

## Anímate a morir como si fueras nada:

O de *Sirāt*<sup>1</sup>

Soledad Sosa

Las infancias no explican una obra ni a un autor, pero —como la de todos— acompañan, como en un susurro persistente, una cierta manera de estar en el mundo. La infancia de Oliver Laxe, como escena sensible, parece pertenecer a esa estirpe. Cuando la recuerda, no son imágenes extraordinarias las que evoca sino fragmentos “mínimos” de la vida: recuerda la portería de un edificio en la que sus padres trabajaban, la cocina de hierro de la casa en su pueblo natal y el humo del carbón quemado junto con la tibieza que emanaba, las vacas atadas con olor a verdad en el entorno polvoriento que conserva como imagen inorgánica y un palmeral.<sup>2</sup>

Sus imágenes —como las que en ocasiones se anidan en la memoria— si bien pueden ser densas y cargadas de materialidad y sensorialidad, en su caso surgen como *punctum*<sup>3</sup> estéticos, pinchazos íntimos que salen a su encuentro y a la escena de su vida desde una profunda implicancia subjetiva, con un modo de concebir a las imágenes como un detalle, un giro inesperado y conmovedor que hiere cualquier ilusión de totalidad. Hay algo allí del orden de lo que no se sublima del todo y, desde cierta ligereza, de lo que queda pegado al cuerpo, a la respiración, a la voz, a los sentidos.

Laxe ha dicho que uno de sus primeros recuerdos es el de estar dibujando un as de copas en la portería donde vivía. Recuerda incluso el sabor de esa experiencia y el afecto que la acompañaba. Y recuerda también el abandono posterior del dibujo, cuando la vida —o eso que se presenta como la vida adulta— le hizo creer que aquello no era suficientemente realista, suficientemente serio, suficientemente “verdadero”.<sup>4</sup> Y desde un sentimiento hondamente kafkiano de desamparo, por el absurdo de una existencia absurda,

---

<sup>1</sup> Oliver Laxe, *Sirāt*, El Deseo, Movistar Plus+, 4A4 Productions, España / Francia / Marruecos, 2025.

<sup>2</sup> Cfr. Oliver Laxe, “Bailad como si nadie los viera”, Conferencia en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2026. En línea: < <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/video/oliver-laxe-charla-inaugural> >.

<sup>3</sup> Cfr. Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* [1980], tr. Joaquim Sala-Sanahuja, Paidós, Barcelona, 1989.

<sup>4</sup> Cfr. Oliver Laxe y Guillermo del Toro, *Conversación pública con Oliver Laxe*, YouTube, 2026. En línea: < [https://youtu.be/A-t3HRar\\_9E?si=RYyV9RJkbWKRO5TV](https://youtu.be/A-t3HRar_9E?si=RYyV9RJkbWKRO5TV) >.

por la incompreensión de las reglas impuestas, provoca una ruptura profunda con el mundo; se trata de una ruptura de un modo de relación con el mundo.

Pero este abandono originario no concluye la escena; la deja en suspenso, porque su creatividad no desaparece y vuelve más tarde en el cine como respuesta a una fantasmagoría persistente en imágenes atravesadas por una insondable carencia, subterránea, constitutiva, que lo precede, que lo excede y que no se deja ni clausurar ni poseer.

Desde esa convicción en relación a las imágenes concebidas en su indigencia — que tanto recuerdan al cine de Tarkovski y sus reflexiones en *Esculpir en el tiempo*<sup>5</sup>— se sostiene una posición ética en el autor pues, al renunciar a toda pretensión de totalidad, al concebir a la fragilidad como la condición de la eficacia, al abdicar a toda ilusión de dominio, solo se busca sostener un espacio para que desde ahí algo ocurra. Sin imponer, sin modelar, sin conducir, dice que solo se trata de no cerrar.<sup>6</sup>

Fabulosa bofetada a las vanidosas perspectivas que sostienen concepciones de un “yo” autosuficiente, un “yo” insuflado... que sí que explota en la película.

Y este gesto no es ajeno al psicoanálisis. Laxe, en su cine, no busca reparar la herida inaugural, sino mantenerla abierta y viva haciendo de ella una vía de paso o quizás un puente, como evoca su maravilloso título<sup>7</sup>, aun sabiendo que eso no es inocuo y que siempre tiene un costo.

Desde estas líneas puede leerse el modo en que *Sirāt* se deja atravesar por lo incompleto y lo mutilado y no es casual que el autor evoque al poeta sufí Yalal ad-Din Rumi en la belleza lírica que condensa la idea de que los corazones rotos son los más hermosos, porque por sus fisuras permiten pasar la luz.<sup>8</sup> Por ello la película es un *eastern* metafísico, espiritual, político e ideológico con muy poco de lo occidental en ella y poco en lo que podamos refugiarnos para soportarla, incluso en su narrativa.

De los personajes, elegidos para exponer la precariedad desde una lógica contracultural —al menos desde cierto sesgo que suele proponerse como lo bello y productivo— muy poca cosa sabemos de ellos salvo que son apátridas; ni quiénes son, ni

---

<sup>5</sup> Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo* [1988], tr. Enrique Banús Irusta, Rialp, Madrid, 1991.

<sup>6</sup> Oliver Laxe, *op. cit.*

<sup>7</sup> Según el Islam, el As-Sirāt es el puente que se debe cruzar el Día de la Resurrección.

<sup>8</sup> Cfr. Oliver Laxe y Luca Guadagnino, *Sirāt director Oliver Laxe interviewed by Luca Guadagnino*, BFI IMAX. En línea: < <https://youtu.be/D1udQs52RZU?si=oZqV2fBYod-x8m90> >.

de dónde vienen, ni en que trabajan. No accedemos a ninguna de las claves de construcción de personajes y, por ello, no es desde allí que podemos identificarnos con ellos. Solo sabemos de sus heridas. En la tradición sufí, la herida no se sutura: se habita. Y habitarla implica una ética particular, una ética de la rendición que no equivale a la pasividad, sino a una forma radical de desposesión: dejar caer la ilusión de unidad, renunciar a creerse entero, renunciar incluso a creerse uno. Los personajes de *Sirāt* encarnan esa radicalidad pues, sin épica subjetiva, no se entregan a elaborar la pérdida discursivamente o a transformarla en identidad. La cargan en el cuerpo.

Y en ese gesto austero, implacable, los personajes revalidan intuiciones profundamente psicoanalíticas: no hay totalidad originaria a la que regresar porque el cuerpo nunca fue uno y el sujeto no se constituye sino a partir de una fractura primera. Todo intento de sutura total es ficción defensiva.

La coherencia de los personajes es *radical* porque no se apartan de aquello que los atraviesa; no convierten a la herida en causa ni en demanda de reparación y sin ningún tipo de relato de superación se produce entre ellos una extraña forma de comunidad; una comunidad de mutilados que se funda en la exposición compartida a una herida que no se cierra. Bella idea la de la radicalidad, no por su matiz extremo —que *Sirāt* lo tiene— sino porque allí se vislumbra algo de lo que va a la raíz, en una travesía en donde el desajuste de un cuerpo que nunca se produce como totalidad armónica hace que “exceso y carencia” se asuman como condición.

Pascal Quignard lo ha pensado, en su palabra poética sin fin, con una precisión casi cruel.<sup>9</sup> Estos personajes errantes que conforman también una *comunidad de solitarios*,<sup>10</sup> que *bailan como si nadie los estuviera mirando*, que no se fusionan, que no se comprenden del todo, que apenas se rozan, en ese mínimo contacto construyen una coexistencia frágil. Una comunidad cuyo único centro es la música, sin mito de origen y sin una lengua común plenamente compartida. Pero lo que los reúne es la pérdida, encontrando en la soledad y en el aislamiento un modo de resistencia y de libertad frente a la asimilación social. Quignard describe a los amantes de la música como una

---

<sup>9</sup> Cfr. Pascal Quignard, *La lección de música* [1987], tr. Margarita Martínez, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2002.

<sup>10</sup> Cfr. Pascal Quignard, *Sobre la idea de una comunidad de solitarios* [2015], tr. Adalber Salas Hernández, Pre-Textos, Valencia, 2018.

comunidad misteriosa y solitaria que, como los animales salvajes, se refugia en el apartamiento —en este caso, el desierto— y puede cerrar la puerta a quienes no desea ver. “¿No extrañas a tu familia?”, pregunta el pequeño Esteban: “Prefiero a esta que tengo ahora”, responde su interlocutor.

La soledad de la que habla Quignard no designa un lugar donde no hay nadie ni nada, sino un espacio donde algo ha habido —la infancia— y ha desaparecido, dejando una ruina que puede ser más solitaria aún que el desierto. Y en *Sirāt*, el desierto obliga. Sin refugio, sin mediaciones, sin bordes protectores, obliga a los cuerpos a sostenerse en su pura presencia sin garantías. En *Sirāt*, el desierto encarna la pérdida desplegando su función más extrema no solo como paisaje y fondo narrativo sino asumiendo el lugar de personaje central, quizás el más implacable. Su vastedad —salvaje, sin piedad— devuelve al sujeto una medida insoportable: la de su insignificancia. Frente a la inmensidad del desierto, el cuerpo aparece reducido a una pura exposición y a su fragilidad sin mediaciones, donde no resta otra opción que mirar hacia adentro o mirar al cielo, sabiendo que, en el fondo, tal vez sean el mismo gesto. Las imágenes del desierto, desmesuradas, hipnóticas, buscan llevar la experiencia hasta su punto de agotamiento desde un exotismo y desde una estética de lo bello con una insistencia casi violenta en la repetición de lo árido, lo vacío, lo interminable.

Esa insistencia sostiene el gesto político más decisivo del autor en el que el “yo” se desdibuja, se desorganiza, y el orden de la totalidad imaginaria revienta. “¡Haz que explote!” dicen... y lo hacen. Algo de la furia y de la brutalidad del desierto —que te pide todo, te saca todo— se atenúa en una suerte de ética hospitalaria también del desierto cuando estos personajes, sabiendo que toda ilusión de abrigo ha caído, permanecen juntos en una cercanía precaria. Y sin constituirse en héroes, resisten tan solo como cuerpos sometidos a una misma intemperie, en una forma de “comunidad mínima”, en ese espacio sin piedad del que se nos deja saber que la tercera guerra mundial ya ha estallado.

Desde un trasfondo político doloroso, el campo de minas —que no es metáfora sino realidad marroquí— no pertenece a la ficción. El rumor de los tanques de guerra atravesando el sur marroquí y el eco metálico que producen son la marca sonora de una violencia real. Bajo la arena del Sáhara occidental, millones de artefactos letales permanecen activos. Las minas antipersonal y los restos explosivos de guerra sembrados desde las décadas de conflicto en la región continúan cobrando vidas y mutilaciones y

quedan retratadas en *Sirāt* dando cuenta de una violencia que no es figurativa, sino material. Pero la muerte en *Sirāt* se nutre de densidades disímiles; esta, política, siempre injusta y otra que atraviesa las concepciones metafísicas e ideológicas del autor.

Oliver Laxe ha dicho que vivimos en Occidente en una sociedad tanatofóbica, sin ritos de paso, incapaz de integrar la muerte en la vida. En Marruecos —donde filmó parte de la película— aprendió otra relación con ella: no como interrupción inconveniente sino como umbral y nos dice que, si no se entiende que la muerte es una puerta para volver a casa, resulta imposible rendirse ante ella.

Esa rendición no es pasividad sino lucidez al aceptar que los buenos mueren todo el tiempo, que la violencia no es excepcional. La *rave* en el desierto resuena así con el horror y lo acompaña; los arpegios finales —increíbles en su insistencia— no anestesian la muerte sino que la acercan, la vuelven audible. “*Anímate a morir como si fueras nada*” parece querer decirnos Laxe, rompiendo con la necesidad de reconocimiento y la búsqueda permanente de una identidad que se pretenda en la ilusión de continuidad sosteniendo cualquier fantasía de control. En esa relación con la incompletud radical del ser, con la finitud, los personajes aparecen desdentados, mutilados y —sin herramientas para dominar el mundo— permanecen frágiles, desarmados.

Y quizá sea precisamente esa fragilidad la que permite entrever una ética distinta en la concepción del sujeto. Pero esta fragilidad contrasta con la potencia de su música. La banda de sonido de *Sirāt*, esos sonidos blancos, graves, envolventes junto con las imágenes del desierto, son sus personajes centrales más poderosos; son pura fuerza que atraviesan, sacuden. La *rave* —filmada en una *rave* real— no ofrece escapismo más que en los enormes parlantes instalados en el desierto que se vuelven portales: quien entra en esa vibración entra en trance, donde la percepción se altera y el pensamiento se suspende.

Pero también, quien entra en esa experiencia hipnótica, entra en el territorio espiritual y moral de Oliver Laxe en donde el yo pierde su consistencia. La música se revela en su densidad más primitiva, como experiencia auditiva y corporal anterior al sentido, cercana a aquello que Pascal Quignard<sup>11</sup> piensa cuando afirma que la música no se deja domesticar por el lenguaje y toca un fondo arcaico que toca lo que no se dice. Puro deleite. Puro dolor.

---

<sup>11</sup> Cfr. Pascal Quignard, *El odio a la música* [1996], tr. Margarita Martínez, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2012.

## La fragilidad como ética o de la escena de lo íntimo

Algunos cineastas, como Laxe, han dicho que el cine es una forma de mendigar amor, una actividad inevitablemente egoica que solicita, una y otra vez, ser alojada en la mirada del otro. En una época en la que todo pareciera que se hubiera convertido en un reflejo, esa mendicidad encuentra su escena natural. Desde una lógica de la exposición, la subjetividad reconfigura lo íntimo que, absorbido por el régimen de la visibilidad, parece que perdiera cierto espesor de opacidad. En *Fenomenología del espíritu*, Hegel plantea que ningún hombre puede superar su propio tiempo, porque el espíritu de su tiempo es también su propio espíritu.<sup>12</sup> Y en el de nuestro tiempo, podría decirse que en nuestro *genius seculi*, desde cierta nostalgia de interioridad perdida, pareciera que la experiencia subjetiva deviniera actualización de contenido, la singularidad de cada uno en un perfil disponible y el padecimiento en material comunicable. Lo íntimo pareciera transformarse en superficie de intercambio en donde incluso la vulnerabilidad queda atrapada para ser declarada y compartida. La consistencia especular del yo,<sup>13</sup> mediante su reiterada puesta en escena —¡todos quieren ser parte del teatro!—, se refuerza, se administra, se actualiza en un circuito incesante de validación. Pero el psicoanálisis nunca sostuvo una ficción de un yo autónomo y transparente. “Yo es otro”<sup>14</sup> no nombra una contingencia histórica sino una estructura constitutiva por la cual lo que singulariza nuestro presente no es esa dimensión imaginaria en la que el yo es efecto de la mirada del Otro, sino su captura sistemática por los dispositivos de visibilidad.

Entonces se me impone la pregunta: ¿hay algo del sujeto que no pueda ser completamente reintegrado al circuito de la visibilidad?

---

<sup>12</sup> Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenología del espíritu* [1897], tr. Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, México, 2017.

<sup>13</sup> Cfr. Jaques Lacan, *El seminario. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. (1954-1955)*, tr. Irene Agoff, Paidós, Buenos Aires, 1997.

<sup>14</sup> Y el poema de Rimbaud sigue así: “Tanto peor para la madera que se cree violín”... justamente encarnado en *Sirāt* con la muerte llegando, así, cuando uno menos se lo espera y arde...

En el fundamento mismo de los conceptos psicoanalíticos se inscribe un discurso en anacronismo, y en un tiempo al que no puede pertenecer; no puede pertenecer a su tiempo, pero tampoco a otro, manteniéndose intempestivo al decir de Nietzsche.<sup>15</sup>

¿Pero implicaría esto que el psicoanálisis debería ser indiferente al aire de su tiempo? Si bien entiendo que el psicoanálisis no puede ignorar el *Zeitgeist* que modula las formas de subjetivación, tampoco puede reducir el sujeto a esas modulaciones, pues lo inconsciente, como señalaba Freud,<sup>16</sup> es *Zeitlos*, marcando una existencia “fuera del tiempo”, que no se ajusta a la cronología cultural ni se deja absorber por la lógica del momento. *Zeitlos* y *Zeitgeist* sitúan una tracción desconcertante entre historia y estructura, entre coyuntura y falta, entre visibilidad y resto, y resultan fértiles abonos para las reflexiones sobre “lo íntimo hoy” en la teatralización permanente bajo la mirada del Otro, desde la exigencia de un goce que nunca alcanza su medida de un superyó que no transforma su lógica sino la escenografía histórica en la que esa lógica se encarna. Pues es esa tensión extraordinaria —*Zeitlos Zeitgeist*— la que conjuga “lo íntimo” con “un afuera” de manera ejemplar. En esa torsión de tiempos y espacios que cimentan una no correlación con Uno mismo, el adentro es afuera y el afuera funda el adentro, y la angustia surge, desde esa porosidad, como un saldo no clausurable.

Es posible que en la sensorialidad, en los sentidos —en los olores que no solicitan distancia, que irrumpen, en los sonidos que invaden y se padecen o se gozan— se encuentren imágenes que permitan visualizar esa desorganización de fronteras introduciendo así otra topología.

Y Lacan la nombra “extimidad”,<sup>17</sup> ese pliegue que se produce cuando algo del sujeto se expone sin quedar del todo capturado. Lo éxtimo parecería revelar algo propio de sí que se exhibe con cierta marca de ajenidad, pero que, a su vez, se transfigura en una marca para el reconocimiento del sujeto. Lo íntimo suele pensarse bajo la metáfora de “lo profundo”, de lo resguardado, de lo reservado al secreto. Pero lo éxtimo introduce una experiencia de borde pues, en esa zona en la que ambas dimensiones se arquean una sobre

---

<sup>15</sup> Cfr. Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida* [1874], tr. Dionisio Garzón, Edaf, Madrid, 2000.

<sup>16</sup> Sigmund Freud, “Lo inconsciente” [1915], en *Obras completas*, vol. XIV, tr. José Luis Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1979, pp. 153-213.

<sup>17</sup> Cfr. Jaques Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960)*, tr. Diana S. Rabinovich, Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 171.

otra, el sujeto se reconoce allí mismo en donde algo de sí mismo, a su vez, le resulta extraño. Y esa extrañeza conserva algo de indecible, un punto mudo —para uno, para el otro— que, aun encontrando palabras, insiste como resto inaudito que no se traduce pero que surge vibrando.

Y quizás resuene en la música, quizás surja en el arte, y quizás sea este borde inexpresable de lo íntimo que —con la estofa de la angustia— agujonee y avive imaginarizaciones sin fin. Y es en este punto exacto en donde Oliver Laxe, como cineasta, en su película *Sirāt*, se me presentó como interlocutor muy válido, extraterritorial que —desde la complejidad de la mirada extranjera— suscitó mis transferencias. Pues pareciera que tomara la propuesta contemporánea de una intimidad mostrativa sostenida desde la fortaleza de un yo que se presenta sin fisuras y la hiciera estallar por todos los aires poetizando —pero sin piedad— la fragilidad que nos habita.

Pero, ¿cómo escuchamos y le damos lugar, los psicoanalistas, a la fragilidad?<sup>18</sup> Pues la fragilidad nos recorre desde un sujeto concebido en falta y también en nuestras teorías.

Aproximándome a lo que Jean Allouch<sup>19</sup> pensó como condición del análisis, la fragilidad señala la potencia del acto analítico, pero dependiendo de una renuncia previa a un saber totalizante pues cuestiona la “falsa solidez” que el psicoanálisis ha intentado proyectar a través de su burocratización y el exceso de teoría, así como también el deslizamiento del método clínico degradado en un sistema de valores morales o normas

---

<sup>18</sup> Me resulta sugerente que, desde otros campos del pensamiento contemporáneo, comiencen a formularse intuiciones que resuenan con esta ética de la fragilidad. El filósofo belga Laurent de Sutter ha propuesto recientemente pensar una forma de pensamiento que denomina superdebilidad. Su punto de partida es el agotamiento del gesto crítico moderno: ese gesto que, desde la modernidad, confió en la capacidad del juicio para separar, evaluar y, finalmente, dominar el mundo mediante razones y fundamentos. En una época en la que el poder de juzgar parece haberse generalizado —donde cada afirmación encuentra de inmediato su contra-afirmación— la crítica pierde parte de su eficacia y tiende a volverse estéril. Frente a ese *impasse*, De Sutter propone pensar una modalidad distinta del pensamiento: una que renuncie al gesto soberano del juicio y a la pretensión de dominar el mundo mediante fundamentos, para situarse en la proximidad de aquello que permanece, en alguna medida, ingobernable. La superdebilidad designa una forma singular de la fuerza de un pensamiento que acepta mantenerse en relación con aquello que desborda su dominio y que —sin certezas ni garantías— encuentra una potencia enorme en las contradicciones sin querer resolverlas. En cierto sentido, la propuesta de Laurent de Sutter puede leerse como un desplazamiento del paradigma crítico inaugurado por Kant: allí donde la modernidad filosófica buscó fundar la autoridad del juicio, la superdebilidad intenta suspender su pretensión de soberanía. *Cfr.* Laurent De Sutter, *Superweak. Thinking in the 21st Century*, Polity, Cambridge, 2026.

<sup>19</sup> *Cfr.* Jean Allouch, “Fragilidades del análisis” [2014], tr. José Assandri, Marie-Laurence Gleville y Marcelo Novas, en *Ñácate*, editorial Ñácate, Montevideo, marzo de 2025. En línea: < <https://www.revistanacate.com/articulos/fragilidades-del-analisis-2/> >.

de conducta en lo que él llama la etificación del psicoanálisis. Por lo cual el analista también, como sujeto frágil, despojado del lugar del saber y del dominio técnico, no se ofrece sino desde su propia falta y vulnerabilidad, sosteniendo un lugar vacío y sin garantías, para que el sujeto encuentre el suyo.

Como el eco, una sombra, un reflejo o las huellas: solo existen porque algo se retira.

La fragilidad admite que el análisis siga siendo un encuentro singular sin ninguna posibilidad de estandarización ni simulacros, haciéndole obstáculo a toda deriva educativa o pastoral.

Para Allouch nos encontramos siempre en una cierta intemperie —como en el desierto de *Sirāt*— y la fragilidad de la teoría suspende que esta sea un refugio y que algo de ella siempre deba “caer” para que el sujeto —en su radical incompletud— asome allí en donde ningún saber logra concluir la escena. Si el psicoanálisis aún tiene algo que decir en nuestro tiempo, tal vez se trate de sostener ese punto de intemperie que permanece, obstinadamente, sin clausurarse. Nuestro decir, mínimo, siempre conjetural, se circunscribe rigurosamente a partir del habla, de lo que dice quien dice desde una férrea convicción de mantenerse en el filo de una pregunta, evitando la dilución de los misterios y haciéndolos florecer en las fronteras del enigma.

El habla del sujeto nos abre apenas una fisura para colar una interrogación sobre el ser, instaurando así una dialéctica curiosa “donde el saber implica el saber ignorar, y donde la verdad adquiere todo el valor de la ignorancia misma”.<sup>20</sup>

### **¿Así se siente el fin del mundo?**

Desde un mundo en peligro de implosión: ¿a qué sujeto le habla hoy el psicoanálisis?, ¿desde dónde se propone?

En muchas civilizaciones —recuerda Oliver Laxe— siempre se está anunciando el fin del mundo. En uno de los momentos de *Sirāt*, cuando la muerte comienza a acechar

---

<sup>20</sup> Como bellamente dice Jaime Szpilka, “¿La seducción como causa o la causa de la seducción?”, en *Calibán. Revista Latinoamericana de Psicoanálisis*, vol. 23, n° 1, editorial Calibán, Montevideo, marzo de 2025, pp. 16-27. En línea: < <https://calibanrlp.com/wp-content/uploads/2025/04/2025-Caliban-23-1-esp.pdf> >.

en esos caminos de montaña recorridos bajo una lluvia incesante, con abismos a ambos lados y curvas tan imprevisibles como la vida misma, uno de los personajes pregunta: “¿así se siente el fin del mundo?” Y le responden: “hace tiempo que ya lo es”. Pero no siempre a las preguntas desesperadas se les ofrece una respuesta.

Desde un tejido simbólico que convoca arquetipos reconocibles que pareciera dialogar con una memoria inconsciente compartida, los sesgos religiosos resultan elocuentes. Si en el imaginario bíblico la herida del rengo aparece como marca de una alianza o como precio de la fe, en el rengo de *Sirāt* no hay promesa de salvación: sólo entrega absoluta cuando decide seguir a Luis hasta la explosión.

Algo semejante se percibe en la escena del pastor en la que los personajes buscan ayuda; llaman, preguntan, esperan una respuesta. Nadie responde. No hay Dios ni Otro en quien refugiarse. Y el pastor, sin ofrecer consuelo ni guía, como en una especie de teología negativa, les da la espalda y huye. En medio de esa intemperie emerge otra escena notable: la casilla solitaria en el desierto que recuerda la forma de la Kaaba. Durante varios minutos la cámara se detiene allí mientras la voz del recitador Ali Keeler entona versos del Corán. La secuencia introduce una dimensión de recogimiento inesperada en el corazón de la travesía.

Como si, en medio del vacío, algo del orden de lo sagrado aún buscara un lugar.

Los raveros que atraviesan el desierto parecen entonces lanzados a una búsqueda que recuerda a las antiguas peregrinaciones: la del santo grial o la de la piedra negra en donde la música, en la segunda *rave* del desierto, adquiere la intensidad de un rito colectivo. Pero esa búsqueda tiene un precio: avanzar hacia ese centro cuesta la vida.

No es difícil reconocer en estas escenas una forma particular de espiritualidad: no la espiritualidad doctrinal de las religiones instituidas, ni tampoco el cuidado de sí de las antiguas escuelas filosóficas. Más bien algo que podría llamarse —provisionalmente— una espiritualidad errante. Errante en el sentido etimológico del término: del latín *errare*, vagar, desviarse, avanzar sin camino trazado. Una espiritualidad que subsiste como práctica o como experiencia incluso cuando el orden simbólico que la sostenía se ha vuelto incierto.

En este punto resuena de manera singular la reflexión de Jean Allouch<sup>21</sup> cuando recuerda que el psicoanálisis sólo podría recuperar su ligereza si aceptara pensarse como una forma de ejercicio espiritual. No en el sentido religioso del término, sino en aquel que Michel Foucault identificaba en las antiguas prácticas de subjetivación: una experiencia en la que el acceso a la verdad exige una transformación del sujeto. De allí la serie de preguntas que Allouch formula con ironía: “¿Qué sería un amante que quisiera totalmente la garantía de ser amado? ¿Amaría? [...] ¿Qué sería un creyente que exigiera a Dios la certeza de ser admitido en el paraíso? ¿Creería?”<sup>22</sup>

En un pasaje notable de su texto sobre las fragilidades del análisis, Allouch evoca la figura de una piedra negra a la que los desesperados confían sus palabras: una *piedra de paciencia* capaz de recibir el peso de lo que se dice sin responder. La referencia remite a la antigua leyenda persa de la *sang-e sabur*, aquella piedra a la que se le habla hasta que, saturada por los secretos y sufrimientos que ha recibido, termina por estallar. Algo de esta escena —*hablar a alguien que no garantiza nada, que no responde ni descifra*— no deja de recordar la posición del analista. Tal vez por eso el psicoanálisis comparte con esas formas errantes de espiritualidad una misma fragilidad. Hablar, amar, creer, coger — recuerda Allouch— sólo tienen lugar allí donde su resultado no está asegurado y donde la palabra se dirige a un lugar sin promesas.

Y ¿a qué sujeto le hablamos hoy sino a aquel que consienta alojarse allí, en donde ninguna instancia asegure el sentido? Aquel que, tal vez como los personajes de *Sirāt*, se exponga a seguir sosteniendo su decir aun cuando la travesía se despliegue entre los abismos en una experiencia —como la del análisis— que se propone abierta.

Como un acorde suspendido.

---

<sup>21</sup> Jean Allouch, *op. cit.*

<sup>22</sup> *Idem.*