



The Act of Killing [pp. 11]  
La estrategia del caracol [pp. 37]  
A la hora señalada | Rio Bravo [pp. 39]  
Cine y psiquiatría [pp. 47]

Strella [pp. 55]  
Payamedicine [pp. 61]  
Lapso [pp. 68]  
Jóvenes y Escuelas [pp. 67]



Volumen 5 | Número 3 | Noviembre 2015  
ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

# Divertere (cauces del pensamiento)



Con el auspicio de AUAPSI - Asociación de Unidades Académicas de Psicología



**Ética & Cine**

es una Revista Académica Cuatrimestral, editada de manera conjunta por:

Programa de Estudios Psicoanalíticos. Ética, Discurso y Subjetividad. CIECS - CONICET y Cátedra de Psicoanálisis. Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Córdoba.

Departamento de Ética, Política y Tecnología, Instituto de Investigaciones y Cátedra de Ética y Derechos Humanos, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.

Con la colaboración del Centro de Ética Médica (CME), de la Facultad de Medicina, Universidad de Oslo, Noruega.

Con el auspicio de la Asociación de Unidades Académicas de Psicología de de las universidades estatales de Argentina y Uruguay.

**Editores**

Juan Jorge Michel Fariña  
Cátedra de Psicología, Ética y Derechos Humanos  
Facultad de Psicología  
Universidad de Buenos Aires  
jjmf@psi.uba.ar

Mariana Gómez  
Cátedra de Psicoanálisis  
Cátedra de Deontología y Legislación Profesional  
Facultad de Psicología  
Universidad Nacional de Córdoba  
margo@ffyh.unc.edu.ar

Editor invitado  
Jan Helge Solbakk  
Center for Medical Ethics  
Facultad de Medicina  
Universidad de Oslo, Noruega

**Comité editorial**

Jorge Assef (EOL)  
Orlando Calo (UNMDP)  
Gabriela Degiorgi (UNC)  
Andrea Ferrero (UNSL)  
Eduardo Laso (UBA)  
Anabel Murhel (UNT)  
María Laura Nápoli (UBA)  
Elizabeth Ormart (UBA)  
María José Sánchez Vázquez (UNLP)  
Alberto Santiere (EISigma)

**Secretaría de Redacción**

Alejandra Tomas Maier (Coordinadora - UBA)  
Juan Pablo Duarte (Coordinador - UNC)  
Agustina Brandi (UNC)  
Lorena Beloso (UNC)  
David González (UNC)  
Gabriel Goycolea (UNC)  
Mauro Nahuel Gross (UNC)

**Traducciones**

Eileen Banks  
Susana Gurovich

Comité de arbitraje

Renato Andrade Cominges, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú  
 Armando Andruet, Facultad de Derecho, UNC  
 Patricia Altamirano, Facultad de Psicología, UNC  
 Alejandro Ariel, Fundación Estilos, Argentina  
 Jessica Bekerman, 17 Instituto de Estudios Críticos, México  
 Moty Benyakar, Red Iberoamericana de Ecobioética. The UNESCO Chair in Bioethics  
 María Cristina Biazus, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil  
 María Teresa Dalmasso, UNC  
 Osvaldo Delgado, Facultad de Psicología, UBA  
 Francisco Manuel Díaz, Universidad Nacional de Lanús  
 Fabián Fajnwaks, Paris 8, Francia  
 Diego Fonti, Universidad Católica de Córdoba  
 Yago Franco, Grupo Magma, Argentina  
 Ana Cecilia González, Centro de Investigación Psicoanálisis y Sociedad, Universidad Autónoma de Barcelona  
 Gabriel Guralnik, Facultad de Psicología, UBA  
 Begoña Gutiérrez San Miguel, Universidad de Salamanca  
 Ana María Hermosilla, Facultad de Psicología, UNMDP  
 Carolina Koretzky, Paris 8, Francia  
 Judy Kuriansky, Columbia University, USA  
 Benjamín Mayer, 17 Instituto de Estudios Críticos, México  
 Carlos Gustavo Motta, Universidad del Salvador, Escuela de Orientación Lacaniana  
 Catherine Mooney, School of Theology and Ministry, Boston College, Estados Unidos  
 Denise Najmanovich, UBA  
 Débora Nakache, UBA, Programa "Hacelo Corto" Ministerio de Educación CABA  
 Ricardo Oliveros Mejía, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú  
 Pablo Ruiz, Department of Romance Languages, Tufts University, Estados Unidos  
 Pablo Russo, Escuela de Orientación Lacaniana  
 Luis Darío Salamone, Universidad Kennedy  
 Juan Samaja (h.), Universidad Nacional de Lanús  
 Fabian Schejtman, Facultad de Psicología, UBA  
 Marta Sipes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA  
 Carlos Tewel, USAL-APA  
 Soledad Venturini, Paris 7, Salpêtrière  
 Mónica Vul, UCACIS, Costa Rica  
 Elena Waisman, Departamento de Educación, Universidad Nacional de San Juan, Argentina  
 Rubén Zukerfeld, USAL-APA

## Índice

- 7 Editorial  
 Divertere (cauces del pensamiento)  
 Juan Jorge Michel Fariña
- 11 El cine como interpelación ética  
 The act of killing | Joshua Oppenheimer | 2012 - The Look of silence | Joshua Oppenheimer | 2014  
 Eduardo Laso
- 21 Reportaje a Joshua Oppenheimer  
 Amy Goodman
- 31 Una lección del realismo mágico  
 La estrategia del caracol | Sergio Cabrera | 1993  
 Martín Agudelo Ramírez
- 39 El buen sheriff: entre la virtud y la obligación  
 High Noon | Fred Zinnemann | 1952 - Rio Bravo | Howard Hawks | 1959  
 Facundo García Valverde
- 47 Psiquiatría y séptimo arte: aprendizaje y cultura  
 Laureano García Gutiérrez, Pablo Hernández Figaredo
- 55 Strella  
 Strella | Panos H. Koutras | 2009  
 Monique David-Ménard
- 61 PayamediCINE  
 La risa como dimensión de la verdad  
 Juan Jorge Michel Fariña, Jimena Blanco, José Pelluchi
- 65 Reseña de publicación científica  
 Revista Lapso  
 Maestría en Psicoanálisis Lacaniano, UNC  
 Lorena Beloso
- 67 Reseña de material didáctico-cinematográfico  
 Archivo Fílmico Pedagógico: Jóvenes y Escuelas  
 Ministerio de Educación de la Nación  
 Alejandra Tomas Maier, Florencia González Pla

## EDITORIAL

## Divertere (cauces del pensamiento)

Juan Jorge Michel Fariña\*

La clínica psicoanalítica ha definido al fenómeno del acting out como una escena sobre la escena dirigida al Otro por parte del analizante, en la que se muestra algo que escapó a la simbolización. Aquello que el Otro rechaza simbolizar retorna así como acting out en tanto llamado al Otro a que simbolice eso que quedó fuera de la palabra. Hay un tipo de cine que se propone lo mismo: un acting out calculado por el director, en el que algo que no fue simbolizado por el Otro social encuentra un modo de presentarse en escena, haciéndose así pasador de lo real en un llamado a su significación.

Así resume Eduardo Laso la peculiaridad de los dos documentales de Joshua Oppenheimer "The Act of Killing" (2012) y "The Look of Silence" (2014), que motivan sendos artículos de este número del Journal. Se trata de obras excepcionales que no se limitan a denunciar los hechos, sino que constituyen en su realización misma una intervención en acto sobre el pasado que documentan. En palabras del autor, una singularidad ética que apunta a producir un efecto en lo real y en los sujetos involucrados en el film.

Pertencen a esta serie, entre otras, The Rati Horror Show (Marcelo Piñeyro, 2010) que al documentar un episodio policial terminó develando la oscura trama de los hechos, contribuyendo a la libertad de un condenado inocente. O Evolution of Violence (Fritz Ofner, 2012) que retrata el genocidio guatemalteco de los '80 obteniendo imprevistamente la confesión ante cámara de un crimen largamente ocultado. Y podríamos sumar por cierto las declaraciones de Scillingo filmadas para la televisión española, en la que el marino relata por primera vez ante cámara los vuelos de la muerte. La rica galería de casos que nos ofrece Eduardo Laso abre un especial interés sobre este peculiar género cinematográfico. ¿Qué especial atracción ejerce la filmación como para precipitar semejante dimensión de la

verdad? ¿Qué nuevas enseñanzas para el psicoanálisis a partir de este real que emerge en una imprevista escena dentro de la escena?

Realismo mágico: lo verdadero y lo verosímil

En una escena célebre de 39 Escalones, de Hitchcock, el personaje intenta huir de sus perseguidores y para ello trata de convencer al lechero para que le preste su ropa de trabajo y así salir inadvertidamente de su departamento. Para ello le cuenta la verdad: que una mujer ha sido asesinada, que esa mujer era una espía buscada por delincuentes internacionales y que por ello debe huir para salvar su vida. Pero el lechero lo mira con desconfianza y se resiste a colaborar. Entonces el personaje cambia de estrategia y le dice que le ha mentado, que en realidad ha tenido una aventura amorosa con una mujer la noche anterior y que está tratando de huir del marido que está esperándolo afuera. Entonces el lechero ríe y exclama "Hombre. Por qué no me lo dijo antes" y de inmediato se quita la ropa y se la da al personaje sin más demora. En su libro Cine: 100 años de filosofía, Julio Cabrera cita el pasaje para establecer la diferencia entre lo verdadero y lo verosímil. El lechero representa al espectador, que no quiere la verdad sino lo posible, lo verosímil. Queremos ser engañados pero con algo que se parezca a la verdad, y muchas veces la verdad no cumple ese requisito<sup>1</sup>.

En su trabajo sobre esa joya del cine colombiano que es "La estrategia del caracol" Martín Agudelo Ramírez ofrece un escenario privilegiado para acercarnos a esta diferencia entre lo verdadero y lo verosímil. La "estrategia del caracol" pergeñada por Jacinto no puede ser verdadera, pero es absolutamente verosímil. El director se vale para ello de un secreto acierto que vale la pena explicitar. En el inicio del film tiene lugar un

\* jjmf@psi.uba.ar

desalojo sangriento. Cuando le toca el turno a los habitantes de la casa Uribe, lindera con la anterior, parecieran existir sólo dos alternativas: obedecer la orden del juez y retirarse, o atrincherarse y resistir a sangre y fuego. Pero todo el film de Cabrera está allí para desplegar el invento de una salida diferente, un acto creador que hace que lo imposible suceda. La pertinente referencia que hace Agudelo Ramírez al realismo mágico se engarza aquí con la expresión de Jacques Lacan “la verdad tiene estructura de ficción”. La verosimilitud se instala allí.

#### A la hora señalada

En un texto ya canónico, José Pablo Feinmann afirma que *High Noon* (A la hora señalada, como se la conoció en Argentina) es una de las grandes tragedias de nuestro tiempo: “Todos tienen razón. La comunidad y Gary Cooper. Porque así es la tragedia: no es la simple lucha de lo bueno contra lo malo, ni de lo justo contra lo injusto, sino el complejísimo enfrentamiento de lo bueno contra lo bueno y de lo justo contra lo justo. A la hora señalada plantea el más profundo, eterno problema de la ética: la armonía de la eticidad colectiva con los fines de la libertad individual”<sup>2</sup>.

En esta misma línea, a través del análisis de dos *she-riffs* de westerns clásicos y conflictivos, encarnados por Gary Cooper en *High Noon* y por John Wayne en *Rio Bravo*, Facundo García Valverde mostrará que la polémica entre ellos no gira en torno a cómo un *sheriff* debería comportarse frente al peligro sino acerca de qué hace que un buen *sheriff* sea realmente tal: el deber o la virtud. Por esta vía, el autor retomará la tradición filosófica, mostrando que el *sheriff* de *High Noon* es un perfecto agente moral kantiano mientras que el de *Rio Bravo* un cabal agente aristotélico.

#### PayamediCINE:

la risa como instrumento de la verdad

¿Cristo reía? En una recordada escena de *El nombre de la rosa*, el monje franciscano Guillermo de Baskerville discute con su par benedictino Jorge de Burgos acerca de la legitimidad de la risa. El debate, ambientado en el scriptorium de la biblioteca, gira en torno al libro de Aristóteles sobre la comedia. Para demostrar su punto, Guillermo argumenta lo siguiente:

—(...) Y ahora fijaos en que, a veces, para minar la falsa autoridad de una proposición absurda, que repugna a la razón, también la risa puede ser un instrumento idóneo. A menudo la risa sirve para confundir a los malvados y para poner en evidencia su necedad. Cuentan que cuando los paganos sumergieron a San Mauro en agua hirviente, éste se quejó de que el baño estuviese tan frío; el gobernador pagano puso estúpidamente la mano en el agua para probarla, y se escaldó. Bello acto de aquel santo mártir, que ridiculizó así a los enemigos de la fe.

Jorge sonrió con malignidad y dijo:

—También en los episodios que cuentan los predicadores hay muchas patrañas. Un santo sumergido en agua hirviendo sufre por Cristo y se contiene para no gritar, ¡no tiende trampas infantiles a los paganos!

—¿Veis? ¡Esta historia os parece inaceptable para la razón y la acusáis de ridícula! Aunque tácitamente, y dominando vuestros labios, os estáis riendo de algo y queréis que tampoco yo lo tome en serio. Reís de la risa, pero reís.

En esta perspectiva nuestro número E&C contribuye con la reseña de un proyecto que explora películas y series en las que la risa opera en función terapéutica, ofreciendo así escenarios para pensar la complejidad de la labor del payaso de hospital. Desfilan allí clásicos como *City Lights*, *Candilejas*, *Tiempos Modernos*, de Chaplin, o *I Clown*, de Fellini, junto a referentes de todos los tiempos, como *Patch Adams*, *El nombre de la rosa*, o la serie de episodios del payaso Krusty de *Los Simpson*.

#### Cuba y la ética narrativa

Una mención aparte merece el artículo de los colegas cubanos de la Universidad de Ciencias Médicas de Camagüey. No es frecuente acceder al pensamiento de la psiquiatría cubana, y menos aún de aquellos profesionales que plantean los problemas en clave de ética narrativa. Así, cobra especial interés este texto en el que se recorren tópicos de la especialidad, pero abordados a través de películas. Síntomas, síndromes, manejo terapéutico, evolución de la enfermedad y ética profesional aparecen allí presentados no en su versión tradicional sino a partir de la aproximación que ofrecen *Días de Vino y Rosas*, *Las tres caras de Eva*, *El Príncipe de las Mareas*, *Tenemos que hablar de Kevin*, *Los Chicos no lloran* y *Una Mente Brillante*, entre otros referentes de la filmografía universal.

#### Transexualismo: una moderna tragedia griega

Como parte de las actividades académicas realizadas por la filósofa y psicoanalista francesa Monique David-Ménard durante su visita a Buenos Aires en Octubre 2015, tuvo lugar la proyección y debate de un film. Se trata de la película griega *Strella* (Panos Koutras, 2009), sugerida por la propia David-Ménard y por el psicoanalista argentino residente en París Horacio Amigorena. E&C Journal publica en exclusiva la primera parte de la discusión, reservando la continuación para su edición de Marzo 2016. Se trata de un film excepcional que recorre una galería de temas apremiantes: incesto, transexualismo, función paterna, farsa, ficción, nuevas sexualidades y configuraciones familiares. La historia, que está narrada a la manera de una moderna tragedia griega, gira en torno a una pregunta crucial ¿es posible recomponer el vínculo entre un padre y un hijo cuando ambos han naufragado en una historia ominosa?

#### Lapso: intervalo entre lo que fue y lo que está siendo

Lapso es un término que procede del latín y que significa “espacio de tiempo”, “deslizamiento”, “caída”. Esta acepción tradicional aparece suplementada por el psicoanálisis lacaniano, en una rica deriva por los tiempos lógicos. Este número de E&C incluye una reseña de Lorena Beloso que anticipa la aparición de la revista LAPSOS, proyecto editorial que surge justamente de la primera cohorte de la Maestría en Teoría Lacaniana de la Universidad Nacional de Córdoba. La publicación será referente de un programa de estudio ya en curso que aborda la enseñanza de Lacan en articulación con la filosofía, la lingüística, la semiótica, la historia, el arte, la literatura, el cine, las matemáticas y la topología. Parte del equipo de redacción de LAPSOS integra este Journal de E&C, lo cual tenderá nuevos puentes conceptuales e institucionales en el abordaje de los grandes temas que interrogan la subjetividad de la época.

<sup>1</sup> Ver Cabrera, Julio, *Cine 100 años de filosofía*. Gedisa, 2000.

<sup>2</sup> El texto de Feinmann es retomado por Rolando Karothly en un artículo imprescindible: “El imperativo categórico. Comentario sobre el film *A la hora señalada*, de Fred Zinnemann”. Allí se pueden encontrar las referencias al artículo original de Feinmann junto a una relectura desde la perspectiva lacaniana: [http://aesthetika.org/IMG/pdf/Karothly\\_El\\_imperativo\\_categorico.pdf](http://aesthetika.org/IMG/pdf/Karothly_El_imperativo_categorico.pdf)

#### Archivo Fílmico Pedagógico: el cine va a la escuela

En el tramo final del Journal, Alejandra Tomas Maier y Florencia González Pla pasan revista a uno de los proyectos más ambiciosos y trascendentes que se han gestado para la articulación entre Cine y Educación. Se trata de un set de 36 películas destinadas a su tratamiento en aula de colegios secundarios, acompañadas de sendos textos de especialistas en temas sociológicos y educativos. El esquema se completa con otros cinco filmes destinados a la formación docente –entre los cuales se encuentran algunos, como la cinta danesa “*La cacería*” (Vitemberg, 2012) o la francesa “*En la casa*” (Ozon, 2012), que abordan con altura los más espinosos problemas de la educación contemporánea. La Subsecretaría de Equidad y Calidad educativa del Ministerio de Educación de la Nación afronta así con creatividad y decisión el desafío que supone enseñar en estos tiempos. Sin duda una iniciativa que enaltece a la educación argentina y que merecería ser multiplicada.

A lo largo de este número de E&C Journal<sup>3</sup> se comentan 27 películas, cuyos afiches integran el mosaico de la portada y del banner. Una verdadera diversidad de escenarios, abordada desde una preocupación común por la dimensión ética.

El término “diversidad”, originado en el latín “*vertere*”, que significa “girar”, “cambiar”, remite a torcer el curso de las aguas. Comparte filiación con “*divertir*” —del latín *divertere*— que refiere a la acción de desviarse de algo. Alain Badiou nos recuerda que vamos al cine justamente a divertirnos: “¿Hay que condenar como moralista la risa, la distracción, el divertimento? ¿No es acaso una ética estética lo que Mozart hace que cante Don Giovanni: «lo mi voglio divertir»? Pero ocurre que hay dos modos de la diversión: la que legitima los valores dominantes y la que quería Hegel cuando designaba a la comedia como la forma superior del teatro. La auténtica comedia no nos divierte –dirá finalmente Badiou– ; nos deja en la inquietante alegría de tener que reírnos de la obscenidad de lo real<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> La aparición de este número 3, volumen 5 de E&C coincide con la inclusión de la revista en el directorio del Núcleo Básico de CONICET, consolidando así un proyecto que distingue a la universidad pública.

<sup>4</sup> Alain Badiou en diálogo con Nicholas Troung, "Elogio del teatro", Nueva Visión, 2015, pp. 18-20. Para ver el pasaje completo, remitimos a la reseña de PayamediCINE, en el presente número del Journal.

## El cine como interpelación ética

The act of killing | Joshua Oppenheimer | 2012 - The Look of silence | Joshua Oppenheimer | 2014

Eduardo Laso\*

Universidad de Buenos Aires

Recibido 10 de octubre de 2015; aceptado 30 de octubre de 2015

### Resumen

La clínica psicoanalítica ha definido al fenómeno del acting out como una escena sobre la escena dirigida al Otro por parte del analizante, en la que se muestra algo que escapó a la simbolización. Aquello que el Otro rechaza simbolizar retorna así como acting out en tanto llamado al Otro a que simbolice eso que quedó fuera de la palabra. Hay un tipo de cine que se propone lo mismo: un acting out calculado por el director, en el que algo que no fue simbolizado por el Otro social encuentra un modo de presentarse en escena, haciéndose así pasador de lo real en un llamado a su significación. De esa naturaleza son los documentales de Joshua Oppenheimer The act of killing y The look of silence. Estos excepcionales films no se reducen a un registro documental de denuncia (en este caso, del genocidio perpetrado en Indonesia entre 1965 y 1966). La realización de los films constituye una intervención en acto sobre el pasado horroroso y tergiversado que documentan, una singularidad ética que apunta a producir un efecto en lo real y en los sujetos involucrados en el film, en el esfuerzo por significar un genocidio que, a 50 años de su realización, sigue teniendo la actualidad de un trauma.

Palabras clave: genocidio | memoria | trauma | ética | responsabilidad

Film as ethical interpellation

### Abstract

The psychoanalytic clinic has defined the phenomenon of acting out as a scene on the scene led to the Other by the analysand, in which something that escaped the symbolization is shown. What the Other rejects to symbolize returns in the form of an acting out, calling the other to symbolize what was left out of speech. There is a kind of cinema that has the same aims: acting out calculated by the director, in which something that wasn't symbolized by the social Other finds a way to be in the scene, thus becoming a hinge of the real in a call to its signification. Of this nature are Joshua Oppenheimer's documentaries: The act of killing and The look of silence. These exceptional films are not reduced to a documentary record of complaint (in this case, the genocide perpetrated in Indonesia between 1965 and 1966). The realization of the films is an act of intervention in the horrific and misrepresented past that document, an ethical singularity which aims to produce an effect in the real and in the subjects involved in the film, in the effort to provide meaning to a genocide which, 50 years after its completion, is still a trauma nowadays.

Keywords: genocide | memory | trauma | ethics | responsibility

El cruce entre cine y ética suele vincularse a films en los que se plasman dilemas de personajes que deben tomar decisiones sacrificiales, altruistas, ejemplares, o en las que llevan a cabo determinada acción, para que luego retornen los efectos no calculados del acto realizado, a modo de una interpelación que los obliga a reconsiderar lo que hicieron. Son, por ejemplo, las típicas historias con la temática de la "segunda oportunidad" o de la "caída y redención". Estos films son ubicables en el campo de los relatos morales, sin que esto suponga un cuestionamiento a su valor estético o incluso ideológico. También existe

la estrategia inversa: relatos inmorales o políticamente incorrectos, ya sea como recurso irónico por el cual el director da a entender lo contrario de lo que muestra, ya sea extremando el horror de una situación para provocar la respuesta de rechazo del espectador. Esta alternativa también se presenta en el cine documental de denuncia que presenta una situación injusta para que el espectador la conozca y tome partido acerca de la misma. Sigue siendo de todos modos un cine que plasma la mirada moral del director para juzgar una situación considerada condenable o elogiable. Pero existe también un raro tipo

\* lasale\_2000@yahoo.com

de films cuya realización misma produce una singularidad ética. No proponen meramente la representación de una situación sobre la que se propone un juicio moral, sino que el film mismo constituye una intervención ética: una puesta en acto singular que lleva a cabo una intervención sobre lo real. No se limitan al registro de una realidad social o política, sino que la filmación misma es un acto sobre la situación que la película registra, tomando nota de los efectos en lo real que su realización produce y modificando a los sujetos sobre los que interviene. El proceso de filmación produce así una interpelación que ya no es al espectador (eso ocurre recién en un segundo momento con la exhibición del film), sino a aquellos involucrados en la escena del film mismo. Un ejemplo de este tipo de documental es *La delgada línea azul*, de Errol Morris (célebre documentalista que produjo los films de Joshua Oppenheimer), en el que una serie de entrevistas a personas involucradas en el asesinato de un policía consigue, en el curso mismo de filmación, la confesión del verdadero culpable del crimen, logrando así la liberación de un preso inocente. Otro ejemplo de esto es el film argentino *Juan como si nada hubiera ocurrido*, de Carlos Echeverría, que documenta la investigación del director y su equipo en torno de lo que le pasó a Juan Herman, el único desaparecido en Bariloche bajo la dictadura militar. La filmación misma del documental –en el que se recurre a cámaras ocultas en algunos tramos– permite obtener testimonios preciosos de amigos y familiares, pero sobre todo de cómplices y perpetradores de la desaparición, al punto que al final del film sabemos lo que le pasó a Juan y quienes son algunos de los culpables. *The Rati Horror Show*, de Enrique Piñero es otro ejemplo: no es un mero documental sobre la llamada “masacre de Pompeya”, sino la mejor defensa que Fernando Carrera llegó a tener de su caso, por el que fue condenado siendo inocente. Al punto que el film logró que la Corte Suprema de Justicia de la Nación pidiera la revisión del caso y se lo excarcele. De esta misma estofa están hechos los dos films que el director norteamericano Joshua Oppenheimer realizó sobre el genocidio indonesio de 1965.<sup>1</sup> Tanto *The act of killing* como *The look of silence* constituyen dos singularidades excepcionales, al punto de que difícilmente podrían repetirse. Que estos documentales hayan sido posibles resulta en principio sorprendente: los responsables políticos del genocidio indonesio de 1965 siguen actualmente ocupando puestos de poder en el Estado. Y luego de 50 años, el genocidio continúa siendo un crimen masivo exitoso, impune, olvidado para el resto del mundo y silenciado para el pueblo indonesio.

Paradójicamente, esta misma legitimidad consagrada por el Estado indonesio, sumada a la falsificación de la historia, genera las condiciones siniestramente ideales para que los asesinos se permitan hablar abierta y obscenamente ante las cámaras de Oppenheimer acerca de cómo asesinaron a millares de hombres, mujeres y niños mientras hacen chistes o ejercitan un paso de baile.

#### El genocidio indonesio

Indonesia es un archipiélago ubicado entre Oceanía y el Sudeste asiático. Es el cuarto país más poblado del mundo y con un elevado nivel de pobreza. Durante el siglo XVII, la Compañía Holandesa de las Indias Orientales tomó el control político y económico de las islas. Con la quiebra de la Compañía en 1799, el gobierno de los Países Bajos tomó se hizo cargo la administración del archipiélago. Indonesia se convirtió así en una colonia de Holanda. Durante siglos, la población indonesia sufrió la explotación colonialista de los europeos. En 1927 se constituyó el Partido Nacional Indonesio (PNI) bajo el liderazgo de Sukarno, que luchaba por la independencia. Durante la Segunda Guerra Mundial, la mayor parte de las islas fue ocupada por el Japón hasta su derrota ante los Aliados, en agosto de 1945. Frente a este nuevo escenario, Sukarno declaró la independencia de Indonesia. Holanda intentó recuperar el control sobre su colonia, pero la presión mundial y especialmente la amenaza de los Estados Unidos de suspender su participación en el Plan Marshall, llevó al gobierno holandés a reconocer la soberanía de la República de Indonesia en 1949. Una vez en el gobierno, Sukarno se propuso conformar una nación moderna. Estableció como idioma oficial al indonesio, formó un ejército nacional que garantizara un control centralizado del país, y estableció acuerdos con países extranjeros que fueran acordes con su política modernizadora. Desde la independencia de Indonesia, hubo cuatro partidos políticos mayoritarios: el PNI, el Partido Comunista Indonesio (PKI), el partido musulmán Masjumi, y el partido de los teólogos musulmanes (UN). Durante su gestión, Sukarno fue pasando de un régimen democrático a uno autoritario. Unas rebeliones de 1957 y 1958 lo llevaron a abolir el partido Masjumi. En 1959 proclamó una democracia dirigida, y el Partido Comunista Indonesio pasó a tener una gran influencia en la gestión de gobierno. Sukarno empezó a basar su poder en la confrontación entre el ala derechista de las fuerzas

armadas y el Partido Comunista, y externamente en el enfrentamiento entre los países extranjeros por obtener el apoyo de la República en el marco de la Guerra Fría. Debido a la importancia estratégica de Indonesia en ese contexto internacional, las grandes potencias intentaron intervenir en sus asuntos internos. Una coyuntura que Sukarno supo aprovechar, especialmente la influencia de los EE.UU., sin considerar que dicho respaldo podría volverse contraproducente. EE.UU. se encargó del entrenamiento de los oficiales del ejército nacional, que estaba enfrentado al Partido Comunista Indonesio. La influencia de la CIA –en el contexto de la Guerra Fría– favorecerá los acontecimientos que desencadenen el golpe de estado y el genocidio de más de medio millón de indonesios en 1965, de modo que Indonesia se alinee definitivamente en la lucha contra del bloque comunista, ante la ambigüedad de Sukarno, que utilizaba al Partido como una de sus herramientas de gestión. Para esa época había dos facciones entre las fuerzas armadas: una izquierdista, simpatizante del PKI, y otra derechista, apoyada por los Estados Unidos y liderada por Suharto. En 1965, la facción comunista del ejército denunció la preparación de un golpe de estado organizado por la CIA en complicidad con Suharto. Según la versión oficial, la noche del 30 de setiembre al 1 de octubre hubo un intento de golpe de estado a cargo del teniente coronel Untung, cercano a Sukarno. Todavía hoy resulta un tema de controversia entre historiadores los objetivos y circunstancias de la supuesta asonada. Seis generales nacionalistas fueron secuestrados y asesinados. Otros dos –Nasution y Suharto– lograron escapar y organizaron una contraofensiva. El ejército tomó entonces el control del país y acusó al Partido Comunista Indonesio de querer tomar el poder por la fuerza. El general Suharto se convirtió virtualmente en el nuevo jefe de Estado, y si bien Sukarno no fue depuesto, pasó a ser un presidente sin poder hasta ser destituido en 1967. Con lo cual se abre la pregunta de quién fue en verdad el que intentó dar un golpe de Estado: ¿los comunistas? ¿O el ala nacionalista del ejército con Suharto a la cabeza, bajo la excusa de que los comunistas habrían querido perpetrar un golpe? Con el control del poder político y militar, Suharto llevó a cabo –con la connivencia de la CIA– una violenta represión contra todos los indonesios que se opusieran al régimen militar, bajo la acusación de ser conspiradores comunistas. “Después del golpe, comenzó la masacre de miembros del PKI. Durante las primeras semanas, se trató de una acción del ejército contra los seguidores y los cuadros del PKI, la mayoría de los cuales

estaban desarmados. Luego, el ejército incitó a los grupos civiles a que participaran. Los motivos de estos últimos eran muy diversos: en algunos casos, los celos personales ocasionaban la victimización étnica de extranjeros supuestamente desleales (es decir, los chinos); en otros casos, los musulmanes fanáticos deseaban eliminar a los ateos. En los cinco meses siguientes, la matanza de comunistas se convirtió en una “guerra santa”. El pueblo de Indonesia, que era en general amigable y plácido, realizaba actos de excesivo salvajismo. Solían mutilar los cuerpos de las víctimas y exhibirlos en mástiles al lado de los caminos o arrojarlos al río. Saqueaban sus pertenencias y muchas veces incendiaban sus casas. Finalmente, el ejército utilizó su autoridad para restablecer el orden”.<sup>2</sup> Se estima que durante el período 1965-66, entre 500 mil y un millón de granjeros e intelectuales indonesios, y ciudadanos de origen chino fueron asesinados o encarcelados bajo la acusación de ser comunistas. Para realizar las matanzas, el ejército se valió de paramilitares como la siniestra Juventud Pancasila, y marginales y delincuentes cooptados para cometer los crímenes. En marzo de 1966 se abole formalmente el Partido Comunista Indonesio y el ejército nacionalista pasa a monopolizar el poder hasta la actualidad, bajo la forma de una democracia representativa: en 1968 Suharto ganó las elecciones presidenciales y siguió gobernando Indonesia hasta 1998. Los responsables de las masacres de 1965 nunca fueron llevados a la justicia. Al contrario, con el General Suharto como nuevo presidente desde 1967, se elevó a los perpetradores al lugar de héroes. Desde entonces a la fecha, los responsables de la organización de la masacre siguen ocupando lugares destacados en el poder político y económico del país, gozando de una total impunidad. Los crímenes cometidos, lejos de ser ocultados, son admitidos con orgullo ante quien los quiera escuchar. Actualmente la Juventud Pancasila posee 3 millones de miembros y goza del pleno apoyo del poder político. Los hijos y nietos de las víctimas de aquella matanza, en cambio, viven silenciando lo que pasó por miedo a que se los mate. La paradoja en Indonesia es que se pueden contar las atrocidades cometidas en el pasado, siempre que quien lo haga sea un victimario. No así las víctimas, que siguen siendo sometidas hasta hoy. El estado indonesio impuso una historia oficial amañada en la que las matanzas quedaron plenamente justificadas debido al peligro que representaba el Comunismo. En 1984 se estrena el film *Pengkhianatan G 30 S/PKI* (1984). Se trata de una película de propaganda política que legitima el golpe de

Estado llevado a cabo por los militares al mando de Suharto, e indirectamente justifica el genocidio de 1965 bajo la excusa de que el país estaba amenazado por una conspiración comunista. El film pasó a ser de visión obligatoria en la televisión indonesia desde su estreno hasta 1998, año en que Suharto dejó el poder, y todavía se exhibe en los colegios primarios del país como parte de la formación histórica de los alumnos. Se trata de un relato históricamente falso de los eventos que entre el 30 de septiembre y el 1 de octubre de 1965 llevaron al ala derechista del ejército a tomar el poder y desplazar al presidente Sukarno. La asonada militar queda allí justificada al proponer que los miembros del Partido Comunista Indonesio (PKI) en conjunto con el ala izquierdista del ejército llevaban a cabo secretas reuniones conspirativas para tomar el poder en consonancia con los intereses de China. El secuestro y asesinato de los seis generales es atribuido a los comunistas, y habría sido el desencadenante de que las fuerzas de Suharto se levantaran para responder. El film se demora en brutales escenas de torturas supuestamente llevadas a cabo por comunistas, los que son presentados como pérfidos y sádicos. Esto a pesar de que los cuerpos de los generales asesinados encontrados días después no tenían signos de tortura, y aun hoy en día no está claro quienes los mataron. Todo el film está amañado para generar un odio visceral contra chinos e indonesios simpatizantes de ideas socialistas o de izquierda. En el proceso, el film termina exhibiendo atrocidades que son las que históricamente sí fueron cometidas, pero por los miembros del ejército de Suharto, en complicidad con el sector civil de la población simpatizante de ideas nacionalistas de derecha, y con sectores marginales que encontraron en la coyuntura la ocasión para robar, matar y llevar a cabo tropelías impunemente bajo la excusa de estar realizando una tarea patriótica.

Una calculada play scene: The act of killing

Resulta un lugar común la comparación del cine con los sueños en tanto ambos presentan una "otra escena" en la que hay un "cuidado por la figurabilidad", vale decir, una puesta en imágenes hechas para comunicar un mensaje. Tal comparación que los identifica tiene sus límites obvios: mientras que el sueño es una producción singular de lo inconsciente en la que una verdad que concierne al soñante se semidice, en el caso del cine se trata de una producción estética que propone un

punto de vista que aspira a presentar una verdad que nos implica como miembros de un grupo humano particular. Por otro lado, la dirección en que va el cine y el psicoanálisis es opuesta: el cine va de la letra (el texto del guión) a la puesta en escena en imágenes, mientras el psicoanálisis parte de la imagen del sueño para promover su puesta en palabras y asociaciones que permitan llegar al texto oculto que las imágenes del sueño vienen a velar y develar, texto que nada tiene que ver con la "trama" del sueño ni con las imágenes mismas.



Si, como sostiene Freud, el sueño es una realización de deseos hecha para que el sujeto siga durmiendo, se puede sostener que gran parte de los films que se realizan van en esa misma dirección: que los deseos se realicen en lo imaginario que la pantalla ofrece y que el espectador pueda así seguir "durmiendo" y no despierte. Un cine al servicio del principio del placer: cine-entretenimiento, como el que iba a ver el personaje de Mia Farrow en La rosa púrpura del Cairo, para evadirse de su triste realidad matrimonial. A veces el sueño fracasa en su cometido, y entonces deviene pesadilla. Algo de lo real insistente no logra ser metaforizado por el trabajo de lo inconsciente, y entonces emerge en la otra escena de modo no disfrazado. Ante la emergencia sin velos de lo real, la señal de angustia lleva al soñante al despertar... para seguir soñando despierto en la escena recuperada de la vigilia. El sueño traumático es un ejemplo típico de este fenómeno. Del mismo modo, y siguiendo la analogía, algunos films apuntan a despertar al espectador. A que no siga soñando en la trama simbólica social compartida. No se presenta como pesadilla pero sí como un cine que afecta al espectador, al incomodarlo o llevarlo a un terreno desconocido. Un cine al servicio del más allá del principio del placer, que se dirige a los márgenes del marco de algún fantasma social en los que se delimita lo que para la ideología en curso tiene sentido, pero para atravesarlo. Cine hecho para despertar. Ciertos films se aproximan a lo que situamos en la clínica

como acting out. To act out significa en inglés representar dramáticamente o teatralmente, jugar una escena, una historia o una acción como opuesta a la lectura. Mientras la lectura remite a la inscripción de la palabra, el acting out remite a la acción, sea por ausencia de inscripción, sea por falta de lectura de lo inscripto. Grinberg definía al acting out como un sueño que no pudo ser soñado. Y como no pudo ser plasmado en la Otra escena, se actúa como escena en la escena de la realidad. El acting es el intento por parte del sujeto de poner en juego en una escena de algo que escapó a la simbolización. Propone una escena sobre la escena que está dirigida al Otro, en una demanda de simbolización. Aquello que el Otro rechaza simbolizar, retorna así como acting out en tanto llamado a que simbolice eso que quedó fuera de la palabra. Hay algunos films que se proponen como calculado acting out en los que algo que no fue simbolizado por el Otro encuentre un modo de presentarse, haciéndose así pasador de lo real. De esa naturaleza es The act of killing. El film de Oppenheimer tiene el valor de mirar a los ojos de una banda de genocidas que se solaza en su ruindad. Y al hacerlo, permite descubrir bajo el rótulo genérico de "asesinos" a las especies diversas que se presentan dentro esta variedad humana: el criminal ventajero, el militante megalómano, el cínico canalla, el perverso, el asesino estúpido y brutalizado, el cobarde advenedizo cooptado por el efecto de masa, el empresario inescrupuloso, el sádico criminal. Todos ellos allí, finalmente reunidos como en una estudiantina, contando entre canciones y chanzas ante las cámaras –pero también en la televisión abierta de Indonesia- cómo estrangulaban "comunistas" con alambres, o les rompían el cuello aplastándolos con la pata de una mesa.



A 50 años del genocidio indonesio, éste sigue siendo actual, en tanto trauma no elaborado. Se trata de un caso ejemplar en el que un Estado terrorista perpetra un crimen masivo y sale victorioso: ninguna condena internacional, ninguna intervención judicial, ni siquiera

un trabajo de duelo y memoria. Triunfo absoluto, que le permite al Estado adoctrinar a su pueblo y glorificar el crimen. Al punto de que se puede hablar por televisión abierta sobre cómo se torturó y mató comunistas sin que no sólo genere rechazo, sino al contrario, los criminales sean celebrados como héroes. Es este trasfondo de impunidad celebratoria por un crimen masivo, lo que le permite a Joshua Oppenheimer hacer algo más que simplemente testimoniar el genocidio perpetrado. Los ingleses llaman play scene al recurso teatral de jugar una escena sobre la escena. La más famosa play scene de la literatura es la de Hamlet: aquella en la que el príncipe de Dinamarca busca atrapar la conciencia del rey Claudio mostrándole una representación teatral en la que se actúe el crimen que él cometió contra el padre de Hamlet. The act of killing se propone no sólo un buceo en el corazón de las tinieblas de los perpetradores de un genocidio, sino también una intervención ética sobre el mismo, llevando el paradigma de la "escena sobre la escena" hamletiana a una nueva y poderosa dimensión en la que ya no se busca atrapar la conciencia del rey, sino de unos genocidas e, indirectamente, de toda una nación.<sup>3</sup> La intención original del director era documentar el silencio y el miedo que aun sigue presente en la sociedad indonesia. Pero este proyecto se volvió inviable, dado el grado de control del Estado sobre los descendientes de las víctimas y sobre cualquier posible cuestionamiento a la "historia oficial". Sin embargo, el marco de impunidad y olvido le ofreció la ocasión a Oppenheimer de reunir a varios de los asesinos de la ciudad de Medan y, aprovechando que son amantes del cine de Hollywood, los convenció de hacer un film sobre sus "hazañas" durante las matanzas de 1965, en el que ellos mismos actúen. Les planteó que recreen ante las cámaras los asesinatos que cometían. Les dió la posibilidad de que incorporen los géneros cinematográficos que a ellos les gustaba, como el western, el musical y el cine negro. Que se hicieran actores de su propia historia. Ellos aceptaron con la idea de que era necesario que se cuente su historia.



El director propone de este modo el recurso de un acting out cinematográfico y el empleo de la play scene. Lacan sostiene que la play scene es una de las maneras en que se presentifica la estructura de ficción de la verdad. Y el acting out es un llamado a la interpretación. Oppenheimer espera que, recreando los asesinatos, los perpetradores reclutados, y posteriormente los espectadores del film, puedan reconectarse con la verdad histórica que el Estado indonesio rechaza. Es como si fuera un Hamlet que le pidiese a Claudio que suba a la escena teatral para representar el asesinato de su hermano. Comentando sobre este recurso, plantea: "Pienso que es nuestra obligación como realizadores, como personas que investigamos el mundo, crear la realidad que es más reveladora a los temas que abordamos. Aquí hay seres humanos como nosotros jactándose acerca de atrocidades que deberían ser inimaginables. Y la pregunta es: ¿Por qué hacen esto? ¿Para quienes hacen esto? ¿Qué significa esto para ellos? ¿Cómo quieren ser vistos? ¿Cómo se ven ellos mismos? Y este método fue un modo de contestar estas preguntas. Creo que casi deja de ser un documental para volverse una especie de aria alucinatoria, una especie de sueño febril que trasciende al documental". ¿Por qué estos asesinos aceptan ser filmados? ¿Qué los llevó a participar de este proyecto? En determinado momento del film, uno de los asesinos (Herman Koto, el compañero brutal y estúpido de Anwar Congo en las matanzas) pregunta: "¿Pero por qué tenemos que ocultar nuestra historia si es la verdad?". La pregunta no carece de pertinencia: ¿Que quiso el Otro de mí? ¿Por qué si el Otro nos ha mandado matar en nombre de la libertad, ahora se nos dice que esos hechos son inconvenientes de ser conocidos? Se abre así una inconsistencia en este Otro que encarna el Estado Indonesio. O las matanzas fueron justas y deben ser registradas en los libros de historia y en la memoria, o no deben salir a la luz, lo que abre a la pregunta de si entonces estaban justificadas. Caso en el cual, lo que hicieron fue ser instrumentos de un régimen asesino. AdiZulkadry, otro cómplice de las matanzas, propone una respuesta cínica: "si logramos hacer esta película, refutará toda la propaganda de que los comunistas son crueles, y mostrará que nosotros éramos crueles. Pensemos cada paso que damos aquí. No es miedo, porque pasaron 40 años y los crímenes ya prescribieron. No es miedo, es imagen. La sociedad dirá: siempre lo sospechamos. Mintieron en que los comunistas eran crueles. No es problema nuestro, es de la historia. La historia se dará vuelta". Y en otro momento dirá: "no toda la verdad debería hacerse pública. Creo

que hasta dios tiene secretos". Hay en estos "proletarios del mal" una necesidad de reconocimiento por haber participado en acontecimientos que marcaron la historia de Indonesia. Y es esta necesidad la que aprovecha Oppenheimer para llevar a cabo, bajo la excusa de colaborar en la realización de un film que ellos quieren, la denuncia de un crimen impune.



El film recorre así el proceso de hacer una película sobre un genocidio, guionado, actuado y comentado por los propios perpetradores. Consta así de escenas del film armado por ellos –llamado Arsan&Aminah-, ambientado en diferentes escenografías inspiradas en los géneros de Hollywood como el film noir y el musical, en los que recrean sus crímenes. Al mismo tiempo, se incluyen escenas del making off del film, en las que los verdugos realizan diferentes comentarios sobre lo que filman y sobre lo que hicieron en el pasado. También se compagina esto con escenas de la vida cotidiana de estos personajes, que trasuntan entre la banalidad y la ostentación obscena del poder político y económico. Incluso entre los verdugos hay diferencias de clases: por un lado los empresarios, militares y políticos que obtuvieron ventajas del genocidio. Por el otro, los lumpenes y delincuentes de clase baja, que quedaron marginados, pero encuentran en el discurso oficial un modo de autolegitimar lo que hicieron. Arsan&Aminah, el film que los verdugos filman y actúan y en el que pretenden reescribir la historia en calidad de presuntos héroes, presenta en un siniestro role playing, las mismas escenas horribles que perpetraban, pero ahora interpretadas por ellos en calidad de "actores", en un marco carnavalesco y delirante, infiltrado no sólo por la sobreactuación, el maquillaje barato y los escenarios kitsch, sino también por un exceso obsceno y absurdo que exhibe su falsedad, que indirectamente desoculta la verdad histórica. Baste como ejemplo el "final feliz" del film en el film, en el que en el marco de unas bellas cataratas y mientras escuchamos Born free, un

actor que interpreta a una víctima del genocidio y que lleva colgando un alambre con el que fue ahorcado, le ofrece a su asesino una medalla y le da las gracias por haberlo matado. El making off de Arsan&Aminah, que se alterna con las escenas de ficción, permite mostrar las contradicciones de los verdugos respecto de lo que cuentan, y sus temores a decir demasiado. Oppenheimer logra así deconstruir la mentira que el film de los verdugos quieren contar –y también la "historia oficial" sobre el genocidio. Si Arsan&Aminah es una inadvertida farsa para sus creadores, que no advierten que en sus excesos celebratorios ante las cámaras y su petulancia cruel denuncian el crimen masivo del que han participado, The act of Killing es la deconstrucción de la farsa misma, su mirada al sesgo, a través del recurso del making off de escenas de la vida cotidiana, y la recolección de comentarios espontáneos de estos perpetradores. Si el film de los verdugos es falso y ridículo, no advierten sin embargo que desde su posición de petulancia e impunidad avaladas por 50 años de mentiras oficiales, están confesando que han violado y asesinado civiles inocentes. Que han sido una herramienta al servicio del terrorismo de Estado. Y que allí, ellos, han gozado sádicamente. Anwar Congo, uno de los entusiastas ejecutores de las masacres, dice que lo único que lo calma de los recuerdos del pasado es la visión del film de propaganda Pengkhianatan G 30 S/ PKI: "Para mí esa película es lo único que me hace sentir inocente". AdiZulkadry, criminal cínico que sabe que mató a gente indefensa e inocente, y que aprovechó los desmanes de 1965 para, de paso, asesinar a un pariente, le responde: "Yo no. Pienso que es una mentira... Es fácil poner como malos a los comunistas después de matarlos. Esa película está diseñada para que parezcan malvados... Los comunistas no eran más crueles que nosotros. Nosotros éramos los únicos crueles". En otro momento, Ibrahim Sinik, el editor de periódico Medan Post, confiesa: "Como editor de diarios, mi trabajo era hacer que el público los odiara (a los comunistas)". Durante la recreación del incendio de una aldea, en la que los aldeanos son obligados a participar como víctimas, y en la que miembros de la Juventud Pancasila y algunos militares se prestan al rodaje de las brutales escenas, el making off revela que los aldeanos están verdaderamente angustiados: para ellos no se trata de una escena de filmación, sino de la repetición siniestra de lo que padecieron. Luego de haber estado filmando durante días y días su farsa histórica, el director le propone a Anwar Congo –célebre líder de un escuadrón

de la muerte de la ciudad de Medan- que haga de víctima, una de las tantas que él mató. Anwar Congo es hoy un anciano que tiene hijos y nietos, y es reconocido como héroe nacional. Sólo que él tiene pesadillas. Como Scilingo, el tristemente célebre militar que participaba en los "vuelos de la muerte" durante el Proceso Militar en la Argentina, no puede dormir. Lo habla con sus compañeros de redadas. Dice: "Sé que mis pesadillas son de lo que hice: matar gente que no quería morir".



Oppenheimer pone a Anwar en el papel de un asesinado por él para repetir la horrorosa escena, pero con una diferencia significativa en la repetición: el cambio de lugares. Está el escenario donde ocurrían los crímenes, el maquillaje berreta simulando heridas en la cara, la sobreactuación de sus compañeros de fechorías diciéndole las brutalidades que él decía. Y entonces el juego se pone serio: Anwar no puede seguir actuando, se siente mal, no puede respirar e interrumpe la escena. Casi 50 años después le llega a este asesino su propio crimen en forma invertida. En un momento posterior, el director va a la casa de Anwar Congo. Este pide ver su escena haciendo de víctima. Todo el film de Oppenheimer podría pensarse como una preparación para este momento hamletiano. Anwar Congo convoca a sus nietos para que lo vean como "actor". Pero a medida que ve la escena en la que se descompuso al hacer de víctima, ya no ríe. Le pregunta al director si piensa que sus víctimas sintieron lo que él sintió cuando encarnó esa escena. Oppenheimer le dice: "Claro que no. Ud. sabía que es sólo una película. Sus víctimas en cambio sabían que iban a morir, así que se sintieron muchísimo peor". Intervención que da en el blanco, en tanto logra quebrar a este asesino, que empieza a llorar. Luego de esto, Anwar volverá a relatar sus asesinatos ante las cámaras, pero quien relata ya no es el mismo de antes. No más risas ni pasos de baile, sólo la certeza de que sus actos, significados por el Estado como "heroicos", cobran ahora un sentido siniestro. Ya no puede hablar de ellos

sin sentir arcadas, ahogos. Los mismos que sintieron las víctimas que estranguló. Ninguna redención hay en este final: el director le ha devuelto finalmente una verdad que lo concierne y que da la clave de sus insomnios. Los de él y de todo el pueblo indonesio. Que un film tenga la capacidad de interpelar la conciencia de un genocida, y a través de él, de una nación, que además logre en el proceso dar vuelta la historia oficial en torno al pasado reciente, constituye un ejemplo mayor de la potencia ética que puede encerrar el cine.

#### Una mirada al silencio

En un reciente artículo, Mariano Sverdloff plantea una serie de objeciones éticas a *The act of killing*.<sup>4</sup> Acusa al film de vano esteticismo, de ser una contemplación puramente estética y extramoral de un mal que no hemos podido evitar. Oppenheimer es imputado de dejarse fascinar por la violencia de los asesinos, con quienes termina emprendiendo un trabajo estético en colaboración, una representación excesiva del genocidio desde la mirada de los perpetradores. Y cuestiona la explicitud obscena con que es presentado el testimonio de los verdugos. Señala que así se produce “una imagen abyecta e inhumana que podemos ver pero nos repugna: en cierto sentido una representación imaginable pero éticamente indeseable. (...) *The act of killing* nos hace demasiado imaginable la experiencia de los asesinos, nos aproxima demasiado a una experiencia inhumana con la cual no quisiéramos tener nada que ver”.<sup>5</sup> Y se pregunta si es ético que el acercamiento a la experiencia de las víctimas esté mediado por el relato de los verdugos. También siembra dudas acerca del arrepentimiento de Anwar Congo al final del film: ¿es auténtico o constituye sólo una actuación para las cámaras?



Entendemos que la “colaboración” de Oppenheimer no ha sido más que una estrategia forzada, como modo de relatar un acontecimiento atroz por boca de aquellos

que lo cometieron. Y que fue la realización de *The act of killing* y el malentendido generado con los perpetradores respecto de las intenciones últimas de este film, lo que le permitió a Oppenheimer realizar *The look of silence*. La confianza ganada ante las autoridades del Estado Indonesio fue aprovechada por el director para retomar el proyecto original de dirigir una mirada a las víctimas del genocidio, ahora sin el obstáculo de hacerse sospechoso de estar tratando de deconstruir la historia oficial. La chance de filmar esta segunda película dependió de que *The act of killing* no se hubiera todavía estrenado, lo que hubiese alertado a las autoridades políticas y militares, que habrían impedido la filmación de las entrevistas de *The look of silence*, poniendo en riesgo de vida al equipo de filmación y a los ciudadanos indonesios que colaboraron en el film. *The look of silence* es un film diferente a *The act of killing*. La mirada se centra ahora a las víctimas del genocidio indonesio, y específicamente en Adi Rukun y su familia. Al hacerlo, redobla la apuesta del primer film, siguiendo ahora el recorrido del hermano de una víctima de la masacre que se propone mirar a la cara a los asesinos para que reconozcan que cometieron un crimen. Adi es un optometrista cuyo hermano mayor fue asesinado en las masacres de 1965. Él nunca lo llegó a conocer, ya que nació posteriormente a esos hechos, pero el recuerdo traumático de su muerte sigue afectando a su familia. Habiendo colaborado con Oppenheimer en *The act of killing*, le pide que lo acompañe a filmar los encuentros que quiere tener con todas las personas que en su momento participaron en el asesinato de su hermano. Adi espera poder confrontar a los asesinos con el crimen cometido para obtener algún tipo de reconocimiento por lo acontecido y, tal vez, alguna forma de reconciliación. Así, el film recorre el periplo de Adi, que 50 años después –o sea ayer, dado que lo ocurrido es un trauma no elaborado– se encuentra con las diferentes personas que estuvieron involucradas en el asesinato de su hermano, para llevarles una pregunta singular: “¿por qué mataste a mi hermano?”. Interrogante que interpela a cada uno de los verdugos, pero que al mismo tiempo porta un gesto ético de universalización: “¿por qué mataste a tus hermanos?”. Al llevar a cabo esta tarea, Adi no busca retaliación, sino que trata de comprender, pero también de hacer entender al otro que lo que hizo no constituye un acto de heroico patriotismo, sino un crimen brutal. El tono del film es diametralmente opuesto a *The act of killing*. Ya no está presente la obscenidad carnavalesca de los perpetradores ufanándose de sus asesinatos. En estos encuentros, Oppenheimer se detiene en los primeros

planos de los rostros, mucho más reveladores que las palabras que pudieran decir los entrevistados. Arroja así una “mirada sobre el silencio” de un genocidio negado en el que los que lo cometieron se incomodan cuando son confrontados con sus actos pasados. El proyecto de Adi de obtener reconocimiento del Otro asesino es, como era de esperar, un fracaso. Una vez que entabla la confianza con sus interlocutores y consigue que hablen de las masacres en las que participaron, les confiesa que su hermano fue asesinado en esa circunstancia. Y permanece callado para escuchar a sus interlocutores. Las respuestas diversas configuran una serie de variaciones sobre la no responsabilización: el tibio pedido de disculpas de la nieta de un asesino, excusándolo de que ya está viejo, las amenazas contra Adi y contra el equipo de filmación por traer a cuento asuntos políticamente inconvenientes, la repetición de la historia oficial de la acción patriótica que se tuvo que realizar en ese momento, la declaración cínica de ignorancia de todo lo ocurrido, y hasta la descripción de la forma en que se asesinaba a los “comunistas” y se bebían su sangre para no enloquecer. En este recorrido doloroso, descubre que su propio tío, quien en su momento fuera guardiacárceles, colaboró en la muerte de su hermano. En determinado momento, Adi y Oppenheimer acuden a la casa de la familia

en la que vivía un genocida. Éste, ya fallecido, había participado en *The act of killing*, contando con detalles y goce sádico el modo como había asesinado al hermano de Adi. El director recurre nuevamente a la estrategia empleada con Anwar Congo, y les muestra la parte de la filmación en la que ese padre de familia relata gozoso la comisión del asesinato brutal. Con el hermano de la víctima presente. Los hijos y la viuda del asesino se ponen entonces nerviosos, niegan lo que están viendo y empiezan a amenazar con llamar a la policía. El miedo al retorno de la violencia dejó al pueblo indonesio en una situación de silencio respecto del pasado, bajo el cual se siguen escuchando los gritos de la masacre. El padre de Adi, ya casi centenario, padece Alzheimer. No recuerda más a su hijo mayor. Pero aun así, el olvido no lo salva del dolor y el terror: sigue teniendo miedos nocturnos y ataques de desesperación. Su padre es en el film el símbolo de toda la sociedad indonesia, detenida en un pasado traumático que no pasa, porque es actualidad no elaborada ni en términos jurídicos, ni morales, ni siquiera de memoria social. En ese sentido, los films de Oppenheimer trascienden el campo de la mera representación para constituir una intervención en acto, que es al mismo tiempo denuncia y llamado a la memoria y la elaboración.

<sup>1</sup> Joshua Oppenheimer; *The act of killing*, 2012, 115'. *The look of silence*, 2014, 103'

<sup>2</sup> Chalk, Frank y Jonassohn, Kurt; *Historia y sociología del genocidio. Análisis y estudio de casos*, Buenos Aires, Prometeo, 2010, pág. 488

<sup>3</sup> Ver Morris, Errol; *The murders of Gonzago. How did we forget the mass killings in Indonesia? And what might they have taught us about Vietnam?*, en [http://www.slate.com/articles/arts/history/2013/07/the\\_act\\_of\\_killing\\_essay\\_how\\_indonesia\\_s\\_mass\\_killings\\_could\\_have\\_slowed.html](http://www.slate.com/articles/arts/history/2013/07/the_act_of_killing_essay_how_indonesia_s_mass_killings_could_have_slowed.html)

<sup>4</sup> Sverdloff, M., “El archivo de los verdugos. A propósito de *The act of killing* de Joshua Oppenheimer”, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* N° 12, Buenos Aires, Universidad de Cine, 2014.

<sup>5</sup> Sverdloff, M., ob. cit., pág. 31.

## Reportaje a Joshua Oppenheimer

Traducción: María Paula Paragis

Amy Goodman

Democracy Now!

El 1ro de octubre señala el 50° aniversario del comienzo del genocidio en Indonesia de 1965, el cual dejó un saldo de más de un millón de personas asesinadas. Algunos grupos que bregan por los derechos humanos han hecho circular peticiones que demandan que el gobierno de los Estados Unidos reconozca su participación en dicho genocidio y que dé a conocer los registros militares, gubernamentales y de la CIA en relación al exterminio en masa. Los Estados Unidos proveyeron a la Armada indonesia de apoyo económico, militar y de inteligencia en aquel momento. Actualmente, podemos observar la búsqueda de un hombre indonesio que confronta a los asesinos de su hermano. En 1965, el hermano mayor de Adi Rukun fue asesinado por el Comando ANSI, una organización paramilitar en Aceh. El propósito de Adi Rukun constituye el foco del nuevo documental de Joshua Oppenheimer, *The Look of Silence*. En 2012, Oppenheimer estrenó un film independiente titulado *The Act of Killing*, en el cual entrevistaba a los jefes de bandas de aniquilamiento indonesios y trabajaba junto a ellos para dramatizar los asesinatos ocurridos en la vida real. El film fue nominado a un Premio de la Academia.

Transcripción La presente es una transcripción de último momento. Esta copia podría no ser la versión final.

AMY GOODMAN: El día de hoy estaremos con el cineasta galardonado por la Academia Joshua Oppenheimer. En 2012, su distintivo film con el cual debutó, *The Act of Killing*, ha dejado estupefacta a la audiencia ya que desenmascaró a los perpetrados del genocidio en Indonesia de mediados de los años 60, cuando militares y paramilitares masacraron a más de un millón de indonesios luego de haber derrocado al gobierno. Dicha maniobra militar fue respaldada por los Estados Unidos y dirigida por el General Suharto, quien habría de gobernar Indonesia durante décadas. Joshua Oppenheimer ha pasado más de ocho años entrevistando a los jefes de las bandas de aniquilamiento indonesios y trabajó junto a ellos para

dramatizar los asesinatos acontecidos en la vida real. El film fue nominado por la Academia como Mejor Documental. En su nuevo film, *The Look of Silence*, Oppenheimer retoma escenas de los crímenes focalizando en las víctimas del genocidio. En él se acompaña a una familia en su intento por confrontar a los asesinos, muchos de los cuales aún hoy se encuentran en el poder, dado que no ha habido un proceso de reconciliación oficial en Indonesia. Este es el trailer de *The Look of Silence*.

NO IDENTIFICADO: No, no creo que sea un problema mayor.

ADI RUKUN: Pero un millón de personas fue asesinado.

NO IDENTIFICADO: Así es la política.

ADI RUKUN: Mamá, ¿cómo te sientes viviendo rodeada de los asesinos de tu hijo? En nuestro pueblo, el alcalde, los maestros, fueron todos asesinos. ¿Tus vecinos tienen miedo de ti?

INONG SUNGAI ULAR: Me tienen miedo. Saben que se encuentran indefensos frente a mí.

ADI RUKUN: Mi historia es que mi hermano también ha sido asesinado.

AMIR SIAHAAN: Adi, ¿dónde vivía tu hermano?

ADI RUKUN: Lo siento, no te lo diré.

AMIR SIAHAAN: Sólo dímelo, todo está bien.

NO IDENTIFICADO: Si tú continuas haciendo del pasado un problema, seguramente ocurrirá nuevamente.

ADI RUKUN: Si yo viniera a ti de este modo durante la dictadura militar, ¿qué me hubieras hecho?

AMIR SIAHAAN: No puedes ni imaginar lo que hubiera ocurrido.

AMY GOODMAN: Ese es el trailer de *The Look of Silence*. El director nominado al Oscar, Joshua Oppenheimer, estuvo en Nueva York para el estreno de la película. Ha venido al estudio de Democracy Now! ese mismo día. Comencé preguntándole por el título del film.

JOSHUA OPPENHEIMER: The Look of Silence realmente define, a mi criterio, un proyecto que muestra cómo es esta cosa invisible, el silencio, el silencio que ha nacido del terror. ¿Cómo es para los seres humanos tener que vivir durante 50 años con miedo? Tratar de darle visibilidad a aquel silencio y a ese miedo ha sido lo que definió el proyecto de este film. Tenía el título mucho tiempo antes de tener el título The Act of Killing, de hecho. Luego, por supuesto, hay otro nivel en su significado ya que se sigue a un sobreviviente de la masacre, Adi Rukun, el protagonista del film, mientras visita a los hombres que asesinaron a su hermano y que se encuentran todavía en el poder, intentando que asuman su responsabilidad por lo que han hecho mientras revisa su visión, puesto que él es oculista. De este modo surge esta especie de metáfora sobre la ceguera, que también se encontraba para mí en el título. Estos hombres eran ciegos voluntariamente al significado de lo que habían hecho, y él está intentando ayudarlos a ver.

AMY GOODMAN: Ahora volvamos hacia atrás y cuéntenos sobre el contexto político de esta historia. Cuéntenos sobre Indonesia.

JOSHUA OPPENHEIMER: En 1965 había un golpe de Estado military, patrocinado y financiado por Occidente –Estados Unidos, Reino Unido, Australia, Japón- con los Estados Unidos teniendo un rol clave. Había también un presidente de Indonesia carismático, populista de izquierda, llamado Sukarno, fundador del Movimiento de Países No Alineados, movimiento que durante la Guerra Fría había tratado de trazar una especie de tercera vía, un camino independiente no alineado a la Unión Soviética ni a Occidente. Este presidente, Sukarno, es quien llevó a Indonesia a terminar con el colonialismo alemán. Él es el padre fundador de Indonesia. Fue derrocado por un golpe militar durante el cual, en un lapso de seis meses aproximadamente, entre medio millón y tres millones de personas fueron asesinadas. Cada potencial oponente del nuevo régimen dictatorial, como jefes sindicales, intelectuales, maestros, inmigrantes chinos, miembros de cooperativas agrarias, líderes del movimiento feminista de Indonesia, etc., fueron reunidos, llevados a campos de concentración y, luego, muchos de ellos fueron despachados y asesinados.

AMY GOODMAN: Cuéntenos sobre tu primer film, los temas que has tocado allí y aquellos que abor das en la nueva película.

JOSHUA OPPENHEIMER: Pues bien, en 2003, comencé a trabajar sobre el genocidio de 1965 y, principalmente, su legado en la actualidad: un régimen de terror, brutalidad y corrupción. Así inicié el trabajo, en colaboración con Adi Rukun y su familia, quienes son el foco en The Look of Silence. Ellos habrían de reunir a los sobrevivientes para que me contasen sus historias. Algunos de ellos nunca antes habían hablado sobre lo que habían vivido. Venían a contarme sus experiencias y llegaban llorando, tan sólo con pensar en hablar de ello. En este estado de completa vulnerabilidad compartían conmigo lo que les había ocurrido. Pasadas unas tres semanas, la Armada amenazó a los sobrevivientes para que no participaran del film. Adi reaccionó convocándome a una reunión a medianoche en la casa de sus padres, donde me dijo “Por favor, no te rindas. Trata de filmar a los perpetradores”. Fui, al comienzo un poco asustado, a abordar a los perpetradores. Cuando lo hice, encontré que se encontraban dispuestos, y no sólo eso, se encontraban jactanciosos sobre los detalles más terribles de lo que habían hecho. Cuando le mostré el material a Ali, me contestó “Continúa filmándolos”. Y luego, lo mismo dijo el resto de la comunidad defensora de los derechos humanos. Decían “Filma a los perpetradores y saca a la luz el hecho terrible de que el genocidio no ha realmente terminado, porque los perpetradores se encuentran todavía en el poder y millones de vidas aún se encuentran destruidas por el terror y el silencio”. Así fue que pasé siete años trabajando con los perpetradores. Y lo que comienza con ellos llevándome a los lugares donde asesinaban y embarcándose en demostraciones espontáneas de cómo lo hacían, gradualmente evolucionó en algo surrealista, tal vez un proyecto mucho más vasto, en el cual se podría tratar de entender por qué se jactan, por qué están abiertos a hablar de aquello, para quién se jactan, cómo quieren ser vistos, cómo realmente ellos se ven a sí mismos. Les di la oportunidad de dramatizar lo que habían hecho, del modo que quisieran, para poder mostrar las mentiras, las fantasías, las historias que los perpetradores se dicen a sí mismos para poder convivir consigo mismos, y las terribles consecuencias que estas mentiras tienen para la sociedad en su conjunto.

AMY GOODMAN: Este es Joshua Oppenheimer hablando de su nuevo film, The Look of Silence. Volveremos en unos minutos.

[Corte]

AMY GOODMAN: Esto es Democracy Now!, democracynow.org, el reporte sobre la Guerra y la Paz. Yo soy Amy Goodman y continuamos nuestra conversación con el cineasta galardonado Joshua Oppenheimer, director del nuevo film The Look of Silence, que trata sobre la participación de los Estados Unidos en el genocidio en Indonesia durante los años 60, el cual llevó a la muerte a más de un millón de indonesios. Le pregunté a Oppenheimer sobre su film distintivo, The Act of Killing, el cual fue nominado para un Premio de la Academia como Mejor Documental.

JOSHUA OPPENHEIMER: The Act of Killing, mi primer film, sigue a uno de los jefes de las bandas de aniquilamiento, quien posiblemente asesinó a más de mil personas, mientras se propone dramatizar sus memorias, su experiencia durante el genocidio, como un modo algo desesperado de aferrarse a las mentiras que su propio régimen ha dicho e impuesto a toda la sociedad. A lo largo de este proceso, gradualmente él comienza a ver, a través de sus propias dramatizaciones, que todas estas son mentiras y que tiene por delante esta dolorosa confrontación con su propia conciencia. Así como colapsan las mentiras personales de Anwar, también lo hace para Indonesia la mentira nacional de que aquello fue heroico.

AMY GOODMAN: Veamos el trailer de The Act of Killing.

HERMAN KOTO: ¡Corten! ¡Corten! ¡Corten! Has actuado muy bien, puedes dejar de llorar ahora.

ADI ZULKADRY: Los “crímenes de guerra” los definen los vencedores. Yo soy un vencedor.

SURYONO: ¡Ten piedad de mí!

ANWAR CONGO: Sinceramente, nunca esperé que se viera tan brutal. No puedo volver a hacer eso.

NO IDENTIFICADO: ¡Matar!

ANWAR CONGO: Le he hecho esto a tanta gente. ¿He pecado?

AMY GOODMAN: Este es el film nominado al Oscar, The Act of Killing. Joshua, el riesgo que corrías al hacer lo que hiciste... Sí, los perpetradores hablaron contigo, las víctimas hablaron contigo. Cuéntenos un poco de la cronología. Has hecho The Act of Killing. Todos estos asesinatos participaron y estaban orgullosos de lo que habían hecho. ¿Qué fue lo que hiciste siguiendo estos pasos?

JOSHUA OPPENHEIMER: Luego regresé para hacer, de algún modo, el film que había pretendido hacer en

un principio, al menos con respecto a la temática, un film que explore cómo es para los sobrevivientes tener que vivir rodeados de asesinos todavía poderosos, sumidos en el terror. Cuando volví, no tenía idea de que habría de filmar a un sobreviviente mientras confronta a los asesinos de su hermano. Cuando Adi me propuso esto, me dijo “Joshua, he pasado siete años mirando tu rodaje con los perpetradores y eso me ha cambiado. Necesito ir y conocer a los hombres que mataron a mi hermano”. Al principio, reaccioné diciendo “De ninguna manera. Es demasiado peligroso. Nunca antes se ha hecho un film en el que los sobrevivientes confrontasen a los perpetradores que continúan en el poder. Nunca se ha hecho algo así. No podemos hacerlo”. Adi me explicó que él esperaba que, si podía visitar a los perpetradores y ellos se hacían responsables por los crímenes que cometieron, él de algún modo podría reconciliarse con sus vecinos, y que ellos, los hombres que asesinaron a su hermano y que habían estado atormentando a su familia durante medio siglo, habrían de recibir su llegada como una posibilidad de hacer las paces con sus vecinos y encontrar el perdón de parte de la familia de una de sus víctimas. Yo dudaba de qué podría ocurrir, pero me di cuenta de que si podíamos mostrar por qué fallamos, si podíamos mostrar lo que yo pensaba que iba a ocurrir, que era que los perpetradores se pondrían a la defensiva, se enojarían y nos amenazarían, y si podíamos hacer esto de forma segura, seríamos capaces de mostrar cómo la sociedad se encuentra desgarrada y cuán urgentes son la verdad, la reconciliación y la justicia. Nos dimos cuenta de esto porque yo ya había hecho The Act of Killing, pero no se había estrenado aún, y se creía que yo era alguien cercano a algunos de los perpetradores más poderosos del país: el vicepresidente del país, que participa de The Act of Killing; líderes del movimiento paramilitar nacional que cometieron los asesinatos junto a la Armada; ministros de gabinete. Se me consideraba –la gente lo creía, ya que no habían visto The Act of Killing aún, pero sabían que había hecho el film con ellos- que estos eran mis amigos. Nos anoticiamos de esto porque los hombres que Adi quería confrontar eran poderosos en la región pero no a nivel nacional, y era poco probable que nos detuvieran, mucho menos que nos atacaran físicamente. Esto nos permitiría hacer algo sin precedentes como confrontar a los perpetradores mientras aún tenían el poder.

AMY GOODMAN: Entonces hiciste este film luego de The Act of Killing, pero antes de que fuera mostrado en el país.

JOSHUA OPPENHEIMER: Así es. Teníamos un margen de tiempo una vez que finalizamos la edición de The Act of Killing. Sabíamos que no podríamos regresar y estar seguros luego de su estreno, por lo cual debíamos rodar el segundo film en el interín.

AMY GOODMAN: Cuéntanos un poco sobre Adi y su hermano, Romli.

JOSHUA OPPENHEIMER: Bueno, Romli era el líder local de una cooperativa agraria. Fue justamente por eso que era visto como un potencial oponente para el gobierno dictatorial y fue asesinado.

AMY GOODMAN: ¿Dónde vivía?

JOSHUA OPPENHEIMER: En un pequeño pueblo en el norte de Sumatra, en el medio de una vasta área de aceite de palma y plantaciones de caucho. Lo que resulta único de este asesinato no era tanto su posición, sino el hecho de que el suyo fue uno de los pocos asesinatos que tuvo testigos. Decenas de miles de personas de la misma región habían sido llevadas a ríos, asesinadas y sus cuerpos arrojados a la corriente, y sus familias nunca supieron qué había ocurrido. Como los familiares de desaparecidos en América Latina, ellos no pudieron elaborar su duelo, no pudieron lamentarse. Ni siquiera pudieron decir que sus seres queridos habían muerto. Tan sólo podían decir que aún no habían regresado a casa, belum pulang en indonesio, lo cual significaba que vivían en esta prisión de disonancia cognitiva, ya que sabían que sus allegados debían estar muertos, pero no podían decir nada al respecto. Una pequeña parte de ese dolor podían expresarla hablando de Romli. Así, durante décadas, desde 1965 hasta que yo arribé por primera vez en 2003 y comencé a trabajar en esto, Romli se había convertido en una especie de sinónimo del genocidio. Cuando comencé a trabajar en esto, me presentaron a su familia. Los padres de Romli quisieron inmediatamente que conociera a Adi. Me dijeron "Él es el reemplazo de Romli". Su madre dijo "Me estaba volviendo loca después de que asesinaron a Romli. Gracias a que tengo a Adi pude continuar viviendo" y agregó "Él habla como Romli, luce como Romli, actúa como Romli. Debes conocerlo". Ella hizo correr la voz en el pueblo y entonces conocí a este joven, nacido luego de los asesinatos, no tan temeroso como el resto de su familia porque no había experimentado la masacre en

carne propia, quien estaba desesperado por entender lo que había ocurrido. Todo lo que conocía era propaganda del gobierno que justificaba lo acontecido, sabía también de la historia del asesinato de Romli, la cual oía una y otra vez en boca de su madre. Ella no podía parar de contar la historia, era como un eco, decía, que nunca se desvanecería. Él quería comprender qué le ocurría a su madre, a su padre, a su pueblo, así que se acopló a mi rodaje como un modo de responder a estas preguntas.

AMY GOODMAN: Haz una breve introducción para este primer fragmento de la madre de Adi.

JOSHUA OPPENHEIMER: En la primera escena vemos a Adi preguntándole a su madre, mientras ella está cortando frutas de tamarindo en su jardín, cómo es estar rodeada por los hombres que han asesinado a su hijo, Romli, y cómo es vivir en el silencio y el terror, acechada por los fantasmas de los muertos no sepultados.

AMY GOODMAN: Veamos The Look of Silence.

ROHANI: Le robaron a sus víctimas. Ahora son ricos. Asesinaron a los maridos y se llevaron a sus esposas.

ADI RUKUN: ¿Cómo te sientes viviendo rodeada de aquellos que asesinaron a tu hijo y viéndolos todos los días?

ROHANI: Es horrible. Cuando nos encontramos en el pueblo, no hablamos. Los odio.

AMY GOODMAN: Este es un fragmento de The Look of Silence, dirigida por Joshua Oppenheimer. En él encontramos a Adi cuestionando a su madre. ¿Qué le ocurrió a Romli, su hijo mayor?

JOSHUA OPPENHEIMER: Bueno, Romli fue llevado a una prisión desde donde sería despachado y asesinado. Allí fue vigilado, descubrimos durante la filmación, por su propio tío, el hermano de su madre, cuestión ignorada por la familia hasta entonces.

AMY GOODMAN: Hasta que hicieron el film.

JOSHUA OPPENHEIMER: Hasta que un día Adi decidió ir a visitar a su tío y evaluar su visión, cumpliendo con un favor que había prometido, y comenzó a preguntarle qué recordaba de aquella época. Y su tío simplemente se lo reveló. Entonces, Romli fue despachado de la prisión junto a otras personas y llevado al río Snake, al norte de Sumatra, donde fue asesinado. Allí murieron 10.500 personas. En el camino, el camión que los llevaba tuvo que pasar por la salida de la carretera que lleva a la casa de la familia, y entró en pánico porque se dio cuenta de lo que ocurría o

tal vez simplemente porque pasó por el camino a su hogar. Hubo conmoción en el camión. Por esa razón, dos personas escaparon y sobrevivieron. El resto, aparte de Romli, fueron asesinados allí mismo. Romli se encontraba herido y logró arrastrarse hasta su casa, atravesando una milla de campos de arroz, donde su madre lo albergó y trató desesperadamente de mantenerlo con vida. Dos horas más tarde, la banda de aniquilamiento llegó con la Armada para llevárselo, amenazando a la familia entera si Rohani, la madre de Romli, no lo entregaba. Para hacerlo más fácil para ella, pero de un modo terrible y finalmente haciéndolo aún más difícil, el jefe del escuadrón dijo "Lo llevaremos al hospital". Ella sabía que aquella era una mentira, pero para poder hacer lo que tenía que hacer, entregar a su hijo, debía de algún modo creer que aquello era cierto. Esa historia considero que jamás se atenuó, sino que se repite como un mantra... No, no como un mantra, sino como algo horrible que ella necesita que sea escuchado y que no puede soltar.

AMY GOODMAN: ¿Y qué le hicieron a él?

JOSHUA OPPENHEIMER: Se lo llevaron de la casa. Lo trajeron a un río cercano, porque estaba anocheciendo y el sitio oficial para los asesinatos se encontraba cerrado de noche. Lo llevaron a un arroyo, lo despedazaron y lo dejaron allí, creyéndolo muerto. Pero no lo estaba. Gritaba pidiendo auxilio y una multitud se reunió allí. Entonces regresaron, lo pescaron del río y lo llevaron a la plantación de palmas, donde lo asesinaron. Los compañeros de trabajo de su padre, que trabajaba en la plantación, vieron el cuerpo al día siguiente e informaron a la familia dónde se encontraba. Entonces ahora allí se encuentra una pequeña tumba.

AMY GOODMAN: Su padre también es una figura clave en tu film, si bien no habla realmente.

JOSHUA OPPENHEIMER: Sí, de hecho fue parte de cómo Adi me persuadió de que debíamos filmar, que debíamos confrontar a los perpetradores. Cuando yo dije "No, no es posible", Adi me mostró una escena que él filmó con una pequeña cámara que yo le había dado para que usara a modo de cuaderno, para que buscara imágenes que podrían haber inspirado la realización de esta película años antes. Así fue como me mostró esta escena donde su padre está perdido en su propio hogar. Esa es la única escena en el film que Adi filmó. Él se encuentra arrastrándose en su propia casa, perdido, pidiendo ayuda, creyéndose en la casa de un desconocido y que podría ser

golpeado. Adi me dijo que su padre había olvidado al hijo cuya muerte había destruido su vida y la vida de su familia, pero no había olvidado el terror. Él se encuentra atrapado en una prisión de terror, porque no puede, ni podrá nunca, sanar, porque no recuerda lo que ocurrió. Nunca podrá resolverlo ni salir adelante. Entonces, es como un hombre encerrado en una habitación, que no puede encontrar la puerta siquiera, mucho menos la llave. Él me dijo "Verás, si tan sólo yo pudiera conocer a los perpetradores, y si ellos pudieran aceptar que lo que hicieron estuvo mal y yo pudiera perdonarlos, entonces mis hijos no tendrán que crecer teniéndole a sus vecinos". En ese momento entendí dos cosas: por un lado, que los perpetradores no se disculparán. En The Act of Killing, trabajé durante cinco años con el protagonista principal, Anwar Congo, y al final del proceso le da asco su propia culpa pero aún así dice "Mi conciencia me dijo que debían ser asesinados", lo cual aparece en la versión sin editar que puede verse en los Estados Unidos en Netflix, y es la versión que se estrenó en Indonesia y en el mundo. Todavía se sigue mintiendo a sí mismo. Yo tuve la sensación de que si Anwar, después de cinco años, no podía admitir que lo que hizo estuvo mal, aquellos hombres que Adi quería conocer no lo lograrían en una hora y media de conversación con él. Así que me di cuenta de que no conseguiría que le pidan perdón, pero que sí podía mostrar las reacciones humanas más complejas que se generan inevitablemente cuando uno entra a la casa de alguien y dice "Has asesinado a mi hermano. ¿Puedes hacerte responsable?", la vergüenza, la culpa, el miedo de su propia culpa, su actitud defensiva, el enojo y las amenazas... Podía mostrar, en esencia, el abismo invisible que hasta entonces separaba a cada uno de los indonesios. También me di cuenta, a través de este fragmento que Adi me mostró de su padre, que este debía ser mucho más que un film sobre la impunidad y los sobrevivientes viviendo codo a codo con los perpetradores que aún se encuentran en el poder. Debía ser también una especie de poema sobre la memoria y el olvido, compuesto en memoria de todo aquello que fue destruido, no sólo de los que fallecieron, que no pueden ser resucitados, sino las vidas que han sido destruidas durante 50 años de terror y silencio que nunca podrán ser reparadas.

AMY GOODMAN: Veamos ahora el Segundo fragmento que tenemos de The Look of Silence. Adi va en busca del hombre que asesinó a su hermano, Romli.

JOSHUA OPPENHEIMER: Sí, aquí vemos a Adi confrontando al comandante de la brigada de aniquilamiento que operaba en el río Snake, un hombre que dice merecer un crucero a América, porque fue gracias a América que él aprendió a odiar y matar a los comunistas. Entonces Adi va y lo visita, le pide que se asuma responsable por lo que ha hecho. Veremos un momento de esto.

ADI RUKUN: Usted ha sido el líder del Comando Aksi en esta región, por eso es responsable de la masacre que ocurrió allí. ¿Sabe eso la gente de este lugar?

AMIR SIAHAAN: Sí, lo saben.

ADI RUKUN: El asunto es que mi hermano mayor fue asesinado porque usted comandó esos asesinatos.

AMIR SIAHAAN: No fui yo realmente.

ADI RUKUN: Usted fue responsable en tanto era el líder del Comando Aksi.

AMIR SIAHAAN: Había muchos grupos que formaban parte del Comando Aksi.

ADI RUKUN: Pero usted era el primero en la línea de mando.

AMIR SIAHAAN: El Comando Aksi estaba aliado con la Armada y teníamos comandantes por encima nuestro. Estábamos protegidos por el gobierno, así que usted no puede decir que yo soy responsable.

ADI RUKUN: De todos los asesinos que conozco, ninguno se siente responsable.

AMY GOODMAN: Este es un fragmento de *The Look of Silence*. Explícanos más precisamente quién es este hombre.

JOSHUA OPPENHEIMER: Este hombre era el jefe de los escuadrones civiles de aniquilamiento que operaban en el río Snake, reclutado por la Armada. Él es parte del mismo grupo paramilitar que es el foco de mi primer film, *The Act of Killing*. Su nombre es Amir Siahahan. Él firmaba los listados de personas que cada noche debían ser asesinadas. Por él y sus subordinados, 10.500 personas fueron asesinadas en aquel lugar. Él personalmente firmó la sentencia de 600 personas, pero eso es porque normalmente no era su trabajo encargarse de esto. Hubo muchas más personas asesinadas allí. Luego de que Adi le dice –tuvimos un pequeño vistazo de esto en el trailer– “Creo que no te estás haciendo responsable”, él se enoja mucho y comienza a preguntar “Bueno, ¿dónde vives?” y Adi no quiere contestarle sino que le dice “¿Qué me hubieras hecho si hubiera venido aquí durante la dictadu-

ra militar?”, a lo cual Amir responde “No puedes ni imaginarlo”. Luego dice “Verás, el verdadero peligro no son los comunistas reconocidos, que han estado bajo vigilancia y amedrentados durante décadas, por lo tanto es poco posible que puedan manifestar su oposición. El verdadero peligro son los comunistas secretos y tal vez el film sea una actividad comunista encubierta” y agrega, en tono amenazador, “Continúen con su actividad comunista secreta, continúen”.

AMY GOODMAN: Y éste es el vecino de Adi.

JOSHUA OPPENHEIMER: Así es... Sus casas están a unos minutos una de la otra.

AMY GOODMAN: El cineasta nominado al Oscar, Joshua Oppenheimer, director del nuevo film *The Look of Silence*, el cual se ha estrenado recientemente en el país. Ya se lo considera una obra maestra. Esto es *Democracy Now!* Volveremos con Oppenheimer en breve.

[Corte]

AMY GOODMAN: “Arum Bandung”, aquí en *Democracy Now!*, [democracynow.org](http://democracynow.org). Yo soy Amy Goodman. Continuamos con la conversación con Joshua Oppenheimer, cineasta nominado al Oscar. Le pedí que nos cuente un poco sobre los riesgos de hacer su nuevo film, *The Look of Silence*. Tanto en *The Look of Silence*, el cual trata sobre las víctimas del genocidio indonesio respaldado por los Estados Unidos, como en el film *The Act of Killing*, sobre los perpetradores, los créditos están en su mayoría detallados como anónimos.

JOSHUA OPPENHEIMER: Bueno, a lo largo de la filmación y la edición de la película, y luego con su lanzamiento, sabíamos que debíamos estar preparados para finalizar luego de cada toma. Adi estaba preparándose para las escenas con los comandantes de más alto rango, para lo cual tendríamos un segundo vehículo disponible para utilizar en caso de necesitar escapar, para que fuéramos más difíciles de perseguir si debíamos huir. La familia de Adi estaría en el aeropuerto, lista para ser evacuada si existía alguna señal de amenaza que podría persistir luego de que nosotros nos hubiéramos ido. Unos seis meses antes de la primera proyección del film en el Festival de Cine de Venecia, nos reunimos con Adi, su familia, todo el equipo que participó en *The Act of Killing* y grupos de activistas por los derechos humanos en Tailandia, porque yo ya no podía regresar en forma segura a Indonesia, a mirar un primer corte del film y discutir si debíamos estrenarlo o no antes de que los perpe-

tradores murieran o hasta que hubiera un cambio real en Indonesia, y que la familia de Adi debería mudarse a Europa durante un tiempo, que es donde yo estoy instalado. Finalmente, la familia de Adi vio el film y dijo “Esta película debe estrenarse ahora mismo”, porque había cierta potencia de *The Act of Killing* para generar un cambio en aquella región. El gobierno de Indonesia, en respuesta a la nominación al Oscar de *The Act of Killing*, había dicho “Sabemos que lo que ocurrió en 1965 fue un crimen de lesa humanidad. Sabemos que necesitamos una reconciliación. No necesitamos que un film nos obligue a ello. Lo haremos a nuestro debido tiempo”. Fue un momento maravilloso porque fue la primera vez que se admitió que aquello estuvo mal. Los medios y el público ahora hablaban abiertamente del genocidio como un genocidio.

AMY GOODMAN: Pero con *The Act of Killing* tuvieron algunas proyecciones clandestinas en Indonesia...

JOSHUA OPPENHEIMER: Sí, comenzó en forma secreta pero una vez que el film fue aceptado por los medios, las proyecciones rápidamente se volvieron públicas. Para el momento en que mostramos a la familia de Adi *The Look of Silence*, ya había habido miles de proyecciones públicas. Habíamos logrado que en Indonesia el film pudiera conseguirse online de forma gratuita y había sido descargado decenas de millones de veces.

AMY GOODMAN: ¿Y el gobierno tuvo proyecciones?

JOSHUA OPPENHEIMER: No, de *The Act of Killing* no.

AMY GOODMAN: Me refiero a *The Look of Silence*.

JOSHUA OPPENHEIMER: *The Look of Silence* sí ha ingresado a las esferas de gobierno. De hecho, es distribuido por dos organizaciones gubernamentales: la Comisión Nacional de Derechos Humanos y el Jakarta Arts Council, algo impensable si no hubiera sido por *The Act of Killing*. La primera proyección en Jakarta fue en el teatro más grande de Indonesia. Había carteles enormes anunciando el estreno. Tres millones de personas asistieron. El teatro sólo tenía capacidad para 1500, así que se organizaron dos proyecciones. Adi vino a ambas y recibió una ovación de 15 minutos. El mes siguiente, el film se estrenó en todo el país. Sólo en el primer día, Día Internacional de los Derechos Humanos, hubo 500 proyecciones públicas. Durante las semanas siguientes alcanzamos las 3500 proyecciones. El film ha dado pie a este de-

bate nacional sobre la urgente necesidad de reconciliación, verdad y justicia. El gobierno ha promulgado un proyecto de ley a este respecto, desgraciadamente inadecuado, pero es el primer peldaño, y es algo que los activistas de derechos humanos están tratando de mejorar. De cualquier modo, dado este impulso, la familia de Adi, luego de haber visto el film, dijo: “Debe estrenarse ya. Estamos listos para mudarnos a Europa”. El equipo en Indonesia dijo “Creo que podremos reunir un equipo y los recursos necesarios para reubicar a la familia a otra parte de Indonesia. Podremos garantizar la seguridad de la familia, porque creemos que el nuevo clima, en parte generado por *The Act of Killing* les ofrecerá protección y Adi será considerado como un héroe nacional luego de que el film se estrene”. De hecho, la primera proyección fue el Día Nacional de los Héroes y fue trending topic en Twitter en Indonesia. Indonesia es el país que más usuarios de Twitter tiene en todo el mundo. Entonces, así las cosas, ese día en todo el mundo se corrió la voz de “Hoy tenemos un nuevo héroe nacional y su nombre es Adi”. Todo ello significó que la familia de Adi pudo mudarse a algunos miles de kilómetros de su pueblo natal, a otra región del país. Fueron rodeados de una comunidad de abogados de derechos humanos, periodistas independientes, cineastas, políticos progresistas, que les brindaron su apoyo y vigilaban de cerca si detectaban algún tipo de amenaza. Pero la familia de Adi está bien.

AMY GOODMAN: Pero actualmente no viven en donde Adi se crió.

JOSHUA OPPENHEIMER: No, no viven allí. Para un hombre que solamente está buscando la reconciliación con sus vecinos, resulta evidente que esto constituye un signo de hasta qué punto Indonesia no es una democracia. Una democracia requiere, por supuesto, una legislación. Y los hombres más poderosos de Indonesia no están sujetos a las mismas leyes que los más débiles. En este sentido, si no hay una regulación de la ley, entonces no es una democracia. Aquí en los Estados Unidos tenemos el mismo problema, tal vez con un alcance un tanto menor, ya que dada esta falta de regulación de la norma, existe un gobierno paralelo que se construye en las sombras, alrededor de los oligarcas militares, gangsters, paramilitares, y los servicios de inteligencia, que se encuentran por encima de la ley. Los militares son inmunes a la ley civil. Si un comandante militar ordenase la masacre de un pueblo entero, él no sería juzgado en un tri-

bunal civil. Las Fuerzas Armadas determinarían su propio tribunal para ese caso, lo cual significa que los militares están más allá de la ley.

AMY GOODMAN: Esto me trae de vuelta al tema del perpetrador, el que Adi confronta, que dice "Yo soy un producto de los Estados Unidos". Cuéntanos un poco, para aquellos que no están familiarizados con la historia de Indonesia, la historia contemporánea de Indonesia, en los años 60, y cuál fue el rol de los Estados Unidos allí.

JOSHUA OPPENHEIMER: Los Estados Unidos proveyeron de asistencia, armamento y dinero al ejército para que pudieran llevar adelante el genocidio. Podrían haber estado involucrados como autores intelectuales del hecho o haber conspirado para crear los eventos que fueron utilizados como detonantes para el genocidio, la excusa para el mismo, que fue el asesinato de seis generales de la Armada por otros miembros de la Fuerza. Sin embargo, todos los documentos de tareas de la CIA pertenecientes a aquel período en Indonesia permanecen clasificados, y nosotros estamos presionando para que se publiquen. El senador Tom Udall introdujo una resolución en el día del estreno del film en Indonesia, diciendo que era tiempo de que los Estados Unidos desclasificaran los archivos y asumieran su responsabilidad por su participación en estos crímenes. Lo que sabemos hasta el momento es más que suficiente. Sabemos que, por ejemplo, oficiales de la Embajada de Estados Unidos realizaron una compilación de listados de miles de nombres de figuras públicas en Indonesia, y las entregaron a la Armada diciendo "Asesinen a todos los de esta lista y tachen sus nombres a medida que avanzan; devuélvanos las listas cuando hayan terminado". Yo hablé con uno de esos hombres, un señor llamado Robert Martens, al comienzo de mi viaje allí, y hablamos sobre cómo esto fue una tarea de inteligencia crucial. Los Estados Unidos ya habían financiado y entrenado a las milicias indonesias y había recomendado que desplegaran fuerzas en cada pueblo del país. Las habían desplegado para la represión interna y el asesinato masivo. Si quieres, era como un pulpo extendiendo sus tentáculos sobre cada pueblito. Estas figuras públicas locales eran periodistas, intelectuales, líderes gremiales, que podrían oponerse al gobierno militar. Entonces esto no fue una tarea de inteligencia solamente. Fue una provocación. Los Estados Unidos diciendo "Asesinen a todos. Queremos que este nuevo régimen se sostenga en el tiempo. Maten a cualquier posible

opositor". Los Estados Unidos también proveyeron de radios, deliberadamente, que permitieron que los militares coordinaran las masacres a lo largo del vasto archipiélago de 17000 islas que es Indonesia. En *The Look of Silence* también vemos algunos reportes de NBC News que casi celebran el genocidio, inmediatamente después. Vemos, lo cual resulta escalofriante, que Goodyear, una gran corporación multinacional, está en las plantaciones de caucho, donde se cosecha el látex para nuestros neumáticos y condones. Goodyear está utilizando mano de obra esclava traída de los campos de concentración para cosechar el caucho. Esto es, por supuesto, lo que las corporaciones alemanas hicieron en la periferia de Auschwitz solamente 20 años antes. Pero en este caso, está siendo televisado en Estados Unidos y celebrado como buenas noticias, como una victoria para la libertad y la democracia. Esto debería introducir una pausa en la audiencia de *The Look of Silence* y llevarlos a preguntarse si esta participación de los Estados Unidos fue realmente la "lucha" por un "mundo libre" en contra de un mundo comunista, o si fue una treta, un pretexto, una excusa, para un saqueo corporativo asesino.

AMY GOODMAN: Y todo esto fue en relación al levantamiento del dictador Suharto, respaldado por el gobierno de los Estados Unidos.

JOSHUA OPPENHEIMER: Así es. De este modo Suharto obtuvo el poder. Y se mantuvo en el poder durante 35 años. Durante este período, los Estados Unidos continuaron asistiendo al gobierno y han incentivado más abusos, incluida la invasión y ocupación de Timor Oriental, la cual también derivó en un genocidio, donde un tercio de la población fue asesinado. Esto fue al son de billones de billones de dólares de financiamiento que el gobierno dictatorial de Suharto recibía. Esa ayuda económica comenzó a fluir mientras los cuerpos todavía se ahogaban en los ríos.

AMY GOODMAN: Me gustaría finalizar con dos puntos. Uno es qué ocurrió con el equipo que hizo este film, con quienes has trabajado. Pero primero, la escena tan emocionante en la que Adi está hablando con su hijo, quien está en la escuela, y lo que sus hijos están aprendiendo actualmente.

JOSHUA OPPENHEIMER: Cuando estábamos en Indonesia rodando el film, tal vez ahora esté comenzando a cambiar a consecuencia del estreno, el gobierno enseñaba a los alumnos, a los niños, que el genocidio fue heroico, fue el exterminio heroico de los indonesios izquierdistas, y que sus víctimas eran

una especie de monstruos y merecían lo que les ocurrió, y los perpetradores eran héroes. Vemos al hijo menor de Adi escuchando todo esto... Que los parientes y nietos de las víctimas no merecían acceder a empleos decentes, que no deberían poder ingresar a la policía o tener un trabajo en el gobierno, que debían ser monitoreados de cerca, porque sus abuelos habían sido personas terribles. Vemos como ese estigma es transmitido de generación en generación. Y, por supuesto, vemos esencialmente cómo se siembra la semilla para que ocurra un genocidio nuevamente. En el film escuchamos constantemente "Dejar que el pasado sea pasado". Pero los sobrevivientes lo dicen desde el terror, y los perpetradores lo dicen como amenaza, lo cual significa que el pasado no es pasado, sino que está aquí mismo. Es una herida abierta. Y lo que la mantiene viva es esta propaganda educativa en las escuelas. Y Adi, de muchos modos, ha respondido a aquello, al insostenible presentimiento de que sus hijos estaban siendo estigmatizados por la opresión de su propia familia, algo que conocemos muy bien en este país, con nuestras propias historias no resueltas de raza y el genocidio de los nativos americanos. Esto no debería ser visto como algo ajeno para nosotros. Por supuesto, para los estadounidenses aquello ha sido un genocidio también y es parte de nuestra historia. Si Estados Unidos es un imperio, lo que ocurre en los rincones más recónditos del país tiene que ver con nuestra vida en casa y la economía consumista que nos dicen que debemos disfrutar. Entonces, esto también es sobre nosotros, nos compete.

AMY GOODMAN: ¿Y los créditos, aquellas personas que trabajaron junto a ti, que no pueden ser nombradas aún, si bien este film, *The Look of Silence*, es apoyado por el gobierno indonesio en su distribución a lo largo del archipiélago?

JOSHUA OPPENHEIMER: Así es. Si bien ciertas esferas del gobierno están apoyando el film, eso no significa que mi equipo se encuentre seguro debido al gobierno desde las sombras de militares, paramilitares y gangsters. Se ha requerido un equipo de 25 personas, cinco de ellas trabajando full time, para asegurar el bienestar de Adi y su familia. Y aún así, todavía tenemos un plan B para evacuarlos en caso de que se presentara una amenaza. Los mismos riesgos corre mi equipo, por ello en ambos films figuran como anónimos. El hecho de que los créditos se desplacen al final de ambos films es para que pueda verse que todos

aquellos indonesios que participaron en su realización deben mantenerse en el anonimato. Esta gente ha dedicado 10 años de sus vidas, algunos de ellos han cambiado sus carreras como periodistas, abogados de derechos humanos, profesores universitarios, cineastas, líderes de ONGs. Han puesto pausa a lo que venían haciendo, creyendo inicialmente que se tomarían un sabático de seis meses, pero se encontraron con que el proyecto continuaría y se profundizaría cada vez más, y decidieron continuar trabajando en él, arriesgando su seguridad, sabiendo que no obtendrían ningún crédito por su trabajo hasta que la realidad política cambie. Lo hicieron porque sentían que era importante. Nada me gustaría más que quitar los créditos de cada film y poner unos nuevos con los nombres de todos ellos.

AMY GOODMAN: ¿El nuevo presidente, Jokowi, ha visto el film?

JOSHUA OPPENHEIMER: Le entregamos el film hace dos meses. Le dimos una carta de mi parte en relación a la película algunas semanas atrás. Existen rumores de una disculpa presidencial a las víctimas y familias de víctimas en el próximo Discurso del Estado de la Unión, que será en Agosto. Sin embargo, ya hay una reacción violenta al respecto. Tenemos grupos paramilitares llamándolo comunista, traidor, hablando de procedimientos de destitución. Así que no sabemos si ha visto el film o no. Ha recibido una copia del mismo, mediante un pariente suyo. Tenemos una fotografía de él sosteniendo el film en la sala de estar de la casa de su madre.

AMY GOODMAN: ¿Cuánta gente ha sido asesinada en 1965, 66, 67, en Indonesia en manos de los militares y paramilitares?

JOSHUA OPPENHEIMER: Casi con seguridad, más de un millón, pero tal vez llegue a tres millones.

AMY GOODMAN: Este es el cineasta nominado al Oscar, Joshua Oppenheimer, director de *The Look of Silence*, que ha sido estrenada recientemente en los Estados Unidos. El 1° de octubre se conmemora el 50° aniversario del comienzo del genocidio en Indonesia en 1965. Participant media y algunos grupos de derechos humanos están haciendo circular peticiones instando a los Estados Unidos a desclasificar y revelar los reportes militares, gubernamentales y de la CIA en relación a los asesinatos en Indonesia y a reconocer el rol que tuvieron los Estados Unidos en dicho genocidio.

# Una lección del realismo mágico

La estrategia del caracol | Sergio Cabrera | 1993

Martín Agudelo Ramírez\*

Universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín

Recibido 5 de septiembre de 2015; aceptado 26 de octubre de 2015

## Resumen

A partir de películas como La Estrategia del Caracol, es importante reflexionar sobre la importancia resistir frente a los aprisionamientos ideológicos que impone la legalidad. Alcanzar los sueños no es imposible, aunque la ley sea un óbice para su consecución. La película de Sergio Cabrera enseña sobre cómo emprender “vuelo” aunque no sea posible abandonar un mundo con tanta inequidad. Basta con tener “mas fe en los hombres”. La estrategia diseñada por don Jacinto, el exiliado republicano español, precisamente, busca salirle paso al mundo de legalidad aplicado por la justicia institución.

Palabras clave: ficción | juez | justicia | injusticia | realismo mágico | verdad | verosimilitud

A lesson about magical realism

## Abstract

From films like The strategy of the snail (Director: Sergio Cabrera), it is important to reflect on the importance of resisting against unfair decisions. Reaching dreams is not impossible, but the law can be an obstacle to their achievement. Sergio Cabrera film teaches how to take a «flight» in the midst of wickedness: simply having «more faith in men». The strategy devised by Jacinto, the Spanish Republican exile is wonderful. It is an onslaught against the misapplication of the law by judges.

Keywords fiction | judge | justice | injustice | magical realism| truth | verisimilitude

“¿Cómo que para qué, y es que la palabra dignidad no existe o qué? (...) preguntas tan pendejas las de este güevón”  
(El culebrero narrador de La Estrategia del Caracol).

“(…) y una tarde de enero habíamos contemplado el crepúsculo desde un balcón presidencial, imagínese, una vaca en el balcón de la patria, qué cosa más inicua, qué país de mierda, pero se hicieron tantas conjeturas de cómo era posible que una vaca llegara hasta un balcón si todo el mundo sabía que las vacas no trepaban por las escaleras (...)”  
(García Márquez, 2008: 11)

La reflexión sobre la justicia se constituye en piedra angular de la filosofía del derecho. Puede ser evaluada como valor o como una meta, posible fin último del derecho, pero también puede considerarse desde la perspectiva de la institucionalidad. En este trabajo se confrontan ambas miradas, poniendo de presente una película, La Estrategia del Caracol, a partir de unas

cortas reflexiones de quien sólo persigue adoptar una apuesta de amor por la sabiduría; muy a sabiendas, como lo señala Fernando González, el filósofo de Otraparte, de no tener la aptitud para llegar “a la posición beatífica de los doctores filósofos”, sin poder dar cuenta de filosofías sistemáticas; “somos en un noventa y nueve por ciento amantes, y el resto filósofos, pero filósofos del amor” (González, 2010: 195).

1. El realismo mágico en medio de una sociedad de seres atiborrados por un orden legalista

1.1. El realismo mágico, tan bien descrito por Gabriel García Márquez, retrata de manera notable el complejo mundo latinoamericano, como se ilustra en la extraordinaria novela Cien años de soledad. Fantasía y realidad se cruzan para forjar unos seres que dicen

\* martinagramirez@gmail.com

sentirse como los más felices, pese a que el dolor sea constante en sus vidas. El mundo singular que se presenta en la referida pieza literaria abre camino a la imaginación y nos sitúa, según Claudio Guillén, en un espacio de ambigüedad que “lleva el lector hasta los límites de lo posible, bordeando lo irreal, dentro de un espacio total” (Guillén, 2007: CXVII). Se avizora un mundo que se mantiene vigente, emplazando lo real en un contexto que se desborda totalmente por lo imaginario.



Macondo se abre paso entre nosotros. Somos testigos de este hecho, por cuanto moramos en un pueblo singular, que sigue aún con vida en medio de su profunda soledad, gracias al encanto de buena parte de sus soñadores habitantes; según García Márquez, nos hallamos “en un permanente vaivén entre el alborozo y el desencanto, la duda y la revelación, hasta el extremo de que ya nadie podía saber a ciencia cierta dónde estaban los límites de la realidad.” (García Márquez, 2007: 258).

Colombia nos posibilita pensar en Macondo, en medio de “un frangollo de verdades y espejismos” (García Márquez, 2007: 258). Es un país que pareciera estar sacudido por los espejismos de Melquíades, en una tierra de demasiados “doctores”, así nunca hayan puesto sus pies en una universidad. Nos encontramos en un espacio único, aunque arquetipo de otros países de la región, un paraíso que cuenta con materiales necesarios para que sus habitantes puedan sobrevivir, y en el que abundan las desdichas. Ese es el paraíso colombiano: un edén habitado por seres que sienten felices pese a su profunda soledad y desdicha. Germán Puyana García bien lo ilustra al señalar:

(...) desde los mismos orígenes de nuestra historia, los colombianos hemos enfrentado la paradoja del brutal contraste que ofrecen los rostros de nuestra patria: lo bello y lo horrible, lo admirable y lo abominable, su magnífica riqueza natural y la abrumadora pobreza social, la idílica serenidad de sus paisajes y la violencia atroz que aún no conseguimos desarraigar de su suelo,

históricamente estéril para que puedan germinar las semillas de la paz.

Aunque semejantes ambivalencias puedan darse en otros lugares de la Tierra, quizás en ninguno acusan las polarizaciones extremas que hoy ofrece Colombia, al punto que hemos llegado a convertir este espléndido paraíso nuestro en una tierra difícilmente vivible para muchos, como que el propio García Márquez nos incita a recurrir a nuestra creatividad despilfarrada, para rescatarla de su infierno... (Puyana García, 2005: 23).

1.2. El estado colombiano se estructuró bajo el amparo de una ley pensada como freno frente al autoritarismo. A partir de su configuración, el influjo santandereano siempre estuvo presente, delimitando los distintos caminos de su institucionalidad. El “culto santanderista de la legalidad como encarnación suprema de la democracia constitucional”, según lo explica Hernando Valencia Villa, “es una de las fuentes principales de la estrategia del reformismo normativo que las élites colombianas han empleado desde el periodo formativo del Estado nacional para preservar el statu quo y legitimar su dominio” (Valencia Villa, 2010: 117).

Asumir la ley como límite al poder político se constituyó en la apuesta que debía asumir la naciente república colombiana, pero en la práctica el lema configurado en torno a ese norte se desfiguró, en la medida que la ejecución fue puesta en marcha por mediocres “tinterillos”, hombres provincianos y burócratas, posados sobre los problemas, sin encontrar soluciones.

El estilo santandereano adoptado por los colombianos ha forjado un “carácter legalista” y ha configurado un “culto al orden” que cerca a la sociedad en el ámbito constitucional, como bien lo expone Valencia Villa.

Desde el punto de vista constitucional, Colombia es hoy una sociedad bloqueada, una nación sitiada por la retórica republicana cuyo liderazgo parece ser incapaz o carecer de voluntad para compartir el poder del Estado y abrir las avenidas del desarrollo económico y la modernización democrática, aunque no fuera más que para cumplir sus propias promesas desde la guerra de la independencia y no para realizar el sueño liberal.

(...)

Sobre la entrada del Palacio de Justicia de Bogotá, asolado el 7 de noviembre de 1985 en la más infame batalla de que se tenga memoria en Colombia, están inscritas estas palabras pronunciadas por Santander en el umbral de la república: “Colombianos, las armas

os han dado la independencia. Las leyes os darán libertad.

Hasta hoy, las armas han proliferado y las leyes han sido empleadas como armas. Y la herencia de los colombianos es violencia. Para librarnos de nosotros mismos y de nuestras necesidades, para evitar otros cien años de soledad y tener una segunda oportunidad sobre la tierra, debemos luchar por la imaginación política en lugar del reformismo constitucional, por la democratización y el cambio en lugar de la continuidad y el orden a cualquier precio. (Valencia Villa, 2010: 197, 200).

Colombia históricamente fue configurándose como un país de abogados, a quienes se les concedió “el pomposo título” de doctores (Puyana García, 2005: 178). La tasa de estos letrados va subiendo precipitadamente cada año, sin que hayan sido agentes decisivos en la transformación de los cambios requeridos en el país; su número aumenta en la misma proporción de los conflictos, y entretanto la justicia colapsada. No otra cosa puede esperarse cuando en este escenario aparecen mediocres sujetos dispuestos a erigirse en guardianes protectores de esa ley recolectora de esperanzas, aunque sus bases estén levantadas sobre el excremento. Parafraseando a García Márquez, estos hombres habitan en unos sitios en los que “los vapores de la corrupción” son “tan intensos” que hasta son capaces de “espantar a los leprosos” (García Márquez, 2008: 143).

Alejandro Gaviria, en una columna del diario colombiano El Espectador, con motivo de un comentario del escritor Fernando Vallejo, señaló: “hay una cantidad notable de abogados dedicados a abusar de tutelas, incisos, fueros y jurisprudencia con el único propósito de acumular rentas.” (Gaviria, 2011) He aquí un país con demasiadas personas “expertas” en ley; un país que, como lo señala Gaviria, “se asemeja más, a una república de tinterillos en busca de un sueldo o de una pensión, de una renta permanente y cuantiosa. Después de décadas de práctica, los tinterillos han logrado infiltrar el Estado desde adentro. Manipulan y explotan a su favor la asignación de recursos públicos. Son buscadores de rentas que se valen de toda suerte de artimañas: carruseles, tutelas, leyes y micos de muchos pelambres” (Gaviria, 2011).

No obstante, no puede olvidarse que en la base de ese país está una sociedad muy peculiar, la macondiana. Allí se “anida” el realismo mágico, en un espacio en donde cualquier cosa puede ocurrir y en donde la imaginación no tiene límites. Lo imaginario y lo real se encuentran,

aunque es preciso indicar que Macondo no puede verse desde una perspectiva única, y resulta posible –siguiendo a Juan Gabriel Vásquez– reinventarlo, sin que se agote exclusivamente ni “en las mariposas amarillas ni en las colas de cerdo. Como todas las novelas que son grandes de verdad, Cien años de soledad exige de los lectores que la reinventemos.” (Vásquez, “El escritor debe ser un agua fiestas” en: <http://www.revistaarcadia.com/libro...>).

## 2. El realismo mágico en el filme de Sergio Cabrera

La Estrategia del Caracol (Dir. Sergio Cabrera, 1993) retrata magistralmente al pueblo macondiano. Es un notable proyecto fílmico, con guión escrito por Humberto Dorado, Ramón Jimeno y Sergio Cabrera, que a través de un flash-back ilustra a un país y su idiosincrasia. La trama se desarrolla a partir de la narración de un culebrero, un personaje realmente caricaturesco e inolvidable, que pone de presente a una nación fundada sobre los cimientos de legalidad y en el que han cobrado tanta importancia los operadores jurídicos, guardianes sempiternos de la letra de la ley.

No resulta gratuita la complacencia que en su momento Gabriel García Márquez presentó hacia el proyecto fílmico de Cabrera. La película, a partir de una narración sencilla, retrata muy bien el realismo mágico a través de la historia de los habitantes de una casa que trastean sus componentes llevándolos a sus cuevas, como lo hace un caracol, luego de haber sido vencidos en un proceso y tras ser notificados de una orden judicial de entrega del bien. El director justifica muy bien esa dosis de realismo, en los siguientes términos:

Un grupo de cien personas no se puede llevar una casa en un mes, ni en tres meses ni en un año, y todavía menos con una grúa. La película hace que esto parezca posible. El narrador es un culebrero, un hombre de gran imaginación. Él es quien explica la historia y nosotros vemos lo que explica pero la historia no tiene porque ser exactamente real (Sergio Cabrera).

El caso presentado en la película cuenta la historia de la diligencia de lanzamiento de la casa Uribe, un inmueble viejo, “monumento nacional”, ubicado en el centro de Bogotá, de propiedad del doctor Holguín, personaje interpretado por Víctor Mallarino. La casa había sido ocupada, durante más de veinte años, por unos tenedores, quienes se opusieron durante el proceso proponiendo la excepción de prescripción como argumento de defensa.

Sin embargo, los medios de contradicción ejercidos fueron infructuosos, puesto que la entrega fue finalmente ordenada por el juez.

La prueba obtenida en el proceso no tuvo el poder para que el funcionario judicial tuviera la convicción suficiente sobre el ánimo de señores y dueños de los ocupantes del inmueble; y no otra cosa puede esperarse cuando en el proceso queda sometido al poder de un abogado triunfante, un sujeto que, parafraseando a Fernando González, no tiene por pretensión “la verdad”, “sino que aparezca como cierta la afirmación que le encomendaron sus clientes” (2010: 203).



En *La Estrategia del Caracol* se muestra que sólo con la ayuda de la creatividad, la solidaridad y el ingenio es posible conseguir lo imposible. Ahora bien, en esta ocasión, el realismo mágico se hace presente entre los “cachacos”; se hace visible en personas que, parafraseando a Gabo, son “gente sin historia que no cree en nada más que en la vida” (García Márquez, 2008: 167). Los inquilinos de la casa Uribe son personas que no están dispuestas a renunciar a lo suyo, y pese a sus constantes infortunios apelarán a la “malicia indígena” para sacar adelante un proyecto que les devuelva sus ganas de seguir viviendo y les permita seguir siendo muy felices. Que una casa pueda ser trasladada hacia otros sitios por los “aires”, sólo puede ocurrir en Macondo.

En la película de Cabrera se entremezclan un sinnúmero de elementos para dar cuenta del encanto propio de un plan que supone riesgo y desafío, que apela al ingenio humano, aunque parte de “materiales reales”; así en el film, la ficción nos presenta un relato “verosímil”, aunque no sea “verdadero”. El artista imagina para hacer ver algo creíble y como posible; se acude a la mimesis, como lo hace el séptimo arte cuando se apela a la ficción, sin que por ello abra paso a lo ilógico e imposible. Como bien lo considera Aristóteles en la *Poética*, bien podría diferenciarse lo real y lo que

ha sucedido, de otro ámbito en el que lo que importa es lo que podría suceder. Lo extraordinario es que lo verosímil se haga visible desde la apuesta de los recursos propios del realismo mágico. Lo creíble se desdobra en un horizonte de una singular magia creativa, en la que se establece una fractura radical frente a las confines de lo real; en palabras de Guillén:

El espacio colindante con esas fronteras deja atrás las regiones de lo verosímil y lo probable. Es el territorio fronterizo de lo tal vez posible, de lo increíble o, sin la más mínima probabilidad o verosimilitud, de lo excepcionalmente posible. (Guillén, 2007: CXVIII)

Los moradores de la casa Uribe, pese a sus constantes desdichas, son seres muy recursivos e imaginativos, dispuestos a resistir frente a la sordidez del poder, representada en abogados corruptos y funcionarios estatales confundidos en medio de los vericuetos de la ley. Los habitantes de la casona no están solos en la aventura que emprenden; todos se comprometerán a sacar adelante un proyecto que les permitirá dar continuidad con sus sueños; su motivación se verá favorecida por un “milagro” peculiar (la aparición de la Virgen), sólo posible en un escenario macondiano. Pero en el caso de la película los singulares personajes de la casa Uribe lucharán por seguir teniendo una nueva oportunidad en sus vidas; todos ellos resistirán a perecer.

En *La Estrategia del Caracol* los moradores de la casa Uribe se fundirán en un solo cuerpo; gracias a la solidaridad, renunciarán al individualismo egocéntrico tan presente en las sociedades occidentales. Creyentes y no creyentes, el revolucionario, el ladrón, el travestido, el enfermo y su fiel esposa acompañante, la fiel devota, el sacerdote, entre otros, se unirán buscando un propósito común: que el plan de trasladar la casa se lleve a cabo y que, finalmente, se genere “un auténtico espejismo”.

La estrategia ejecutada por seres profundamente creativos evidencia que ninguno está dispuesto a renunciar a la felicidad, aunque las armas de legalidad los sitúen en una condición constante de perdedores. Paradójicamente, en la película, las trampas de la ley terminarán por favorecer el plan en lo que corresponde al tiempo requerido para su conclusión. El ensueño de los inquilinos de la casa Uribe se potencia enormemente, para resistir el embate de los “doctores” de la ley; todos los participantes son animados a luchar para conseguir el propósito, sin dejarse vencer por la miseria, como bien lo retrata la película del director colombiano. “La suerte está echada”.

### 3. Tensiones entre la aplicación de la ley y la justicia. La tragedia de la justicia de la injusticia

3.1. Gustavo Calle Isaza, el paisa culebrero interpretado por Luis Fernando Múnera enseña que lo que parece imposible –y que no va a ser conquistado a través del reconocimiento de los derechos que la propia ley concede– tendrá que ser asumido por medio de los caminos que ofrece la imaginación. Sólo así podrá superarse “la injusticia de la justicia”. La visión que tiene el paisa sobre “la injusticia” es la del actuar en contra de los principios morales, mientras que “la justicia” es la institucionalidad pública representada por los agentes judiciales.

En la película de Cabrera se enseña que el derecho ha fracasado al doblegarse ante el poder impuesto por los privilegiados; la dignidad ya no parece ser un sustento legítimo para albergar el discurso jurídico. La gente de la casa Uribe no siente la presencia de un Estado legítimo que, a través de sus jueces, atienda correctamente sus reclamos. No se comprende la retórica empleada para justificar la ley, como cuando se indica que ésta protege la dignidad personal; lo expresa magníficamente ese “encantador” de culebras al decir: “¿Pa qué le sirve a usted la dignidad?”. Vale la pena, a propósito, siguiendo a William Ospina, señalar que “(...) para incorporarse en la legalidad no basta que todo el mundo se someta a la ley y sea cobijada por ella, es necesario algo más profundo y más sutil: que la comunidad sienta que la ley procede de ella, expresa su voluntad y garantiza sus derechos” (Ospina, 2013: 14).

Siguiendo a Foucault, la situación se avizora como dramática, ya que quien tiene el poder termina por legitimar la verdad, abriéndose paso a un poder fáctico que finalmente se impone. La justicia burguesa, a través de los procesos creadores del legislador y de aplicación por los jueces, consolida una norma como verdadera y justa, manipulada en buena parte en el desarrollo del proceso. La justicia –como institución– no se manifiesta como clara alternativa para resolver el problema del justiciable; el juez, su representante, sólo sirve para permitir que la policía funcione y se ejerzan controles de normalización.

Holguín, un habitante del norte de Bogotá, había vencido en el proceso judicial, con el apoyo de “testigos falsos y pruebas chimbas” presentadas por su abogado Mosquera, personaje interpretado por Humberto Dorado. Los tenedores demandados no pudieron demostrar su ánimo de señores y dueños, durante el tiempo requerido legalmente, para que se les reconociera en su favor

la prescripción. Doña Trina (Delfina Guido), pese a tener “derecho legítimo sobre la casa”, no entiende el sentido de esa decisión proferida en el proceso. Las dudas de la consternada mujer son manifiestas cuando expresa: “Yo vivo hace cincuenta años largos aquí, y ahora esos doctores quieren quitarme los años para poderme quitar la casa.” Pero al fin y al cabo son pobres, y por cierto frente a estos resulta bien palmario lo expresado en *El Otoño del Patriarca*, obra en la que se hace un diagnóstico sobre su suerte. “(...) y nada para los pobres, por supuesto, porque éstos estarán siempre jodidos que el día que la mierda tenga algún valor, los pobres nacerán sin culo, ya lo verán (...)” (García Márquez, 2008: 180).



3.2. En el film de Sergio Cabrera se presenta al juez responsable de la diligencia de “lanzamiento” como un ser atrapado por la literalidad de los vericuetos de una ley que debe aplicar silogísticamente. El personaje interpretado por Edgardo Román es bastante parcial. Se trata de un auténtico burócrata, un morador de un despacho atiborrado de papeles, que nos hace recordar los juzgados en el proceso kafkiano, como bien lo recrea Orson Welles en *The Trial* (1962). El juez, representante de un auténtico infierno burocrático, está dispuesto a aplicar la ley “para los de ruana”. Según Ospina,

En Colombia se abrió camino hace mucho la afirmación de que “la ley es para los de ruana”. Se llamaba “los de ruana” a los campesinos y las gentes humildes, en contraste tal vez con indumentarias más lujosas o más urbanas. Pero esa frase delata de qué modo la ley perdió su universalidad y se volvió selectiva (...) (Ospina, 2013: 36).

En el film, el juez se presenta como un sujeto parcial que termina por favorecer los intereses del doctor Holguín. El juez prefiere tener a este “ricachón aburguesado” como “amigo”, y no como “funcionario”; sin embargo, este personaje reconoce en la ley la

existencia de ciertos inconvenientes para complacer a esta parte. No fue nada fácil llevar a cabo la diligencia de entrega, ya que en varias ocasiones la propia ley puede “atar las manos” para proceder con el cumplimiento de la sentencia.

El juzgado no podrá ser el espacio para la justicia material, ya que en la película ese lugar se encuentra dirigido por un ser muy condicionado por unas circunstancias que le impiden ser lo suficientemente imparcial para que haya un juicio justo. El juez, en el film, no tiene la capacidad para resolver problemas de unos “ciudadanos” que no encuentran en la ley “el espejo” en el que puedan verse “reflejados” (Ospina, 2013: 41).

3.3. En la película colombiana dos de sus personajes protagónicos sobresalen, ofreciendo miradas distintas sobre la justicia material, pero que finalmente terminan por unir sus esfuerzos para resistir frente a la “injusticia de la justicia”. Son ellos don Jacinto, interpretado por Fausto Cabrera, y el “doctor” Romero, interpretado por Frank Ramírez, inquilinos del vetusto bien a desalojar. El primero, es un anarquista español, republicano, dispuesto a hacer un embate al cerrado mundo de la ley, a través de una estrategia que parecía quimérica. El segundo, El Perro Romero, un egresado de la Facultad de derecho, aun no graduado. Jacinto no cree en la ley; Romero sí tiene confianza en ella, y manifiesta que piensa “como abogado”.

El plan de Jacinto buscaba imitar a los caracoles cuando trasladan su hogar de un lugar a otro. Toda una operación secreta comienza a ejecutarse a través del encanto propio del realismo mágico, y no hay obstáculo que lo impida. Como se señala en el film, “¡Aunque fuera bajo las órdenes del mismísimo putas!”, no había forma de detenerlo.

Romero cuestiona inicialmente la estrategia de don Jacinto, quien a su vez le reclama a aquel abogado principiante “que por una vez tenga fe en las personas y no solo en las leyes”. Pero Romero tendrá que comprender que es bien difícil tener fe en las leyes, cuando su aplicación depende de abogados como Mosquera, un hombre inescrupuloso al servicio de la “injusticia” y quien terminará manipulando “la justicia”. El personaje interpretado por Frank Ramírez, con gran claridad, expresa: “No tengo otras armas que la ley”. Sin embargo, más tarde, Romero buscará en la propia la ley, “trampas” que le permitan solicitar el aplazamiento de la diligencia, como cuando se le cambia la nomenclatura al bien objeto de desalojo. Pero esto tiene un límite. Aunque Romero invoque vericuetos legales, tendrá que

ceder en sus estrategias defensivas, ya que no hay forma de detener la injusticia proveniente de ese otro derecho puesto en ejecución a través de Mosquera.

Uno de los papeles provenientes del juzgado kafkiano al que nos venimos refiriendo llega a la casa Uribe. La entrega del inmueble es inevitable. No hay nada que pueda evitar la orden con las “armas de la ley”. Don Jacinto rompe el documento y manifiesta: “Esto no es más que un papel de mierda.” Por esto, sólo será la estrategia de este simpático anarquista la que resuelva el problema de “la injusticia”. La apuesta que se hace en la película de Cabrera resulta sorprendente y el mensaje penetra en el espectador. Las palabras de don Jacinto son un llamado explícito a que se tenga fe en el propio hombre. “Lo único que vale es lo que hagamos de ahora en adelante”.

#### 4. Conclusión

A partir de películas como *La Estrategia del Caracol*, es bueno reflexionar sobre la importancia de resistir frente a los aprisionamientos ideológicos que impone la legalidad. El plan de don Jacinto abre el “telón”, dando cuenta de alternativas sobre cómo alcanzar un sueño, pese a las condiciones hostiles presentes en un determinado entorno.

La película de Sergio Cabrera enseña sobre cómo emprender “vuelo”, aunque no sea posible dejar este mundo de tanta iniquidad. Basta con tener “mas fe en los hombres”. La estrategia diseñada por don Jacinto busca salirle al paso a ese mundo de soledad impuesto en un país que ha cultivado el “orden” a través de una cultura absurda de trámites y formalismos excesivos.

Un infierno de seres amargados ha confeccionado el excesivo legalismo presente en Colombia. Los “tinterillos” atrapados en medio de un discurso pobre de los “susodichos” y de constancias consignadas en los expedientes son un real obstáculo para soñar y para poner en marcha el ingenio proveniente de la imaginación. Resulta cuestionable un sistema que esquematiza, y que en los estrados judiciales impone una aburridora retórica cercana a las guías contenidas en las minutas y muy próxima a las retahílas que siguen reproduciendo los abogados.

No obstante, la fuerza emprendida por esos seres maravillosos de la casa Uribe asignará un dique frente a lo que “justicia” pretende con ellos. Romero finalmente manifestará: “Yo ya no soy apoderado de nadie”, pero

de otro lado, la “epopéyica popular” referida por el culebrero narrador habrá concluido, sin saber el juez qué hacer en estos casos.

La “justicia” no les había dado la razón a los inquilinos de la casa, pero estos hicieron efectivo un plan para que la “injusticia” de aquella fuera contrarrestada. “Ahí tienen su hijeputa casa pintada”.



Ésta es la réplica de justicia material resultante del plan de Jacinto: Se trata de un final que evidencia una respuesta clara de la solidaridad emprendida por unos seres excluidos por la indiferencia proveniente del mundo legal. Sin embargo, el abogado Romero sabe que la legalidad seguirá presente imponiendo sus condiciones, lo que no acepta Jacinto.

Romero: Jacinto.

Jacinto: Dígame doctor Romero

Romero: Tenemos que levantar un techo antes del amanecer para tomar posesión legal del predio. La ley es muy estricta en estos casos, y como si fuera poco este lote no lo hemos pagado.

Jacinto: Vamos a levantar un techo todos, y lo vamos a

#### Referencias

- Agudelo Ramírez, Martín (2015). *Cine y Derechos humanos: una aventura fílmica*. Medellín: Unaula.
- García Márquez, Gabriel [1975] (2008). *El Otoño del patriarca*. Bogotá: Norma.
- García Márquez, Gabriel [1975] (1967). *Cien años de soledad*. Bogotá: Real Academia de la Lengua Española.
- Gamboa, Santiago (2014). *La guerra y la paz*. Bogotá: Debate.
- Gaviria, Alejandro, 6 de febrero de 2011, *El Espectador*, “Tinterillos” <http://www.elespectador.com/opinion/tinterillos>
- González, Fernando [2010] (1929). *Viaje a pie*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit/Corporación Otraparte.
- Guillén, Claudio (2007). *Algunas literariedades de cien años de soledad*. En:
- Ospina, William (2013). *Pa que se acabe la vaina*. Bogotá: Planeta.
- Valencia Villa, Hernando (2010). *Cartas de Batalla; Una crítica del constitucionalismo colombiano*. Bogotá: Panamericana.
- Vásquez, Juan Gabriel. “El escritor debe ser un agua fiestas”. *Revista Arcadia*. Recuperado el 29 de junio de 2015, en: <http://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/el-escriptor-debe-agua-fiestas/2069>.

## El buen sheriff: entre la virtud y la obligación

High Noon | Fred Zinnemann | 1952 - Rio Bravo | Howard Hawks | 1959

Facundo García Valverde\*

CONICET – CIF

Recibido 25 de junio de 2015; aceptado 11 de julio de 2015

### Resumen

A través del análisis de dos sheriffs de westerns clásicos y conflictivos, High Noon y Rio Bravo, este texto mostrará que la polémica entre ellos no es, como suele entenderse, acerca de cómo un sheriff debería comportarse frente al peligro sino acerca de qué hace que un buen sheriff sea realmente un buen sheriff: el deber o la virtud. Así, el análisis mostrará que el sheriff de High Noon es un perfecto agente moral kantiano mientras que el de Rio Bravo un perfecto agente aristotélico. La puesta en discusión entre ellos es, entonces, la puesta en discusión de una ética deontológica con una ética de la virtud.

Palabras clave: sheriff | westerns | deber | virtud | concepciones éticas | enseñanza de la filosofía práctica

The good sheriff: between virtue and obligation

### Abstract

This text will analyze the sheriffs from two conflictive and classical western films, High Noon and Rio Bravo. Through this analysis, it will show that the discussion between them is not, as is usually argued, about how a sheriff should react when facing danger but about what makes a good sheriff a really good sheriff: acting for the sake of duty or for the sake of virtue. Thus, this analysis will show that the sheriff of High Noon is a perfect Kantian moral agent while the one in Rio Bravo is a perfect Aristotelian moral agent. The discussion between them, then, can be understood as the discussion between deontological and virtues ethics.

Keywords sheriff | westerns | duty | virtue | ethics conceptions | practical philosophy teaching

### El duelo aparente

El Sheriff Will Kane (Gary Cooper) está dispuesto a cambiar su vida: acaba de casarse con Amy Fowler (Grace Kelly) y de renunciar a su puesto. Sin embargo, cuando están a punto de subirse a la carreta que los llevará a la apacible y menos vulnerable vida de comerciantes, un telegrama destruirá sus sueños de felicidad privada. Frank Miller, el jefe de la banda que dominaba al pueblo texano de Hadleyville y que fue arrestado hace un tiempo por Kane, ha sido indultado y llega en el tren de las 12 PM buscando venganza. A partir de ahí, High Noon (Solo ante el peligro, 1952) narra los desesperados intentos de Kane por conseguir ayuda en su seguro combate con la banda de Miller. En una angustiante hora de espera y fracasos, las calles de Hadleyville se irán vaciando tanto como las

esperanzas de Kane de conmover a la comunidad que él mismo ha salvado. A pesar del lúgubre pronóstico, el solitario y temeroso Kane vence – con una pequeña pero significativa colaboración de su esposa - a la banda de Miller.



\* fgarciavalverde@gmail.com

Howard Hawks vio *High Noon* y consideró absurda la conducta de Kane. Sencillamente, un buen sheriff no actúa de esa forma.

No creía que un buen sheriff fuera a ir corriendo por la ciudad como un polluelo asustado pidiendo ayuda y que, al final, su esposa cuáquera tuviera que salvarle. Esa no es la idea que yo tengo de un buen sheriff del Oeste. Yo decía que un buen sheriff se daría la vuelta y diría: ¿Cuánto valéis? ¿Sois lo bastante buenos como para apresar a su mejor hombre? Los tipos probablemente responderían que no y él afirmaría: Bueno, entonces tendré que cuidar de vosotros. Y esa secuencia salía en *Río Bravo*. Luego dije que había asistido a otro largometraje en el que el sheriff cogía a un prisionero; éste se burlaba de él y le tenía todo preocupado y sudoroso soltándole: espera a que te pillen mis amigos. Y yo reflexionaba: Eso es una tontería. El sheriff debería comentar algo como más te vale rezar para que tus amigos no te pillen porque serás el primero en morir. Y a todo esto me dijeron: ¿Por qué no haces algo así? Y creamos *Río Bravo* exactamente al revés que *Solo ante el peligro* y que esa otra película *El tren de las 3:10* (Palabras de Howard Hawks en McBride, 1988: 151-2).

Así, *Río Bravo* (1959) es la forma en que Hawks le explica a Kane cómo debería haber actuado. En ella, el sheriff John T. Chance (John Wayne) junto a sus tres ayudantes – el alcohólico Dude (Dean Martin), el viejo cojo Stumpy (Walter Brennan) y el joven Colorado Ryan (Ricky Nelson) – resistirán los intentos de los asesinos a sueldo y amigos de Joe Burdette de asaltar la cárcel y liberarlo. A lo largo de la película, el sheriff Chance oscila entre despreciar la ayuda de sus escasos amigos en el pueblo y lamentar la suerte de Pat Wheeler, el único que lo ayudó y murió por hacerlo. En definitiva, Chance prefiere la falta de ayuda a pesar de saberse en desventaja y en peligro. De esta forma, *High Noon* y *Río Bravo* presentan dos tipos de sheriff, aquel cuyo temor lo hace desconfiar de sus propias fuerzas y aquel cuyo temor no altera su autoconfianza. En este texto mostraré que la discusión entre estos dos tipos de agentes de seguridad es más profunda que la de cómo se debería reaccionar ante el peligro inminente de perder la vida haciendo lo correcto. La discusión entre Kane y Chance es entre un agente moral kantiano y un agente moral aristotélico, respectivamente, es decir, entre una ética deontológica y una ética de la virtud.



Para ello, reconstruiré muy sucintamente los agentes morales de la ética kantiana y de la ética aristotélica. Luego de ello, analizaré las motivaciones morales de cada uno de los sheriffs para actuar como lo hacen y cómo integran en su identidad moral esas razones para actuar. Por último, realizaré algunas consideraciones acerca de la importancia y limitación de la utilización de recursos narrativos y ficcionales para la enseñanza de la filosofía práctica.

Buscados: el agente moral kantiano y el agente moral aristotélico

La reconstrucción de concepciones éticas clásicas y profundas filosóficas, como son la aristotélica y la kantiana, corre dos grandes riesgos en un texto de esta extensión: o producir una caricatura de su complejidad teórica o destruir la posibilidad del propio texto. Como enseñan los buenos westerns clásicos, la tragedia de tener que elegir entre bienes inconmensurables nos persigue incluso en las llanuras que prometían esperanza y redención y que, en cambio, nos enfrentan con lo que siempre fuimos. Así, debo elegir de qué lado del duelo colocaré a este artículo, aún sabiendo la rigurosidad y la profundidad que puede perderse. El agente moral aristotélico es el phrónimos, el hombre prudente. Este hombre es el que fue educado en las buenas costumbres y que, gracias a ellas y a su actividad racional, desarrolló el carácter habituado de poder reconocer la acción que constituye el término medio entre un vicio por carencia y un vicio por exceso con respecto a las distintas pasiones que lo asaltan. El phrónimos, sin embargo, no sólo reconoce intelectualmente ese término medio sino que lo hace sabiendo que es el bien y por qué lo es y, más importante, traduce este conocimiento a la parte desiderativa del alma ayudado por el hábito de elegir lo correcto. En este sentido, las partes desiderativas

y racionales del alma están plenamente integradas en el phrónimos, a diferencia del continente o del incontinente; el phrónimos no vive la acción moral como un combate entre ellas sino que sus deseos quedan alineados con lo que considera bueno; de la misma forma, el placer es un síntoma del phrónimos ya que obtiene placer por actuar de esa manera. Por otra parte, el phrónimos es aquel que actúa motivado por un télós, o para decirlo en términos contemporáneos, por una concepción de la buena vida. Sus acciones forman parte de una identidad consagrada a la persecución de lo que es noble no de manera instrumental sino porque son nobles. En este sentido, el phrónimos es aquel que no posee virtudes separadas sino que las integra, precisamente, por la actividad de la prudencia; por ejemplo, el phrónimos no es naturalmente valiente pero injusto ni es magnánimo pero temerario. La construcción del agente moral kantiano parte de la tesis de que aquel telos o summum bonum de la ética aristotélica es lo suficientemente indeterminado y atado al mundo empírico como para no poder identificar el valor moral de las acciones. Dado esto, el agente moral no es aquel que se guía exclusivamente por una idea de la felicidad o por sus inclinaciones sino por el respeto a la ley moral; el misántropo que supera sus inclinaciones y ayuda al otro actúa moralmente porque el único motivo que queda en su desierta estructura motivacional es el deber, el respeto por la ley moral. El agente moral kantiano, entonces, no necesariamente tiene integrados sus inclinaciones, deseos y propósitos con la ley moral. Sin embargo, la reconoce y, a través de la construcción, convierte al deber en la razón para actuar. Este respeto y veneración por la ley moral es lo único que permite al agente moral alcanzar la autonomía ya que escapa de la condicionalidad de lo empírico y causal para habitar un reino trascendente en el que la voluntad no tiene otra ley más que la que se da a sí misma. La autonomía que busca la ética kantiana es claramente identificable en la forma en que el agente reconoce su deber. Este deber no viene determinado por las costumbres, por la pertenencia a una comunidad social, por una autoridad externa (Dios) o por la naturaleza intrínseca del hombre. El agente kantiano identifica sus deberes al aplicar las distintas formulaciones del Imperativo Categórico, es decir, preguntándose si la máxima – es decir, el enunciado que contiene las circunstancias y los propósitos de su acción – que determina su futura acción puede ser convertida en una ley universal, si implica tratar al otro nada más que como un medio o si pudiese ser una ley en un trascendente Reino de los Fines. Como espero que haya quedado claro, las diferencias entre el agente moral kantiano y aristotélico

son tales que no es esperable que ambos puedan convivir pacíficamente y sin conflictos. Alguno de ellos podría decir “este reino moral es demasiado pequeño para ambos”. Sin embargo, hay algo que comparten: ambos consideran que el valor moral de una acción es una función de la forma y el modo en el que fueron elegidas (Korsgaard 2008: 174). A continuación, entonces, trabajaremos en la primera escena del duelo entre Chance y Kane sobre la motivación moral.

Una estrellita de plata

Como en muchos westerns, los agentes de justicia cobran mal; el símbolo de su poder no es más que una estrella de plata adherida al chaleco con el que recorren calles polvorientas y peligrosas. Esa estrella de plata parece poca compensación con respecto a los 100 dólares que ofrece el hermano de Joe Burdette por la cabeza de Chance o con el futuro comercial de la tienda de Will Kane. Si bien Kane afirma inicialmente que la preocupación por el bienestar de sus amigos es lo que lo retiene en el pueblo y lo hace retomar su puesto de sheriff, el final de la película muestra al sheriff subiéndose a su carreta con su esposa sin despedirse de nadie. No le faltan razones para esta rencorosa partida. Excepto dos marginados (un niño de 14 años y un tuerto), sus amigos han evitado ayudarlo con múltiples excusas; desde las más indignas (obligar a la esposa a mentir por ellos) hasta las más exculpantes (aceptar la decisión de una asamblea comunitaria democrática e inclusiva); desde la apelación a la irracionalidad de defender a la comunidad cuando nadie más lo hace hasta consideraciones religiosas. De esta forma, el estímulo inicial para quedarse en Hadleyville y combatir a los Miller no se mantiene.



Uno de los aspectos más dramáticos de High Noon resulta del choque entre las creencias pacifistas de su esposa cuáquera y la decisión de Kane de arriesgar su vida en un duelo desparejo. Amy Fowler conoce la tragedia de enterrar a sus dos hermanos y no pretende recrearla con su flamante esposo; cuando le comunica que se irá del pueblo con o sin él, Kane sufre pero no altera su decisión. No sólo es que la protección de su único ser querido no forma parte de los motivos para quedarse sino que su soledad futura ingresa a la oscura dimensión a la cual Kane es ciego, la de las consecuencias. Su esposa y la comunidad le sugieren múltiples opciones antes que enfrentar el duelo; irse a su tienda en la frontera, huir con rumbo desconocido, esconderse, etc. Kane desestima todas esas opciones porque sabe que esconderse implica condenarse a esperar a los Miller. En el fondo, sabe lo mismo que el agente moral kantiano; que el mundo de lo fenoménico-causal es parcialmente impredecible y que no puede ser controlado por el agente. Si miente para esconder a su amigo, nada le asegura que el asesino no lo encuentre y cumpla su propósito; podría ocurrir que el amigo se desespere, salga de su escondite y el asesino lo encuentre. No sólo eso; si miente, es responsable por el resultado, sea el que sea. "Tengo que hacerlo. Esa es toda la historia" es el mantra con el que Kane responde a las acusaciones de imprudencia, de arrogancia o de instintos suicidas. Eliminados los candidatos motivacionales de las inclinaciones directas e indirectas, de las relaciones especiales y de la bondad de las consecuencias, lo único que queda en la estructura volitiva del sheriff Kane es el deber. De esta forma, el recorrido de Kane por la casa de su amigo, el bar, la iglesia, etc., es una metáfora para el proceso analítico en el que Kant elimina principios motivacionales hasta hallar que lo único que, independientemente de las circunstancias, los contextos y los propósitos, otorga valor moral a la acción es el respeto por la ley moral, es decir, la conciencia del deber moral. En este punto, es ilustrativo explorar por qué Kane no sólo consiente sino que hasta incentiva la renuncia de Harvey Pell, su único ayudante de sheriff. Éste quedó resentido cuando Kane no lo recomendó como su sucesor y condiciona su ayuda a que el sheriff apoye su designación. Kane desprecia este gesto auto-interesado diciéndole: "No estoy comprando". Como el mercader que no le cobra de más al niño porque podría conocerse su pequeña estafa, Pell hubiera actuado conforme al deber pero su acción no hubiera sido moral; Kane comprueba que su inclinación inmediata hacia el desarrollo de su carrera era la única razón para actuar.

Kane no sólo actúa por deber sino que también exige que los otros también lo hagan. La razón para esta exigencia supone claramente una ética universalista de raigambre kantiana. Al universalizar la máxima de Pell - "Si soy un agente de justicia y unos criminales atacan a mi superior, lo ayudaré para obtener un rápido ascenso" -, puede verse que Pell quiere ser una excepción, es decir, el único que se guíe por esa máxima mientras que los restantes agentes de justicia sigan actuando por deber. Comprobemos esto aplicando la primer Formulación del Imperativo Hipotético que, recordemos, nos indica que debemos universalizar la máxima y analizar si surge o no una contradicción<sup>1</sup>. Para comprobar esto, debemos sumar la máxima universalizada al mundo tal y como lo conocemos.



En este mundo, las fuerzas de seguridad poseen una estructura jerárquica cuya función es la de ofrecer una protección estable y eficiente a los inocentes; la adición de la máxima universalizada (convertida en una ley psicológica que regula la conducta de los agentes de seguridad) implica que cualquier agente de seguridad condicionará el cumplimiento de su deber profesional a una promoción en el escalafón jerárquico. El punto clave es que ninguna agencia de seguridad puede asegurar disponibilidad inmediata de ascenso a todos sus miembros; éstos conocerían ese hecho y, por lo tanto, no cumplirían sus deberes, amenazando la eficiencia, la capacidad protectora de las agencias y la seguridad de sus superiores. De esta manera, el mundo generado por la universalización de la máxima es un mundo contradictorio e imposible de concebir ya que sus resultados predecibles y normales incluyen tanto que

- a) Todos los miembros de una agencia de seguridad condicionan la protección a un ascenso y
- b) Nadie puede ascender porque las agencias de seguridad son tan ineficientes que colapsan<sup>2</sup>.

Si Kane actúa kantianamente motivado por el deber y contra sus inclinaciones, las acciones del sheriff Chance son el reverso de la estrellita de plata que cuelga de su chaleco; lo que lo mueve a enfrentar a los Burdette no es la venganza por la muerte de su amigo Wheeler ni únicamente el respeto a la ley moral o a lo que es correcto. La fuente motivacional de las acciones de Chance es que, como lo admitía toscamente Hawks, estas acciones concretas son una instancia propicia para actualizar su carácter virtuoso de la forma en que lo haría un virtuoso. Puesto de manera más sencilla, Chance actúa así porque así lo hace un buen sheriff. El enfrentamiento con la banda de Burdette también es una lucha desigual; ésta controla buena parte del Condado El Presidio en Texas, contrata asesinos a sueldo y no duda en recurrir a estrategias viles - disparar por la espalda a Wheeler en la oscuridad de la noche - y extorsivas - secuestrar a Dude, maniatar a Consuelo, para obligar a su esposo Carlos Robante a engañar a Chance - para liberar al Burdette encarcelado. Así, cada paso que da Chance en esas calles desiertas es una nueva oportunidad para ser asesinado; para él, cada puerta que se mueve por el viento, cada sombra, cada sonido es un motivo para aumentar su ansiedad y su temor.



Ese temor, sin embargo, no destruye su valentía ni conmueve su propósito final. Como el soldado valiente, teme "cómo se debe y cómo la razón lo permita a la vista de lo que es noble (EN 1115 b11)". Chance no piensa en huir o llegar a un acuerdo que lo libere del ataque ni arremete furiosamente contra los Burdette. Su deseo está alineado fuertemente con sus razonamientos prácticos acerca del bien y acerca de los medios para conseguirlo. Sabe cuándo debe patrullar la calle y dónde tiene que buscar a sus enemigos; sabe cómo organizar la custodia de la cárcel para una protección más eficaz; sabe esperar el momento adecuado para atacar. A diferencia de Kane, planea distintas estrategias para hacerlo que, de acuerdo a las circunstancias cambiantes,

va modificando. Al mismo tiempo, conoce sus propias limitaciones, es decir que conoce el término medio respecto de sus propias circunstancias; como no es tan rápido con el revólver, lleva siempre un rifle cargado al hombro. En definitiva, el sheriff virtuoso no delibera sobre los fines de sus acciones - si mantendrá encerrado al asesino - sino sobre los medios para realizarlos; las acciones son elegidas por sí mismas, es decir, por la nobleza de los fines que instancian. Tal conocimiento práctico es producto, en parte, de la experiencia y del hábito de actuar como lo haría un sheriff virtuoso. Este carácter también se manifiesta en las pasiones que acompañan sus acciones; en un caso típico de acción mixta aristotélica (EN 1110 a15-b15), accede firmemente pero de mal grado y con pesar al intercambio de rehenes que el líder de los Burdette le propone. Al final de Rio Bravo, cuando la banda de Burdette ha sido vencida, Chance besa a Feathers y nada indica que abandonará el pueblo o su cargo. En contraste con Kane, cuyo dolor y rencor final hacia la comunidad son símbolos de que ya no considera que proteger a esa comunidad sea una buena acción, Chance siente placer con el resultado de su acción. Tal placer no es el motivo por el que se embarcó en una lucha desigual y peligrosa sino el síntoma de que sigue considerando que proteger a la comunidad y encarcelar a los delincuentes es lo que hace el hombre virtuoso; sigue considerando que son acciones bellas y este conocimiento se traduce al deseo a través del hábito. El carácter virtuoso del sheriff Chance es resaltado con el mismo recurso narrativo con el que es resaltado el motivo del deber en High Noon: la comparación con los otros personajes de la historia. En Rio Bravo, Chance es el Pericles de la Ética Nicomáquea, es decir, el paradigma del sheriff virtuoso por medio del cual evaluamos el carácter de los otros. Por ejemplo, mientras que Chance conoce las circunstancias de sus limitaciones y elige el término medio adecuado, Stumpy es reacio a aceptar que su cojera lo hará lento y vulnerable en el ataque. Mientras que Stumpy es condescendiente y amable con el alcoholismo de Dude, Chance sabe que ese trato paternalista sólo lo hundirá más y más en su otra identidad, "Borrachón", mote con el que lo burlan hasta los mexicanos. Sin duda, el personaje más dramático de Rio Bravo es el de Dude dada la densidad trágica que conlleva su alcoholismo. Su permanente conflicto entre hundirse en el barro del vicio y recuperar los hábitos que hacen de él uno de los mejores tiradores y ayudantes de sheriff tensa su carácter moral entre dos extremos alejados del virtuoso: el extremo del vicioso y

el del continente (aquel que conoce el bien pero lo busca con pesar). En relación con él, Chance es el maestro guía que todo joven aprendiz de virtuoso debe tener a su lado si quiere convertirse en un virtuoso genuino. Si bien Chance le da una segunda oportunidad, se muestra impaciente, duro y severo; apenas Dude tiene una recaída y crisis de confianza, Chance acepta su renuncia y lo insta a volver a beber. El punto clave aquí es que el sheriff, en tanto maestro, conoce la inestabilidad de carácter que atraviesa Dude y que, en definitiva, causará su captura por parte de los Burdette; a diferencia suya, que sabe cuándo beber un trago y en qué medida, Dude no tiene el autocontrol suficiente para actuar consistentemente según el bien. La gran duda que atraviesa a Chance es si Dude puede curarse y arrepentirse de su alcoholismo; éste corre el riesgo de dejar de ser un incontinente y convertirse en un licencioso, es decir, corre el riesgo no sólo de actuar de manera contraria al bien sino de dejar de reconocer cuál es el bien. El contraste entre el carácter incontinente de Dude y el virtuoso de Chance es más claro si se compara al primero con Colorado Ryan, el joven custodio que trabajaba con Wheeler y que será la única ayuda que Chance busque y acepte. Colorado Ryan no alardea sobre sus habilidades, sabe cuándo apartarse de la acción y cuándo comprometerse, se ha mostrado leal con su maestro anterior y, por último, no está ansioso por probar sus destrezas. A diferencia de Dude, Colorado Ryan es un aprendiz avanzado de sheriff virtuoso y Chance puede reconocer por qué; ha sido educado en las buenas costumbres, ha sabido controlar las pasiones dañinas y tomar placer en ello, ha desarrollado mínimamente el "ojo de la experiencia" y ha podido reconocer el bien y actuar en consecuencia. En definitiva, el bien último determina integralmente su identidad.

¿Debería quedarme o debería irme?

Tanto High Noon como Rio Bravo tienen finales "felices", donde el héroe se queda con la "chica" y el bien triunfa sobre el mal. Kane elimina para siempre a la banda de los Miller y Chance encarcela al clan de los Burdette. Sin embargo, Kane arroja su estrellita de lata a la polvorienta calle y Chance sigue ostentándola en su chaleco. Kane abandona Hadleyville y Chance se queda en Presidio County. La razón de estas diferencias es clara. El agente moral kantiano está dividido entre dos Reinos, el de lo nouménico-trascendental y el de

lo fenoménico-causal. Por el contrario, el virtuoso aristotélico goza de la total integración entre las partes en que se divide su alma. Mientras que el agente moral kantiano es tal si está motivado por el respeto a la ley moral, independientemente de sus inclinaciones, el agente moral aristotélico tiene un carácter por el que no sólo actúa correctamente de manera voluntaria y consciente sino que, además, tiene el deseo de hacerlo. Trazando puentes entre ambas concepciones éticas, el agente aristotélico actúa conforme al deber y el agente kantiano es un continente.



Si el comienzo de la película muestra a Kane renunciando a su placa y la última escena lo muestra volviendo a renunciar a su placa, High Noon expresa la fragmentación y división del agente moral kantiano. La acción correcta llevada a cabo por deber ocurre, por así decirlo, en un mundo nouménico del cual se excluye lo fenoménico— su vida con Amy, su vida como tendero, su vida como ciudadano y como amigo de sus amigos, su intento de ser feliz. A diferencia del mundo de la vida moral kantiana, donde Kane sabe perfectamente cuál es la acción correcta, el mundo fenoménico se le aparece como cambiante, dudoso y frágil; aquellos amigos en los que Kane confiaba y que, a su vez, confiaban en la dispersión general de la virtud cívica, racionalizan su cobardía de múltiples formas; aquellos que asistieron y festejaron su boda, desaparecen ante su vista o intentan convencerlo de que huya. Su propia esposa prefiere abandonarlo a su suerte que acompañarlo en el cumplimiento de su deber; el hecho de que ella retome sus pasos y ayude a Kane a último momento no hace otra cosa más que confirmar tanto la fragilidad de las decisiones tomadas al calor de las inclinaciones como la propia vulnerabilidad cuando uno cumple con el deber y los otros no. Si la decisión de Kane implica un corte tajante entre su identidad como agente moral y su identidad como hombre con

proyectos particulares y una concepción de la buena vida, la decisión moral del sheriff John Chance no puede entenderse sino a través de enmarcarla en un proyecto más general de buena vida. Sus respuestas a cómo terminó siendo sheriff son irónicas: "un hombre se hace vago, se cansa de andar por ahí vendiendo su fuerza y decide venderlo en un solo lugar". Chance sabe que no es suficiente afirmar que una profesión es buena para ser virtuoso; sólo sus acciones, placeres y relaciones revelarán si es o no virtuoso. Inmerso en una comunidad más heterogénea y menos amigable con Chance, el sheriff lleva a cabo su proyecto de buena vida y las acciones consistentes con él, no sólo sin perder las relaciones de amistad que tuvo (fundamentalmente, con Stumpy y con los Robante) sino ganando otras (su relación amorosa con Feathers y su amistad con Colorado Ryan). En este sentido, es digno de destacar que, a diferencia de Kane, la realización virtuosa de las acciones correctas genera la admiración y la alabanza de los otros.



Chance, entonces, realiza las acciones correctas pero no las realiza de manera aislada o fragmentada sino que, como el phrónimos aristotélico, "delibera rectamente sobre lo que es bueno y conveniente para sí mismo, no en un sentido parcial, por ejemplo, para la salud, para la fuerza, sino para vivir bien en general (EN 1140 a25-7)". Puesto de otra forma, Chance no sólo realiza acciones valientes cuando actúa en tanto sheriff sino que, al mismo tiempo, actualiza las virtudes de la amistad, obtiene cierto placer apreciando las canciones de Dude y Colorado, sigue siendo un maestro de sheriff riguroso y severo y actualiza la virtud de la magnanimidad, ya que tiene de sí mismo la consideración adecuada de acuerdo a sus méritos (EN 1113 b1-14)<sup>3</sup>. De hecho, la diferencia con High Noon que Hawks intenta subrayar todo el tiempo es que mientras que Kane corre desesperado pidiendo ayuda que, en realidad, no necesita, Chance

rechaza todo el tiempo ayuda<sup>4</sup>. Así, Kane sería pusilánime mientras que Chance magnánimo. De esta forma, la unidad integral del agente moral aristotélico permite que Rio Bravo muestre la acción heroica de Chance como una trama narrativa continua de una identidad más general del sheriff. Por el contrario, la fragmentación y separación del agente moral kantiano permite que High Noon muestre la acción correcta de Kane como un episodio aislado de su identidad concreta y fenoménica.

¿El sheriff kantiano o el aristotélico?

Sería, precisamente, temerario intentar responder en este texto al acuciante e importante problema de qué concepción ética es la más adecuada, si una centrada en las virtudes o una centrada en el fenómeno del deber. En cambio, quisiera emplear estas últimas líneas para defender la importancia de utilizar ficciones y otros recursos culturales no sólo para la enseñanza filosófica de concepciones éticas sino también para mostrar sus propias limitaciones. A diferencia del, a veces, árido lenguaje de la filosofía, la literatura y otros recursos culturales tienen una capacidad mayor de producir ilusiones de empatía, de incrementar la experiencia de vidas alternativas y para, en definitiva, desarrollar nuestra capacidad de colocarnos ficticiamente en el lugar del otro. Nos conmovemos con las dudas de Kane, con su soledad y con la relativa indiferencia de la comunidad por su destino. Pero también nos conmueve la tranquilidad con que Chance hace lo correcto, con su destreza para anticipar las consecuencias y los movimientos del enemigo. Nos indigna la cobardía de quienes niegan la ayuda a Kane así como nos indigna la impunidad con la que pretende actuar la banda de Burdette. A pesar de las notables diferencias entre los héroes de High Noon y Rio Bravo, ellos poseen un elemento común: hacen lo correcto en un contexto anárquico, doloroso y que, como todo western, muestra más los dolores y esfuerzos de construir una comunidad política que los beneficios de haberla conseguido. En este sentido, ambos héroes actúan en un contexto claramente no ideal que limita la potencia de las evaluaciones posibles de las concepciones éticas ilustradas. La gran paradoja que comparten estos dos clásicos es que, a pesar de que sus héroes tienen éxito y son consistentes con sus motivos morales para actuar, los finales muestran exactamente lo contrario de lo que quieren mostrar. High Noon termina resaltando el gasto emocional, la frustración y

la acritud de cumplir con el deber; Rio Bravo termina mostrando que, a pesar de su soberbia, Chance necesita ayuda de sus amigos. ¿No tendría Kane un recuerdo menos sombrío y rencoroso de Hadleyville si sus amigos cumplieran el deber imperfecto de ayudarlo? ¿Dejaría Chance de ser virtuoso si aceptara su condición

de ser humano vulnerable y comprendiera que, en el fondo, nadie es autosuficiente? Sin duda, estas características debilitarían dramáticamente la trama de las películas pero darían una imagen más acabada de lo que cada una de estas concepciones éticas sostiene, leídas a su mejor luz.

#### Referencias

Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, trad. Julio Pallí Bonet (1985). Madrid: Gredos.

Kant, I. "En tomo al tópico: 'Tal vez eso sea correcto en teoría, pero no sirve para la práctica'" en Kant, I., *Teoría y práctica*, 2a. ed., trad. Francisco Pérez López y Roberto Rodríguez Aramayo (1986). Madrid: Tecnos.

Kant, I., *La fundamentación de la metafísica de las costumbres*, trad. Silvia Schwarzböck (1998). Buenos Aires: Eudeba.

Korsgaard, Ch. (2008). *The Constitution of Agency. Essays on Practical Reason and Moral Psychology*. Oxford: Oxford University Press.

Mcbride, J. (1988). *Hawks según Hawks*. Madrid: Akal

Timmons, M. (1984). "Contradictions and the Categorical Imperative", *Archiv für Geschichte der Philosophie* 66 (3), pp. 294-311.

<sup>1</sup> La aplicación de la segunda Formulación del Imperativo Categórico -Obra de tal modo que uses la humanidad, tanto en tu persona, como en la persona de cualquier otro, siempre como un fin al mismo tiempo y nunca solamente como un medio (74; Ak 429) – es más sencilla y tiene el mismo resultado. La máxima de Pell implica utilizar a Kane nada más que como un medio para sus fines; de hecho, cuando descubre que no será un medio eficiente, lo abandona a su suerte, como se abandona en la calle una tostadora que quema las tostadas.

<sup>2</sup> Esta aplicación de la primera Formulación del Imperativo Categórico está inspirada en la interpretación de Timmons (1984).

<sup>3</sup> Es interesante hacer notar que la descripción que Aristóteles hace del magnánimo cuadra casi perfectamente con la del sheriff Chance: "es propio del magnánimo no necesitar nada o apenas nada, sino ayudar a los otros prontamente, y ser altivo con los de elevada posición y con los afortunados, pero mesurado con los de nivel medio [...] Es necesario también que sea hombre de amistades y enemistades manifiestas (porque el ocultarlas es propio del miedoso, y se preocupará más de la verdad que de la reputación" (EN 1124 b18-30)

<sup>4</sup> La gran paradoja de Rio Bravo es que Chance rechaza ayuda que, sin embargo, necesita y termina aceptando. En el ataque final, Stumpy desoye las órdenes de su superior y lleva su poder de fuego, Carlos Robante le lleva munición y Colorado decide continuar su carrera como ayudante de sheriff.

## Psiquiatría y séptimo arte: aprendizaje y cultura

Laureano García Gutiérrez, Pablo Hernández Figaredo\*

Universidad de Ciencias Médicas "Carlos J. Finlay". Camagüey, Cuba

Recibido 17 de septiembre de 2015; aceptado 30 de octubre de 2015

#### Resumen

A partir de la realización de previos artículos acerca de la utilización del cine en la docencia de pregrado con estudiantes de 5º Año de la carrera de Medicina en la asignatura Psiquiatría y de una propuesta metodológica diseñada al efecto, así como de la experiencia de utilizar películas en cursos de post grado para profesionales de la salud mental, los autores hacen un recuento de las que les han sido más útiles en cuanto a reflejar el trastorno mental con seriedad. De este modo, un grupo de cintas son sugeridas para la docencia no solo de pregrado, sino también de posgrado, residentes de Psiquiatría y en general, de los integrantes del equipo de salud mental. La oportunidad de aprovechar el séptimo arte en la formación de recursos humanos, y de enriquecer su acervo cultural y gusto estético, puede ser una actividad estimulante y altamente provechosa. Así, se mencionan algunos trastornos comunes en la especialidad y las películas a las que se puede remitir el interesado buscando determinados síntomas, síndromes o entidades, manejo terapéutico, evolución de la enfermedad, repercusión familiar o social, ética profesional y otros elementos de interés. Igualmente se ofrecen criterios sobre algunos de los valores artísticos de las cintas utilizadas. Entre ellas se encuentran "Días de Vino y Rosas", "Las tres caras de Eva", "El Príncipe de las Mareas", "Tenemos que hablar de Kevin", "Los Chicos no lloran" y "Una Mente Brillante", entre otras.

Palabras clave: Psiquiatría | psicopatología | docencia | cine

Psychiatry and filmes: learning and culture

#### Abstract

Based on the realization of previous articles about the use of cinema in teaching undergraduate students from 5th year of medical school in the subject of Psychiatry and a methodology designed for that purpose, as well as the experience of using movies in post-graduate courses for mental health professionals, the authors recount that they have been more useful in terms of reflecting mental disorder seriously. Thus, a group of tapes are suggested for teaching not only undergraduate but also postgraduate psychiatry residents in general, and members of the mental health unit. The opportunity to take advantage of the seventh art in the training of human resources and to enrich their cultural and aesthetic taste can be a challenging and highly profitable activity. In this way, some common disorders of this specialty are listed so as to provide a range of films which the person who is interested may refer to, looking for certain symptoms, syndromes or entities, therapeutic management, progression of the disease, family or social impact, professional ethics and other items of interest. Likewise, some criteria of artistic values of the tapes used are offered. These include "Days of Wine and Roses," "The Three Faces of Eve," "The Prince of Tides," "We need to talk about Kevin," "Boys Do not Cry" and "A Beautiful Mind" among others.

Keywords: psychiatry | psychopathology | teaching | films

#### Introducción

No es preciso insistir mucho en la utilidad de los medios audiovisuales como apoyo a la actividad docente. Su uso ha permitido que ésta se enriquezca y se haga más amena, y que los contenidos a impartir sean mejor recibidos y asimilados por el personal a quienes van dirigidos. Desde los años '70 del pasado siglo se describió que en cuanto a retención mnemónica los porcentajes y las vías más eficaces son: 11% mediante el

oído y 83% mediante la vista. Así mismo, que se retiene el 50% de lo que se ve y escucha, el 79% de lo que se dice y discute y un 90 % de lo que se dice y luego se realiza.<sup>1</sup> Así, el cine desde hace muchos años se ha alzado como un gran aliado de la docencia. La utilización de películas comerciales con este fin ha sido habitual en diversos estudios universitarios, y particularmente notable en la enseñanza de la Psicología, la Medicina, y en específico de la Psiquiatría.<sup>2</sup> Esta asignatura, que se imparte en Cuba en el 5º Año de la carrera de Medicina durante seis

\* paher@finlay.cmw.sld.cu

semanas, constituye todo un reto para el docente debido a que ha habido pocas referencias previas a contenidos difíciles constatar por el gran componente subjetivo que implican. Por otro lado, los pacientes portadores de trastornos psiquiátricos no siempre cooperan como pudiera esperarse para constatar la sintomatología que padecen, y el hecho de tener terceras personas presentes puede entorpecer la actividad médica. De ahí que utilizar filmes en los cuales se puedan apreciar síntomas, signos, síndromes o enfermedades en general, será de gran utilidad en la formación del futuro profesional. Pero esto no solo es útil en la enseñanza de pregrado, sino también en la de postgrado. Al disfrute estético de un filme con valores artísticos, (fotografía, dirección, actuaciones, guión) relacionados con la profesión y el quehacer del espectador, se suma el fructífero debate de criterios luego de concluida la proyección. Hay que reconocer que las nuevas formas de acercamiento a la producción cinematográfica han hecho posible su más fácil acceso desde el punto de vista comercial. La aparición del video cassette en el siglo anterior, pasando por el DVD y más recientemente el formato electrónico que permite su copia en flash memory o disco, han hecho posible el poder visualizar cintas en el hogar que otrora solo podían ser apreciadas en las salas oscuras de los cines. Así mismo, el acceso a un filme para utilizarlo con fines didácticos ha permitido que con escasos recursos (apenas un televisor con puerto USB o con un DVD player) esto sea posible desde un aula o una improvisada sala de proyección. Desde su aparición, el cine ha pretendido ser un reflejo de la realidad circundante. Como las artes que le precedieron, y porque de alguna manera representa una combinación de éstas, el séptimo arte se ha nutrido de la problemática del ser humano, de sus vivencias, sus sueños, sus conflictos y sus preocupaciones. Al igual que en la literatura, muy temprano apareció en el cine la representación de la enfermedad mental como un componente susceptible de llamar la atención y ser potencialmente atractivo para el gran público. Tanto es así, que el psiquiatra estadounidense Irving Schneider enfatizó de forma jocosa y un tanto exagerada que “si la psiquiatría no existiera, el cine habría tenido que inventarla”.<sup>3]</sup> Así, la lista de filmes de diferentes países que abordan la temática del trastorno mental se ha ido engrosando de forma tal que en el presente es difícil encontrar alguna entidad nosológica que no haya sido llevada a la pantalla con buenos, regulares o francamente deplorables resultados. Por supuesto, los mayores logros se consiguen con la asesoría adecuada para que

el reflejo sea lo más cercano posible a la realidad a la hora de representar cuadros clínicos, situaciones conflictivas y hasta el manejo de pacientes y el empleo de la psicoterapia, por solo mencionar algunas. Se ha abusado de la representación del enfermo portador de un trastorno mental como el delincuente o el asesino de la película. Pero no solo esto, se ha desvirtuado también el papel del terapeuta, reflejándolo en ocasiones de forma poco atractiva, en papeles negativos o muy alejados del proceder humanista que se espera del mismo. Un solo ejemplo basta para ilustrar esta situación, con la película *Vestida para matar* (*Dress to kill*) de Brian de Palma, un thriller sobre una asesina en serie cuyas víctimas son precisamente pacientes que asisten a la consulta de un psiquiatra. En su desenlace, más digno de una comedia, es el propio terapeuta quien ultima, travestido, a su clientela.



Así como sobran ejemplos de situaciones risibles, absurdas o mal asesoradas, (o peor aún, sin ninguna asesoría) existen obras que se erigen como paradigmas del buen cine hecho con dignidad, que apuesta por llevar a la pantalla determinadas problemáticas desde un punto de vista más humano, más realista y más cercano al sufrimiento de quien padece una enfermedad mental, sus allegados o de aquellos responsables de su tratamiento. Los autores hemos utilizado con éxito un grupo de películas en la docencia durante tres cursos consecutivos (o sea, en doce grupos diferentes de estudiantes de 5º Año) así como en tres talleres de post grado para psiquiatras, psicólogos y otros miembros del equipo de salud mental, y teniendo en cuenta los resultados obtenidos, podemos asegurar que resulta una experiencia muy gratificante tanto para los cursistas como para quienes la impartimos. Evidentemente el único requisito necesario es ser amante del séptimo arte y contar con algunos conocimientos sobre el mismo, puesto que las películas basta copiarlas y exponerlas. A continuación ofrecemos algunas consideraciones útiles para quienes decidan sumarse a la experiencia. A eso nos referiremos en los siguientes párrafos, siendo el principal objetivo de este artículo: revisar algunas de las cintas que

han reflejado dicha problemática de manera acertada y cercana a la realidad, y la posibilidad de su utilización con fines docentes o de discusión colectiva.

#### El paciente portador de un trastorno neurótico

Un artículo científico publicado por dos psiquiatras en los años '50 del siglo pasado sobre un caso inusual, cuyas manifestaciones también plasmaron en un libro, dio pie a una cinta muy comentada en su momento: *Las tres caras de Eva*. (*The three faces of Eve*)<sup>4, 5</sup> realizada en el año 1957. Los psiquiatras fueron Corbett H. Thigpen y Hervey M Cleckley, y el verdadero nombre de la paciente Chris Costner Sizemore. El caso, además de marcar un hito en la práctica de la Psiquiatría por lo inusitado del cuadro clínico, donde su protagonista es portadora de lo que entonces se conocía como trastorno de personalidad múltiple, no con dos, sino con tres manifestaciones diferentes, sigue siendo un paradigma del buen cine donde el trastorno mental es el centro de la trama. En el presente este tipo de cuadro se clasifica dentro de los trastornos disociativos de identidad, y por ser tan inusuales en la práctica cotidiana, la película puede ser de gran utilidad tanto para los estudiantes de Medicina como para los residentes de Psiquiatría. En ella se expone un cuadro clínico florido y lleno de matices, y se hace patente la presencia de un conflicto internalizado mantenido en el tiempo, que se hace consciente solo mediante regresión hipnótica, cuando Eva “recuerda” que fue obligada a interrumpir su juego infantil para darle un beso de despedida al cadáver de su abuela, en el funeral efectuado en su propia casa. Pero hay otros aspectos destacables, como el manejo terapéutico y también los principios éticos que mantiene el psiquiatra, quien solicita ayuda del colega más cercano, y evita dejarse llevar por la seductora personalidad de una de las “caras” de su paciente. La actriz protagonista, Joanne Woodward obtuvo con su papel de Eva el premio Oscar a la mejor interpretación protagonista femenina. En *El Príncipe de las Mareas*<sup>6, 7</sup> (*The Prince of Tides*), película dirigida por Barbra Streisand en 1991 basada en la novela del mismo título de Pat Conroy, (quien además coescribió el guión cinematográfico) se lidia con los estragos que han provocado, en dos hermanos ahora adultos, crecer en una familia disfuncional. La hermana acaba de ser ingresada nuevamente en una sala de Psiquiatría tras otro intento suicida, mientras el hermano que queda vivo (el otro fue muerto producto de un altercado con la autoridad) mediante flash backs va desvelando momentos traumáticos vividos en su infancia.

Y aunque en la novela la paciente es diagnosticada como esquizofrénica, en la película no se hace referencia a esto, y sus síntomas (exceptuando la conducta suicida) no ocupan un papel preponderante, lo que puede aprovecharse de acuerdo a las necesidades del docente, ya que se hacen ostensibles las huellas que dejan los traumas psicológicos tempranos, la internalización de un conflicto mantenido, etc. El propio hermano supuestamente “sano” acaba haciendo una catarsis en su conversación con la terapeuta, al confesar la brutal violación de que fueron objeto él, su madre y la hermana. Por eso la hemos utilizado con éxito para exponer conflictos neuróticos.



El paciente psicótico

En *El Maquinista* (*The Machinist*)<sup>8, 9</sup>, del año 2004, la riqueza de síntomas del personaje central se hace patente desde el mismo inicio de la cinta. La mezcla inteligente de elementos de la realidad con las alteraciones que padece el individuo, que van en aumento, hacen que el espectador se sienta intrigado y quede atrapado hasta el mismo final. Además de una pérdida de peso considerable (el actor, Christian Bale, está irreconocible, y se dice que perdió 28 kilogramos para asumir el papel), marcado insomnio, suspicacia y desconfianza que se van convirtiendo luego en actividad psicótica de tipo paranoide, con ideas delirantes de daño y referencia, alucinaciones auditivas y visuales, alteraciones de las funciones de síntesis tales como deficiencias en la memoria y la atención, e incluso experiencias como la desrealización y despersonalización se van sucediendo hasta el desenlace, cuando se conoce que el protagonista atropelló a un pequeño niño mientras conducía su auto distraído, dándose luego a la fuga, y que son los sentimientos de culpa los que lo mantienen enfermo. No en balde el personaje se observa lavándose las manos compulsivamente, o haciendo una profunda limpieza con cloro en su baño. En repetidas ocasiones El filme ilustra perfectamente el trastorno psi-

cótico agudo y transitorio, otrora denominado reacción psicótica aguda o reacción paranoide aguda, con una situación conflictiva desencadenante, que una vez reconocida sugiere la reversibilidad del cuadro, cuando el protagonista confiesa ser el autor del crimen y de inmediato siente la necesidad de dormir.



En *Una mente brillante*, (*A beautiful mind*)<sup>10</sup>, la excelente cinta de Ron Howard del año 2001 inspirada en la vida del matemático John Nash, la esquizofrenia del protagonista no se nos presenta de inmediato. O mejor, se observan rarezas atribuibles a su personalidad huraña y con rasgos esquizoides, pero es mucho más tarde que el espectador comprueba que aquel compañero de cuarto de la universidad, su sobrina y el supuesto jefe de la misión secreta que cree haberse asignado no son más que alucinaciones, y que esa misión de alta seguridad propuesta es producto de sus ideas delirantes. La inteligente mirada del director hace que el espectador experimente estar alucinado y delirante junto con el protagonista, percibiendo la realidad a través de sus ojos. De ahí la importancia que le vemos a la cinta, que es lo más cercano que puede estar un espectador sano de experimentar la distorsión psicótica de la realidad. Y hay mucho más, la cura de Sakel o insulino terapia que ha pasado a ser parte de la historia de la Psiquiatría y fue utilizada en pacientes esquizofrénicos en su momento, los efectos secundarios desagradables de los neurolepticos, somnolencia y disfunción sexual eréctil incluidas, con el consiguiente abandono del tratamiento que provoca una nueva recaída. Qué decir de la importancia del apoyo familiar, de la incondicional presencia de la esposa a pesar de peligrar su propia vida en algunos momentos. Y de la solidaridad de los antiguos compañeros de estudio, quienes contribuyen a rehabilitar al paciente al reincorporarlo al trabajo útil. De las cintas utilizadas en la propuesta metodológica, esta es la gran favorita de los estudiantes de 5º Año de Medicina. No puede ser

menos, puesto que resulta una cinta de altos quilates que fue muy bien recibida tanto por público como por crítica y galardonada con 4 premios Oscar: mejor película, mejor director, mejor guión adaptado y mejor actriz secundaria, además de nominaciones para mejor actor protagonista, edición, maquillaje y banda sonora. Se le han criticado diversas inexactitudes desde el punto de vista biográfico, pero resulta inobjetable en cuanto al tema que nos ocupa, el del aprendizaje.

El paciente dependiente. Alcoholismo.

*Días de Vino y Rosas* (*Days of Wine and Roses*) de 1962<sup>11, 12</sup> resulta una de esas películas de obligatoria referencia si de dependencias se trata. Se conoce que a los miembros de Alcohólicos Anónimos en los Estados Unidos de América se les insta a que la vean al menos una vez. Y se entiende, debido a la seriedad con que aborda el tema. En ella, el personaje que interpreta Jack Lemmon es mostrado consumiendo frecuentemente bebidas alcohólicas por su trabajo en relaciones públicas. Y cuando conoce a una joven abstemia pero con particular debilidad por el chocolate, utiliza un coctel con ese sabor y la induce al consumo de alcohol, que va incrementándose en cantidad y frecuencia, y ante los ojos del espectador se convierte en una dependiente. En la cinta se muestran magistralmente algunas de las vías por las cuales se llega al alcoholismo, y los cuatro criterios reconocidos para identificar conductas anormales ante el alcohol: cantidad y frecuencia, nocividad, esclavitud y etiquetado. Así mismo se hacen patentes el craving, los síntomas de abstinencia, las recaídas, la negación de la enfermedad y el rechazo al tratamiento, la repercusión social con pérdida de trabajos y estatus, y también la importancia del grupo de ayuda mutua, lo que dota a la cinta de cualidades insuperables para que, en aproximadamente dos horas se presencie la evolución de este cuadro clínico.



A más de cincuenta años de estrenada, *Días de Vino y Rosas* continúa siendo un paradigma de profundidad, sin concesiones comerciales de taquilla ni final feliz. Por el contrario, su final abierto y algo pesimista dista bastante del que quisiera presenciar el espectador medio. Fue seleccionada por los críticos del *The New York Times* como uno de los 1000 mejores filmes realizados, y entre los 400 mejores seleccionados por el Instituto Americano de Cine. *Mañana lloraré*, (*I'll cry tomorrow*)<sup>13</sup> del año 1955, tiene puntos de contacto con la anterior película, pues se filmó también en blanco y negro, cuenta con excelentes actuaciones que les valieron nominaciones a sus protagonistas como mejores del año y trata con mucha seriedad y hasta las últimas consecuencias el alcoholismo de la artista de Broadway Lilliam Roth, quien siendo abstemia comenzó a beber tras el fallecimiento súbito e inesperado de su prometido. La enfermera a su cargo, carente de otros recursos para aliviar la pena de la protagonista, le ofrece un vaso de licor y la induce al consumo de manera tácita. En la cinta se observan sus rasgos dependientes, el deterioro progresivo, su promiscuidad y hasta un gesto suicida, pero en este caso es redimida y tiene un final esperanzador. Existen otras películas que abordan el tema de las adicciones con determinada dignidad, tales como *Candy*, *Cuando un hombre ama a una mujer*, etc,

Discapacidades y deficiencias

*Yo soy Sam* (*I am Sam*)<sup>14</sup> es una película del año 2001 cuyo protagonista es un retrasado mental (magistralmente interpretado por Sean Penn) quien lucha por mantener la custodia de su hija de siete años, más inteligente que su padre. Independientemente de que en ella se abusa un tanto del aspecto sentimental de las situaciones, resulta muy veraz la representación del cuadro clínico de discapacidad, abordado de forma respetuosa y a todas luces a favor de su aceptación en la sociedad, aspectos que dotan a la cinta de valores susceptibles de ser utilizados. Bastante edulcorada, con abundante música de The Beatles en versiones más actuales como parte de su banda sonora, también es utilizable en la docencia si se le sabe sacar partido a sus valores. *Las Sesiones*<sup>15, 16</sup> (*The Sessions*), drama independiente del año 2012, aborda el tema de la discapacidad hasta las últimas consecuencias. Tiene su antecedente en un documental titulado *Breathing Lessons: The Life and Work of Mark*

O'Brien, y está basada en un ensayo de O'Brien, poeta tetrapléjico debido a la poliomielitis, quien decidido a perder su virginidad, contrata a una terapeuta sexual. La cinta fue magistralmente protagonizada por los actores John Hawkes y Helen Hunt, siendo ésta incluso nominada a Oscar como actriz secundaria, y a pesar de la conmovedora situación (el protagonista presiente que está próximo a morir y decide tener experiencias sexuales antes de que ocurra su deceso) no está narrada en un tono lastimero ni con sensiblerías, sino por el contrario, con un humor fino del cual está impregnada toda la película, pues el protagonista a pesar de su discapacidad y de conocer que tiene sus días contados mantiene un optimismo y una visión del mundo y de la vida muy inspiradores. Es destacable el personaje de la terapeuta sexual, quien resume profesionalismo y humanidad, y resulta muy novedoso en su abordaje como técnico, sobre todo en nuestro medio, donde no se emplea este tipo de terapia. Todos estos elementos resultan de utilidad sobre todo para la educación de postgrado, la formación de terapeutas, etc.

Trastornos de género. La transexualidad

*Boys don't cry*<sup>17</sup>, (*Los chicos no lloran*) cinta de 1999 basada en hechos reales, recrea momentos de la vida de Brandon Teena, joven con sexo biológico femenino quien vivió como hombre y soñó con someterse a una operación de cambio de sexo, quien a la edad de 21 años fue brutalmente violada y asesinada por dos de sus conocidos. La caracterización de Hilary Swank le valió un merecido premio Oscar a la mejor actuación protagónica femenina, y de prácticamente desconocida la catapultó a la fama. La película resulta dura y no hace concesiones, con escenas realistas y creíbles, y la transexualidad de la protagonista es reflejada no solo desde el punto de vista psicológico, sino también en su repercusión familiar y social. En cuanto al aspecto docente, ayuda a la comprensión de este tipo de casos por el acercamiento humano y sensible con que se expone, desde la perspectiva del personaje central. Lo trágico de la historia y la forma en que está contada son un contundente llamado a la aceptación de la diferencia, más que a la tolerancia. Ningún espectador puede quedar impasible, independientemente de su orientación sexual o incluso de sus prejuicios. Resulta de utilidad tanto para estudiantes de Medicina como para residentes de Psiquiatría y especialistas.



### Caracteropatías

Tenemos que hablar de Kevin<sup>18</sup> (*We need to talk about Kevin*) es el sugestivo título de una dura película del 2011 en la que se presencia el crecimiento de un niño con inusuales características desde sus primeros años hasta la adolescencia, su sui generis relación con la figura materna, y luego su desapego, frialdad y crueldad sin límites, que lo conducen a masacrar a sus compañeros de escuela, tras haber asesinado a su padre y hermana. La cinta está contada de forma caótica, como lo es la propia trama, y abundan los flashbacks, de modo que el espectador tiene que jugar un activo papel para ubicarse en el tiempo en que se produce cada secuencia y “ordenar” cronológicamente la trama que presencia. En la cinta se patentizan las dificultades que tempranamente manifiesta la impaciente madre para relacionarse y establecer adecuados vínculos afectivos con su pequeño hijo, lo que parece ser una de las situaciones causales de la sociopatía del joven, quien por supuesto, acaba en prisión. En el programa cubano de Psiquiatría (5º Año) no se incluyen los trastornos de la personalidad en el presente, por lo que la cinta no es utilizable en pregrado; en cambio, puede resultar particularmente eficaz en educación postgraduada.

#### Manejo psicoterapéutico

Veronika decide morir<sup>19</sup> (*Veronika decides to die*) cinta del 2009, está basada en la novela del escritor brasileño Paulo Coelho del mismo título, y aborda la conducta suicida de una manera muy inteligente. La protagonista es una joven a quien le parece haber experimentado todo lo que de interés o disfrute existe, y con un cuadro depresivo no muy profundo decide acabar con su vida. Ingresada en un hospital psiquiátrico conoce que debido al intento suicida que realizó dispone de apenas unas semanas de existencia. Y es durante su estancia en el hospital que comienza a apreciar estar viva y a darle valor a lo que antes le pareció poco importante.

De modo que cuando ha vuelto a enamorarse de la vida es cuando en apariencias la va a perder, pero en un peculiar giro de la trama el espectador y la propia Verónica conocen que no es así, que ha sido un ardid terapéutico y que en realidad está sana y sin riesgos para su vida. Al igual que el libro, este es un filme que debería ser conocido por quienes en algún momento han restado valor a sus vidas o tenido ideación suicida, pues su mensaje es contundente. Por tanto, lo mismo en pre que en post grado, e incluso con determinados pacientes, es una película aprovechable. *Gente como uno*<sup>20</sup> (*Ordinary People*) es una película de 1980 que marcó el debut cinematográfico del actor Robert Redford en la que los conflictos psicológicos de un adolescente ocupan una buena parte de la trama. El mismo sufre de un Trastorno de Estrés Postraumático y marcados sentimientos de culpa tras la muerte accidental de su hermano mayor, que lo llevan a realizar un intento suicida, y a un ingreso en una institución psiquiátrica. Al alta es atendido por un terapeuta avezado y capaz, algunas de cuyas sesiones de psicoterapia son mostradas mientras se van develando las circunstancias en las que ocurrió el accidente. A la vez, la disfuncional familia a la que pertenece el joven se va desmoronando, sobre todo por la madre fría y distante, preocupada más por cuidar las apariencias, de modo que en un abierto final aparecen ante el espectador padre e hijo abrazándose luego de que la madre abandona el hogar. Desde el punto de vista artístico, la cinta fue muy alabada en su momento, y obtuvo el Oscar a mejor película, mejor director, mejor actor masculino en papel secundario y mejor guión adaptado. Resulta muy útil para ejemplificar trastornos por claudicación ante el estrés o de etiología predominantemente emocional con los estudiantes de pregrado, y de incalculable valor en post grado, para ejemplificar dinámicas familiares determinadas, alianzas, significancia, jerarquía, etc, amén de las técnicas psicoterapéuticas utilizadas.

#### A manera de conclusión

Como se aprecia, la lista de películas dista mucho de estar completa, puesto que ante todo hemos utilizado las que están disponibles, prácticamente todas exponentes del cine norteamericano contemporáneo. Estamos seguros de que los profesionales de la salud mental amantes del séptimo arte engrosarán debidamente este pequeño intento, teniendo en cuenta sus propias experiencias con las películas que han disfrutado y utilizado, y también su mejor acceso a la cinematografía de otras latitudes. Entre tanto, consideramos puede ser de gran utilidad las que se han mencionado.

- <sup>1</sup> Stingo, NR. Psicopatología y cine. El impacto de la imagen en el proceso de aprendizaje. Disponible en: <http://www.drwebsaarg.com.ar/drw/pr...> [acceso 1 Jun 2015]
- <sup>2</sup> Pérez J. et al. Uso del cine comercial como herramienta docente en estudios en ciencias de la salud. Una experiencia multidisciplinaria y colectiva. Revista de la Fundación Educación Médica (FEM) vol.17 no.3 Barcelona set. 2014 ISSN 2014-9832
- <sup>3</sup> Dapena Botero, J.M. Generalidades sobre cine y psicopatología. Disponible en: <http://cultural.argenpress.info/2011/10/generalidades-sobre-cine-y.html> [acceso 23 Jun 2015]
- <sup>4</sup> Morris SD. The Three Faces of Eve. University of Georgia Libraries. Disponible en: <http://www.georgiaencyclopedia.org/articles/arts-culture/three-faces-eve>
- <sup>5</sup> The three faces of Eve. Wikipedia. [Internet] Disponible en: [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Three\\_Faces\\_of\\_Eve](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Three_Faces_of_Eve) [acceso 3 Jun 2015]
- <sup>6</sup> LoBianco, L. The Prince of Tides. Disponible en: <http://www.tcm.com/this-month/article/474214%257C473925/The-Prince-of-Tides.html> [acceso 30 Abr 2015]
- <sup>7</sup> The Prince of Tides. Wikipedia. [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Prince\\_of\\_Tides](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Prince_of_Tides) [acceso 3 Jun 2015]
- <sup>8</sup> Ebert R. The Machinist. Disponible en: <http://www.rogerebert.com/reviews/the-machinist-2004> [acceso 30 Abr 2015]
- <sup>9</sup> The Machinist. Wikipedia. [Internet] Disponible en: [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Machinist](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Machinist) [acceso 6 Abr 2012]
- <sup>10</sup> A beautiful mind (Film) Wikipedia. [Internet] Disponible en: [http://en.wikipedia.org/wiki/A\\_Beautiful\\_Mind\\_%28film%29](http://en.wikipedia.org/wiki/A_Beautiful_Mind_%28film%29) [acceso 3 Jun 2015]
- <sup>11</sup> Morgan K. Sad Men: Jack Lemmon and Days of Wine and Roses. Disponible en: [http://www.huffingtonpost.com/kim-morgan/sad-men-jack-lemmon-and-d\\_b\\_2634342.html](http://www.huffingtonpost.com/kim-morgan/sad-men-jack-lemmon-and-d_b_2634342.html) [acceso 30 Agosto 2015]
- <sup>12</sup> Days of wine and roses (Film) Wikipedia. [Internet] Disponible en: [http://en.wikipedia.org/wiki/Days\\_of\\_Wine\\_and\\_Roses\\_%28film%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Days_of_Wine_and_Roses_%28film%29) [acceso 6 Abr 2012]
- <sup>13</sup> I'll cry tomorrow. Wikipedia. [Internet] Disponible en: [http://en.wikipedia.org/wiki/I%27ll\\_Cry\\_Tomorrow](http://en.wikipedia.org/wiki/I%27ll_Cry_Tomorrow) [acceso 6 Abr 2012]
- <sup>14</sup> I am Sam. Wikipedia [Internet] Disponible en: [http://en.wikipedia.org/wiki/I\\_Am\\_Sam](http://en.wikipedia.org/wiki/I_Am_Sam) [acceso 6 Abr 2012]
- <sup>15</sup> Ebert R. The Sessions. Disponible en: <http://www.rogerebert.com/reviews/the-sessions-2012> [acceso 16 Jul 2015]
- <sup>16</sup> The Sessions. Wikipedia.org Disponible en: [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Sessions\\_%28film%29](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Sessions_%28film%29) [acceso 6 Abr 2012]
- <sup>17</sup> Boys don't cry (Film) Wikipedia. [Internet] Disponible en: [http://en.wikipedia.org/wiki/Boys\\_Don%27t\\_Cry\\_%28film%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Boys_Don%27t_Cry_%28film%29) [acceso 6 Abr 2012]
- <sup>18</sup> We need to talk about Kevin. Wikipedia.org Disponible en: [http://en.wikipedia.org/wiki/We\\_Need\\_to\\_Talk\\_About\\_Kevin\\_%28film%29](http://en.wikipedia.org/wiki/We_Need_to_Talk_About_Kevin_%28film%29) [acceso 7 Jul 2015]
- <sup>19</sup> Veronika decides to die (Film) Wikipedia. [Internet] Disponible en: [http://en.wikipedia.org/wiki/Veronika\\_Decides\\_to\\_Die\\_%28film%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Veronika_Decides_to_Die_%28film%29) [acceso 6 Abr 2012]
- <sup>20</sup> Ordinary People. Wikipedia.org Disponible en: [http://en.wikipedia.org/wiki/Ordinary\\_People](http://en.wikipedia.org/wiki/Ordinary_People) [acceso 30 Jun 2015]

## Strella

Strella | Panos H. Koutras | 2009

Monique David-Ménard\*

Université de Paris VII-Diderot, Francia

### Resumen

Como parte de las actividades académicas realizadas por Monique David-Ménard durante su visita a Buenos Aires en Octubre 2015, tuvo lugar la proyección y debate de un film. Se trata de la película griega *Strella* (Panos H. Koutras, 2009) sugerida por la propia David-Ménard y por el psicoanalista argentino residente en París Horacio Amigorena. Este artículo incluye la primera parte de la discusión, reservando la continuación para el número de Marzo 2016. Luego de una introducción argumental del film, se recorren los diferentes temas que promueve la historia: incesto, transexualismo, función paterna, farsa, ficción, nuevas sexualidades y configuraciones familiares. La historia está narrada a la manera de una moderna tragedia griega en torno a una pregunta crucial ¿es posible recomponer el vínculo entre un padre y un hijo a partir de una historia ominosa?

Palabras clave: Incesto | transexualismo | función paterna | farsa | ficción | nuevas sexualidades | configuraciones familiares

### Strella

### Abstract

As part of the academic activities undertaken by Monique David-Ménard during her visit to Buenos Aires in October 2015, the view and discussion of a film took place. It's the Greek film *Strella*, suggested by David-Ménard herself and the Argentinian psychoanalyst currently residing in Paris, Horacio Amigorena. For editorial reasons, this article includes the first part of the discussion, reserving its continuation for the March 2016 Issue. After an introduction of the film plot, we go over different issues that the story raises, such as: incest, transsexualism, paternal function, farce, fiction, new sexualities and family configurations. The story is narrated in the style of a modern Greek tragedy around a crucial question: is it possible to rebuild the bond between a father and a son based on an ominous story?

Keywords: Incest | transsexualism | paternal function | farce | fiction | new sexualities | family configurations

En diálogo con Silvia Tendlarz, Carlos Gutiérrez, Elizabeth Ormart y Gabriela Mercadal. Edición de Tania Espinoza y Juan Jorge Michel Fariña.

oscuros, unos niños que se alborotan mientras esperan el autobús...



### Strella <sup>1</sup>

La escena inicial está ambientada en el interior de una cárcel griega. Yorgos Mihalopoulos, tiene cuarenta y ocho años y está saliendo en libertad. Se lo ve empacando sus pocos objetos y despidiéndose de su compañero de celda, un muchacho joven, de rasgos delicados, con quien aparentemente mantiene una relación afectiva. Ha purgado una larga condena y la dureza de su rostro queda aturdida por el súbito bullicio de la calle. Su mirada se detiene apenas en una anciana que camina por la plazoleta, una joven que lo mira a través de sus lentes

Con el poco dinero que le fue entregado a su salida de prisión, alquila una habitación en un hotelucho del centro de Atenas. En la sordidez de su cuarto, lo

\* mdm01paris@aol.com

primero que hace es llamar telefónicamente al servicio de informaciones para requerir el número de su hijo Leónidas con quien evidentemente ha perdido contacto. Obtiene como respuesta una larga lista y comienza a discar intentando localizarlo.

A la mañana siguiente sale de su cuarto y es abordado por una prostituta quien le pide fuego en una clara actitud seductora. Yorgos se muestra cortés con ella y sigue su camino. Pero cuando regresa a la noche, la mujer, una travesti, lo invita a tomar un trago a su habitación. Luego de una seducción mutua, y de varios titubeos de ella, terminan terminando teniendo sexo y pasando la noche juntos.

Entonces Yorgos tiene un sueño fugaz y placentero: una ardilla, vista de atrás, se recorta sobre el alba, parada en la rama de un árbol.

Yorgos regresa a su pueblo para intentar vender su casa y en el camino se cruza con una anciana que lo mira de manera extraña. Se encuentra con un amigo que regatea un bar, a quien pregunta por el paradero de su hijo. En el diálogo, sabremos que Yorgos purgó una condena de quince años, aunque ambos evitan cualquier mención a los motivos y circunstancias del delito cometido.



Continúa viéndose con la prostituta, a quien todos llaman Strella. Ella le ofrece hospedaje mientras él sigue intentando localizar a su hijo. Hasta que por fin cree dar con él. Acecha el domicilio, cuando de pronto ve a un joven descendiendo de un móvil policial. Lleva el uniforme reglamentario y sus compañeros se despiden fraternalmente del él llamándolo Leónidas. Yorgos no se hace ver, pero llega a cruzar una mirada fugaz con el joven, quien lo observa con curiosidad.

A la mañana siguiente, cuando regresa a su pueblo ya para concretar la venta de su casa a un viejo policía, relata el hallazgo en el bar de su amigo: ironías del destino, su hijo es policía. Pero los otros lo miran con extrañeza, poniendo en duda sus palabras. Yorgos se inquieta

y los interroga directamente hasta que finalmente el comprador le dice de manera maliciosa que en el pueblo se dice otra cosa. Que su hijo Leónidas vive en Atenas, que ahora es travesti y que se ha prostituido...

La revelación cae como un mazazo sobre Yorgos, quien sale abruptamente del bar, vaga errante por las calles del pueblo y regresa a Atenas para interrogar a Strella sobre su pasado. Tiene lugar entonces el siguiente diálogo.

- ¿Y antes de eso?  
 - ¿Antes de eso, qué?  
 - Antes, ¿dónde estabas?  
 - En mi pueblo.  
 - ¿Cómo se llama el pueblo?  
 - Creí que no hablaríamos de nuestro pasado. ¿Tienes hambre? Muero de hambre...  
 - No, no tengo ¿Me vas a decir?  
 - ¿Para qué?  
 - ¿Dónde vivías antes?  
 - ¿Realmente importa?  
 - ¡Me importa a mí, por eso pregunto!  
 - ¿Por qué?  
 - ¡Quiero saber! ¿Dónde naciste?  
 - En un pueblo  
 - ¿Qué pueblo?  
 - Cerca de la ciudad de Trípoli.  
 - ¿Y...?  
 - Mi madre murió cuando yo tenía cinco años. Me crió mi abuela materna. Mi padre nunca estaba en casa. Cuando llegaba estaba siempre borracho. Sólo venía a comer, dormir... y en la mañana se largaba.  
 - ¿Dónde está él?  
 - Quisiera saber... Probablemente en la cárcel. Cuando yo tenía nueve años, mató a mi tío. El hermano de mi mamá. Un muchacho muy guapo, sólo tenía diecisiete. Le dieron varios años en la cárcel. ¿Quieres que te cuente cómo pasó? Yo acababa de llegar de la escuela, no había nadie... entonces llegó mi tío. Me quería mucho. Yo era su favorito. Empezamos a jugar y a perder el tiempo... Nada serio. Cosas de niños... Nos quitamos la ropa y nos comenzamos a tocar. De pronto llegó mi padre... ¡Mala suerte! Nos vio... y se espantó. Entonces empezó a golpear a mi tío. Lo golpeaba con saña. Hasta que tomó una barra y le destrozó la cabeza. Yo corrí para escapar, pues alcanzó a pegarme en una pierna. Era como una película de terror. ¡Un desastre! Sangre por todas partes. Luego me llevó al hospital para que me curaran. Me dejó allí y fue a entregarse. Durante el juicio, nunca dijo por qué lo hizo. Al parecer, para evitar los chismes del pueblo. ¡Tonterías! Lo sentenciaron a muchos años. Nunca más lo volví a ver.

Yorgos confirma así su infierno tan temido: la transexual con la que convive no es otro que Leónidas. Buscando a su hijo lo encuentra en el sitio menos esperado. Y del modo más terrible. Horrorizado, sale del departamento y deambula desenchajado y sin rumbo por la noche de Atenas. Cuando logra conciliar el sueño,

retorna la imagen de la ardilla, que luego de morder una pequeña figura humana, se vuelve para mirarlo, amenazante, mostrando sus dientes sangrantes.

Tomado por la angustia y la desesperación Yorgos se verá confrontado con sus fantasmas. Deberá lidiar con ellos para ensayar un movimiento que le permita vérselas con su pasado y con su presente junto a este hijo. El film es ese tránsito. Ese periplo, esa pregunta. ¿Es posible recomponer un vínculo entre un padre y un hijo a partir de esta historia ominosa? ¿Pueden volver a estar juntos ese hombre y esa mujer desde un lugar diferente al del desborde que signó su encuentro? ¿Resulta verosímil, a partir de la herencia de este patrimonio mortífero, pensar en el horizonte de una familia?

Monique David-Ménard: Esta es una película sobre la que hemos reflexionado mucho en nuestro seminario en París, una película que trata sobre la sexualidad y el género. Además, fue un argentino, Horacio Amigorena, quien participó en el seminario y nos la recomendó. Apenas Juan Jorge me contó lo que hacen ustedes en materia de ética y cine, pensé en esta película, que además es una gran obra. Es completamente loca y completamente humana a la vez. Es una mezcla fantástica. Es una película sobre el exceso del deseo y sobre qué es civilizar el deseo a partir de una violencia inconcebible. Pero no quiero dictar un curso sobre el film. Esta es la cuarta vez que veo la película, y quiero iniciar esta discusión preguntándoles a ustedes, que la acaban de ver, ¿qué es lo que más los ha tocado de esta historia?

Carlos Gutiérrez: El incesto. Lo más impactante es la cuestión incestuosa.



Silvia Tendlarz: A mí me pareció que el film introduce, sobre el final, una presentación de lo que serían las nuevas configuraciones familiares. Porque se

trata realmente de una familia ampliada, donde el padre termina estando con su pareja, donde el hijo transexual, que finalmente es asumido por ese padre, aparece coqueteando con el chico que llega a la fiesta. Donde tenemos a una niña, hermanita menor del amigo trans, durmiendo sobre la cama, niña sobre la que Yorgos asume una perspectiva de padre, arreglándole los juguetes, etc. Esta familia ampliada, en la que coexisten distintas formas de sexualidad, donde flotan las ambigüedades, las presencias diferentes, está filmada en 2009. Es por tanto de absoluta actualidad, de una actualidad que avanza sobre el espíritu de la época... El tema del incesto queda para mí en un segundo plano. En esta inversión de planos, eso mismo que Yorgos miraba en sus sueños, cambia cuando es él quien aparece en la escena. Me parece sumamente interesante ese movimiento. Eso mismo que rechazaba, ese goce homosexual desconocido por él, aparece en la escena, con él mismo incluido en ella. Presentando las cosas de otra manera. Es allí cuando advertimos que él pagó con quince años de prisión y una muerte aquello que termina estando en lo más íntimo de sí mismo. Me parece una película compleja y de enorme interés por los distintos aspectos que toca.

Gabriela Mercadal: El film pareciera ser como una travesía, en relación a lo amoroso: desde lo más sórdido hacia la posibilidad de hacerlo habitable, vivible. Lo amoroso en un movimiento.

Carlos Gutiérrez: La cuestión de la escena es, para mí, central porque justamente todo ese goce homosexual entra, dentro de esta película, en el marco de cierto desborde pulsional. Es justamente lo que motiva el pasaje al acto homicida, es lo que conduce a ese lazo con el hijo. El hijo sabía de esa situación. Es justamente sustrayéndose de allí que se puede recomponer la escena. Es interesante que Lacan hable del fantasma como un cuadro. Él sale a la ventana y el director toma la decisión artística de enmarcar la escena final con hojas, la escena de la ardilla, que es la escena onírica. Una recomposición fantasmática, que ha quedado destruida durante un lapso muy importante por el desborde pulsional, y sólo es posible luego de la separación de ellos. Se separan durante un tiempo, no saben nada el uno del otro. Y cuando se vuelven a unir, la situación ya es otra.

Silvia Tendlarz: Como *Las Meninas*, de Velázquez, donde él se ve dentro del cuadro. Con esta inversión, como una banda de Moebius, él, que era el ojo que

mira en la infancia, a través de ese juguete, la escena que retornaba una y otra vez en sus sueños, luego aparece incluido en ella.

Carlos Gutiérrez: Incluso en el desborde pulsional habría que agregar su regreso a la casa. A mí me pareció uno de los momentos más críticos de la película. Imaginé que era el hijo el que volvía en mitad de la noche y que se iba a producir algo del orden del crimen, cuando él empieza a golpear todo. Otra vez la casa era escenario para una situación violenta.

Monique David-Ménard: Sí. En el momento en que él rompe todo con la barra de metal profiere una frase que es una maldición, se refiere a alguien que salió de ese vientre, pero ¿qué vientre?, ¿de quién es ese vientre? Su mujer está muerta... ¿O se trata de su propia madre? Me pregunto cuál es la función de esa maldición y cuál es su relación con lo femenino. Lo que encuentro es que son bellos, magníficos, Yorgos y Strella. Eso permite humanizar el exceso del deseo. Creo que es una película sobre el deseo de incesto como motor de la existencia y sobre el hecho de que, en las formas actuales de la sexualidad, la prohibición debe ser reinventada. ¿Cuál es la nueva forma de la prohibición del incesto? Tenemos por cierto a esa mujer vieja que retoma la tragedia griega y cita a Sófocles, a Eurípides, alertándonos de que estamos en los mitos que nos llegan de los ancestros. En el film se trata por lo tanto de inventar límites, límites a partir de que los personajes han transgredido sin saber que lo hacían. Es como en el Edipo, en el sentido de que el héroe del film, Yorgos, comprende poco a poco lo que ha hecho. Comprende a partir del momento en el que el policía que va a comprar su casa le dice que su hijo se ha vuelto una prostituta. Es como en Edipo, hay gente que sabe lo que pasó. Pero Edipo no sabe. Entra en lo que no sabe y descubre luego la verdad. Pero su hijo, podríamos decir, sabe todo desde el principio. ¿Es esto verdaderamente así? En un sentido Strella sabía todo pero, en otro sentido, es tomada ella misma por la experiencia con Yorgos a quien incluso llega a decirle "no nos conocíamos para nada, no te reconocí". Esta frase se explica por qué hace quince años que él se fue, Strella era chica, etc., pero también por qué en el amor no sabemos en qué nos metemos. En este sentido, lo importante es que Strella no es una manipuladora, aunque sepa todo desde el inicio, mientras que Yorgos no comprende hasta mucho después. Comprenderá cuando vea el bolso rojo y advierta que aquella primera mujer a la

que vio al salir de la cárcel, era su hijo travestido.

Carlos Gutiérrez: ¿Entonces Strella no manipula la situación?

Monique David-Ménard: No es una manipuladora en el sentido de que ella también queda capturada por la situación, entra en un juego que la sobrepasa. Podríamos decir que manipula en tanto sabe que le está pidiendo fuego a su padre, pero al hacerlo ingresa en un proceso sobre el cual ya no tiene control.

Silvia Tendlarz: Es una nueva versión del Edipo, porque en ese punto ella tampoco sabe. Ella no sabía cómo acercarse a él. Hay allí un punto de no-saber también. Ella sabe y no sabe. Es el héroe contemporáneo.

Carlos Gutiérrez: Pero ellos incluso nombran la palabra farsa.

Silvia Tendlarz: De hecho, ella dice "no sabía qué hacer". Se encontró ahí y no sabía qué hacer. No sabía cómo hacer para no alejarlo...

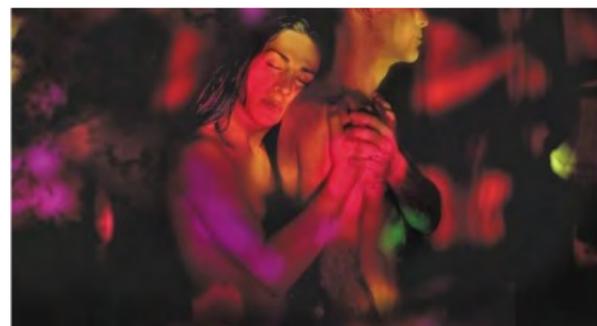
Juan Jorge Michel Fariña: Es interesante esta lectura que va apareciendo. Podríamos considerar que en la entrada situacional estamos en una farsa, pero una farsa que deviene luego maravillosa ficción.

Monique David-Ménard: con la Ópera en el medio...

Juan Jorge Michel Fariña: Los fragmentos operísticos son especialmente sugerentes. Ella imita a María Callas en pasajes de Aída, de Verdi. Pero en el momento de la revelación, durante el velatorio y especialmente cuando ella se aleja del hotel lujoso, lo que escuchamos de fondo no son versiones farsescas sino la voz original. Son pasajes de Turandot, de Puccini, que tratan justamente sobre la renuncia para que otra forma del amor sea posible.

Tania Espinoza: Tenemos además toda la trama de la reparación, el tema de la electricidad, el reciclaje...

Monique David-Ménard: Sí, eso me parece muy importante. Se trata de un gesto. El padre y la hija fabrican esos pequeños objetos con cosas tomadas de la basura. Es curioso eso. Y siempre tiene que ver con la luz.



Juan Jorge Michel Fariña: Sobre la electricidad, aunque obvia, es interesante la metáfora: ella le dice que intentó unir dos cables sin cortar la corriente y fue sacudida por una fuerte descarga. Pero afortunadamente sobrevivió. Y vive para contarlo...

Monique David-Ménard: Sí, una vez más, ella no es una manipuladora. Se da cuenta de que produjo un cortocircuito. Claro que quería seducir, pero desde un lugar extraño. Él, ella, es bizarro porque además es transexual, está "manipulando" el sexo, podríamos decir. Pero eso no impide la existencia. Eso es lo importante.

Silvia Tendlarz: Quisiera volver a la tragedia griega. La referencia a los personajes y autores trágicos, evocan un momento de la historia en el que la homosexualidad estaba incluida en la vida de la Polis. El film nos presenta un esquema en el que no hay madres. Sobre el final del film, lo que aparecen son distintas variaciones de relación. Hay una hija pero no hay madre. No hay mujeres.

Tania Espinoza: Sin embargo, la transexual que muere es una figura materna.

Silvia Tendlarz: Cuando esta mujer transexual moribunda, que hizo de madre evoca a los antiguos pensadores, Sófocles, Eurípides, Strella le pregunta "¿eran transexuales?". Y más adelante, el padre invita a su hija a ver el Panteón desde la ventana del hotel. Me pareció una escena muy bonita porque supone una evocación de los filósofos griegos, pero transformados. Se trata de una nueva idea, que tiene vigencia en el mundo contemporáneo: qué es lo que queda y cómo se transforma. También el espectador, el que mira, está ante ese pasado vuelto presente. También a él se le ofrece esa imagen como una de las postales que despliega la película. En la película, el hecho de que Strella sea transexual, que al comienzo estaba en un primer plano, sobre el final deviene algo totalmente secundario. Asistimos a la transformación de la pasión entre ese padre y esa hija.

Monique David-Ménard: Efectivamente, se abre la pregunta ¿qué es una familia? Podríamos pensar que esa escena de Navidad es naif, es casi ridícula. Pero está allí para decirnos algo. ¿Qué es un padre? Se vuelve padre porque renuncia al incesto con su hijo.

Carlos Gutiérrez: Pero, precisamente, se conocen desde la locura. Ella se presenta como loca. Desde el momento en que entra en ese lazo, que no es entre padre e hija, estamos justamente en la locura del incesto. Sólo saliendo de ahí es que pueden conformar

una familia. Pero saliendo de ahí, no como un amor frustrado sino como un amor imposible.

Monique David-Ménard: Pero antes de salir han ido bastante lejos. Es como en los mitos. En la actualidad, son los transexuales los que interpretan lo que representaban los mitos. Porque en el psicoanálisis si decimos solamente que lo que civiliza el deseo es la castración, o sea, la renuncia, somos muy normativos, administramos la castración. Mientras que si hay que prohibir el incesto, es porque hay un deseo de incesto. Tanto nuestros pacientes como este tipo de obras, hacen sentir de qué se trata este deseo. Creo que es por eso que estamos ante un muy buen film.

Carlos Gutiérrez: El punto es ¿qué es lo que detiene el desborde pulsional en esta película? El lazo familiar. Porque la hija es golpeada por el padre y él sólo se detiene cuando ella lo nombra como "papá". Es eso lo que detiene semejante desborde. Entonces es cierto que podemos jugar el rol normalista de ser administradores de la castración, pero a la castración la administra la estructura. Y la estructura es del lazo familiar. Por eso digo que sólo reacciona cuando él es nombrado en el lugar de padre, no ya el hijo deseando al padre, que es lo intolerable para él. Es él quien dice "de ningún modo, esto es una locura... Hiciste esto sabiéndolo, yo no sabía", esto es justamente lo que genera ese desborde, que sólo se detiene cuando él es ubicado ya no como amante sino como padre.

Elizabeth Ormart: En esta línea, hay una cuestión importante: Yorgos sabía de esta atracción suya hacia los hombres, de esta imagen de la infancia, que aparece en el sueño de la ardilla después de que tiene relaciones con el hijo. Me parece que lo más intolerable para él era su propio deseo más que el deseo del hijo hacia él. Es eso lo que motiva el pasaje al acto homicida. Y motiva también la culpa y la necesidad de estar quince años en la cárcel pagando, en realidad, su propio deseo incestuoso.

Silvia Tendlarz: Volviendo a la intervención de Monique, efectivamente el film muestra de una manera original estas modificaciones que introduce la ciencia, este pasaje de los límites, que permite transitar de un sexo a otro, interrogando lo que sería tradicionalmente un límite, cómo se lo hace intervenir y hasta dónde. En relación al exceso, me parece que es interesante cómo lo trata esta película. Cómo se juegan los límites y el ordenamiento de los vínculos en un mundo donde esto se mueve, donde ya no funciona de la misma manera ni la familia ni la elección del sexo

ni la elección del partenaire. Se trata de la relación con el cuerpo. La transformación del cuerpo está puesta en primer plano. Cuando al inicio ella dice "soy transexual pero todavía no me operé", y luego trata de velarlo, hay algo de la aceptación de él/ella que se expresa en la mirada. Es un gesto sutil, que reaparece cuando ella le dice al padre "no sabía cómo decírtelo". Ahí también tenemos el no saber, es otra forma de no saber.

Juan Jorge Michel Fariña: Quisiera cerrar esta primera parte de la discusión diciendo que este film se inscribe en una serie de variaciones cinematográficas del Edipo Rey de Sófocles. Menciono en primer lugar una curiosa versión surcoreana, la del film "Old Boy", dirigida en 2003 por Chan-wook Park. Relata la historia de un hombre que permanece casi veinte años encerrado –curiosamente castigado por una falta de la que sólo sabrá al dejar su cautiverio. Al salir, mientras busca a su familia, conoce a una joven camarera, a la que seduce y con la que se acuesta bajo efecto hipnótico. Descubrirá luego, junto a los retorcidos motivos de su cautiverio, que

esta joven no es otra que su hija largamente perdida. Las similitudes con Strella son evidentes –también sus diferencias, como veremos luego. Una segunda versión del Edipo en el cine la tenemos con la premiada película canadiense "Incendies", de Denis Villeneuve, realizada en 2010, que nos presenta una suerte de Edipo palestino. Ambientada en un sitio impreciso de Medio Oriente, una madre se separa de su hijo al nacer y al cabo del tiempo este hijo va en busca de esa madre, encontrándola en el lugar y las circunstancias más desafortunadas –para utilizar la expresión de Edipo: "hijo de la Fortuna". Y podríamos agregar "Poderosa Afrodita", la versión tragicómica de Woody Allen, ambientada entre Nueva York y Grecia, que agrega el tema de la reproducción asistida. En suma, Strella integra una trilogía, un cuarteto de películas imprescindibles para repensar las peculiares construcciones de lo universal a la luz de la sexuación, tema del que nos viene hablando Monique David-Ménard.

Transcripción: María Paula Paragis

<sup>1</sup> El título del film, STRELLA, que es a la vez el nombre de la protagonista, es una condensación entre el nombre propio femenino Stella y el sustantivo "Trella", que en griego significa "locura", "extravagancia".

## PayamediCINE

### La risa como dimensión de la verdad

Juan Jorge Michel Fariña\*, Jimena Blanco\*\*, José Pelluchi



PayamediCINE es un módulo de docencia e investigación que integra el curso de Payamedicina dictado por convenio entre la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires y la Asociación Civil Payamédicos, bajo dirección general de José Pellucchi.

PayamediCINE explora películas y series en las que la risa opera en función terapéutica, ofreciendo así escenarios para pensar la complejidad de la labor del payaso de hospital.

Coordinación:

José Pellucchi y Juan Jorge Michel Fariña  
Cátedra de Ética y Derechos Humanos  
Facultad de Psicología, UBA

Edición en DVD con textos de:

Alain Badiou, Charles Chaplin, Umberto Eco,  
Federico Fellini, Deborah Fleischer, Sigmund Freud,  
Jacques Lacan, Nicholas Truong, Slavoj Žižek,

Investigación y compilación: Jimena Blanco

Realización Multimedia: Darío D'Abate

Vídeo: Darío D'Abate, Jimena Blanco, Iair Michel

Attías, Con la colaboración del Departamento de Video de la Facultad de Psicología UBA

La figura del payaso ha interesado al cine desde sus inicios. George Méliès, el creador del cinematógrafo, era él mismo ilusionista y mimo, y la gestualidad fue el primer lenguaje desplegado en las pantallas. Las películas de Chaplin y de Buster Keaton son ejemplos extraordinarios de lo inefable como núcleo de la comicidad. Con la llegada del cine sonoro, en 1927, los payasos ganaron en potencia humorística, pero sin perder su rasgo silente, mudo, como se lo puede apreciar en la desopilante e escena inicial del circo en *I clowns*, de Federico Fellini (1970). Respecto de la función terapéutica del payaso,

seguramente el primer antecedente es *City Lights* (Chaplin, 1931), en la que el personaje del vagabundo asiste con su arte a un suicida y a una florista ciega. Pero la galería es inmensa y su recorrido supone un suplemento de formación para el entrenamiento del moderno payaso de hospital. Reconocer las múltiples facetas del payaso en el cine es una vía para comprender mejor la diversidad del alma humana. Como lo expresara el propio Fellini, "el payaso es a la humanidad como el hombre es a su sombra –representa las crueldades y maravillas a través de la risa".

\* jjmf@psi.uba.ar  
\* jblanco.pf@gmail.com  
\* josepellucchi@gmail.com

En octubre de 2015 la Provincia de Buenos Aires incorporó por Ley la figura del payamédico dentro del equipo de salud hospitalario –en una primera etapa para los servicios de pediatría, pero luego con carácter más amplio. Este hecho sin precedentes abre una reflexión sobre el valor de la risa como dimensión terapéutica, trayendo a la memoria de todos a Patch Adams, el recordado film protagonizado por Robin Williams.

Al respecto de la risa, Alain Badiou en diálogo con Nicholas Troung, nos recuerda que existe una risa que obedece a una complicidad con el orden existente, que está allí para que nos «hagamos a la idea» de lo que existe. Pero que existe también una risa que es de un orden diferente, "(...) una risa que revela en profundidad la sandez de lo que se nos enseña a respetar, que devela la verdad oculta, a la vez ridícula y sórdida, que se encuentra detrás de los «valores» que se presentan ante nosotros como los más indiscutibles de todos. La auténtica comedia no nos divierte; nos deja en la inquietante alegría de tener que reírnos de la obscenidad de lo real."

1931: City Lights [Luces de Ciudad]

Director: Charles Chaplin.



¿Puede ser considerado Chaplin el primer payamédico del cine? En las escenas iniciales del film, Chaplin intentará persuadir a un alcohólico deprimido para que desista de su intento de suicidio. Luego ayudará a una florista ciega a enfrentar la vida de otra manera y prepararse para una operación quirúrgica promisoriosa. Resulta relevante el empleo de la risa como herramienta mediadora que emerge de manera imprevista, motorizada por la buena voluntad del vagabundo, que asiste espontáneamente a estos personajes, regalándonos a la vez escenas entrañables de la historia del cine.

1936: Modern Times [Tiempos Modernos]

Director: Charles Chaplin.



La proliferación de las fábricas y el desarrollo de la industria son el escenario de este clásico del cine que invita a una lúcida reflexión sobre el mundo del trabajo. Allí la técnica elegida por Chaplin es la parodia, para presentar en clave paya una realidad que, de no mediar su arte, promovería en el espectador una mera identificación angustiante, como lo muestra la escena antológica del almuerzo. Reflexionar, cuestionar la realidad de la mano de la risa, es el gran desafío que abre al payamédico la experiencia cinematográfica.

1952: Limelight [Candilejas]

Director: Charles Chaplin.



Veinte años después de haber rodado City Lights, Chaplin encarnará en Limelight, a un comediante que a la manera del vagabundo en el primer film, entrará en escena para salvar la vida de Terry, su vecina suicida. Lo hará con intervenciones en clave de comicidad y apelando a la técnica del clown, del humor y de algunas herramientas escénicas del género del mimo. ¿Qué rol cumplen los payasos –con sus rutinas de improvisación, danza y ejecución musical– dentro del equipo de salud mental? ¿Cómo se vislumbra el nuevo escenario en donde convivirán psiquiatras, psicólogos, enfermeros, terapeutas, médicos y payasos de hospital? Imprevistamente, este film introduce una una escena en donde el payaso interactúa con el médico de Terry para diseñar juntos una estrategia clínica ¿Cómo serán esas escenas de multidisciplinaria, en el marco de la nueva ley que instala la función del payamédico como integrante del equipo de salud?

1952: The Greatest Show on Earth [El espectáculo más grande del mundo]

Director: Cecil B. DeMille



La acción transcurre en un circo, de donde rescatamos al personaje de Buttons, el payaso, protagonizado por James Stewart, uno de los actores más carismáticos de la época. La elección de DeMille no fue casual: Stewart había sido héroe de guerra y su personaje era el más entrañable de la carpa. Pero detrás del disfraz de clown, ocultaba un doloroso pasado que se nos revela hacia el final de la historia. Antes de convertirse en payaso de circo, Buttons había sido médico y ayudado a su esposa a morir cuando ésta padecía una enfermedad terminal. Imprevistamente, el film nos confronta con la risa como punto de tensión frente a una de las cuestiones bioéticas contemporáneas más acuciantes.

1970: I clowns [Los payasos]

Director Federico Fellini



En este documental clásico, Federico Fellini, movido por su amor al circo, hace un recorrido por la historia del payaso. Para Fellini "El payaso es a la humanidad como el hombre es a su sombra. Representa las crueldades y maravillas del hombre a través de la risa". La narrativa del film gira en torno a las similitudes o reproducciones de algunos mecanismos sociales en la escena circense, además de mostrar los primeros espectáculos de clown en hospitales psiquiátricos. ¿De qué manera la figura del

payaso introduce en el contexto histórico social de la época? ¿Qué nos enseñan las escenas paya sobre el valor de la parodia para comprender mejor los vínculos sociales?

1986: El nombre de la Rosa.

Director: Jean-Jacques Annaud



Basado en la novela homónima de Umberto Eco, el film narra las aventuras de un franciscano, Guillermo de Baskerville y su discípulo Adso de Melk, quienes llegan a una abadía benedictina para un cónclave religioso. Desde su arribo se suscitan una serie de crímenes. En el curso de la investigación, los protagonistas, ingresarán en la biblioteca de la abadía desafiando a Jorge de Burgos, su guardián incansable. Al parecer, había allí un libro prohibido –que se creía perdido hasta entonces–: el segundo libro de la Poética de Aristóteles, que trataba sobre la comedia. En la Edad Media la risa era considerada una amenaza. El film nos confronta así con preguntas que adquieren dimensión filosófico-paya: ¿Qué barreras corrompe la risa? ¿Por qué la risa pudo ser considerada una amenaza? ¿A partir de qué movimiento la risa desmonta un dispositivo de poder, un aparato de captura?

1989: Krusty el Payaso [Los Simpsons].

Creador: Matt Groening



Hace 25 años hizo su aparición en las pantallas el más entrañable y a la vez controvertido payaso de la historia. Se trata de Krusty, el personaje de la serie Los Simpson. ¿Qué puede aprenderse de este clown que parece mostrarse una y otra vez como el antipayaso? ¿Qué nuevas dimensiones de nuestro arte introduce este

hombre de pasado triste, de notable parecido físico con Homero, a quien Bart adorará y admirará. El hombre y el payaso, el detrás de escena, nos abisman a la vida que acontece fuera de la cámara y del espectáculo.

1997: La vita è bella [La vida es bella]

Director: Roberto Benigni



Como se sabe, el film cuenta la historia de un italiano de origen judío que es apresado por los nazis y recluido junto a su familia a un campo de concentración. Guido, el protagonista, tiene una peculiar manera de hacer frente a los avatares de su vida. En diferentes escenas se podría establecer una analogía con el paya: al lidiar con la cotidianidad o en los juegos de fantasía que lleva adelante para conquistar a su esposa. En momentos más oscuros, desplegará su potencia paya para proteger a su hijo del infierno en que se encontraban, como en la célebre escena de la traducción de las instrucciones de un oficial alemán. ¿Hasta qué punto es pertinente la

comicidad en situaciones de semejante aberración de los derechos humanos? Nuevamente, ¿cuándo es pertinente la risa? ¿Qué enseñanzas nos deja esta película para pensar la payamedicina en situaciones extremas?

1998: Patch Adams.

Director: Tom Shadyac



Hunter Doherty Adams se interna por voluntad propia en un hospital psiquiátrico para recuperarse tras un intento de suicidio. Allí, rápidamente, se percatará de los límites de la medicina en el abordaje de pacientes complejos. Espontáneamente, Hunter comenzará a jugar en las sesiones grupales, intentando reinventar parte de esos espacios terapéuticos vacíos. Así, comienza a llenar de nuevos sentidos esas intervenciones grupales. Gracias a su sensibilidad también, advierte que su estado anímico y el de sus compañeros, comienza a mejorar. Entonces, decide que es momento de "darse el alta" y externarse, para emprender un nuevo camino. Nació así, el primer payaso de hospital de la historia: Patch Adams.

## Reseña de publicación científica

### Revista Lapso

Maestría en Psicoanálisis Lacaniano, UNC

Lorena Beloso



SECCIONES:

- Teorías y Conceptos
- Intersecciones
- Entrevistas
- Reseñas de Publicaciones

El primer número de la Revista Anual de la Maestría en Teoría Psicoanalítica Lacaniana está en proceso. Se presenta como un proyecto dispuesto a trabajar el corpus conceptual del psicoanálisis lacaniano, pensándolo también en su diálogo con otras disciplinas. Estará disponible en la web, podremos leerla en español e inglés y contará con entrevistas en video. Esta publicación emerge, tal cual su nombre lo indica, como un intervalo entre lo que fue y lo que está siendo. Marca un momento, el de comenzar a escribir la manera particular en que la transmisión del psicoanálisis lacaniano habita la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de Córdoba, a través de la Maestría en Teoría Psicoanalítica Lacaniana. No sin rescatar sus lazos con otras instituciones cordobesas, como también nacionales e internacionales. Valiéndose de los conceptos, axiomas y matemas del psicoanálisis de la orientación lacaniana, LAPSO va tomando forma. Surge en la primera cohorte de la Maestría, cuyo programa

de estudio aborda la enseñanza de Lacan en articulación con la filosofía, la lingüística, la semiótica, la historia, el arte, la literatura, el cine, las matemáticas y la topología; interrogándose en el mismo movimiento por cómo las nuevas tecnologías, la agresividad, las toxicomanías, los problemas de aprendizaje y el amor, entre otras cuestiones, atraviesan a los sujetos contemporáneos. LAPSO es producto, en gran medida, de lo que en las clases decanta. De las bibliografías trabajadas, de las ideas apresadas, de las preguntas que quedan abiertas, y de lo que de eso, se intenta hacer pasar al otro. Se suman a este fin, los equipos de investigación sobre temas específicos, donde el estudio orientado y la precisión conceptual se perfilan como guía para la elección de los temas a desarrollar en el primer y en futuros números. De este modo, categorías psicoanalíticas clásicas, nuevas perspectivas, y el trabajo sostenido y entusiasta del equipo editorial, permiten anunciar que LAPSO está llegando...

\* lorenabeloso@gmail.com

## Reseña de material didáctico-cinematográfico

### Archivo Fílmico Pedagógico: Jóvenes y Escuelas

Ministerio de Educación de la Nación

Alejandra Tomas Maier, Florencia González Plá\*

El cine puede ser una fascinante herramienta de interculturalidad, que permite acercarse a otras visiones del mundo, a otro modo de percibir y sentir la realidad. O incluso, pensar y reflexionar sobre las propias potencias y límites. Asimismo, en el cine se debaten pasiones, se recrean fantasías, se imaginan mundos utópicos y distópicos, realidades alternas del pasado, el presente y el futuro. Por lo tanto, el cine no recubre límites. Sobre el film flotan miles de significaciones sobre la vida, lo humano, el amor, el dolor, acercando experiencias intra, trans e intersubjetivas de inextinguible valor.

Tal como expresa Zizek, "en el cine se puede encontrar la ideología en su estado de máxima pureza. Si uno quiere saber cómo es una sociedad determinada, tiene que ir al cine; allí se muestran las tendencias que dominan una época".

La incorporación del cine como herramienta pedagógica y didáctica es una apuesta que se ha ido incrementando en programas educativos diversos y ha ganado fuerza en los últimos tiempos: permitiendo abrir debates y miradas sobre situaciones que pueden pasar desapercibidas en lo general de la idiosincrasia o en los particulares modos de vida cotidianos.

En este sentido, uno de los usos posibles del cine, permite interpelar aquellas matrices culturales históricamente generadas, conformadas a partir de las condiciones materiales de producción y reproducción de la vida, alterando, a partir de la mediación de un arte complejo, las tradiciones sedimentadas por el paso del tiempo en la educación formal. Esto permite enriquecer el sentido del

aprendizaje, logrando integrar distintos niveles de conocimiento conceptual, procedimental y actitudinal. Dicho de otra manera: se abre la posibilidad de interrogar los conocimientos, habilidades, destrezas, valores y actitudes, que se ponen en juego en la aventura fílmica.

Es reconociendo este valor del cine que, el pasado 30 de abril, el Ministerio de Educación de la Nación presentó el Archivo Fílmico Pedagógico: Jóvenes y Escuelas. Dicho programa está destinado a docentes y alumnos de las nueve mil Escuelas Secundarias y de todos los Institutos Superiores de Formación Docente de gestión estatal.

El proyecto consiste en una cinemateca de 36 films para las Secundarias y 41 films para los Institutos de Formación Docente. La selección aborda un amplio conjunto de temas, estéticas y lenguajes cinematográficos, acompañadas por escritos de distintas personalidades para trabajar en el aula. Gabriel Brener, Subsecretario de Equidad y Calidad Educativa, señala que el Archivo Fílmico "asume el potencial didáctico de la cinematografía, es una oportunidad pedagógica para apreciar, disfrutar, problematizar diversas películas que nos ubican en historias diferentes, que se acercan y se alejan de las situaciones de vida de los espectadores, aportando a la construcción de relatos y procesos a través de los cuales se constituyen las identidades".

En la distribución del material, se dispuso que cada institución recibiera dos colecciones idénticas: una de ellas, para ser utilizada dentro de la misma; la otra, para que las películas circulen entre los estudiantes, puedan llevarlas a sus hogares y compartirlas con sus familias.

\* atomasmaier@gmail.com

\*\* florenciagonzalez\_07@hotmail.com

Un equipo de la Subsecretaría de Equidad y Calidad ha seleccionado el conjunto de las 36 películas, representativas de un amplio conjunto de temáticas, muchas de estas directamente vinculadas con cuestiones adolescentes: colegio, familia, convivencia, amistad, iniciación sexual, y algunas otras más generales, entre ellas: estigmatización, violencia, diversidad, respeto, tolerancia, desigualdad, identidad, racismo, religión, trabajo, cultura, dignidad, responsabilidad. A esas películas se suman, en el caso de los Institutos Superiores de Formación Docente, otras cinco más, que abordan más específicamente el rol docente en nuestros días.

El Subsecretario de Equidad y Calidad Educativa, advierte que “El cine forma parte indiscutible del acervo cultural del último siglo. La pantalla grande es un espacio clave en el que las sociedades ponen en escena sus debates sobre diversos temas de relevancia política, histórica, económica y cultural. Cuestiones como la guerra, la discriminación, el mundo del trabajo, la inmigración, las transformaciones en el terreno de las relaciones humanas y las sexualidades, entre muchas otras, han sido representadas cinematográficamente. Por este motivo, desde hace ya algunos años, los filmes que abordan estas temáticas son una herramienta didáctica de enorme valor, un lenguaje a través del cual conjugamos emociones y pensamiento.”

La colección incluye los siguientes films:

1. Bolivia (Adrián Caetano, 2001. Argentina)
2. Entre los Muros (Laurent Cantet, 2008. Francia)
3. Juno (Jason Reitman, 2007. Estados Unidos)
4. Escuela de Rock (Richard Linklater, 2003. Estados Unidos)
5. Machuca (Andrés Wood, 2004. Chile)
6. Mis tardes con Margarita (Jean Becker, 2010. Francia)
7. Paranoid Park (Gus Van Sant, 2007. Francia / Estados Unidos)
8. Parada (Srdan Dragojevic, 2011. Serbia)
9. Promesas (Carlos Bolado, B.Z. Goldberg, Justine Shapiro, 2001. Estados Unidos)
10. Los edukadores (Hans Weingartner, 2004. Alemania)
11. Stella (Sylvie Verheyde, 2008. Francia)
12. Un día sin mexicanos (Sergio Arau, 2004. Estados Unidos)
13. El hijo (Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, 2002. Francia / Bélgica)

14. Ser digno de ser (Radu Mihaileanu, 2005. Francia / Israel)
15. Un camino hacia mí (Nat Faxon / Jim Rash, 2013. Estado Unidos)
16. La mosca en la ceniza (Gabriela David, 2010. Argentina)
17. Los coristas (Christophe Barratier, 2004. Francia)
18. El hombre de al lado (Mariano Cohn / Gastón Duprat, 2010. Argentina)
19. La mirada invisible (Diego Lerman, 2010. Argentina / España / Francia)
20. Tocando el viento (Mark Herman, 1996. Reino Unido)
21. Preciosa (Lee Daniels, 2009. Estados Unidos)
22. El otro hijo (Lorraine Levy, 2014. Francia)
23. Escritores de la libertad (Richard LaGravenese, 2007. Alemania / Estados Unidos)
24. La ola (Dennis Gansel, 2008. Alemania)
25. 7 cajas (Juan Carlos Maneglia / Tana Schémbori, 2012. Paraguay)
26. Mundo Grúa (Pablo Trapero, 1999. Argentina)
27. Caterina en Roma (Paolo Virzì, 2003. Italia)
28. El sabor del té (Katsuhito Ishii, 2004. Japón)
29. Noi, el albino (Dagur Kári, 2003. Islandia)
30. Tatuado (Eduardo Raspo, 2005. Argentina)
31. Amarte duele (Fernando Sariñana, 2022. México)
32. Luna de Avellaneda (Juan José Campanella, 2004. Argentina)
33. Historias Mínimas (Carlos Sorín, 2002. Argentina)
34. El secreto de sus ojos (Juan José Campanella, 2009. Argentina)
35. El hijo de la novia (Juan José Campanella, 2001. Argentina)
36. El camino a San Diego (Carlos Sorín, 2006. Argentina / España)

En el caso de los Institutos Superiores de Formación Docente, se suman las siguientes cinco películas:

1. En la casa (François Ozon, 2012. Francia)
2. El profesor (Tony Kaye, 2011. Estados Unidos)
3. Pizarrones (Samira Makhmalbaf, 2000. Irán)
4. El profesor Lazhar (Philippe Falardeau, 2011. Canadá)
5. La cacería (Thomas Vinterberg, 2012. Dinamarca)



Jaime Perczyk, Secretario de Educación, considera que “el archivo pretende ampliar la diversidad de puntos de vista que se ponen en juego en los debates actuales, ofreciendo una perspectiva de integración entre la educación y la sociedad. Confiamos en que los docentes y los estudiantes descubrirán y podrán explorar la riqueza cultural que ofrece esta variedad de películas. También pensamos que es una herramienta pedagógica muy útil para la construcción de espacios para los jóvenes, para la escuela, para la comunidad y para el intercambio entre ellos.”

En este sentido, la colección fílmica se complementa con una serie de cuadernillos de materiales adicionales que acompañan el visionado de cada película. En esta tarea, se ha integrado a la Universidad Nacional de General San Martín (UNSAM) que ha contribuido con especialistas de distintas disciplinas para la elaboración de los materiales que forman parte de esta serie: desde profesores y licenciados en educación, en letras y en filosofía, hasta sociólogos, historiadores, psicoanalistas y directores de teatro.

Los textos proponen un recorrido por determinados aspectos del film que problematizan o ponen en tensión distintos criterios, incluyendo referencias a una variedad de fuentes y bibliografía. Como parte de los materiales,

también se pueden encontrar: “actividades para los alumnos”, “actividades para docentes y directivos” y “actividades para conversar en familia”, donde se ofrecen preguntas que promuevan los intercambios.

En los 3 cuadernillos principales de la colección se compilan los materiales impresos que acompañan cada una de las películas y a ellos se puede acceder de forma online, en: [http://www.educ.ar/sitios/educar/seccion/?ir=archivo\\_filmico](http://www.educ.ar/sitios/educar/seccion/?ir=archivo_filmico)



Alberto Sileoni, Ministro de Educación, afirma que: “El cine, lenguaje constitutivo de la cultura moderna, está a la vez ligado a cada una de las biografías personales y a nuestras experiencias colectivas como sociedad. Es

por eso, y por la multiplicidad de voces que encierra, que creemos que las películas de esta colección son una excelente herramienta para el trabajo en las aulas. Así como el anhelo de democratizar la palabra se expresa en la distribución de millones de libros, que amplían el horizonte de lectura y promueven el acceso crítico a la literatura, en este caso abrimos a nuestros jóvenes un camino para que se encuentren con este maravilloso arte no de manera pasiva, sino crítica y reflexivamente.”

En síntesis, se trata de un cuidado set de películas destinadas a su tratamiento en aula de colegios secundarios, acompañadas de textos preparados por especialistas en temas sociológicos y educativos. Dentro de esta rica selección se destaca el film argentino “El secreto de sus ojos”, uno de los más vistos en la historia de nuestro país, lo cual contribuirá sin duda a una empatía por parte de los jóvenes destinatarios del Programa.

El film es ocasión de un muy interesante artículo de Andrea Pochak, abogada penalista especialista en derechos humanos. La autora toma la película de Campanella para explicar de manera clara y amena los principales problemas de la justicia argentina –ilustrando tópicos

como el juicio penal, la impunidad, los movimientos sociales y la llamada “justicia por mano propia”.

Excelente elección por lo tanto haber optado por un film no tradicional para el ámbito escolar, que muestra el amplio criterio de los compiladores de esta muestra. Cabe agregar que “El secreto de sus ojos” es a la vez una película que acorde con la Ley de Medios se encuentra disponible en versión audiodescriptiva para personas ciegas. Esto ofrece un interesante plus a la hora de su tratamiento en aula, reforzando así su potencia formadora en el marco de una educación para la diversidad.

Finalmente, los otros cinco filmes destinados a la formación docente incluyen algunas joyas, como la cinta danesa “La cacería” (Vitemberg, 2012) o la francesa “En la casa” (Ozon, 2012), que abordan con altura los más espinosos problemas de la educación contemporánea.

La Subsecretaría de Equidad y Calidad educativa del Ministerio de Educación de la Nación afronta así con creatividad y decisión el desafío que supone enseñar en estos tiempos. Un ejemplo a ser seguido en el necesario camino de jerarquización de la educación pública.

## ESCRIBEN EN ESTE NUMERO:

Martín Agudelo Ramírez  
Lorena Beloso  
Jimena Blanco  
Monique David-Ménard  
Pablo Hernández Figaredo  
Laureano García Gutiérrez  
Facundo García Valverde  
Florencia González Pla  
Amy Goodman  
Eduardo Laso  
Juan Jorge Michel Fariña  
José Pelluchi  
Alejandra Tomas Maier

**ÉTICA & CINE** es una revista cuatrimestral, con arbitraje internacional, editada de manera conjunta por:



Universidad Nacional de Córdoba  
Facultad de Psicología

- Programa de Estudios Psicoanalíticos. Ética, Discurso y Subjetividad. CIECS - CONICET y Cátedra de Psicoanálisis. Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Córdoba,



Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Psicología

- Departamento de Ética, Política y Tecnología, Instituto de Investigaciones y Cátedra de Ética y Derechos Humanos, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.



UiO : Faculty of Medicine  
University of Oslo

- Con la colaboración del Centro de Ética Médica (CME), de la Facultad de Medicina, Universidad de Oslo, Noruega.



- Con el auspicio de la Asociación de Unidades Académicas de Psicología de las universidades estatales de Argentina y Uruguay