

EDITORIAL

Series: una interpretación del síntoma

Mariana Gómez, Juan Jorge Michel Fariña*

Universidad Nacional de Córdoba, Universidad de Buenos Aires

¿Cuál es el género artístico de mayor alcance mundial? En una conferencia reciente el especialista en multimedios argentino-israelí Yair Dori, fue claro al respecto: las novelas y series televisivas, que tienen una audiencia diaria de dos mil millones de personas. Un tercio de la humanidad se nutre de este fenómeno mediático, que modela la subjetividad de la época mucho más que otros que gozan sin embargo de mayor prestigio y consideración.

La televisión, se sabe, es cada vez más una maquinaria al servicio de la inmediatez contemporánea. Tal vez también su símbolo más ominoso. El carácter persuasivo de las imágenes, junto a un discurso simplificado al extremo, generan este efecto perentorio en los espectadores. Dispositivos como el rating minuto a minuto o programas como los reality shows son ejemplos patéticos de esta degradación.

Asistimos hoy a la época de la fragmentación. Marie-Hélène Brousse (2009) plantea la hipótesis de que el Yo ideal va reemplazando cada vez más al Ideal del yo –los cuerpos constantemente observados en su banalidad a través de *Gran hermano* son una evidencia de ello. El avance tecnológico va modificando los organismos y optimizando sus imágenes, y en consecuencia menos fuertes son los ideales tradicionales, los significantes amos que, en otra época, se inscribían en el discurso de Otro sobre el cuerpo y el goce. Su correlato es el imperio de la escritura científica, significantes parciales, fascinantes pero incapaces de producir pensamiento alguno.

En este contexto, sugiere Gerard Wacjman, la serie americana funda una gramática nueva y singular que

rompe con las formas del relato propias del cine, la novela o la pintura e instituye un “relato del mundo”, que da cuenta de la época –nuestro mundo estaría entonces *estructurado como una serie americana* (Wacjman, 2009).

La serie, se sabe, propone una estructura de relato que se va produciendo a través de elementos recurrentes alineados de manera aparentemente desordenada y que terminan anudándose. Un género en el que la trama y el desarrollo de la historia no están dirigidos por los personajes sino más bien por los objetos. En la secuencia sugerida por Ignacio Lewkowicz *del fragmento a la situación* (Lewkowicz, 2001), estamos ahora frente al triunfo del fragmento. Los sujetos y las historias, son a la vez múltiples y dispersos, lo que lleva a Wacjman a plantear a la serie como obra del malestar en la cultura, *Serie-síntoma*.

Cuando la televisión *decide* esta modalidad, cuando produce series o unitarios pensados desde una perspectiva Otra a la del aburrimiento, ingresa en una apuesta que merece le dediquemos la pausa de una reflexión. Ante todo, porque desafía la lógica del automaton, aunque su efecto a largo plazo no dependa únicamente de la calidad de la obra artística, sino de la capitalización social que se pueda hacer de ella. En palabras de Lewkowicz, *de las posibilidades de hacer de un producto comercial, empresa de pensamiento*.

Tomemos un ejemplo tratado en el presente número de *Ética&Cine*. Hace exactamente veinte años, en agosto de 1992, se estrenaba *Twin Peaks: el diario de Laura Palmer*, que se convertiría en un film de culto para los seguidores de David Lynch y para los amantes del buen cine alrededor del mundo. La película venía a

* margo@ffyh.unc.edu.ar
jjmf@psi.uba.ar

cerrar la serie televisiva que había tenido en vilo a los espectadores durante las temporadas 1990-91, en torno a los misteriosos crímenes en un pueblito del noroeste de los Estados Unidos. Se ha dicho, con justicia, que la audiencia de *Twin Peaks* estuvo siempre restringida a un puñado de intelectuales y cinéfilos, sobre todo comparada con fenómenos posteriores como *House*, que sólo en los Estados Unidos alcanzó una audiencia de 40 millones de personas... Pero no es menos cierto que marcó un hito crucial: un anudamiento posible entre el cine y la televisión. El primero aportando su técnica, sus grandes guionistas, actores y directores; la segunda, nada menos que la inmensa pantalla hogareña.

Un ejemplo local que sacó provecho de esta inflexión fue la telenovela *Montecristo* (Telefé, 2006), que se valió de las técnicas más sofisticadas de marketing televisivo –bombardeo publicitario, actores taquilleros, horario pico– pero para generar un producto trascendente a tales pautas inmediatistas.

Este número de *Ética&Cine Journal* propone una reflexión sobre este género, telenovela y serie, ocupándose de un arco que va desde la pionera *Twin Peaks* hasta la más reciente entre nosotros, actualmente en proceso de rodaje, *Historias de diván*, inspirada en la obra de Gabriel Rolón. En el medio, comentarios sobre el primer acontecimiento narrativo sólido y con alcance masivo, *Los Soprano*, y también sobre *Be Tipul*, *In Treatment*, *En terapia*, *The Big C*, *Okupas*, *El Puntero*, *The Big Bang Theory*.

En todos los casos, el abordaje no es técnico cinematográfico sino analítico. Una de los hallazgos más

sorprendentes de *Twin Peaks* fue la profusión de escenas inquietantes, oníricas y surrealistas, infrecuentes en la pantalla chica. Como la breve aparición del actor David Bowie, en la piel del agente Phillip Jeffries, la del enano, o la del niño enmascarado –encarnado por el propio hijo de David Lynch. Escenas estas que permitieron a Slavoj Žižek, proponer algunas de sus más interesantes hipótesis sobre lo real en el cine, iniciadas con sus célebres comentarios sobre la obra de Hitchcock y luego sobre *Terciopelo azul* y otras del propio Lynch. (Žižek, 2001).

Una de las afirmaciones más revulsivas de Wajcman es que el arte moderno, que él localiza como un producto de la crisis de la representación que estalla en occidente a partir de la *Shoah*, tiene la *potencia de hacer ver aquello ante lo que quisiéramos más bien cerrar los ojos*. El arte se acercaría de ese modo a una función interpretativa: mostrar lo que uno se niega a ver. *Podría ser así una definición bastante aceptable de la interpretación analítica* (Wajcman, 2001).

Nótese que una gran parte de estas series –*House*, *Nick/tuck*, *The Big C*, *Grey's Anatomy*, *CSI*, *E.R.*, *The Big Bang Theory*, entre otras.– toman escenarios médico-forenses que dan cuenta del avance tecnológico sobre los cuerpos. Pero para sostener al espectador en esta fascinación por la ciencia, introducen siempre la dimensión amorosa –la relación entre los tres científicos y la sugerente vecinita en *The Big Bang Theory* es tal vez el ejemplo más divertido. La imposible, inexistente relación sexual, resulta ser así el motor de la sensualidad que mitiga la sordidez de los tiempos.

Referencias

- Brousse, M. H. (2009) “Cuerpos lacanianos: novedades contemporáneas sobre el estadio del espejo” en *Colofón* 29. Boletín de la federación Internacional de Bibliotecas de la Orientación Laciana.
- Lewkowicz, I. (2001). *Del fragmento a la situación*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira.
- Wajcman, G. (2001) *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Wajcman, G. (2010). “Tres notas para introducir la forma ‘serie’”. *Revista del Departamento de Estudios Psicoanalíticos sobre la Familia – Enlaces* [ICF – CICBA]. Año 12 N° 15. Buenos Aires: Grama Ediciones.
- Žižek, S. (2001) *El espinoso sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.