfreno sexual y abierto al diálogo con la civilización citauca. En tercer lugar, Gruner sufre una metamorfosis acelerada hacia el final, que lo lleva a inmolarse. Sin explicación alguna, tal vez cansado de guerrear o producto de la crisis de un pasado incierto, Vigeland/Gruner depone sus armas para ser carne de los carasapos. El film resulta escrupuloso y epidérmico, es decir, queda en una instancia potencial. Propone una actitud epidérmica porque se limita a mostrar la otredad distanciándose y, de ese modo, la cristaliza. Esta acción puede ser leída producto de las prescripciones de producción del film y la búsqueda del gran público –lo diferente necesita de un orden binario preciso– y también como una mirada moral. Además, resulta escrupuloso porque a propósito de la cristalización, la trama se sostiene en el miedo y en la violencia, y no desarrolla la curiosidad por la otredad.

Por último, aunque los autores trabajan desde diferentes perspectivas la relación con la otredad, ponen de manifiesto la Razón occidental que, como reflexiona Pierre Clastres: “remite a la violencia como su condición y su medio, ya sea entre especies, entre humanos, a través del sometimiento” (2004:16).

Bibliografía

Barthes, Roland. *S/Z*. México: Siglo XXI editores, 1980.

Boivin, Mauricio et al. “La construcción del otro por la diferencia”. En: *Constructores de la otredad*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia, 2004, pp. 27-54.

Polifonía

- Cortázar, Julio. *62 /Modelo para armar*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, p.8.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder, 1986, pp. 415-416.
- Clastres, Pierre: “Entre silencio y diálogo”. En: Boivin, Mauricio et al. *Constructores de la otredad*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia, 2004, pp. 14-16.
- Durkheim, Émile y Marcel Mauss. “De ciertas formas primitivas de la clasificación”. En: Mauss, Marcel. *Obras II: Institución y culto. Representaciones colectivas y diversidad de civilizaciones*. Madrid: Barral editores, 1971, pp. 13-33.
- Frazer, James George. “I. El rey del bosque”. En: *La rama dorada. Magia y religión*. México: FCE, 1981, pp. 23-33.
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso”. En: *Obras Completas (1917-19) De la historia de una neurosis infantil y otras obras*. Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 1986, pp. 215-252.
- “Más allá del principio del placer”. En: *Obras Completas (1920) Más allá del principio de placer Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. Tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1976, pp. 1-62.
- Hobson, John A. *Estudio del imperialismo*. Madrid: Madrid, 1981.
- Klee, Paul. “Confesión creadora (1920)”. En: González García, Ángel, Francisco Carlos Serraller y Simón Marchán Fiz. *Escritura de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Itsmo, 2009, pp 361-366.
- Keats, John. “When I have Fears that I may Cease to Be”. En: *The Complete Poetical Works*. Londres: Read Country Book, 2008, pp. 121-122.
- Lovecraft. Howard Ph. *El horror sobrenatural en la literatura*. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1998.
- Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza editorial, 2012.
- Sánchez Piñol, Albert. *La piel fría* Barcelona: Edhasa, 2006.
- Simmel, Georg, “La Aventura”. En: *Sobre la aventura. Ensayos de estética*, Barcelona: Península, 2002, pp. 17-35.

Polifonía

Smith, Janet Adam (ed.) Robert Louis Stevenson *Collected Poems*. London: Rupert Hart-Davis, 1950, p. 130.

Tadié, Jean-Yves. "Introducción", en: *La Novela de aventuras*, México: FCE, 1989, pp. 7-35.

Tall, Jeffrey. *Submarinos y Vehículos Sumergibles*. Madrid: Editorial LIBSA, 2003.

Wolf, Sergio. *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Filmografía

Ford, John (dir.) Frank Wead (gui.). *They Were Expendable*. EEUU: Metro-Goldwyn-Mayer 1945, 107 min.

Gens, Xavier (dir.) Sheean, Eron y Jesús Olmo (gui.) *Cold Skin*. España y Francia: Babiaka, Kanzaman, Gran Babiaka, Ink Connection, Pontas Film y Literary Agency. 2017, 101 min.

Kurosawa, Akira (dir.) Nagibin, Yuri y A. Kurosawa (gui.) *Dersu Uzala (Дерсу Узала)*. URSS y Japón: Mosfilm, 1975, 91 min.