



*Abjection, ethics and performative parrhesia.  
About the film The other side (Louisiana) by Roberto Minervini.*

*Abyección, ética y parrhesía performativa.  
En torno al film The other side (Louisiana)  
de Roberto Minervini*

GON RAMOS BARROSO

Estudiante del Máster de Estudios Avanzados en Filosofía  
Facultad de Filosofía. Universidad Complutense de Madrid  
gonzaloramos@ucm.es

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2024.37.010>  
Bajo Palabra. II Época. N° 37. Pgs: 491-506



Recibido: 17/04/2024

Aprobado: 15/09/2024

## Resumen

El film *The other side (Louisiana)* de Roberto Minervini se adentra en un territorio cinematográfico que navega entre lo documental explícito y lo narrativo representacional, conformando un retrato íntimo de una parte del *Deep South* norteamericano. En nuestro análisis del mismo, apoyado en buena parte tanto en múltiples entrevistas realizadas al director como en comentaristas de su film, afloran ciertas nociones que consideramos de gran interés filosófico: el conflicto ético inherente al uso de imágenes explícitas/abyectas, la importancia del tipo de montaje realizado con la mismas y la noción, propuesta por nosotros, de la *parrhesía performativa*, inserta en la problemática sobre la verdad u objetividad en el cine.

*Palabras clave:* Acine; explícito; abyecto; documental; América profunda; drogadicción; marginalidad; violencia; parrhesía.

## Abstract

Roberto Minervini's film *The other side (Louisiana)* enters a cinematographic territory that navigates between the explicit documentary and the representational narrative, forming an intimate portrait of a part of the North American *Deep South*. In our analysis of the film, supported in large part by multiple interviews with the director and commentators of his film, certain notions emerge that we consider of great philosophical interest: the ethical conflict inherent in the use of explicit/abject images, the importance of the type of editing carried out with them and the notion, proposed by us, of *performative parrhesia*, inserted in the problematic of truth or objectivity in cinema.

*Keywords:* cinema; explicit; abject; documentary; deep America; drug addiction; marginality; violence; parrhesia.

## Introducción

*The other side (Louisiana)* (2015), cuarta película de Roberto Minervini (Fermo, Italia, 1970), ha formado parte de prestigiosos festivales como la sección *Un Certain Regard* de Cannes, así como Montreal, Sevilla y los premios David di Donatello, entre otros. Dicho trabajo es la culminación tanto temática como estético-práctica del director italo-estadounidense tras la denominada “Trilogía de Texas” conformada por *The passage* (2011); *Low tide* (2012); y *Stop the pounding heart* (2013), largometraje que le valió su primer reconocimiento global siendo proyectado en el Festival de Cannes y de Toronto. Su trabajo en todas estas películas queda circunscrito a los estados sureños de Estados Unidos y, a medida que van avanzando sus producciones, surge una suerte de escala en el documentalismo y en el trabajo con material no ficcional de sus intérpretes.<sup>1</sup> De hecho, *The other side (Louisiana)* parece la culminación de un proceso de refinamiento en la carrera de Minervini donde la cámara vive integrada como un elemento más del paisaje urbano, social e íntimo, desempeñando el director una condición similar a la de los zahoríes que con su vara -en su caso la lente cinematográfica- descubren y exponen los manantiales subterráneos que perviven bajo lo aparente. Oscilando entre la condición de ojo y la de bisturí, su cámara despliega un registro cercano al corte histológico-emocional<sup>2</sup> bajo lente de microscopio de unas comunidades de la América profunda, las peyorativamente denominadas como *white trash*, en las que nuestro adentramiento por momentos se torna un camino de espinas: metanfetamina, crack, jeringuillas, pipas, *bayous*, canoas, fusiles de asalto, sexo, amor, lazos y cuidados familiares envueltos en ansias de redención, de libertad y cambio.

El film podría dividirse en tres actos o cuadros: el primero, un brevísimo prefacio en el que unas figuras humanas totalmente embebedas en camuflaje militar atraviesan armadas el bosque en silencio. El segundo, la inmersión en la vida cotidiana -pública, privada e íntima- de Mark Kelley, su novia Lisa Allen James -ambos toxi-

---

<sup>1</sup> “Hay una tendencia interesante en tu filmografía: empezaste con películas de ficción, inspiradas por supuesto en valores neorrealistas y bazinianos, como actores no profesionales vinculados a los lugares de rodaje. Y con el paso del tiempo, te desprendes de la ficción y alcanzas una forma puramente documental” (Minervini y Hynes, 2019).

<sup>2</sup> “Minervini tiene un talento especial para llegar al fondo emocional de las personas que conoce y pone ante la cámara” (*Idem.*).

cómanos-, y su entorno social y familiar de un gueto de West Monroe, Louisiana. Asistimos aquí a un retrato amplio y complejo de Mark, el cual nos conducirá como una suerte de Virgilio cargado de una inmensamente expresiva y bressoniana (1979: 18) fuerza eyaculatoria de la mirada por los distintos ‘círculos’ que conforman su vida. Se nos muestra, sin tapujos y con fulminante verdad, tanto el consumo de alcohol, drogas y las circunstancias personales y sociales que esto acarrea, como los distintos roles familiares de Kelley. Por último, en el tercer cuadro, en un cortocircuito narrativo y conceptual (Minervini y Rapold, 2016), presenciamos sin solución de continuidad una suerte de coda (para)militarista que conecta con las misteriosas figuras del prefacio. En ella asistimos un 4 de julio, día de la Independencia, a entrenamientos de combate de “una milicia improvisada que dispara armas de alto calibre en los bosques, en preparación para alguna amenaza no especificada a su libertad” (Minervini e Ide, 2016), y a una muestra de festejos playeros regados de alcohol y concursos de camisetas mojadas, juegos armamentísticos en el bosque y ensalzamiento hiper adrenalínico de la patria americana en contra de la figura de Obama, presidente en ese entonces, como epítome del peligro que amenaza con arrebatarles sus derechos fundamentales y disolver su idea de nación.

A continuación me dispongo a analizar dicho metraje con vistas a poder desgarrar distintos aspectos cinematográficos con hondo calado filosófico, tomando como guía fundamental las entrevistas realizadas a su director, amén de nutrir esta empresa con puntales teóricos filosóficos. Partiendo de esta base, mi propósito es ahondar en el estudio ético del uso cinematográfico de las imágenes consideradas como explícitas y/o abyectas, así como los distintos aspectos teóricos que surgen de analizar el tipo de montaje realizado con las mismas, así como trabajar con una noción propuesta por nosotros, la de *parrhesía performativa*, con clara deuda foucaultiana, para tratar el ámbito de la verdad u objetividad en el cine.

### 1. *The other side*, pero ¿qué otro lado? Una fenomenología estético-política de la sombra.

Ya en la propia composición del título del film se nos sugiere que aquello a lo que refiere el cuarto morfema, el estado de Louisiana, es *el otro lado* de una entidad, de una misma moneda. Siguiendo las palabras del director en el marco de diversas entrevistas, Louisiana, “siempre entre los cinco estados más pobres del país” (Minervini y Rapold, 2016), sería presentada de este modo como el otro lado de lo que podemos asociar con la sempiterna idea del *american dream*, el sueño de un “país poderoso con gente de éxito” (Minervini y Erickson, 2016). Louisiana sería el

lado oscuro, la sombra, la cara B, aquella masa ciudadana que no responde al ideal cuasi religioso de la tierra americana como la tierra de las eternas oportunidades. La pieza sería así un artefacto que arrojaría algo de luz (Minervini y Hynes, 2019) en ese magma de oscuridad que se le presupone a este estado y, más en concreto, a los guetos de ciudadanos sumidos en la precariedad y la drogadicción: “la comunidad de las anfetaminas” (Minervini y Rapold, 2016).

Ese ‘otro lado’ se vincula directamente a su vez con algo estructural en la sociedad norteamericana, su Segunda Enmienda, que otorga el derecho ciudadano de poseer y portar armas. A este respecto, afirma Minervini que algunos de los drogadictos con los que trata en el film no pueden poseer legalmente armas de fuego por estar registrados como delincuentes y, por tanto, se encuentran en un estado de vulnerabilidad y desprotección por sentirlo como una “violación de su derecho constitucional, tan serio como la negación del derecho a voto” (Minervini y Zonta, 2016). Ellos adjudican la etiqueta de “el otro lado” a toda esa comunidad de gente, presente en el prefacio y la coda, que sí puede poseer y portar armas<sup>3</sup> y que lo hace en lo que parece ser una reivindicación de su nación y libertad plagada de violencia -armamentística, sexual, representativa y discursiva- dirigida en gran medida a las instituciones. Es una violencia que, en palabras de Minervini (y Zonta, 2016), tiene su raíz en una patente rabia propia del estado de Louisiana, a diferencia del estado emocional, al menos público, de Texas, estado también sureño, pero mucho más próspero económicamente. Para el director, “las drogas, el alcohol y la violencia son algunas de las formas primordiales más eficaces de defensa (...) todas ellas tienen su origen en el miedo” (Minervini y Rizov, 2015), siendo este último *el otro lado* emocional de la rabia manifiesta, el “miedo primordial a ser abandonado, a ser ocultado o invisible. Y a veces el miedo toma la forma de un enemigo, y el enemigo es el gobierno, las instituciones” (Minervini y Rapold, 2016). El título del film, como vemos, es una rica herramienta dialéctica, cuyas emanaciones difractadas, sus sentidos, habilitan el acercamiento a la pantalla desde una plétora de perspectivas.

Propio de la sombra tratada, o del estatuto de lo sombrío de ciertas instancias de la vida de los protagonistas del film, su modo de filmación y montaje nos permite pensar tanto la dialéctica entre el tipo particular de imágenes y de montaje de las mismas como las nociones movilizadas por todo ello ligadas a la ética de la representación. Veamos cómo.

---

<sup>3</sup> “La idea parece ser que la Luisiana rural se divide en dos grupos: O disparan [shoot] a blancos en el campo de tiro, o se inyectan [shoot] heroína en la intimidad de sus casas (o fuman crack, beben cerveza, etc. para borrar el peso de la vida real).” (Debruge, 2015)

## 2. El cuerpo perforado / el cuerpo cuidado. Sobre lo explícito, lo abyecto y la ética de la representación.

Si bien *The other side (Louisiana)* posee una factura cinematográfica que por momentos se adentra en el terreno tanto de lo explícito (lo que se presenta sin velos) como de lo abyecto (lo que genera repulsión), consideramos que el impacto o sentimiento de rechazo de dichas imágenes sobre la audiencia puede tener una clara gradación si atendemos a ciertos elementos coyunturales del momento histórico presente que regulan nuestra relación con dichas categorías discursivo-visuales.

Por un lado, los discursos de odio y la violencia se propagan a nuestro alrededor como las llamas a través de un bosque seco. Es así que ciertas expresiones y acciones del protagonista, Mark, al tachar a Barack Obama de *stupid-ass-nigger* (estúpido negro de mierda), echar pestes de los *stupid mother-fucking blacks who voted him in* (estúpidos putos negros que lo votaron), o entrar en comportamientos violentos con su novia estando bajo los efectos de las drogas, si bien por supuesto son rechazables y rechazados de plano por nosotros, es difícil negar que forman parte del paisaje expresivo y comportamental -material y digital- en el que habitamos irremisiblemente. A su vez, la pornografía campa a sus anchas por los dispositivos electrónicos de pequeños y mayores, con lo que aquellas imágenes donde pueden verse cuerpos desnudos practicando sexo -si bien nunca hay un plano explícito del coito- o el plano de la coda final donde una mujer con una máscara de Obama le practica una felación a un pene de plástico (el cual, en los primeros instantes, parece indudablemente real) no parecen sugerir los índices más intolerables de exposición o vulnerabilidad por nuestra parte.

Las secuencias que, por todo esto, consideramos integran y superan la categoría de lo explícito para caer en la de lo abyecto son todas aquellas donde se asiste a un daño irreversible del cuerpo humano mediante el consumo *explícito* de drogas duras frente a cámara como son la heroína, la metanfetamina o el crack. En los primeros compases de la película, se abre una escena en la que Mark, su hermana y el hijo adolescente de ésta fuman metanfetamina en pipa. Escalando en crudeza, se proyectan planos en los que tanto Lisa como Mark se inyectan droga en vena, e incluso vemos a éste buscar con una linterna el mejor sitio para inyectarla en los pechos desnudos de su novia. Llegando al punto más terrible de lo abyecto, siendo ésta una escena comentada por doquier en entrevistas, conferencias y *reviews*, Mark le inyecta heroína a una *stripper* en avanzado estado de gestación, momentos antes de verla salir a la pista de baile para que los clientes le introduzcan billetes de dólar en su ropa interior.

Es por imágenes como éstas que *The other side (Louisiana)* es capaz de generar reacciones tremendamente ambivalentes. Si bien el film ha tenido una amplia aceptación y reconocimiento en Festivales de primer nivel y una recepción en general muy positiva, como ya expusimos, no faltan voces que acusen a su director de parecer “adentrarse en el territorio de la explotación artística (...) es difícil saber si la película está intentando dotar a sus protagonistas de cierta humanidad o si, por el contrario, se está aprovechando de todos estos pobres y hermosos perdedores” (Jordan Mintzer, 2015), palabras que podemos nutrir y contrastar con la “regla ética” propuesta por Marta Nussbaum.

La filósofa estadounidense afirma, siguiendo al psicólogo Paul Rozin, que el sentimiento de aquello que resulta abyecto, o que genera repugnancia, está en íntima relación con el temor a “la incorporación de un contaminante (...) un objeto ofensivo” (Nussbaum, 2006: 107). Nos atrevemos a afirmar que las drogas duras consumidas *verdaderamente* en pantalla, sobre todo las que son explícitamente inyectadas en el cuerpo de los sujetos filmados, son literalmente eso que evitamos incorporar en nuestro interior -así como las imágenes de las heces, cadáveres, etc., que plantea Nussbaum- por el abismo que genera en nosotros esa raíz evolutiva ante la muerte, alejándonos, rechazando aquello que nos produce “un tipo de vulnerabilidad que compartimos con otros animales, la propensión a la descomposición y a volvernos productos de desecho” (*Ib*: 113), esto es, el “temor de ser mortales y corruptibles” (Rivera, 2022: 560). A partir de ello, Nussbaum propone una regla ética -seguimos aquí el análisis que realiza de la misma Antonio Rivera (2022: 560)- según la cual “el sentimiento de repugnancia no debe ser objeto de uso social, moral, jurídico, político o estético (...) por el temor a convertir en abyectos, en objetos repugnantes, a determinados individuos y grupos sociales”, con su consiguiente discriminación. Este acto, más o menos consciente, de tomar la parte por el todo y fomentar el (pre)juicio negativo hacia a todo un estrato social o identitario por la referencia de un producto artístico, desde nuestro punto de vista no es algo central en el film de Minervini por ofrecer éste una complejidad y amplitud narrativa que supera dicha reducción. En esta línea, Godfrey Cheshire (2016) afirma que

estos elementos no parecen incluidos por su atractivo lascivo o de entretenimiento; los propósitos del cineasta, claramente, podrían describirse con más precisión como exactamente antropológicos (...) Como sureño nativo, a menudo escéptico ante la forma en que se retrata la región en las películas, especialmente las realizadas por forasteros, estoy convencido de que el trabajo de Minervini es sincero y perceptivo, y de que aporta algo nuevo y valioso a la literatura cinematográfica sobre la región.

Cheshire apunta a un estudio, por parte de Minervini, de la complejidad y la profundidad de lo humano, del *anthropos* en tanto tal<sup>4</sup>. Esto viene dado, por un lado, porque todas las capas humanas y cinematográficas con las que Minervini trabaja en sus procesos generan también el sentimiento de que el director “muestra una notable deferencia hacia sus protagonistas. Su enfoque de *mosca en la pared* nunca resulta explotador; en ocasiones, produce una sorprendente empatía. A pesar de las acciones de sus personajes, Minervini capta milagrosamente rastros de profunda humanidad” (Smith, 2016). No solo asistimos a impactos visuales violentos y desgarradores del cuerpo perforado e intoxicado del *humano* simbolizado por Kelley y los suyos, sino también a una cantidad ingente de imágenes del proceso de cuidado del cuerpo físico y social que estos desempeñan, las cuales expondremos brevemente.

Además de las situaciones en las que se nos muestra el amor de Mark y Lisa en todas sus formas -como una pedida de mano en vivo y en directo-, asistimos a la intimidad de un Mark que se deshace en cuidados con su madre, enferma de cáncer y con principios de demencia, y con su abuela -hermosamente filmada mientras baila música *folk*- tumbada en su cama mientras frota sus manos junto con las de su nieto mientras queda dormida. Presenciamos también, siempre en el registro hiperrealista de Minervini, cómo Mark presta ayuda a su hermana o le da un regalo de cumpleaños a su sobrina. Amén de los cuidados entre familiares también somos espectadoras no solo de sus intentos de ganarse la vida sintetizando droga casera-mente para su consumo y venta, sino de sus jornadas de trabajo junto con *Uncle Jim* en un depósito de chatarra para así ganarse unos cuantos dólares.

Siendo conscientes de que, debido a nuestra tentativa de mostrar estos usos del acercamiento al cuerpo, entre otros, que hace Minervini, hemos podido caer en una dicotomía simplificadora, nuestro objetivo es meramente expositivo y compensatorio, en ningún caso reduccionista. La estructura del film, como ahora pasamos a tratar, llega mucho más allá en la relación con la abyección y con la mirada juiciosa -o no- hacia la otredad.

### 3. Una mereología cinematográfica: la imagen completa, el montaje precario.

Para profundizar en nuestro análisis tomaremos en este punto la revisión que realiza Antonio Rivera de la teoría cinematográfica del crítico de cine Serge Daney.

---

<sup>4</sup> En sintonía con el trabajo de Minervini, reza Bresson (1979: 42): “No filmar para ilustrar una tesis o para mostrar hombres o mujeres limitados a su aspecto externo, sino para descubrir la materia de la que están hechos. Alcanzar ese «corazón» que no se deja atrapar ni por la poesía, ni por la filosofía, ni por la dramaturgia”.



Este último afirma que el “buen cine”, esto es, el cine que no cae en la abyección y trabaja el campo de la *imagen* “no nos desplaza de nuestra posición de testigos o terceros, no acorta la distancia con la realidad y con *alter*” frente al campo de lo *visual*, en el que se integra el “abyecto cine consumista (...) donde desaparece la frontera con el otro” (Rivera, 2022: 571-572). La clave para Daney se encuentra en poder “reconocer que las imágenes son siempre precarias e incompletas, y que solo el montaje permite ponerlas en relación con lo otro, con lo que falta en ellas” (*Ib.*: 570). Siguiendo este decurso teórico podríamos afirmar que, efectivamente, mediante el relato de Kelley nos *adentramos* en su mundo e incluso por momentos se vuelve el nuestro en cuanto podemos identificarnos con sus sucesos personales por el nivel de arrebatada verdad con el que se nos presentan. Además, la distancia con él se acorta al haber imágenes completas, tautológicas, no precarias, sin misterio, sin pliegue, como las citadas del consumo de drogas en planos sin escapatoria ni contraplano. Sin embargo, la propia estructura de la película no es un relato lineal que construya una creencia estructurada acerca de él. El montaje ofrece diversas situaciones, retazos, un “archipiélago” (*Ib.*: 204) de las mismas que descentraliza el discurso e impide tomar la parte por el todo, pues siempre aparece otro nuevo fragmento para contribuir a la complejización y estratificación del discurso. De hecho, afirma Minervini (y Hynes, 2019) que en el propio proceso de rodaje jamás revisa ni una sola toma del material para no prejuzgar o construir, aun inconscientemente, una historia tendiente a una ficción resolutive y lineal que, en búsqueda de puntos de soporte, obstruya el flujo orgánico y complejo del proceso, “así que cuanto más me saboteo -confiesa-, mejor es para la película”.<sup>5</sup>

En un punto más álgido de alejamiento de la ‘completitud’ narrativa hayamos el cortocircuito producido por la coda. Éste hace estallar el posible ensimismamiento en el que se hallase inserto el espectador pues se le propina un golpe al relato tendencialmente orientado al orden aristotélico. No se ofrece un cierre, nuestras concepciones sobre ‘el relato’ quedan en suspenso al presenciar su supuesto *otro lado*, un enorme contraplano o *pararrelato*. Se produce una “oposición real” en la que las dos partes tratan de lo mismo siendo contrarias pero no contradictorias (Rivera, 2022: 203), precarizándose la imagen total de la película que ha transitado en gran parte imágenes no precarias. Políticamente se escapa así del temido “grado cero de la alteridad” (*Ib.*: 567), el cual eliminaría la distancia frente a lo observa-

---

<sup>5</sup> La escala en el documentalismo de Minervini se traduce, película a película, en (re)trabajar con sujetos cada vez más familiares, estableciendo duraderos lazos de confianza a través de los films y generando un plan de rodaje capaz de adaptarse a la realidad del día a día de la comunidad con la que trabaja. De este modo el sistema de rodaje se dispone para captar los momentos de máxima genuinidad e ir, en perpetua conversación tanto con su co-guionista Denise Ping Lee como con los miembros de comunidad filmada, tejiendo un hilo argumental emanado del puro y vivencial presente del rodaje.

do, frente al *alter*, y haría entrar al film en el pernicioso ámbito de lo visual para Daney. El montaje, por tanto, no tiende a cerrar un puzzle, sino que cae del lado del montaje *soft* al dejar un amplio margen de incertidumbre, de pliegue conceptual, de precariedad discursiva, de temblor, de vacío entre dos realidades que se nos presentan como pertenecientes a una misma supra realidad, frente al montaje *hard* que establecería un vínculo necesario entre las imágenes (*Ib.*: 195). Nuestra racionalidad, con el cuerpo atravesado por lo explícito, se pone en marcha tratando de unir ambas realidades alejándonos de una *verdad* única fruto de una conclusión cerrada, suponiendo éste un esfuerzo político para Minervini<sup>6</sup>. De hecho, el abismo entre ambas es tan grande que parecería haber por parte del director (no sabemos si conscientemente) una tentativa de olvido de la recepción estética que suponga un paralelismo con el olvido político: la coda, con sus alrededor de veinte minutos de duración, es tan potente, explícita a su manera, turbadora, explosiva, adrenalínica, que puede llegar a hacer olvidar el *otro lado* de la sordidez y el entramado emocional antes presenciado si no nos detenemos a pensar de nuevo en él.

#### 4. La potencia de la liminalidad entre lo documental y la ficción.

Toda esta complejidad procedural, política, ética y narrativa que venimos tratando proviene del limbo entre las dos categorías de documental y ficción, orgánico en sus primeros films y absolutamente consciente y decidido a partir de *Stop the pounding heart* (Minervini e Ide, 2016). Este limbo permite así al director trabajar alejado de las estructuras éticas rígidas que parecen poseer ambas instancias. Su trabajo escapa tanto de la estructura axiológica que le viene impuesta al documental por el periodismo como del posible refugio de responsabilidad autoral que ofrece la ficción al poder aferrarse tanto a una cómoda autocensura como a un canon estético (Minervini y Nicholson, 2019). Este espacio liminal se ha convertido en sí mismo en un espacio de investigación y reflexión a lo largo de sus producciones, espacio en el que comparte dialécticamente con los sujetos filmados las decisiones del proceso así como los riesgos inherentes de posibles juicios y estereotipaciones para que ellos ofrezcan voz, conciencia y voto en el proceso (*Ídem*). Minervini postula por una praxis artística capaz de promover la superación de los estereotipos no únicamente mediante el discurso racional acerca de ellos, sino mediante una frontalidad visual que desencadene un debate sobre los mismos: “Tengo dos opciones -asegura-: evi-

<sup>6</sup> “Si quieres reconducir las dos partes, el discurso tiene que pasar a ser algo político. Tiene que haber un esfuerzo por parte de todos. Si queremos hablar de ello, para bien o para mal, debemos crear la conexión entre las dos partes que hablan entre sí. Inevitablemente tiene que ser político (Minervini y Rapold, 2016).

tar mostrar material que desencadene una suposición estereotipada sobre Estados Unidos o ir hacia ella. Yo elijo lo segundo. Hablemos de estereotipos. Proviene de la ignorancia” (Minervini y Erickson, 2016).

Por todo ello consideramos que Minervini no toma las herramientas cinematográficas para afirmar una supuesta verdad acerca de la esencia *de facto* del mundo<sup>7</sup>. No utiliza el ámbito de lo *visual cinematográfico* en tanto “pseudoimagen que tiene la pretensión de ser perfecta, sin afuera, sin resto, y que por ello aspira a ser el sustituto perfecto de la vida” (Rivera, 2022: 391). De hecho, Minervini alega a este respecto que “mientras el autor, el cineasta, esté ahí como intermediario entre el público y estas personas, los sujetos, y la película, habrá manipulación. Es algo que no podemos evitar” (Minervini y Nicholson, 2019). El director, poniendo en dialéctica el proceso y los efectos generados de sus películas con la noción de verdad, reconoce que pueden considerarse cercanas al *cinema vérité* (Minervini y Zonta, 2016) aunque, si seguimos la definición de Eric Barnouw (1993: 254-255), creemos que estarían más próximas a un *direct cinema*, por más sutiles que puedan parecer las diferencias, en tanto Minervini no es un participante-provocador sino un espectador-conductor<sup>8</sup>. De todos modos, aunque Minervini trate de pasar lo más desapercibido posible -aquí recae la importancia-, el *direct cinema* “sigue siendo un cine de manipulación. La diferencia entre ficción y documental no se debe a que uno muestre una realidad falsa y el otro verdadera, pues todos los filmes son producto de una manipulación o fabricación, sino al distinto efecto o impresión, a la diversa creencia que producen” (Rivera, 2022: 481).

Ateniéndonos estrictamente a sus resultados y no meramente a sus intenciones, consideramos aun así que el trabajo de Minervini en *The other side (Louisiana)* no genera imágenes inmanentes, “idólatras, sin relación con otras” (*Ídem.*) pues como hemos visto, complejiza su estatuto al ponerlas en relación de un modo precarizante. El resultado, por muy tópica que sea la frase, no ofrece respuesta ninguna, sino que genera, incluso a través de cierta polémica discursiva y fisiológica, una batería de preguntas que abren y ponen en conflicto las creencias estereotipadoras sobre *alter*, con la gran importancia filosófica que podemos atribuirle a este hecho. Invita permanentemente a buscar el ‘afuera’ de las imágenes, su ‘otro lado’ humano y político.

---

<sup>7</sup> “La experiencia del otro no necesita convertirse en el punto de vista de la película. El delirio de sus personajes no se replica en la forma en que él los mira. En efecto, Minervini es capaz de hacer algo difícilísimo: filmar la sordidez sin sucumbir a la misma. (...) encuentra una forma particular de registro por la que sus criaturas dispuestas a deteriorarse en nombre de un placer inmediato, o de una entrega absoluta a un nihilismo instintivo, jamás son juzgadas” (Kozá, 2016).

<sup>8</sup> Incluso se le ha llegado a comparar con “momentos similares a los del *Kammerspiel*” (Minervini y Hynes, 2019).

## 5. Parrhesía performativa. Verdad y riesgo en el *vivir* frente a la lente.

Por último, el trabajo de Minervini nos permite una reflexión ulterior respecto a la verdad cinematográfica y su relación con la ética de la representación, esta vez relativa no al estatuto de precariedad de la imagen y del montaje, sino al de la “interpretación” que realizan los sujetos de Minervini o, mejor dicho -y huyendo del rastro mimético que conlleva el término “interpretación” o el de “actuación”- relativa al estatuto de la performatividad de sus propias vidas realizada *explícitamente* frente a cámara. Para ello nos nutrimos de los estudios que, de manera vasta, minuciosa y erudita, dedicó Michel Foucault en sus lecciones del *Collège de France* a la noción de *parrhesía*, proveniente de la tradición griega antigua.

El pensador francés afirmaba que una de las significaciones originarias del término *parrhesía* “es «decirlo todo», pero en realidad se la traduce mucho más a menudo como «hablar franco», libertad de palabra” (Foucault, 2009: 59). Este acto constituye, podríamos decir, un doble movimiento y una consecuencia surgida de ambos. El primer movimiento consiste en que el “parresiasta”, el sujeto que dice la verdad, “la arroja a aquel con quien dialoga o a quien se dirige” (*Ib.*: 72.), confirmando la dimensión política del acto (*Ib.*: 23), pues este sujeto no realiza una auto-confesión en su intimidad sino que se dirige francamente *hacia* alguien; confiesa y se confiesa *frente a una polis* en todas sus posibles formas. El segundo movimiento consiste en que

al afirmar la verdad, y en el acto mismo de esa afirmación, uno se constituye como la persona que dice la verdad, que ha dicho la verdad, que se reconoce en quien y como quien ha dicho la verdad. El análisis de la parrhesía es el análisis de esa dramática del discurso verdadero que pone de manifiesto el contrato del sujeto hablante consigo mismo en el acto del decir veraz. (*Ib.*: 84)

Este elemento ‘contractual’ de ligazón del discurso con uno mismo es clave para la conclusión que se deriva de los dos movimientos propios del discurso verdadero pues, cuando éste irrumpe, “no produce un efecto codificado: abre un riesgo indeterminado” (*Ib.*: 79), se produce la exposición a un lance como “manera de ligarnos a nosotros mismos en la forma de un acto valeroso. Es el libre coraje por el cual uno se liga a sí mismo en el acto de decir la verdad” (*Ib.*: 82).

Como podemos ver, hasta ahora la noción de parrhesía se desarrolla en el ámbito de lo discursivo, si bien se da tanto en su plano semántico como en el pragmático. Por un lado, este tipo de discurso “franco” está fundamentado tanto en la confirmación o no de la correspondencia de las palabras del parresiasta con objetos y estados de cosas del mundo como en la acción que ejerce al afirmar estas palabras ante un

otro. Son las palabras y su uso *-a priori* monologal o monológico- las que abren este territorio de la verdad, la ligazón del sujeto a su verdad y el riesgo que esto impone. Sin embargo, nuestra propuesta de análisis del estatuto ‘interpretativo’ o ‘performativo’ de los sujetos de Minervini se alimenta de esta noción para ir más allá. Es así que acontece un fenómeno en los sujetos filmados en *The other side (Louisiana)* -debido al nivel de verdad con el que transitan sus acciones, llegando incluso, como hemos visto, a lo explícito o abyecto- que podemos denominar como “parrhesía performativa” o “parrhesía en acción”<sup>9</sup>.

El famoso limbo entre documental y ficción en el que Minervini trabaja inaugura en el cuerpo de los sujetos filmados un espacio de praxis cinematográfica que posibilita no sólo el hablar franco, sino el actuar/desenvolverse/vivir francamente frente a una lente que, en último término, remite a una potencial comunidad pública juiciosa: “*The Other Side* es un testimonio de sus vidas. No hay guion, no hay personajes falsos. Las personas no se interpretan a sí mismas, son ellas mismas” (Minervini y Rizov, 2015). Mark Kelley y los suyos, en un compromiso tácito consigo mismos, asumen radicalmente la existencia de un dispositivo externo a su cotidianidad que hará públicas sus acciones y, habiendo aceptado este pacto y ese riesgo, se comprometen así a ser registrados realizando actos que definen su condición socio-política-personal.

A riesgo de arrojar un trabalenguas, si para Foucault en el momento de efectuar una enunciación parresiástica “digo la verdad y creo verdaderamente que es verdad, y creo verdaderamente que digo la verdad en el momento de decirlo” (Foucault, 2009: 80), podríamos decir, en nuestros propios términos, que la disposición en la que se encuentran los sujetos de Minervini en esta *parrhesía performativa* es tal que ellos podrían afirmar *in praxi* que “performo la verdad y creo verdaderamente que es verdad, y creo verdaderamente que performo la verdad en el momento de performarla”.

Esta segunda instancia de parrhesía que proponemos no está fundada, pues, en el acto de enunciación verbal-discursivo, como la primera, sino en una muestra pública de la verdad fundante del propio *ethos* vital en todo su esplendor, mediante actos que pueden o no conllevar un discurso verbal, siendo la honestidad de los sujetos con su propia vida frente a cámara toda la afirmación necesaria. Éstos generan un “pacto parrhésiástico” consigo mismos frente al potencial público juicioso. En vez

---

<sup>9</sup> Somos conscientes de que utilizar la palabra *performar/performativa* acarrea un riesgo terminológico, pues, amén las teorías de la performatividad de los roles sociales de, entre otras, Judith Butler, el propio Foucault diferencia el carácter parresiástico de los enunciados del carácter performativo en el que una vez proferido un enunciado de este último tipo se sigue “un efecto conocido de antemano, regulado de antemano, un efecto codificado” (Foucault, 2009: 79). Sin embargo, la terminología de la performatividad en el ámbito de lo liminal a la interpretación consideramos que es adecuada para nuestro propósito.

de “soy quien habrá dicho esto” (*Ib.*: 81), podrán pensar de sí mismos “soy quien habrá sido esto, quien habrá hecho esto”, corriendo el riesgo de dichas consecuencias, pactadas y dialogadas con Minervini, saliendo de la oscuridad política hacia la luz estética que eventualmente les muestre también en tanto sujetos políticos a ser considerados.

## 6. Conclusiones

Transcurrido nuestro decurso expositivo, comprobamos que los movimientos filosóficos puestos en movimiento con el tipo de filmación de este *otro lado* de la sociedad americana llevada a cabo por Minervini en su extraordinariamente fecundo film hacen sin duda resonar en gran profundidad el diálogo entre ética de la representación y praxis cinematográfica en sentido amplio. Yendo más allá y no constriéndose, por supuesto, al film estudiado, consideramos que tanto el proceso de filmación propio de este sutil y particular limbo entre documental y ficción, así como las nociones o categorías de lo explícito/abyecto cinematográfico, la noción de verdad e (in)completitud de la imagen y la de parrhesía performativa podrían rastrearse, sopesarse y enriquecerse conjuntamente en otros films de artistas que han trabajado en terrenos con suficientes similitudes y lejanías entre sí como para que este análisis fuera fructífero. En una primera instancia aparece, sin lugar a dudas, el siguiente film de Minervini *What you gonna do when the world is on fire?* (2018) proyectado en la selección oficial del Festival de Cannes y de La Biennale di Venezia, el cual teje varias historias de grupos de ciudadanos afroamericanos del Deep South en la Norteamérica más contemporánea y golpeada por los asesinatos racistas. Algunas posibles películas procedentes de otros cineastas que consideramos altamente productivas para el estudio de estos procesos y categorías son, entre muchas otras, *En el cuarto de Vanda* del cineasta portugués Pedro Costa, y el díptico conformado por *La leyenda del tiempo* y *Entre dos aguas* del cineasta español Isaki Lacuesta, con todas sus diferencias estéticas, políticas y socio-culturales.

## REFERENCIAS

- BARNOUW, Eric (1993); *Documentary: A history of the Non-fiction Film*, New York, Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195078985.001.0001>
- BRESSON, Robert (1979): *Notas sobre el cinematógrafo*. Ediciones Era, México.
- CHESHIRE, Godfrey (2016); Review: The other side; *RogerEbert.com*; <https://www.rogerebert.com/reviews/the-other-side-2016> <16.10.2023>
- DEBRUGE, Peter (2015): «Film review “The other side”»; *Variety*; <https://variety.com/2015/film/festivals/the-other-side-review-cannes-film-festival-1201504388/> <16.10.2023>
- FOUCAULT, Michel; PONS, Horacio (2009): *El gobierno de sí y de los otros*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. <https://doi.org/10.15174/rv.v0i9.220>
- KOZA, Roger (2016); « Cineclubes: un drástico documental sobre la contracara del “sueño americano”»; *La voz*; <https://www.lavoz.com.ar/vos/cine/cineclubes-un-drastico-documental-sobre-la-contracara-del-sueno-americano/> <09.10.2023>
- MINERVINI, Roberto y ERICKSON, Steve (2016): «Director Roberto Minervini on Louisiana and Life on *The Other Side*»; *Studio Daily*; <https://www.studiodaily.com/2016/05/director-roberto-minervini-on-louisiana-and-life-on-the-other-side/> <01.10.2023>
- y RAPOLD, Nicolas (2016): «Interview: Roberto Minervini», *Film Comment*; <https://www.filmcomment.com/blog/interview-roberto-minervini/> <02.10.2023>
- y ZONTA, Darío (2016): «Interview: Roberto Minervini (The Other Side)», *Document Film Festival*; <http://www.documentfilmfestival.org/interview-roberto-minervini-the-other-side/> <16.10.2023>
- e IDE, Wendy (2016): «Just dry lighting: Roberto Minervini on The Other Side» *BFI*; <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/just-dry-lighting-roberto-minervini-other-side> <01.10.2023>
- y RIZOV, Vladim (2015): «I Am Completely Oblivious to Risk When I Film”: Five Questions for *The Other Side* Director Roberto Minervini» *Filmmaker Magazine*; <https://filmmakermagazine.com/95568-i-am-completely->

oblivious-to-risk-when-i-film-five-questions-for-the-other-side-director-roberto-minervini/#.Y7\_Rg-zMJpR <07.10.2023>

– y NICHOLSON, Ben (2019): «Roberto Minervini on ‘The other side’»; *Altkino*; <https://www.altkino.com/writing/roberto-minervini-on-the-other-side> <16.10.2023>

– y HYNES, Eric (2019): «Interview: Roberto Minervini»; *Film Comment*; <https://www.filmcomment.com/blog/interview-roberto-minervini-what-you-gonna-do-when-the-worlds-on-fire/> <16.10.2023>

MINTZER, Jordan (2015): «‘The other side’: Cannes review»; *The Hollywood reporter*; <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/side-cannes-review-797370/> <07.10.2023>

NUSSBAUM, Marta C. (2006): *El ocultamiento de lo humano. Repugnancia, vergüenza y ley*, Buenos Aires, Katz. <https://doi.org/10.2307/j.ctvm7bdp8>

RIVERA, Antonio (2022): *La crueldad de las imágenes. Estética y política del cine*, Madrid, Guillermo Escolar Editor.

SMITH, Nigel M (2016); The Other Side review: surprising empathy for America’s underbelly; *The Guardian*; <https://www.theguardian.com/film/2016/mar/06/the-other-side-review-roberto-minervini> <25.10.2023>

---

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2024.37.010>  
Bajo Palabra. II Época. N° 37. Pgs: 491-506