

“No, esto es una cicatriz”, una discusión en torno a dos películas sobre manos de Maria Lassnig y Ayesha Hameed.
Participantes: Rachel Aumiller, Sam Dolbear, Nadine El-Enany, Amelia Groom, Clio Nicastro, Anja Sunhyun Michaelsen, M. Ty.

Sam Dolbear: Quizá podríamos comenzar pensando el papel del destino en las películas. En *Palmistry* [*Quiromancia*] (1973) de Maria Lassnig, hay manos que hablan del destino y manos destinadas: a realizar ciertas obligaciones, a cumplir ciertos roles. Interpretar las primeras es la vocación del quiromántico, quien lee carácter y temperamento en las líneas, figuras, texturas y proporciones de la mano. Mientras veía *Palmistry* pensaba en *Cléo de 5 à 7* de Agnès Varda. Después de que a la protagonista le lean las cartas en la escena de apertura, pide que le lean la mano. La vidente apenas y puede mirar a Cléo por miedo al destino que se revela en sus manos. En este caso, el quiromántico sabe demasiado.

Aunque la lectura de la mano es una práctica que abreva de varios tipos de misticismo, no puede escapar a los asuntos mundanos. Dentro de la práctica hay una obsesión extraña con la profesión. Imagina que visitas a un quiromántico y te dice que harás algo por el resto de tus días y está fuera de tu control. Que tienes aptitud para ser asistente de ventas o empleada doméstica. Que la vida no es solamente aburrida y explotadora, sino que *así tiene que ser*. Esto me recuerda al doble significado de la palabra *Beruf* en alemán: tanto una ‘profesión’ como un ‘llamado’. Las estrellas caen sobre la Tierra.

Amelia Groom: Me encanta la parte en *Palmistry* cuando el quiromántico dice: “¡Tienes tres líneas de la fe!” y ella le responde, “No, esto es una cicatriz.” Me reí.

M. Ty: Reí contigo.

¿Por qué me atrae de tal modo el gesto de abrir y cerrar la palma de la mano?

SD: Sí, la película de Lassnig es increíblemente graciosa: su fatalismo, repetición, la puesta en bucle, el desacuerdo, el diálogo, la futilidad, el “anillo de Venus”, incluso la guitarra eléctrica me atrapó...

AG: Me interesa mucho esta idea del adivino que se equivoca, el quiromántico iletrado, la quiromancia de las malinterpretaciones. También disfruto pensar las líneas del destino como cosas que se pueden acumular por medio de la experiencia, el accidente o hasta la prótesis, en vez de operar como inscripciones predeterminadas.

SD: Charlotte Wolf, la quiromántica y sexóloga que investigo actualmente, diagnostica patologías y destinos; pero me interesan también los momentos en los que abre otros destinos posibles. Por ejemplo, lee la mano de una mujer de

veintiséis años que trabaja como empleada doméstica y habla de cómo los relieves en el interior de su mano expresan un talento para el baile.¹ Cuando leí eso me pregunté si acaso la mujer podía bailar o si habrá estado de acuerdo con una lectura así. En *Palmistry*, Lassnig permite a la voz de la “leída” responder. El quiromántico le dice a la mujer “disfrutarás de tu casa”, y la mujer responde inmediatamente: “¡Odio las cocinas!”. El deseo atraviesa el supuesto destino.

MT: Lassnig anima a la palma convirtiéndola en una pantalla de proyección. Cuando una quiromántica lee algo que no debería, se expone a la posibilidad de ser acusada de charlatana pero también abre una reserva potencialmente infinita de risas.

SD: En *Palmistry*, el quiromántico es en realidad un hombre mandón y sexista. La verdad se encuentra en los desacuerdos ante el profeta que ni siquiera es un profeta.

Lassnig escribió en 1973 un breve texto sobre animación en el que dice preferir la palabra alemana *Trickfilm* para describir a esta práctica porque evoca la ilusión.² También habla sobre su inevitable énfasis en lo metamórfico; la atracción hacia la repetición, para ahorrar o extender el tiempo.³ Quizá por ello hace que la mano se abra y se cierre tan constantemente.

MT: ...Es el trabajo manual de preservar el tiempo, a través de una cadencia inventada de contracción y relajación

SD: Otra cosa que llamó mi atención mientras veía *Palmistry*, y algunos otros cortos de Lassnig, es que usa la animación para literalizar su humor. La animación permite un polimorfismo de cuerpos y formas, lo que complica aún más la lectura. En la penúltima escena de su película *Art Education [Educación artística]* (1976), Lassnig anima la escena de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, pero en su versión Dios primero transforma a Adán en manchas, luego en una cabeza y luego en un cuerpo. Adán le pregunta después quién es la mujer a su lado y Dios le responde que es su secretaria. La profesión vuelve a aparecer como tema. Pero también vuelve a aparecer la cuestión de leer y nombrar.

MT: Por mi mente acaba de pasar una imagen de una librería en la que todos los libros han sido reemplazados por palmas, que en lugar de tapas llevan guantes.

¹ Charlotte Wolff, *Studies in Hand-Reading* trad. O.M. Cook (Londres: Catto & Windus, 1936), pp. 31-32.

² Citada en Stefanie Proksch-Weilguni, ‘Maria Lassnig: Picturing Bodily Awareness’, en *Maria Lassnig: Film Works* editado por Hans Werner Poschauko, Eszter Kondor, Michael Loebenstein, Peter Pakesch (Viena: FilmmuseumSynemaPublikationen, 2021), p. 67.

³ Maria Lassnig, ‘Animation as a Form of Art’, en *Maria Lassnig: Film Works*, editado por Hans Werner Poschauko, Eszter Kondor, Michael Loebenstein, Peter Pakesch (Viena: FilmmuseumSynemaPublikationen, 2021), p. 53.

AG: La imagen de la mano cicatrizada y las preguntas sobre la maleabilidad del destino toman un giro bastante más perturbador en *A Rough History (of the destruction of fingerprints)* [*Una historia aproximada (de la destrucción de las huellas dactilares)*] (2016) de Ayesha Hameed.

Nadine El-Enany: Aquí las manos cicatrizadas de la gente que ha viajado a Europa en busca de asilo se mantienen abiertas como en oración, parpadeando en la estética forense que define a la visualidad de la película. Las esperanzas y sueños por tener más en sus manos los llevan a herir sus dedos, literalmente quemando o cortando las partes del cuerpo que ayudan a sostener firmemente las cosas queridas.

El sistema EURODAC requiere las huellas dactilares de todos los que buscan asilo al entrar a la Unión Europea. Fue establecido para monitorear la ruta de tránsito de los solicitantes, y existe para actuar en conjunto con el Convenio de Dublín, que estipula que el primer Estado Miembro de la UE con el que el solicitante establece contacto es responsable de determinar la petición de asilo. El sistema conduce a la gente que está desesperada por protección, seguridad y oportunidades de vida, a “cortar o quemar las puntas de sus dedos deliberadamente”: después de que la base de datos fue incorporada, un miembro del Consejo de Migración Sueco reportó “cicatrices de cuchillos y navajas, o patrones [dactilares] enteros completamente destruidos porque han utilizado ácido o algún otro producto para destruir sus manos.”⁴

SD: Es también por eso que el quiromántico no puede leer la cicatriz. Es un asunto de historia, de experiencia...

MT: Una cicatriz es un registro encarnado de un incidente, una inscripción de algo pasado. Pero como escuchamos en la voz en off: “las huellas dactilares siempre se regeneran”. Es extraño pensar que unos surcos tan finos puedan surgir a pesar de cualquier cicatriz, por más densa o gruesa que sea, y volverse visibles como superficie otra vez. Es escalofriante, también, que estas delicadas marcas sean tan resistentes a cualquier alteración. Persisten en su mismo patrón durante toda nuestra vida. Es como si rechazaran registrar la historia.

Por eso a los policías les gustan las huellas dactilares. Y para aquellos que, al destruir sus propias huellas, están tratando de ejercer una voluntad de ser ilegibles, esta capacidad extraordinaria de sanar se convierte en una regeneración maldita. Quizá, junto al epigrafe de la película – “Habitar significa dejar huellas”–

⁴ J. P. Aus, ‘Eurodac: A Solution Looking for a Problem?’, *European Integration Online Papers* Vol. 10 (2006), p. 12.

podemos pensar en la incapacidad de dejar atrás las huellas que una deja. No puedes sacudir tus propias huellas. Te siguen a todas partes, como el gerente de una tienda que sospecha de robo.

SD: Hay un libro del quirólogo Julius Spier que afirma que los niños tienen líneas solo en una mano (referida como la “mano ancestral”) y que la otra mano acumula líneas por medio de la experiencia.⁵ Es como si una mano estuviera destinada por el nacimiento y la otra por el mundo. Las agencias migratorias pasan mucho tiempo intentando verificar la edad de los migrantes, para comprobar su mayoría de edad y con ello responsabilidad u obligación ante la violencia del mundo.

MT: EURODAC solía únicamente recolectar tus huellas si tenías más de catorce años, pero ese umbral se redujo a seis, edad en la que la mayoría de los niños aún no saben cómo leer un reloj y apenas comienzan a desarrollar una noción provisional de futuro. Pensando contigo, Sam, se trata de una invasión dirigida al tiempo que uno tiene para la experiencia, antes de entrar en un sistema de violencia legal. Aunque el EURODAC se representa a sí mismo como una base de datos que ayuda a “determinar responsabilidad” para los que buscan asilo, es abiertamente utilizado por la Europol y las policías nacionales en sus investigaciones criminales y de ‘terrorismo’.⁶ En otras palabras, en cuanto llegan, los refugiados son registrados como criminales potenciales. Y si se rehusan a que les tomen las huellas dactilares, que a menudo sucede, el estado impone su autoridad para detenerlos o usar medios coercitivos para capturar sus huellas.

NE-E: La ley siempre ha encontrado maneras de usar nuestros cuerpos como armas contra nosotros mismos. Perfila, detiene, investiga, abusa, mutila y asesina gente por el color de su piel. Pide que la gente que busca protección, seguridad y vida otorgue sus huellas dactilares, sus señas particulares, para así rastrear, monitorear, vigilar y prevenir sus movimientos. La ley es violencia. La película de Hameed muestra sin tapujos las consecuencias terribles del cruce entre el Convenio de Dublín y el sistema EURODAC. La gente está atrapada en una suerte de “segunda cárcel” donde se les impide ir a ninguna parte. La película exuda esa sensación de enredo, de desesperación, que lleva a la gente a lastimar sus manos para escapar de la violencia de la ley. Aprendemos que “limpiar huellas dactilares significa borrarlas de tus manos, ya que borrarlas de la base de datos de huellas dactilares EURODAC no es posible”.

Hameed nos recuerda que “las huellas dactilares siempre se regeneran”. Esto para mostrarnos que incluso lastimar las puntas de nuestros dedos no es una solución para evadir el control del EURODAC. Pero también apunta a la

⁵ Julius Spier, *The Hands of Children: An Introduction to Psycho-chirology* (London: Routledge: 1999 [1944]).

⁶ https://ec.europa.eu/home-affairs/what-we-do/policies/asylum/identification-of-applicants_en

perseverancia de nuestros cuerpos, nuestras manos y nuestros dedos por sanar, sobrevivir y seguir adelante. Son insistentes, inquebrantables ante la violencia y la represión: la piel que nos ayuda a resistir se regenera. Después de todo, las huellas dactilares no son el único patrón único utilizado por el estado para rastrear y prevenir traslados, pero son los surcos grabados en nuestra piel que nos ayudan a aferrarnos a lo que está en nuestras manos.

MT: Desde que vi el video me vino un recuerdo difuso sobre la destrucción de los historiales de deudas. Recordé cómo hace algunos años David Graeber llamaba a un “jubileo atrasado” que brindaría alivio a las deudas internacionales y de consumo.⁷ En algún punto de su grueso libro, apunta que las insurrecciones populares a menudo han comenzado con la destrucción de tablas, papiros, libros, o cualquier tipo de documento que registrara la memoria oficial de lo que se debía. Menciona cómo, en la antigua Babilonia, las pizarras limpias eran llamadas *hubullum masa’um*: literalmente una “limpieza de la deuda”, una disolución de las tablas de arcilla en las que las obligaciones financieras eran registradas.

AG: Registros desintegrados, endeudamiento deshecho...

MT: Me empecé a preguntar si el EURODAC debería ser destruido... No sé si un jubileo podría, en este momento, llevar a la emancipación plena a no ser que las bases de datos dactilares fuesen también eliminadas de la infraestructura de la memoria del estado.

SD: Sí, la destrucción del EURODAC sería una manera de deshacerse de al menos uno de los mecanismos que anulan el futuro de aquellos sometidos a su vigilancia.

MT: La película de Hameed gira la atención hacia la incapacidad de borrar las propias huellas dactilares de la base de datos, y el subsecuente aprieto en el que les refugiados se encuentran: o se mutilan a sí mismos o se arriesgan a ser identificadas y/o deportadas. Pero, ¿y si en lugar de usar la destrucción dactilar como una prueba individual – y sumamente dolorosa –, fuese destruido el archivo entero de huellas dactilares, liberando a la gente del miedo cotidiano a ser identificadas y rastreadas?

Las huellas dactilares ni siquiera fueron adoptadas como método sistemático de identificación sino hasta los años veinte, así que tal vez no sea tan inconcebible que la práctica pueda ser abolida en nuestro tiempo.⁸

⁷ David Graeber, *Debt: The First 5,000 Years* (New York: Melville House, 2011), pp. 216-217. See also: http://www.e-flux.com/wp-content/uploads/2013/05/2.-Graeber_afterJubilee.pdf

⁸ Carlo Ginzburg, ‘Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method’ trad. Anna Davin, in *History Workshop*, No. 9 (Spring, 1980), pp. 5-36.

AG: Acabo de volver a revisar el ensayo de Carlo Ginzburg 'Morelli, Freud y Sherlock Holmes: indicios y método científico' (1980) porque recordé que allí hay algo sobre la historia de las huellas dactilares. ¡Está muy jodido!

MT: Sí, muy jodido. Después de ver *A Rough History*, intenté seguir algunas de las referencias de la película, que son como hilos rotos. Resulta que Francis Galton, el hombre que instauró la clasificación científica de las huellas dactilares y pugnó para que se establecieran como forma confiable de evidencia, fue también el racista que trajo el 'eugenismo' al lenguaje, y al mundo. Uno de sus libros estaba dedicado al *Desciframiento de huellas dactilares borrosas* (1893); para él, la ilegibilidad era un problema. Hay mucho que pensar respecto a la relación entre destino y culpa racial.

AG: Ginzburg mira a este tipo Galton, pero también a algunos precedentes. Traza algunas de las tensiones históricas y alterna entre dactiloscopia y quiromancia, lo que quizá sea de interés a la luz de este emparejamiento de las películas de Lassnig y Hameed...

Hubo un fisiólogo checo llamado Jan Evangelista Purkyně (1787 – 1869) que estudió las huellas dactilares alrededor de 1820, y este proyecto de clasificación temprana coincidió con un vigoroso intento de desacreditar científicamente al antiguo arte de la quiromancia. Purkyně estaba determinado a distanciar su método de lo que él llamaba la "ciencia inútil de la quiromancia."⁹ Mientras tanto, escribe Ginzburg, "los adivinos chinos y japoneses se habían interesado en esas líneas apenas visibles que atraviesan la piel de la mano. Y en Bengala, así como en China, existía la costumbre de sellar cartas y documentos con la punta del dedo sumergida en tinta o brea."¹⁰ Entonces en el contexto científico europeo hay esta ansia por distanciar el análisis de huellas de la práctica adivinatoria, pero en otros lugares hay un traslape evidente. Como apunta Ginzburg, "a cualquiera que estuviera acostumbrado a descifrar mensajes misteriosos en venas de piedra o madera, en los rastros de los pájaros, o en el caparazón de una tortuga, le sería fácil ver una suerte de mensaje en la huella de un dedo sucio."

Lo que sigue en la historia es que en el distrito de Hooghly, en Bengala, había un oficial del Servicio Civil Indio, Sir William James Herschel, que en 1860 se topa con la práctica local de utilizar huellas dactilares en cartas y documentos, y tiene la idea de comenzar a tomar las huellas de los lugareños con propósitos de identificación y rastreo. Ginzburg escribe: "lo que al administrador británico le había parecido una masa indistinguible de rostros (u "hocicos", recordando las palabras despreciativas de Filarete) bengalíes, ahora se convertía en una serie de individuos, cada uno marcado por una especificidad biológica." Los

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

administradores imperiales “se habían apropiado de la sabiduría conjetural de los bengalíes y la utilizaban en su contra.”¹¹

Para Ginzburg, entonces, el trabajo de Galton con las huellas dactilares fue posible gracias a tres antecedentes: “los descubrimientos de un científico puro, Purkyně; la sabiduría concreta, vinculada a la práctica cotidiana, de la población bengalí; y la agudeza administrativa de Sir William Herschel, fiel siervo de su majestad imperial británica.” Como es de esperarse, Galton, el eugenista, solo admitía el primero y el tercero. Ginzburg anota que él “también intentó rastrear las características raciales en las huellas dactilares, sin éxito. Esperaba, sin embargo, seguir su investigación con algunas tribus indias, suponiendo que iba a encontrar en ellas ‘un patrón más parecido al de los simios’.”¹²

AG: ¿Qué pensaste sobre la parte de la quiromancia en *A Rough History*? Hay algo sobre la trayectoria de las estrellas, las líneas de la mano, los surcos de la tierra, “camiones de carga bajo cielos estrellados”...

MT: Es difícil saber cómo recorrer los saltos entre estos fragmentos vocales. Pero ese giro hacia la quiromancia parecía marcar una apertura incierta hacia posibilidades de lectura que permanecen cerradas en otros segmentos de la película. Aquí, la lectura aparece momentáneamente como una serie de saltos: entre recorrido y viajante, entre mano y futuro, entre camión y estrella. La narración se vuelca fugazmente hacia prácticas de lectura de líneas que son quizá más espaciales que la administración de las identidades a través de huellas que – en contraste con la palma extendida ante el quiromántico – son tomadas y escaneadas, pero no leídas.

SD: Sí, en el sentido de que el estado otorga o niega el futuro tanto como lo hace un quiromántico.

AG: Me llama la atención la evanescencia de las imágenes en *A Rough History*, y las ocasiones en las que un destello de luz barre toda la pantalla. Vi la película en mi computadora, y en un momento me di cuenta de lo sucia que estaba la pantalla. Está cubierta con huellas grasosas que aparecen cuando la imagen en la pantalla es oscura, y desaparecen en estos instantes en los que la imagen se “ciega por la luz”. Hay mucha alternancia entre lo visible, sus límites, y lo invisibilizado...

MT: Sí, hay mucho parpadeo y superposición: huella sobre huella, sombra sobre mano, negro que se debilita ante más negro. A menudo no puedo distinguir de

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

dónde proviene la luz o qué es lo que emite una sombra ennegrecedora. Gran parte del movimiento en la película viene de la inestabilidad de la luz. Hay momentos en los que las siluetas temblorosas parecen transformarse en los tropiezos de la voz. Y la cámara a menudo está tan cerca de las huellas que estas comienzan a parecer los anillos de un árbol. Puede llegar a sentirse como si el ojo estuviera demasiado cerca para poder ver claramente las imágenes. Lo que acabas de decir sobre la alternancia de lo visible y lo invisible me hizo pensar en cómo, en la película de Hameed, los textos son presentados pero no permanecen lo suficientemente quietos como para ser registrados por la visión. O están volteados: como si debieramos verlos pero no leer lo que contienen.

SD: Volviendo a las cuestiones de las huellas que se borran, Walter Benjamin, quien es citado al final de *A Rough History*, escribió que el vidrio de los interiores modernistas era un material liso en el que nada podía ser fijado.¹³ En el pensamiento de Benjamin, el vidrio resiste a la acumulación de huellas, en oposición a los interiores polvorientos del siglo XIX. Pero, evidentemente, estos interiores también exigen un nivel de mantenimiento. Así como el polvo debe ser erradicado, también las huellas de los dedos en las ventanas. Esto lo entendí cuando vi *Nightcleaners [Limpiadores nocturnos]* (1975), del Berwick St. Collective, que sigue la vida de aquellos que limpian las prístinas oficinas corporativas del centro de Londres mientras los trabajadores descansan. Estos “limpiadores nocturnos” eliminan cualquier rastro de las clases dominantes, quienes probablemente no saben nada sobre su trabajo, y se aseguran de no dejar ningún rastro de su propia labor.

Me pregunto cómo se relaciona esto con el trabajo que Hameed ha realizado con Forensic Architecture y el estatus y/o el poder de la evidencia. Es similar a la manera en que José Esteban Muñoz (1967 – 2013) habla sobre los gestos: como un punto de fuga, al borde de la desaparición, incapaz de ser aprehendido o capturado; el punto de fuga de la evidencia.

SEGUNDA PARTE

Rachel Aumiller: El quiromántico toma de la mano a la protagonista de Lassnig. Incluso mientras él sostiene su mano, ella confiesa: “me siento un poco sola.” El contacto involucra colapsar la distancia entre dos personas, al tiempo que se deja abierto un espacio para nuestras propias convicciones y deseos inciertos. Para que el contacto produzca intimidad, todas las partes que se tocan deben entregarse a los riesgos de esta paradoja. El quiromántico, como el amante masculino, no se permite a sí mismo ser alterado por las incertidumbres del tacto del otro. La repetición del acto de abrir y cerrar la mano refleja la paradoja de tocarse. Aunque la protagonista no encuentra a un compañero en la intimidad, no

¹³ Walter Benjamin, ‘Experience and Poverty’, publicado originalmente en *Die Welt im Wort* (Praga: 1933).

olvida su propia práctica de inclinarse hacia adelante al tiempo que retrocede, de vulnerabilidad y resistencia:

[mano abierta] Te invité a empaparte de mi alegría y mi fuerza.

[mano cerrada] No me dejarás seca.

[mano abierta] ¿Te gustaría asomarte en mi pasado, mi oscuridad, mi luz?

[mano cerrada] Exiges conocerme como nadie, pero no me escuchas.

[mano abierta] Quiero vestirme de plumas, quiero sexo, quiero jugar ahora.

[mano cerrada] ¿Por qué intentas secar mi lujuria que te infla?

[mano abierta] No me encogeré.

SD: Encontré una cita de 1970 donde Lassnig habla sobre buscar “una realidad que fuera más completamente mía que el mundo externo” y añade, “la encontré esperándome en el cuerpo-hogar donde habito”.¹⁴ Más tarde en el libro la escritora y curadora Jocelyn Miller escribe que el propio cuerpo de Lassnig era “la más perfecta máquina de efectos especiales”, un “volver visuales sus sensaciones corporales”.¹⁵

RA: Ser tocado conlleva el riesgo de ser alterado. Lassnig muestra cómo mantenerse abierto a la intimidad puede llevar a la aniquilación. Pero es un riesgo que decide tomar, insistiendo al mismo tiempo en la auto-preservación y la expansión. La mano cubre el sol rojo del atardecer. Su piel usada se marchita. Ella se desdobra y una vez más ofrece su mano.

Lassnig explora el contacto como un sitio de deseos divididos: por un lado el deseo de vulnerabilidad e incluso el deseo de contaminación, y por el otro el deseo de auto-preservación. Con cada roce accedemos al otro o les traemos a nosotros al tiempo que les alejamos. Lassnig muestra cómo este doble impulso del acto de tocar es tanto un obstáculo cuanto una condición para la intimidad. Una escena de contacto tiene lugar entre los amantes. La figura masculina le pregunta a ella si es su primera vez:

[él salta en la piscina de ella] ¿Lo es? ¿No lo es? [salta fuera]

[salta dentro] ¿Lo es? ¿No lo es? [salta fuera]

[salta dentro] ¿Lo es? ¿No lo es? [salta fuera]

Juega a una suerte de *fort-da*, oscilando entre ir y venir, pero solo está jugando consigo mismo. Confunde el deseo de conocimiento y posesión con el amor. “Tienes que decírmelo,” dice precisamente como el quiromántico dice más tarde, “Debes haber sido... Tienes que ser...”

¹⁴ Ver Maria Lassnig, ‘Body-awareness-painting’ (1970), editado por Hans Ulrich Obrist, *Maria Lassnig: The Pen is Sister of the Brush: 1943-1997* (Göttingen, Zürich: Steidl, Hauser & Wirth, 2009), p. 28.

¹⁵ Maria Lassnig, ‘Optical Printer’, en *Maria Lassnig: Film Works* editado por Hans Werner Poschauko, Eszter Kondor, Michael Loebenstein, Peter Pakesch, (Vienna: FilmmuseumSynemaPublikationen, 2021), p. 53.

“Debes de haber sido una niña alocada,” dice el quiromántico. “Me estoy volviendo loco,” dice el amante masculino. “Si tú lo dices...” suspira ella, manteniéndose abierta para ser experimentada plenamente por él, al tiempo que se resiste a entregarse en sus términos. ¿Por qué, por qué, por qué – se repite a sí misma – tu “te quiero” es una exigencia por conocer y poseer?

*

SD: Lo que podemos distinguir de la primera mitad de la película de Lassnig: el dibujo animado de una mujer comiendo, recostada sobre su espalda, que corta a ilustraciones de pasteles y galletas provenientes de un recetario de los años setenta. Donna Craig, que da voz a la mujer en la película, canta en el fondo:

Me gusta comer, me gusta beber,
así me hizo Dios, no adelgazaré,
Me gustan los pasteles, me gustan las tartas
mientras se coma, una no muere,
Morirse de hambre, para complacer a un hombre
Es la maldición de la mujer, es una lástima
porque el hombre te acaba dejando igualmente,
entonces, por qué no comer, permanecer alegre y jovial

Dice que comer la mantiene viva y la hace feliz. ¿Cómo podríamos considerar esto en el contexto del feminismo y el cine? Mi mente evoca inmediatamente el buffet y la lucha de comida en *Sedmikrásky* [*Margaritas*] (1966) de Vera Chytilová.

Clio Nicastro: A partir de la última línea de la canción, “Mientras se coma, una no muere”, veo una conexión con la escena en *Sedmikrásky* en la que las dos protagonistas, Marie I y Marie II, miran el suelo cubierto con las hojas de las mazorcas que acaban de comerse, rastros orgánicos de su recorrido. Mientras se alejan, dicen: “Después de todo, existimos”. Y entonces comienzan a brincar y cantar: “Existimos, existimos, existimos...”. En la película de Lassnig comer es también una forma de afirmar que se existe. Pero la comida no es solo alimento, un medio de supervivencia: es también la puerta hacia una rica dimensión imaginaria, una que es sabrosa, colorida y aromática.

Las protagonistas de *Sedmikrásky* comen constantemente y sin moderación, con placer y curiosidad, rompiendo la ‘etiqueta’ tradicional al devorar cantidades enormes de comida.¹⁶ Es una de las maneras que tienen de explotar a los

¹⁶ En un hermoso ensayo titulado “The Gender of Sounds” (1992), Anne Carson busca las raíces griegas del vínculo entre la predilección patriarcal por la habilidad/contención/toma de decisiones racional en oposición a los instintos naturales asociados con las mujeres que, al ser equiparadas a la naturaleza, no pueden controlar lo que sale de sus cuerpos (fluidos y sonidos). También arroja luz sobre la aversión de los hombres hacia las voces agudas u otros sonidos femeninos que, según creían, interrumpían el proceso de pensamiento o el

hombres. “¿Estás a dieta?”, una de ellas le pregunta a un hombre, que empieza a arrepentirse de haberlas invitado a cenar a un restaurante caro. El cuerpo femenino en *Sedmikrásky* no se rellena ni se anestesia sino que se explora, se corta en pedazos, y se recompone, como en el célebre momento en el que las dos protagonistas se cortan el cuerpo como si fuesen de papel. Es como hacer un collage. Esto no lleva a la felicidad, pero...

SD: Sí, hay algo en el modo en que la personaje de Lassnig come: la alegría y la burla residen en lo que tiene de mundano, en cómo ella solamente se recuesta. Y ya que Bärbl, la amiga de Lassnig, posó para el dibujo de la mujer, algo de la amistad de *Sedmikrásky* está también presente. La amistad como colaboración y política...

Anja Sunhyun Michaelson: Pienso que las imágenes de mujeres a quienes les gusta comer son revolucionarias en cierto sentido. A menudo parece que las mujeres solo pueden comer demasiado o muy poco, y ambas llevan a la vergüenza y a desórdenes alimenticios. Las imágenes de mujeres que comen están sobredeterminadas con significado. Las mujeres que comen son sexualizadas, avergonzadas, y están sujetas a una presión social inmensa en términos de género e ideales de belleza, mezclados con normas de salud y biopolítica. Es por eso que las representaciones placenteras, inocentes y sin culpabilidad del acto de comer son difíciles de lograr. No estoy segura de que Lassnig lo logre. De cualquier modo como intento de auto-empoderamiento la película sigue teniendo un tono muy provocador.

CN: Tiendo a ser escéptica ante la idea de que los desórdenes alimenticios (especialmente en sus manifestaciones más severas) sean, en sí mismos, formas de resistencia (contra normas de género, contra el consumo capitalista o contra ciertos ideales de belleza) pero definitivamente creo que la relación de las mujeres con la comida a menudo es patologizada y su significado excesivamente simplificado. Hay una ambigüedad interesante en la primera escena de *Palmistry* en la que la protagonista está recostada en el sofá y se come todas las galletas del plato que tiene en frente, una por una; ¿está mirando hacia el vacío o hacia el espectador, o simplemente está disfrutando de una especie de tiempo suspendido? Toma las galletas de la bandeja con su mano derecha, mientras sostiene otra galleta en su mano izquierda. Esto anuncia en cierto modo a las

‘logos’. Hay dos momentos en el texto de Carson que me parecen particularmente relevantes para pensar sobre las mujeres y temas de moderación/encogimiento. Primero, en su análisis de la *sophrosyne* como una virtud personal y política que solo los hombres podían adquirir, apunta a cómo esta concepción, que corresponde al espacio de la *polis*, se construyó sobre la idea del cuerpo femenino como “el sitio catártico” de las pasiones. Carson analiza aquí la *ololyga*, un llamado ritual exclusivo de las mujeres, un penetrante y agudo grito emitido en ciertos momentos climáticos de prácticas rituales. El espacio (salvaje) de los lobos y las mujeres se llamaba el *apeiron* (lo que no tenía límites), y era un espacio periférico, sin forma, que necesitaba ser civilizado. En la conclusión de su texto, Carson se pregunta si acaso “podría haber otra idea de orden humano que la represión, otra noción de la virtud humana que el auto-control, otro tipo de ser humano que el que se basa en la disociación entre el adentro y el afuera.”

imágenes mostradas en la segunda parte de la película en las que el quiromántico analiza a otra mujer mientras se muestran fotos de su infancia proyectadas en la palma de su mano.

Veo a *Palmistry* más bien como un reflejo de lo que *hace* la comida: qué espacios y temporalidades ésta abre y/o cierra.

ASM: Normalmente no disfruto de ver a gente comiendo, sin importar su género. Prefiero verlos cocinando. El bello video corto *The Cooking Show [El show de cocina]* (2020) del colectivo Dirty Furniture explica que en los programas de cocina las mujeres cocinan (en casa) mientras los hombres viajan y comen (en países ‘exóticos’).¹⁷ Imagino una transición ‘orgánica’ de la mujer comiendo como parte de la labor reproductiva cotidiana (cuya representación más icónica probablemente sea *Jeanne Dielman* (1975) de Chantal Akerman) a la mujer cocinando para la cámara como una estrategia de escape de la labor reproductiva cotidiana (todas las Julias, Maangchis y Nadiyas). Al menos en principio, esto parece posible para las mujeres de todas las razas, edades y contextos. Quizá ello explique mi preferencia por ver imágenes del acto de cocinar en oposición a imágenes del acto de comer. A la “chica gorda que canta sobre su rechazo a ser delgada para satisfacer a los hombres” de Lassnig, me gustaría agregar una persona a su lado que cocinara por ambas (de preferencia no como parte de una relación de labor de cuidado no remunerada, y no necesariamente dentro de la constelación de una pareja romántica), para que ella pudiera permanecer “alegre y jovial” en buena compañía.

SD: Clio, cuando estábamos hablando hace rato, ¿ambas dijimos que estábamos confundidas sobre si la figura inflada que se va flotando es el marido/pareja o un infante?

CN: Compartía tu confusión, sobre todo por el tamaño de este hombre-bebé...

SD: [ríe]

CN: ...pero, después de leer las líneas que siguen en la canción, pensé que tenía que ser un hombre:

Por ahí viene un hombrecillo,
Lo inflo, lo hago fuerte,
Come conmigo de mi sustancia,
Lo beso, lo crío, le doy una oportunidad,
No me estremezco mientras se hincha.

¹⁷ *The Cooking Show* forma parte de Critical Cooking Show, un programa digital de películas, conferencias y performances que reimaginan a la cocina como un espacio central para diseñar pensamiento y producción, exhibido como parte de la quinta Istanbul Design Biennial en colaboración con e-flux Architecture. <https://www.e-flux.com/architecture/critical-cooking-show/358101/the-cooking-show-with-dirty-furniture/>

Entonces él florece gracias a la energía de ella (aire/alimento) y luego se va volando. La abandona cuando ya es lo suficientemente fuerte o grande. Como crítica de la labor femenina reproductiva y de cuidado, supongo que es a la ambigüedad entre hombre y niño a la que quiere aludir lúdicamente Lassnig, y quizá también al cliché de que la mujer es la “madre tierra”/la encarnación de lo doméstico, mientras el hombre es el viajero/explorador. Sí, se le permite irse flotando.

CN: Creo que este es el elemento que vincula a la primera parte de *Palmistry* con la segunda parte sobre la quiromancia. Ayunar y adelgazar como una promesa falsa de un futuro feliz con tu “amor inflable” (una forma de “cruel optimismo”, leyendo a la película a la luz de Lauren Berlant). La protagonista decide volver a comer, a sobrevivir. La comida y la muerte, la comida y la decadencia, comer para vivir, comer para morir. Esto me lleva a la diferencia entre los personajes bulímicos de Marco Ferreri en *La grande bouffe* (1974) y *Sedmikrásky*. Mientras que en la segunda, Marie I y Marie II escogen devorar/consumir el mundo alegremente como una reacción a su corrupción, en la película de Ferreri cuatro hombres deciden comerse a sí mismos hasta la muerte para escapar al vacío de sus vidas burguesas. Ferreri literalmente presenta la desintegración del cuerpo-máquina capitalista; comida, vómito, excremento, sexo, y finalmente la muerte. No hay deseo, solo compulsión.

Rachel Aumiller es investigadora en el ICI Berlin y actualmente está terminando el libro *The Laughing Matter of Spirit* sobre la resistencia cómica y el cambio social en Hegel, Marx, Benjamin y el teatro partisano yugoslavo.

Sam Dolbear es investigadora en el ICI Berlin y actualmente trabaja en proyectos sobre manos, radio y generacionalidad.

Nadine El-Enany es profesora en Leyes en la Birkbeck School of Law y co-directora del Centre for Research on Race and Law. Es autora del libro *(B)ordering Britain: law, race and empire* (Manchester University Press, 2020).

Amelia Groom es escritora y posdoctorante afiliada en el ICI Berlin, y reside en la misma ciudad. Su libro *Beverly Buchanan: Marsh Ruins* fue publicado recientemente como parte de la serie *Afterall One Work*.

Clio Nicastro enseña Teoría Crítica y Cultural en Bard College Berlin. Su investigación actual se centra en las representaciones cinematográficas de los desórdenes alimenticios.

Daniella Shreir es fundadora-editora de Another Gaze y programadora de Another Screen. También es traductora del francés y ganó un premio PEN por su traducción de *My Mother Laughs* de Chantal Akerman (Silver Press, 2019).

Anja Sunhyun Michaelsen es una investigadora y escritora residente en Berlín. Su trabajo se centra en la teoría queer, el racismo y el archivo poscolonial. Es académica afiliada en el ICI Berlin.