

Representaciones sociales y ciencia ficción

Una aproximación metodológica a la subjetividad de época

Gabriel Guralnik*

Claudio Damián Pidoto*

Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC)

Recibido: 15/01/2015; aceptado: 15/02/2015

Resumen

El presente escrito constituye una síntesis de nuestra investigación desarrollada entre la tecnología, la subjetividad y su abordaje desde el cine de ciencia ficción. Acercamos de este modo aspectos nodales surgidos del análisis de algunas de las películas trabajadas, que muestran la forma en que, en el devenir histórico y a lo largo de distintas épocas, la subjetividad es atravesada por los cambios tecnológicos. Asimismo, desde un abordaje intertextual se incorporan como parte del marco teórico, junto a la teoría de las representaciones sociales, aportes clave del psicoanálisis, de la genealogía y de una lectura de los dispositivos del poder y algunas derivaciones interdisciplinarias. En nuestra investigación, la hipótesis principal sugiere que la pregunta por el futuro, inherente a una gran fracción de la ciencia ficción, termina siendo, a través del cine, una proyección de representaciones presentes de cada época. Incluso en los casos en donde el relato pretende narrar un futuro lejano, alude, de hecho, al futuro más próximo concebible, cuando no directamente al presente del sujeto de cada momento. La observación y análisis de las representaciones sociales en los distintos films, intenta describir entonces un futuro posible que nos aproxima al encuentro entre una sociedad y lo que el reflejo de sus experiencias manifiestan. Asimismo, se trata de reconocer a partir de este recorrido metodológico, el modo en que el malestar de una cultura se abre camino a través del cine de ciencia ficción, como expresión de una construcción de sentido, de lo que es y espera de sí misma.

Palabras clave: representaciones sociales | ciencia ficción | subjetividad | tecnologías

Social representations and science fiction. A methodological approach to the subjectivity of time

Abstract

This paper is a summary of the research developed from the consideration of technology, subjectivity and its approach to science fiction movies. Thus, we introduce nodal aspects arising from the analysis of films, that shows how technological change influence on subjectivity, along the historical development. Also from an intertextual approach incorporated as part of the theoretical framework, together with the theory of social representations, we consider fundamental contributions of psychoanalysis, genealogy and other contributions from the dispositifs of power and some interdisciplinary references. In our research, the main hypothesis suggests that the question about the future, inherent in a large fraction of science fiction films, results in a projection of present representations in every age. Even when the plot of the film intends to tell about the distant future, alludes to the closer conceivable future, if not directly to the present. The observation and analysis of social representations in different films, intended to describe a possible future that leads us to the encounter between society and the reflection of their experiences. Finally, we propound through this methodological itinerary, a way to trace how the culture's discomfort finds a way through science fiction, as expression of how it defines itself and what it expects of itself.

Key words: social representations | science fiction | subjectivity | technologies

I. Sobre el método: representaciones sociales y cine de ciencia ficción

La preocupación por el futuro, que en el siglo XX se acentúa por los constantes cambios políticos, sociales, culturales y tecnológicos, se vuelve parte de aquello que el público intenta dominar. Se trata de un futuro inminente:

un futuro que el devenir volverá presente en el corto plazo. Las bisagras de la historia que podamos citar no son sino parte de este proceso, en que el sujeto debe integrar “lo nuevo” con lo que ya conoce, a fin de interpretar la realidad cambiante, lo que, eventualmente, puede orientarlo en sus relaciones sociales: un modo de incorporación social de la “novedad”, de familiarización con lo extraño, propio del

* gabriel.guralnik@gmail.com

* claudiopidoto@gmail.com

proceso de anclaje: “*la incorporación social de la novedad puede ser estimulada por el carácter creador y autónomo de la representación social...*”, y, a la vez, “*la ‘familiarización de lo extraño’ hará prevalecer los antiguos marcos de pensamiento, alineándolo en lo ya conocido... Comprender algo nuevo es hacerlo propio y también explicarlo*” (Jodelet, 1986:491-492).

No obstante, aún con su carácter dinámico y variable, las representaciones sociales (RS) mantienen, en distintos momentos, la estabilidad suficiente como para ser objeto de su reflejo en el cine como medio masivo y, en particular, en el cine de ciencia-ficción, como género pasible de recrear escenarios no admisibles por las formas de expresión realista. En este aspecto –y eventualmente, con el aporte de otras teorías, cuando resulte pertinente– nuestro trabajo consiste en mostrar que la pregunta por la tecnología y por el futuro –inherente a gran parte de la ciencia ficción– termina siendo, a través del cine, un reflejo de las representaciones sociales presentes de cada época. Y que, aún en los casos en los que el discurso del cine pretende narrar un futuro lejano, alude, de hecho, al futuro más próximo concebible, cuando no directamente al presente del sujeto en cada momento. Es por ello que entendemos que la subjetividad es atravesada constantemente por los cambios tecnológicos y los nuevos dispositivos socioculturales que generan –y que los generan– siendo esto algo inferible teóricamente desde el discurso histórico (y, en general, de los discursos de cada época), pero también es algo verificable, cuando se trata de un pasado reciente.

Lo que se presenta a continuación es un recorrido por algunos de los análisis que se han realizado oportunamente en el marco de esta investigación. A modo de ilustración metodológica, cada uno ellos encuentra en la aproximación a un film una vinculación posible entre la tecnología, las representaciones sociales y las subjetividades de época.

II. La representación social mítica del héroe en el cine de ciencia ficción

Foucault señala que, desde el siglo XIII, un cambio se produce en el discurso de la historia. Más cerca de la Biblia que de Tito Livio, los historiadores desarrollarán en el marco de la incipiente *guerra de razas*, una concepción binaria de la sociedad. El efecto es duradero. Aún cuando deriva en *racismo biológico* y, finalmente, en *racismo de Estado*, en la concepción binaria la doctrina del Salvador, del Mesías, seguirá presente. Existirá en la forma del *héroe*, el predestinado a salvar la propia raza, a restaurar su propia y antigua ley, arrebatada por los vencedores.

El *héroe* tendrá, desde el siglo XIX, fuertes atributos del idealismo romántico alemán. Su destino será desatar el *Sturm und Drang*, restaurar el lazo entre la sangre y la tierra. Aún en pleno auge del culto a la ciencia y a la máquina, el *héroe* romántico será quien devuelva a su pueblo la mítica relación con la naturaleza. Lo que remite, a fin de cuentas, a la dicotomía *natural-bueno* contra *artificial-malo*, que aún perdura en el discurso ecologista.

Diversos autores proponen un paralelismo entre el sueño y el mito, Karl Abraham (1909), Otto Rank (1908), Campbell (1949), Asimismo, Freud (1907) en el Creador Literario y el fantaseo expresa: “...a *Su Majestad el Yo, el héroe de todos los sueños diurnos así como de todas las novelas*” (S. Freud, 1907:132). Esta relación entre el Yo de los sueños diurnos, y el héroe de la literatura señala la participación simbólica del héroe, como construcción mítica, en la activación psíquica de los arquetipos que representa: “*la figura del héroe es un arquetipo que ha existido desde tiempos inmemorables*” (Jung, 1995:73). Entendemos, entonces que, “*El mito del héroe, es el mito más común y conocido del mundo, lo encontramos en la mitología clásica de Grecia y Roma, en la edad media, en el lejano oriente y en las contemporáneas tribus primitivas. Tiene un evidente atractivo dramático, y una importancia psicológica menos obvia pero profunda*” (Jung, 1995:110).

Nuestro trabajo consistió en explorar como esta figura se encuentra representada en el cine de ciencia ficción (CF), tratando de establecer paralelismos, intentando descifrar el entramado social en el cual los héroes contemporáneos se constituyen, que valores son rescatados, que esquemas preexistentes mantienen y cuál es el sentido de su transformación. A modo de hipótesis, pensamos el género de CF, como un medio moderno de expresión mítica, donde los esquemas, creencias, arquetipos, caracterologías que constituyen las representaciones sociales que de allí se derivan, remiten a un señalamiento de las controversias históricas de la cultura en la que emergen, figura de la tramitación, de nuevos y viejos: temores, conflictos, ideales, valores, etc., donde los personajes ponderados como héroes sirven como un mecanismo de expresión actual de esos signos.

El héroe como representación social en las películas analizadas, se aleja de algún modo de las alusiones más notables que podemos encontrar desde los orígenes de la tragedia -donde pueden visualizarse una composición del heroísmo a partir de personajes que han logrado transformarse en símbolos notorios de nuestra cultura-: “... de los temas míticos que los trágicos escogieron para sus obras, la gran mayoría, a su vez, se refieren a los principales ciclos de la mitología heroica, a saber, y por orden aproximadamente

cronológico, los de los Eólidas, Baco, Perseo, los Deucaliónidas de Etolia, Hércules, los Argonautas, los Labdácidas de Tebas, Troya y los Tantálidas” (Ruiz de Elvira Prieto, 2001:56). Obras que aun hoy son reeditadas, re-representadas desde una visión contemporánea, pero que mezclan cualidades arquetípicas con nuevas visiones del hombre y del mundo en su caracterización. Existe una variación en los efectos de su representación, imbricándose en la sociedad posmoderna con un nuevo sentido, como señala Joseph Campbell “*Todo esto se halla lejos del punto de vista contemporáneo. El problema actual de la especie humana es, por lo tanto, precisamente opuesto al de los hombres de los periodos comparativamente estables de aquellas mitologías poderosamente coordinadoras que ahora se conocen como mentiras.*” (Campbell, 1972:224). Esto plantea un nuevo estado del arte, una nueva mirada del valor simbólico que el heroísmo acuñe en la actualidad, nos preguntamos si pueden apreciarse vestigios de la reivindicación de las representaciones heroicas clásicas, más allá del quiebre histórico que nuestra sociedad haya vivido, –alejándose paulatinamente del valor de los símbolos– como denuncia Campbell, donde -el mito cae como signo de una mentira-, de alguna manera, posiblemente se presentifica, diluido en -la liquidez que representa la nueva modernidad: “*Estas razones justifican que consideremos que la «fluidéz» o la «liquidez» son metáforas adecuadas para aprehender la naturaleza de la fase actual –en muchos sentidos nueva– de la historia de la modernidad*” (Bauman, 2004:8).

Siguiendo a Eliade, “*ciertos «comportamientos míticos» perduran aún ante nuestros ojos. No se trata de «supervivencias» de una mentalidad arcaica, sino que ciertos aspectos y funciones del pensamiento mítico son constitutivos del ser humano.*” (Eliade, 1992:189). Tales comportamiento míticos, se encuentran atravesados por los sucesos históricos, políticos y sociales que han devenido en los últimos siglos, diferenciándose, el lugar a ocupar por la figura del héroe actual y el de la tragedia, el héroe contemporáneo, tiene un ingrediente que se expresa en los rincones de las actividades sociales rutinarias, alejado de las grandes proezas sobrenaturales: “*(...) si antes existían peligros generados externamente (dioses, naturaleza), el nuevo carácter –desde el punto de vista histórico– de los actuales riesgos radica en su simultánea construcción científica y social... El desarrollo científico-técnico se hace contradictorio por el intercambio de riesgos, por él mismo coproducidos y codefinidos, y su crítica pública y social*” (Beck, 1998: 203). Sin embargo, el cine de ciencia ficción abre un espacio entre lo terrenal y lo sobrenatural, en la proyección de los nuevos objetos temidos y las nuevas estrategias de afrontamiento, proezas actuales que

se encuentran atravesadas por la alusión de los avances tecnológicos, de ese universo incontrolable que es la invención científico-técnica, del poder de las armas de destrucción masiva, de la ingeniería genética o de la inteligencia artificial, por mencionar algunas. En este estado de situación, las sociedades, necesitan encontrar nuevos modos de expresar sus miedos, elaborando nuevos mitos, sobre el origen y el fin del mundo, el cine de ciencia ficción prestó su maquinaria para invocar esta nueva odisea. “*Si se va al fondo de las cosas, el mito de Superman satisface las nostalgias secretas del hombre moderno que, sabiéndose frustrado y limitado, sueña con revelarse un día como un «personaje excepcional», como un «héroe».*” (Eliade, 1992:192).

Es por eso que, lo que observamos en nuestra investigación a partir de lo que nos acerca el cine de ciencia ficción y las representaciones que allí circulan es que: no son, ahora, los dioses quienes otorgarán al *héroe* sus atributos, sino que cuando existe un Oráculo (“The Matrix”) es, en verdad, un programa informático. Cuando hay un futuro “revelado” (“Terminator”), este futuro es anunciado por un viajero del tiempo. La carga simbólica del viejo Apocalipsis (“Revelación”) ya no reside en una Escritura inamovible. De otro modo, el *héroe* de la ciencia ficción no la podría cambiar.

Se trata de un mito antiguo, pero un *héroe* nuevo, donde “*El poderoso héroe... es cada uno de nosotros: no el ser físico que se refleja en el espejo, sino el rey que está en su interior*” (Campbell, 1972:324). En esto, el *héroe* puede tener, a veces, algo de Mesías, pero el mesianismo se ha desplazado. Es ahora “*la apertura al porvenir o a la venida del otro como advenimiento de la justicia, pero sin horizonte de espera y sin prefiguración profética*” (Derrida, 2003:60).

Lo que da lugar al nuevo *héroe* se sostendrá en la representación donde “*lo místico así entendido alía la creencia o el crédito, lo fiduciario o lo fiable, lo secreto... con el fundamento, el saber... con la ciencia como ‘hacer’, como teoría, práctica y práctica teórica, es decir con una fe, con la performatividad y el rendimiento tecnocientífico o teletecnológico*” (Derrida, 2003:62).

En este sentido, el *héroe* es funcional a cada época analizada. En 1936 “Lo que vendrá” es un hombre de paz, que vence por inteligencia y tenacidad. En 1956 “La Invasión de los Usurpadores de Cuerpos” es, en realidad, un *anti-héroe* que evoca al policial negro, y que sólo tiene éxito por azar. En 1984/1991 “Terminator” I y II, es un *elegido* que debe ser salvado, para ganar la guerra contra las máquinas creadas por la ambición desmedida de las Corporaciones. En 1999 “The Matrix”, el *héroe* es directamente un predestinado bíblico, que debe combatir con la *fe* –en que la Matriz es irreal– contra un poder tecnológico supremo, a

fin de que los humanos despierten al *desierto de lo real*. Un desierto incógnito que el carácter de las representaciones sociales torna verosímil para el espectador.

III. El Origen: representaciones sociales del sueño tecnológicamente inducido

En “El Origen”¹ se trabaja con un cruce que, de por sí, resulta convocante: el mundo del sueño es atravesado por el mundo de la tecnología. Y ambos están imbricados en el discurso manifiesto con la intervención de intereses corporativos privados. El guión y la dirección de Christopher Nolan transforma la tríada sueños-tecnología-neoliberalismo en una obra atractiva para un público que, mayoritariamente, no está ocupado –es lo que se presume– en teorizar sobre representaciones sociales, impacto psicosocial del cine, o estudio psicológico del sueño.

Se trata, acaso, de una obra que brinda material –al interior de sí misma, y al exterior del público que la vio– para un extenso capítulo, pero que en esta síntesis rescataremos algunos de sus aspectos más importantes.

En primer lugar, es imposible tratar el tema sin remontarse a Platón. Chateau despliega una buena síntesis de la discusión sobre las visiones en la relación entre la Caverna y el cine. A los fines de este trabajo, rescatemos que el espectador –como el habitante de la caverna, y como el soñante– está inhibido en su motricidad, y hasta incluso aletargado: “*la debilidad temporaria del espectador... tanto puede ser denunciada... como defendida, porque ella nos abre las puertas de lo imaginario*” (Chateau, 2009:42). Y de lo imaginario inesperado, como suele ocurrir cuando el sujeto vive un sueño.

Desde el género, “El Origen” tributa a la ciencia-ficción. Sin abundar sobre el tema, basta recordar que “*para que una hipótesis, aún la más descabellada, pertenezca a la cf, tiene que estar expuesta de un modo convincente, como si fuese una hipótesis científica, o por lo menos congruente con el saber científico*” (Capanna, 1990:17)². Y tecnológico, pues la ciencia ficción requiere la presencia, explícita o implícita pero gravitante, de una tecnología que, al momento de la creación de la obra, todavía no exista (Abraham, 2005:21)³. En “El Origen”, el elemento hoy inexistente es la posibilidad de inducir un sueño compartido entre varios sujetos.

La película introduce temas que pueden ser nuevos para gran parte de los espectadores. El sueño inducido e interconectado, la capacidad de saber que se está soñando (algo muy poco habitual), los tipos de soñante (principal/arqui-

tecto/secundarios), los niveles de sueños dentro de sueños. Y el artificio biotecnológico capaz de dar lugar a estos fenómenos.

Sin embargo, “*...ninguna teoría está suspendida en el aire; cada una refleja una experiencia espectral posible para su época*” (Chateau, 2009:65). Así, en “El Origen” se apela a temas muy conocidos por el espectador hollywoodense de 2010: 1) El objetivo de la “misión” es evitar que una gran empresa se haga del control energético mundial; 2) El inconsciente del “soñante” ataca, produciendo las tan valoradas escenas de violencia y persecución; 3) El “arquitecto” puede violar leyes físicas, lo que quien ve la obra conoce, como mínimo, desde “The Matrix”; 4) El tiempo del sueño es distinto del de la vigilia; 5) Cobb es perseguido por una corporación (Cobol), y sólo podría salvarse por el poder de Saito; 6) El propósito de Cobb es reencontrarse con sus hijos, lo cual remite a la representación de la familia y de la paternidad, por encima de todo; 7) En Mal actúan los celos, y en Robert Fischer el conflicto padre-hijo, que se remonta a su infancia; 8) La biotecnología circula como información social, e inclina al espectador a aceptar la ficción de sus artificios; 9) En películas clásicas, como “Brasil” (Gilliam, 1985) o “Abre los ojos” (Amenábar, 1997) ya se instaló, masivamente, el sueño permanente, o inducido, como posible escape a una realidad inconciliable⁴. Dicho de otro modo: la propia historia brinda los medios para que el público relacione lo que ya conoce, para asimilarlo con lo que no conoce.

Asimismo, todo lo anterior es inherente a lo que plantea la teoría de las representaciones sociales. Moscovici (1981) sostuvo que las mismas son una versión contemporánea del sentido común.

Ya en 1947 se afirmaba que “*las películas [de Hollywood] se dirigen e interesan a la multitud anónima... a la larga, los deseos del público determinan la naturaleza de los filmes de Hollywood*” (Kracauer, 1985:13-14). Si Kracauer hubiese conocido la teoría de Moscovici (y sus derivaciones), tal vez habría adaptado esta opinión a ella. Pero, en el fondo, el sentido sería similar.

Que al fundamento empresario-neoliberal se superponga algo tan íntimo como la culpa de Cobb por la muerte de Mal, que para el “despertar” se elija el tema *Rien de Rien* de Edith Piaf (irónica referencia a la culpa de Cobb), que el candente problema energético se combine con la relación padre-hijo de los Fischer, son apenas ejemplos de la pregnancia social que puede adquirir un tema nuevo, cuando se facilita su integración con lo conocido. El público masivo puede ignorar la ironía de *Rien de Rien*, y probablemente ignora al hombre que sueña y es soñado de

“Las ruinas circulares” de Borges, y al joven que agoniza en sueños –hasta que se funde el sueño con la realidad– de “La noche boca arriba”. Pero el crítico no ignora esos guiños, incluyendo el laberinto de Ariadne, y el juego de espejos enfrentados que crea en un sueño en París. De ahí, tal vez, la poco habitual cercanía de su valoración con la valoración del público.



Por otro lado, existen inconsistencias entre el relato fílmico y lo hasta ahora establecido en la investigación psicológica sobre el sueño. Una de ellas es que, quienes participan del sueño colectivo en “El Origen” tienen total conciencia de que están soñando (a diferencia de lo que normalmente ocurre), excepto en el caso del “soñante” sobre cuyo sueño los otros miembros del grupo inducen e invaden⁵. En esto pareciera operar, por una parte, el mito de Hipnos, quien concedió a su amada, Endimión, el don de dormir con los ojos abiertos (Grimal, 1991:271)⁶. Pero incluso para el gran público, que no tiene por qué conocer el mito de Hipnos, es la biotecnología la que permite este forzamiento de las reglas oníricas.

En el cuarto nivel del sueño, ya en el “limbo”, Mal advierte a Cobb que lo que a él le ocurre, una especie de conspiración internacional para perseguirlo, se asemeja mucho a lo que pasa cuando las proyecciones del inconsciente atacan al soñante. La advertencia no es menor. Tal vez Cobb sigue soñando. Pero si, como sugiere al final el giro del trompo-tótem, Cobb sigue en un sueño, finalmente logró volver, en él, a su país, junto a sus hijos. Incluso en ese caso de final no-feliz, el sueño sigue siendo, para él –como para Freud– una realización de deseos.

IV. *The Matrix* y los herederos de la sospecha

Así como el sujeto es parte de la historia, la historia es parte del sujeto. La historia de la nación, de la familia, de las instituciones, de la cultura, de la sociedad. En 1998

algunos hablaban –falazmente– del “fin de la historia”. Era resultado de la caída del Muro de Berlín (1989) y la implosión de la URSS (1991), que había dado por finalizada la Guerra Fría⁷. Sin embargo, y aún para quienes no conocieran la historia de siglos pretéritos, las últimas décadas habían sido convulsionadas. Al espectador adulto de las películas de ciencia ficción no le cuesta evocar –por su experiencia, o la de sus padres o abuelos– las dos Guerras Mundiales, el Holocausto, las Revoluciones y las sucesivas crisis económico-sociales (Hobsbawm, 2005:29-147). Al mismo tiempo, el espectador vive en plena época del neoliberalismo, donde la inducción de la satisfacción inmediata de las necesidades (reales o ficticias), generada por el mercado (Benbenaste, 2006), choca con la realidad de las limitaciones económicas del propio sujeto del mercado.

Imaginar un mundo en el que los ancestros vivieron una historia como la nuestra (y, en particular, una historia reciente), plena de conflictos y sufrimiento, es difícil de compatibilizar con un brusco “giro hacia la felicidad continua”. En efecto: “*Las representaciones sociales... proceden por observaciones, por análisis de estas observaciones, se apropian a diestra y siniestra de nociones y lenguajes de las ciencias o de las filosofías, y extraen las conclusiones.*” (Moscovici, 1979:335). La observación y apropiación de la memoria histórica no puede sino entrar en colisión con la representación de un mundo sin conflictos. Se trata de un conocimiento que las personas manejan en la cotidianidad, socialmente creado y transmitido. De representaciones que dan una idea de cómo es el mundo y, por ende, de cómo no es. Que sirven de coordenadas para navegar por la realidad social, para mantener conversaciones con otros encontrando espacios y canales de comunicación comunes: “*Las representaciones individuales o sociales hacen que el mundo sea lo que pensamos que es o que debe ser. Nos muestran que a cada instante una cosa ausente se agrega y una cosa presente se modifica.*” (Moscovici, 1979:345).

Desde esta perspectiva, la aceptación –por parte del espectador– de que los futuros distópicos se basan en la condición de fracaso se encontraría dada en una experiencia social de una historia de fracasos que nos permite entender parcialmente como un espectador de 1998 al ver *The Matrix* puede asimilar, o sea comprender la premisa disruptiva propuestas por el film.

Si la cultura occidental ha transitado innumerables intentos de perfeccionamiento, con formulas diversas, antagónicas la imposibilidad está planteada desde el infortunio de la experiencia. El objeto “mundo perfecto” se cubre de contradicciones, entre las diversas posiciones que lo han definido como una posibilidad y sus concomitantes frac-

sos. Asimismo, la objetivización y el anclaje de una representación social de tal complejidad además se desarrollan con un basamento interpretativo desde el pensamiento filosófico que lo legitima.

Las representaciones sociales recogen de los quiebres de la historia del conocimiento sesgos de sus postulados, y la elaboración del sentido común no queda apartada de los efectos de las interpretaciones devenidas, “*En este sentido, el enfoque de Gramsci (1970) resulta relevante porque ha examinado particularmente las relaciones entre ideología, sentido común y ciencia. Según su versión, la ideología en tanto concepción del mundo está asociada al sentido común, es el modo en el que la filosofía se instala en las masas populares*” (Castorina, 2006:15)

Martín Hopenhayn (1997) en *Después del Nihilismo. De Nietzsche a Foucault*, analiza como el nihilismo ha logrado introducirse en la sociedad contemporánea, difundándose y poblando distintos enunciados, productos culturales e imbricándose en lo político. Si bien los postulados de la corriente nihilista recorren la filosofía de Occidente desde hace tiempo, su máxima expresión e inusitada expansión parece encontrarse en la modernidad tardía. Su lectura, es un principio para investigar, cómo esta corriente del pensamiento ha logrado instaurarse en diversas escenas de la vida cotidiana. La complejidad de las formulaciones del nihilismo pueden reducirse en nuestro objeto de estudio, a una sospecha producto de la deconstrucción de mitos, postulados del idealismo social y de los discursos políticos, más allá de los hechos que lo evidencian, o sea el testimonio histórico de la violencia implícita en los discursos se da a partir de las interpretaciones que los denuncian y desestiman. Esto implica un proceso de expansión de una nueva visión de lo social, “*Se trata de un conglomerado caótico, contradictorio, de creencias que se mantienen implícitas en las prácticas cotidianas y en los distintos modos de expresión social, como el arte o las actividades jurídicas*”. (Castorina, 2006:15)

Es por eso que en nuestro recorrido de análisis de películas se demuestra que el siglo XX, ha sido un fiel testigo de sus consecuencias, occidente se ha dedicado a perpetuarse en el círculo errático de la búsqueda de la verdad científica, la performatividad social y las condiciones objetivas del mundo. Esto produce una modificación de la concepción de la realidad social y su fundamento se sostiene en un nuevo entramado ideológico, entendiendo el término como “*el sistema de relaciones entre los discursos y sus condiciones de producción, siendo estos últimos definidos en el contexto de una sociedad determinada*” (Veron, 1993:21). Si bien, el foco de nuestro análisis se establece

en la observación de las RS, la ideología queda contenida como un fenómeno necesario para su abordaje: “*De este modo, puede comprenderse que las Ideologías constituyen el trasfondo de las RS, en el sentido de ser una interpretación del mundo sobre la que se recortan significados referidos a objetos específicos*” (Castorina, 2006:22)

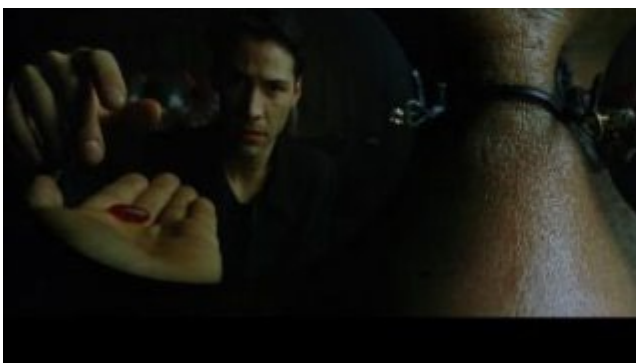
El cine de ciencia ficción en este sentido, invocará una representación social de la historia donde habría cierta tendencia a admitir un comportamiento social no armónico donde la internalización del “objeto histórico” no serían sustentables sin el conflicto y esto lo comparte con otros géneros. Aún cuando gran parte de las mediaciones simbólicas pudieran provenir de una ficción. En las relaciones persistiría la competencia entre sujetos –por ejemplo, entre dos hombres por una misma mujer– la diferencia de opiniones, la imposición de algún tipo de violencia sistémica (Zizek, 2009:10-22). En el límite, la propia violencia simbólica de la instauración del lenguaje (Zizek, 2009:75-92), constitutiva del sujeto, crearía nuevas mediaciones intersubjetivas que, interiorizadas, remitirían al conflicto.

En esto, hay una premisa esencial: el cine de ciencia ficción puede crear ficciones a nivel sensorial, pero no a nivel subjetivo. Puede intervenir en las percepciones, pero no en su internalización. Inevitablemente, los conflictos intersubjetivos remitirían a viejas representaciones sociales. Y si en el intento de resolver el conflicto, el meganarrador fílmico hiciera desaparecer al “sujeto de la discordia”, no evitaría que el conflicto –en forma de representación– perdure, dado que “*la representación sigue las huellas de un pensamiento conceptual, puesto que la condición de su aparición es la desaparición del objeto o de la entidad concreta; pero, por otra parte, esta desaparición no puede ser total y, a instancias de la actividad perceptiva, debe recuperar el objeto o la entidad y hacerlos tangibles*” (Moscovici, 1979:366).

De algún modo, la *borradura* de un “sujeto de la discordia” eliminaría una parte de la realidad ficcional, y, por eso mismo, la haría más fuerte, en la medida en que la actividad de representar nos lleva “*a introducirnos en una región del pensamiento o de la realidad de la que hemos sido eliminados y, por este hecho, la rodeamos y nos apropiamos de ella*” (Moscovici, 1979:371). Así, y dado que el sujeto que interioriza y se apropia de las representaciones interviene a la vez en su construcción (Jodelet, 2008), terminaría por construir nuevas representaciones, que lo remitirían, finalmente a la sospecha de que todo cuanto lo rodea es inverosímil cayendo de este modo la pregnancia social del film.

Sin necesidad de pasar por esta cadena deductiva, el espectador de la película tiende a comprender –o, al menos,

a intuir— que el conflicto intersubjetivo es tan inevitable como la subjetividad. En rigor, la representación ideal del mundo sólo podría contar con seres humanos sin lenguaje. Si bien en la ciencia-ficción, las premisas no tienen por qué ser científicas. De otro modo no sería ciencia-ficción (Capanna:1990, 11-19)⁸. Es decir, lo que se representa en *The Matrix* es que el conflicto intersubjetivo es, también, parte del sentido común. Pero más allá de esto, siempre se plantea una relación dialéctica donde el sujeto existe como tal: “El infierno son los otros”, dice Sartre. “Somos, gratamente, los otros”, responde Borges. Ambas proposiciones forman parte de una misma condición. “*Algunos creían que no teníamos el lenguaje de programación para describir su mundo perfecto*”, dice Smith en *The Matrix* (1998), que también fue “construido” con un lenguaje de programación. Con todo el respeto que nos merece la religión, tal vez el Jardín del Edén sea uno de los pasajes menos convincentes de la Santa Biblia. Sólo cuando el ser humano cae, se vuelve mortal y trabaja, se transforma en sujeto. El problema —y eso es lo que percibe el espectador en *The Matrix*— no es la falta de un lenguaje de programación adecuado. Es que el *mundo perfecto* no responde a ningún lenguaje. Y sin lenguaje, no hay sujeto. Así el cine como acto creador, como hecho sublimado se propone ante las representaciones sociales que tiene a su alcance: y el espectador así lo entiende, porque las representaciones sociales, “instrumentos para comprender al otro, para saber cómo conducirnos ante él, incluso, para asignarle un lugar en la sociedad” (Jodelet, 1986:45), lo llevan precisamente, en esa dirección: “*La sublimación reconoce la falta y la centralidad de lo real en lugar de intentar su “imposible” eliminación, como hace la identificación con un ideal. La falta es el principio organizador del espacio público, común, creado por la sublimación. No hace falta decirlo, la sublimación tampoco es una mera gimnasia intelectual. La sublimación comporta la posibilidad de construir un edificio “material” en torno al reconocimiento de lo real, al reconocimiento de la falta que atraviesa al sujeto y al campo social.*” (Stavrakakis, 2007:187)



V. *Metrópolis*: representaciones sociales de una utopía fascista

Es interesante lo que surge del análisis de una de las más grandes películas de ciencia-ficción de todos los tiempos: “*Metrópolis*”. Con libro de Thea von Harbou (que pocos años después se afiliaría al Partido Nazi) y dirección de su marido, el talentoso Fritz Lang, “*Metrópolis*” sobrevivió al paso del tiempo, no sólo como gran película, sino también curiosamente, como alegato contra la explotación de los trabajadores, tratados no como sujetos, sino como simples engranajes de las máquinas. “*Metrópolis*” toma el nombre de la ciudad donde transcurre la acción. Una ciudad futura, ubicada hacia 2026. Que representa, acaso, al mundo en su conjunto, como la *Everytown* de “*Lo que vendrá*” (Cameron Menzies, 1936), y tal vez, en cierta medida, la *Aquilea* de “*Invasión*” (Santiago, 1969). La ciudad de “*Metrópolis*” tiene una división que se destaca desde el principio. En lo alto viven los privilegiados: los amos de clase alta, y sus hijos. En lo bajo, más bajo aún que el subsuelo donde residen las máquinas que alimentan la ciudad, viven los obreros y sus familias. Esta división topológica releja, ya, lo que el espectador medio puede representarse sobre las clases sociales: clase alta, barrio en las alturas; clase baja, barrio subterráneo, sumergido incluso por debajo de las máquinas. Metafóricamente, pero sin ambigüedades, a lo largo de la película se irá llamando “el cerebro” a los amos de la ciudad (quienes, se nos dice, la diseñaron), y “las manos” a los obreros (quienes operan todas las máquinas que hacen vivir a “*Metrópolis*”).

En el manejo de las máquinas que hacen vivir a “*Metrópolis*”, la película muestra a los obreros, literalmente, como “piezas humanas” de un complejo que nunca se detiene. Engranajes intercambiables, que trabajan hasta el borde del agotamiento, y son relevados en el cambio de turno. Los hijos de los amos, en cambio, disfrutan, en lo alto de la ciudad, de deportes, placeres y diversión. Aquí, tanto la dualidad obreros-amos como la forma en que los obreros son desubjetivizados, hasta reducirse a piezas de las máquinas, remiten a una doble dualidad que forma parte de las representaciones sociales de cualquier gran país industrial europeo de la época.

Por ello, es esperable en el público la rápida aceptación de que el amo de la ciudad es indiferente al sufrimiento de los obreros, aún cuando también sea aceptable que se le reconozca el rol de “cerebro de la ciudad”. Y es igualmente esperable la rápida aceptación de que los obreros no sólo son explotados, sino que viven casi como esclavos, y marchan casi como soldados de la Gran Guerra, aún cuando

sean indispensables, ya que son “las manos de la ciudad”. La situación que se plantea parece, así, irresoluble.

En 1927, el único lugar del mundo en el que “el cerebro” y “las manos” trabajan –supuestamente– en armonía, mediados por “el corazón”, es Italia. El “corazón” puede ser el Duce, o el fascismo en su conjunto. La diferencia no parece tan relevante, pues, en cierto modo, el Duce es el fascismo. Se explicitan en la obra, de tal modo, procesos de tematización que “*objetivan, en todo discurso, la estabilización de los sentidos..., induciendo imágenes de situaciones o maneras de ser de las cosas y del mundo...*” (Moscovici y Vignaux, 2003:10). El que no todos los que vieron “Metrópolis” hayan comprendido la metáfora de elogio al fascismo italiano, sobre todo cuando este régimen dejó de existir, no es excusa para ignorar que la metáfora existe y es clara en su época. Algo que, en fecha tan temprana como 1946, observó Kracauer: “*Exteriormente podría parecer que Freder ha convertido a su padre; en realidad, el industrial ha superado a su hijo. La concesión que hace equivale a una póliza de apaciguamiento que no sólo evita que los trabajadores ganen su causa sino que le permite apretarlos férreamente entre sus garras... rindiéndose a Freder, el industrial adquiere íntimo contacto con los trabajadores y de esta manera está en condiciones de inluir en su mentalidad...*”



En efecto, la petición de María de que el corazón medie entre la mano y el cerebro podría muy bien haber sido formulada por Goebbels. El también apelaba al corazón en interés de la propaganda totalitaria... Toda la composición denota que el industrial acoge al corazón con el propósito de manejarlo; que no abandona su poder sino que lo expandirá sobre una región aún no se había anexionado: el reino del alma colectiva... la disciplina mecánica y anticuada será sustituida por la disciplina totalitaria” (Kracauer: 1985, 155-156). Fritz Lang emigró de Alemania a los EEUU

cuando se instauró la dictadura de Hitler. Sin embargo, “Metrópolis” (cuyo argumento no era de Lang, sino de Thea von Harbou) había sido correctamente interpretada por el Führer: “*Lang cuenta que inmediatamente después de la llegada de Hitler al poder, Goebbels lo mandó a buscar: ‘Me dijo que muchos años antes, él y el Führer habían visto mi película Metrópolis en una ciudad pequeña y Hitler le había dicho, en esa oportunidad, que me quería para hacer películas nazis’*” (Kracauer, 1985:156).

VI. El precio del mañana: control social, darwinismo económico y razón biopolítica

En su planteo inicial del poder biopolítico, de 1976, Foucault recuerda que se trata de un conjunto de tecnologías para “*controlar, y modificar las probabilidades y de compensar sus efectos. Por medio del equilibrio global, esa tecnología apunta a algo así como una homeostasis, la seguridad del conjunto en relación con sus peligros internos*” (Foucault, 1996:201). El poder soberano se ejerció, históricamente, del lado de *hacer morir o dejar vivir*. El poder biopolítico funcionará bajo premisas diferentes: “*Más acá de ese gran poder absoluto, dramático, hosco, que era el poder de la soberanía, y que consistía en poder hacer morir, he aquí que aparece, con la tecnología del biopoder, un poder continuo, científico: el de hacer vivir. La soberanía hacía morir o dejaba vivir. Ahora en cambio aparece un poder de regulación, consistente en hacer vivir y dejar morir*” (Foucault, 1996:199).

Por supuesto, el propio Foucault advierte que ambas formas de poder (soberano/biopolítico) no se anulan, sino que se superponen y se articulan. La respuesta que brinda frente a la forma en que el poder soberano puede seguir con el ejercicio de “hacer morir”, cuando el biopolítico consiste en “hacer vivir”, es el racismo. Este esquema, válido tanto en el siglo XIX (auge del racismo biológico) como hasta mediados del siglo XX (auge del racismo de Estado, con el nazismo como principal exponente), fue variando en las últimas décadas.

En “El precio del mañana”, el poder soberano se ejerce con el aumento de precios y la baja de salarios, que llevarán a cada vez más trabajadores a tener el cronómetro en cero (es decir, a morir). Se ejerce, en definitiva, desde una suerte de darwinismo económico –explícitamente mencionado por Weiss– que reemplaza al darwinismo social imperante en etapas anteriores.

En “El precio del mañana”, el poder soberano se ejerce con el aumento de precios y la baja de salarios, que llevarán

a cada vez más trabajadores a tener el cronómetro en cero, es decir, a morir. Se ejerce, en definitiva, desde una suerte de darwinismo económico –explícitamente mencionado por Weiss– que reemplaza al darwinismo social imperante en etapas anteriores.

Sin embargo, la explicación biopolítica subsiste, bajo la excusa de la defensa del ambiente, es decir, la muerte de muchos para evitar la superpoblación. En este aspecto, la *supervivencia del más fuerte* se presenta como parte de una necesidad inherente a cuestiones ambientales y vitales. El medioambiente es la justificación, donde el poder legitimar el control de los acontecimientos producidos por los individuos, poblaciones y grupos que interfieren con acontecimientos de tipo casi natural (Foucault, 2006:42). Se trata, por supuesto, de una falacia. En ningún momento se explicita, al interior de la película, si ese riesgo es real, o una simple excusa, que los propios ricos de New Greenwich se creen. En cualquier caso, la variabilidad temporal entre el darwinismo natural y el darwinismo económico queda representada. La selección natural tarda millones de años en descartar las especies no aptas. En cambio, el sistema de selección por el mercado y la tecnología puede tardar meses en poner a miles de personas en el desempleo, algunos años en sacar a empresas del mercado y solo una década en convertir a Estados o Naciones en economías inviables (Rívero, 2003). Es, de algún modo, la lógica subyacente en la trama de la película, pero implementada por medio de un dispositivo biotecnológico.

Esta forma de “descartar” a miles y miles de sujetos, considerados “no viables”, no es ajena a las viejas prácticas del nazismo. Sólo cambia el tipo de sujeto a eliminar, no determinado ya por su origen (en el caso de los nazis, lo que acertadamente llamará Milner el *nombre judío*), sino por su condición económica. “*El nacionalsocialismo sobrevive, y hasta la fecha no sabemos si solamente como mero fantasma de lo que fue tan monstruoso, o porque no llegó a morir, o si la disposición a lo indescriptible sigue latiendo tanto en los hombres como en las circunstancias que los rodean*” (Adorno, 1998:15). El neonazismo, no logra apartarse completamente de la escena política, y su fantasma retorna con renovadas formas. Hay una latencia, siempre vigente de su resurgir: “*si figuras sospechosas hacen su come back (retorno) a posiciones de poder, es exclusivamente porque las circunstancias les son favorables*” (Adorno, 1998:16). Aún con todas las diferencias que puedan encontrarse con el neonazismo, en la distopía de “El precio del mañana” la lógica criminal no tiene tanta diferencia.



La subversión de Will y Sylvia contra el sistema consiste en asaltar sucursales de los bancos de Weiss. Allí se guardan dispositivos que pueden conectarse al cuerpo, y transfieren tiempo de vida a los cronómetros (tiempo que la banca Weiss prestaba con intereses). Por supuesto, se trata de una serie de acciones subversivas que no atacarán al centro del problema. Pues aunque se transfiera tiempo a los pobres, el sistema puede aumentar indefinidamente los precios. Y los ingenieros que, en las sombras, crean esos dispositivos bancarios, bien pueden, en algún momento, cambiar la forma en que se transfiere el tiempo, para que su robo sea imposible para Will y Sylvia.

Si los amos de New Greenwich están convencidos de la naturaleza “ecológica” de su división del mundo (tal como lo estaban los nazis de la naturaleza “anti-infecciosa” de eliminar judíos), es poco lo que una persona o un grupo aislado puede, a largo plazo, lograr. La película no termina de presentar el típico “final feliz” de Hollywood, aunque tampoco muestre la ruina –más que probable– de Will y Sylvia. Es difícil imaginar una subversión del dispositivo en su conjunto que no pase por acentuar el punto de colisión entre todo-limitado y *notodo*, como generación de un núcleo disruptivo que haga caer a todo el sistema?

El análisis de “El precio del mañana” permite establecer una aproximación a la circulación de las representaciones sociales sobre el poder político y su vinculación con el poder económico y tecnocientífico en el siglo XXI. La sociedad puede estar advirtiendo esa vinculación y prepararse, acaso inadvertidamente, para discutir sus consecuencias, analizar sus posibilidades y dirimir sobre los alcances en el futuro

La observación y análisis de las representaciones sociales en una película que describe un futuro posible, nos aproxima al encuentro entre una sociedad y lo que el reflejo de sus experiencias manifiestan. El futuro postulado en la obra implica una reflexión sobre el devenir consciente del proceso de mercantilización y cosificación

(Habermas, 1999) que se cristaliza en representaciones sociales, atinente a las construcciones de nuevas variantes del poder. Tales representaciones están plagadas de matices, pertenecientes a un cúmulo de experiencias históricas, muchas veces estremecedoras, y de transformaciones, que corren en un particular sentido: el tecnológico.

El padecer de una cultura, su disgusto, se abren camino como expresión de una edificación del sentido social de lo que es a sí misma. ¿El porvenir es acaso una ilusión cuya construcción nos desalienta de antemano? Las marcas del dominio del pasado, las injusticias presentes, parecen hacen mella en las representaciones sociales sobre un futuro difícil de prever. Queda claro que la historia, señala, figura los errores, sugiere caminos y muestra aquello que cuesta destituir. Ese es el poder de representar, de recordar, de tramitar. Concebir lo que no se quiere, lo que da horror, lo familiarmente intolerable, lo siniestro. Si lo que se imagina es un horizonte con un esquema idéntico a sí mismo, acaso sea por las señales, por las misivas de una costumbre inconciliable o una legítima incapacidad. Pero, ahí también, se encuentra el sujeto, que busca el límite de esa renuncia de la que ya advirtió Freud. El sujeto solitario frente a la maquinación y a la sistematización, luchando por la supervivencia: por adaptarse. La subversión, es una metáfora del resto de un goce que no para de dar batalla.

VII. *La Isla*: representación social del sujeto confrontado con la angustia de muerte

El dilema que se esconde detrás de *La Isla* (2005) sobre el tráfico de órganos pone al descubierto el valor contemporáneo que adquiere la biotecnología frente al intento de evitación de la muerte. En el fondo, el fundamento de la replicación excesiva de los trastornos de ansiedad (detectable en esta época) se puede rastrear, tal vez, en la percepción de la muerte biológica como evento atroz, que debería evitarse a toda costa, en la búsqueda de una supuesta infinitud. Aunque se asista, paradójicamente, a un fenecer en la inmediatez, en la vorágine de un ser que parece existir sólo para el consumo, bajo las leyes del mercado. Un problema nada menor emerge de estas premisas: si se ha de expandir la vida a costa de otro sujeto -en este caso, apropiándose de uno de sus órganos-, quién será ese sujeto-víctima, acaso “objetivizado” por el mercado, y quien será el sujeto con derecho a evitar la muerte.



La transformación de sentido que esto conlleva es uno de los dilemas de la actualidad: “*Los desarrollos científicos y los avances tecnológicos abonan maniqueamente la ilusión de eternidad, embalsamando los cuerpos y extrañando a la vida del pulsar del tiempo*” (Vega, 2009:73). A partir de la medicalización y la hospitalización, la sociedad se enfrenta a un intento de aniquilación del acto público de morir y del miedo concomitante, intento que parece general el efecto inverso, pues, “*al contrario, ha dejado volver sinuosamente los antiguos salvajismos bajo la máscara de la técnica médica. La muerte en el hospital, erizada de tubos, está a punto de convertirse en una imagen popular, mas terrorífica que el transido o el esqueleto de las retóricas macabras*” (Ariés, 2011:685). En el intento de expulsión, la muerte se intenta encubrir bajo el manto de terror que le provee la técnica. La invisibilización del moribundo, la lucha por soslayar el ritual de la angustia, en vez de humanizarla, trata de negarla. Huir de la muerte, es la tentación de Occidente. El encuentro del sujeto con su finitud “*retrocedió y dejó la casa por el hospital: está ausente del mundo familiar de cada día. El hombre de hoy, al no verla con la suficiente frecuencia y de cerca, la ha olvidado: se ha vuelto salvaje, y pese al aparato científico que la envuelve, crea más trastornos en el hospital, centro de la razón y la técnica que en el dormitorio de la casa, centro de las costumbres de la vida cotidiana*” (Ariés, 2012:258).

La muerte no es un concepto invariante, sino que muta su definición, su interpretación y su desarrollo a partir de cuestiones histórico-culturales. Se encuentra atravesada por distintas configuraciones psicosociales, que signan experiencias distintas sobre el fenecer de lo uno, de lo otro y de la comunidad. La filosofía, la religión, la historia, la ciencia, la política, la económica, el arte, en fin, todo lo que hace a la cultura, son fuentes de transformación que interpelan la posición del sujeto confrontado con la angustia del no-ser. Ariés muestra

cómo, desde la disposición resignada de la Edad Media hasta la angustia individualista del actual Occidente, la mirada a la muerte se ha ido transformando, acusada de creencias y construcciones sociales en absoluto universales. Fundamenta, en sus múltiples investigaciones sobre el tema sombrío, elementos que ofrecen una mirada singular sobre la psicología: la evolución de la actitud del hombre enfrentado al fin de la vida (Ariés, 2011).

Hoy el sujeto se encuentra en situación de jaque frente a la necesidad de tramitación de la muerte. La posición maquinal en la que el sistema lo sitúa, el desarraigo de la muerte en la escena cotidiana, tiende a sumirlo en la ilusión de una inagotable amplificación de la existencia, que se aproxima a las propuestas de quienes propagandizan la tecnociencia como un medio de expandir la sobrevida. El hecho no es casual: desde la industria vinculada a la actividad médica hasta los sectores interesados en que el sujeto olvide que existe para algo más que para el consumo se producen movimientos sistólicos que *“manipulan la muerte, la cortan a rebanadas, <donde> el ser para la muerte, meditado desde siempre en las religiones y filosofías, se ha convertido en una especie de defecto técnico contingente y temporal. Donde la muerte de un hombre es más una impotencia contingente de la medicina, un accidente técnico, por llamarlo de algún modo que un destino necesario”* (Hottois, 1991:58).

Es bien conocido que la perplejidad y la angustia del sujeto ante la muerte, ante lo inevitable de su finitud, ha sido una preocupación del sujeto occidental desde sus orígenes. El siglo xx cambia, como en todo el resto de sus manifestaciones, la mirada sobre el problema. Ya con Heidegger, del ser ante la muerte se transita a un ser para-la-muerte, no pudiendo ser entendida la muerte sólo como un fin biológico, sino como el fin de una vida incesante. *“Es cierto que el ‘exitus’ no coincide con el concepto del fenecer”* (Heidegger, 2011:241). En la vida, el ser se interroga sobre la muerte y vive interpretando el fenómeno de la facticidad, y afirma el filósofo: *“El <fin> del estar en el mundo es la muerte”*. Sin embargo, el ser-abí (*dasein*) logra escaparse de la preocupación de morir, dado que la cotidianeidad le otorga otras preocupaciones. *La angustia es inevitable, en tanto, “la angustia ante la muerte es angustia ‘ante’ el más propio, irrespectivo e insuperable poder-ser”* (Heidegger, 2011:251), diferenciándose esta angustia del miedo a dejar de vivir. Indica Vattimo que *“la muerte es definida por Heidegger como la posibilidad permanente de la imposibilidad de todas las otras posibilidades más acá de ella que constituyen la existencia. Estas posibilidades pueden ligarse en un continuum, en un contexto móvil*

vivido como historia, sólo si no son absolutizadas, si el ser-abí, en otros términos, no asume ninguna de ellas como la única y definitiva. Aquello que permite no absolutizar las singulares posibilidades –produciendo así una insuperable discontinuidad de la existencia– es la decisión anticipadora de la propia muerte” (Vattimo, 1992:75). Sin embargo, tanto el ser-para-la-muerte, la muerte como posibilidad permanente de la imposibilidad de todas las otras posibilidades, parece ser inaceptable, conscientemente, para el sujeto. De ahí que, en un desarrollo más profundo –que supera el objetivo de este recorrido– la actitud del sujeto del siglo xx de la que habla Ariés sea, casi, una consecuencia de lo que Heidegger postula, aún cuando el sujeto no sea consciente de ello.

La actitud que podría tomar el sujeto en tanto ser-para-la-muerte (parte esencial del *dasein*) es, en rigor, contrapuesta a la actitud del simple miedo a dejar de vivir. Este último es la fuente de todos los miedos, y dará lugar a respuestas religiosas –sobre todo en el pasado– y a búsquedas de infinitud desde la tecnología –cada vez más en el presente. En definitiva, la ciencia –en este caso, representada por la biotecnología– estaría tomando su poder de la misma fuente de la que abrevó la religión. Y si la actitud del sujeto –como es previsible– es la del miedo a dejar de vivir, su representación del alcance de la biotecnología como medio para no dejar de vivir será proporcional a lo que los medios masivos le transmiten sobre los progresos –y posibles progresos– de esta disciplina. Si esta representación tiene lugar y es masivamente compartida, se acerca notablemente –como mínimo– a una clase específica de RS: las vinculadas con la suspensión de la finitud a través de la tecnología. La angustia ante la muerte sería en tal caso, en el sujeto occidental del siglo XXI, confrontada por la clase de representaciones sociales vinculada con eso que, cada vez más, se acerca a la medicina y se aleja del milagro.

Las dos sociedades mostradas en “La Isla” permiten elucidar dos clases de representaciones sociales que, más allá de sus similitudes y diferencias al interior de la película, reflejan sendas clases de representaciones que, contrapuestas, coexisten en vastos sectores de la sociedad occidental. Por una parte, las vinculadas con el darwinismo económico, la salvación individual con indiferencia de los otros y la tecnología como promesa de infinitud. Por otra, el secreto deseo de justicia, de heroísmo y de lealtad. Secreto, y probablemente útil para la identificación con los personajes, pero no necesariamente para la vida cotidiana.

Sin embargo, la propuesta va más allá. Independientemente de que los guionistas o el director hayan sido conscientes del hecho, no es menor la verificación de que Lincoln comenzó a adquirir las habilidades y la memoria de su “original”, y la simétrica constatación de que el resto de los clones seguirá el mismo camino, lo que se explicita en la obra. De allí que Merrick decida matar a todos los clones, y destruir la instalación –lo que sólo se evita por la intervención de Lincoln, Jordan y Laurent–.

El hecho no sólo no es menor, es central. Se le está sugiriendo al espectador que los clones no son clones. Que su subjetividad no depende de sí mismos, sino que, al cabo, serán iguales en casi todos los aspectos a sus “originales”. Se invierten los términos de la ecuación: los clones, que deberían ser sujetos por derecho propio, pueden terminar percibiéndose como subsumidos en la misma trama social de la que salieron sus “originales”. Por una parte, esto acentúa el rol homicida –o más bien genocida– de Merrick y sus aliados. Por otra, atenúa el efecto de considerar sujetos a esas creaciones biotecnológicas. Hay una trampa intelectual, que resulta muy útil para disipar las dudas del espectador. No se llega, siquiera, a la alegoría de Pinocho. Acaso a la sociedad actual, con su angustia frente a la finitud, le resultaría difícil aceptar que, después de todo, si se puede pagar por ello, se tiene derecho al clon propio, sin importar que sea o no un sujeto. La subjetivización vicaria de los clones no hace más que eludir el problema de fondo.

Referencias

- Abraham, C. (2005): *Borges y la ciencia ficción*. Buenos Aires: Quadrata.
- Adorno, T. (1998): *Educación para la emancipación*. Madrid: Morátia.
- Aries, P. (2011): *Morir en Occidente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Aries, P. (2012): *El Hombre ante la muerte*. Buenos Aires: Taurus.
- Asimov, I. (1999): *Sobre la ciencia ficción*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Beck, U. (1998): *La sociedad del riesgo, Hacia una nueva modernidad*. Paidós. Barcelona.
- Benbenaste, N. (2006): *Psicología de la Sociedad de Mercado*. Buenos Aires: JVE.
- Campbell, J. (1972): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*; Fondo de Cultura Económica. México.
- Capanna, P. (1990): *Estudio Preliminar*. En Capanna, P. (comp.): *Ciencia Ficción Argentina. Antología de cuentos*. Buenos Aires: Aude.
- Castorina, J. A. y Barreiro, A. (2006): Las representaciones sociales y su horizonte ideológico una relación problemática en *Boletín de Psicología*, No. 86, Marzo, 2006, 7-25. Buenos Aires.
- Chateau, D. (2009): *Cine y Filosofía*. Buenos Aires: Colihue.
- Derrida, Jacques, (2003). *El siglo y el Perdón seguido de Fe y Saber*. Ediciones La Flor. Buenos Aires.
- Eliade, M. (1992): *Mito y Realidad*; Editorial Labor S.A.; España.
- Foucault, M. (1998): *Un diálogo sobre el poder*. Barcelona: Altaya.
- Foucault, M. (2006): *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: FCE.

VIII. Conclusión

En la exposición aquí realizada, basada en una síntesis de nuestra investigación aún vigente, intentamos demostrar la existencia de una interacción entre historia, tecnología y subjetividad. La misma, pensamos, resulta indispensable en el momento de analizar la forma en que el relato construido por el cine de ciencia ficción tributa a los procesos que hacen a las representaciones sociales, en una doble vía que hace, a fin de cuentas, a la dialéctica permanente entre el reflejo de una representación social y la inducción de la misma desde un discurso cinematográfico que pretende especular con los procesos históricos, la imbricación tecnológica, el futuro y el impacto que todo ello tiene en la humanidad. Más específicamente, esta investigación nos permitió Indagar, con el apoyo heurístico disponible, las representaciones sociales relativas al futuro –inmediato y mediato– que, en distintos momentos, circularon en las sociedades occidentales. Asimismo, pudimos relacionar lo anterior con el ritmo de implantación de las innovaciones tecnológicas, tratando de detectar las claves que hacen a las posibilidades y los límites del cine de ciencia ficción, para reflejar las representaciones sociales de cada época analizada.

Para finalizar, el estudio de las representaciones sociales nos permitió además, un abordaje intertextual y dialógico con distintas corrientes y disciplinas, en base a la expansión pragmática de su uso, que se inaugura con el advenimiento del concepto de Themata desarrollado por Moscovisci (2003) y vinculado al análisis fílmico.

- Foucault, M. (1996): *Genealogía del Racismo*. La Plata: Caronte.
- Freud, S. *Obras Completas*, Ed. Amorrortu, Argentina, 2009, 24 T.
- Ghiso, A. (2005): Una forma de intervenir en el mundo. Pedagogía para un mundo que puja por ser. En revista *Aportes*, (V) 58, pp.37-50. Colombia, ISSN 0122-8773.
- Grimal, P. (1991): *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Habermas, J. (1999): *Teoría de la Acción Comunicativa I: Racionalidad de la acción y racionalización de lo social*. Buenos Aires: Taurus.
- Heidegger, M. (1938): *La historia del ser*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna., 2011.
- Hobsbawm, E. (2005): *Historia del siglo xx*. Buenos Aires: Crítica.
- Hopenhayn, M. (1997): *Después del nihilismo, de Nietzsche a Foucault*, Andrés Bello, Barcelona.
- Hottois, G. (1991): *El paradigma Bioético, una ética para la tecnociencia*. Barcelona: Anthropos.
- Jodelet, D. (1986): "La representación social: fenómenos, concepto y teoría". En: Moscovici, Serge (comp.). *Psicología Social II*.
- Jodelet, D. (2008): "El movimiento de retorno al sujeto y el enfoque de las representaciones sociales". En *Cultura y representaciones sociales*, Año 3, N° 5. México DF: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales.
- Jung, Carl, G. (1964); *El hombre y sus símbolos*. Paidós. Barcelona, 1995.
- Kracauer, S. (1985): *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Moscovici, S. (1981): *Psicología de las Minorías Activas*. Madrid: Morata.
- Moscovici, S. y Vignaux, G. (2003): "El concepto de themata". En Moscovici, S. (comp.): "Representações sociais". Petrópolis: Vozes. Traducción de la Cátedra de Psicología Social, Facultad de Psicología, UBA.
- Moscovici, S. (1979): *El Psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Huemul.
- Nathan, T. (2012): *La nueva interpretación de los sueños*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Pidoto, C. (2012): Posicionamiento Ético en el cine frente al Tráfico de órganos humanos. En *Ética y Cine; II Congreso Internacional Online; Facultad de Psicología, UBA, Marzo - Noviembre 2012*.
- Pidoto, C. (2012): Representaciones sociales de la biotecnología en el siglo XXI: "La isla" (2005). IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Pidoto, C., Guralnik, G. (2012): Representaciones sociales del sueño tecnológicamente inducido: El origen (2010). IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Pidoto, C. Guralnik, G. (2011): La representación social del Héroe y Las marcas de época del siglo XX, En V congreso Marplatense de psicología. Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Mar del Plata. Diciembre 2011.
- Pidoto, C., Guralnik, G. (2011). Terminator y The Matrix: representaciones sociales ante la irrupción de nuevas tecnologías digitales. III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVIII Jornadas de Investigación Séptimo Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Pidoto, C., Guralnik, G. (2012): Colisión del Todo-limitado y el No-Todo desde la Biotecnología (2012). En *Ética y Cine; II Congreso Internacional Online; Facultad de Psicología, UBA, Marzo - Noviembre 2012*.
- Pidoto, C., Guralnik, G. (2013). Metrópolis: representaciones sociales de una utopía fascista. V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Rivero, O. (2003); *Los estados inviables: No-desarrollo y supervivencia en el siglo XXI*; Catarata; Madrid
- Platon (1988), diálogos III, Fedon, Banquete, Fedro, España: Editorial Gredos. Ruiz de Elvira Prieto, A. (2001) La tragedia como mitografía, en Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos, ISSN 1131-9062, N° Extra 1, 2001 (Ejemplar dedicado a: Estudios mitográficos). págs. 55-88.
- Stavrakakis, Y. (2007): *Lacan y lo político*. Buenos Aires. Prometeo-UNLP.
- Vattimo, G. (1985): *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Vega, D. (2009): "Biopolítica, Biopoder, Bioética". En Fantín, J.C. y Fridman, P., *Bioética, Salud Mental y Psicoanálisis*. Buenos Aires: Polemos.
- Veron, E. (1993), *La semiosis Social, Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Buenos Aires.
- Zizek, S. (2009): *Sobre la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

Filmografía

- Amenábar, A. (1997): “Abre los ojos”. Madrid: Canal+ / Las Producciones del Escopión.
- Cameron, J. (1984) Terminator. USA, color, sonora – 108 minutos – Título original: The Terminator
- Cameron, J. (1991) Terminator 2. Francia/USA, color, sonora – 137 minutos – Título original: Terminator: Judgment Day
- Cronenberg, D. (1983): “Videodrome”. Toronto: CFDC.
- Gilliam, T. (1985): Brasil. Londres, Inglaterra, color, sonora – 131 minutos – Embassy International Pictures. Título original: Brazil
- Lang, F. (1927): Metrópolis. Alemania, B&N, silente – 153 min (147 min) – Título original: Metropolis
- Nolan, C. (2010): “El Origen”. EEUU/Inglaterra/Canadá/Francia/Marruecos/Japón: Warnes Bros./ Legendary Pictures/Syncopy. 148 min. Título original: Inception.
- Santiago, H. (1969). Invasión. Argentina, B&N, sonora – 123 minutos
- Siegel, D. (1956): La Invasión de los Usurpadores de Cuerpos. USA, B&N, sonora – 80 minutos – Título original: The Invation of the Body Snatchers
- Tarkovsky, A. (1972): Solaris. URSS, Color, sonora – 165 minutos
- Wachowsky, A y Wachowsky, L.(1999): The Matrix. Sydney: Warner Brothers.

¹ “El Origen” fue estrenada en julio de 2010. La impresionante recaudación que se consigna tuvo lugar en sólo seis meses (fuente: imdb.com). Con 8 nominaciones, ganó 4 premios Oscar. Lo cual no es un gran indicador, si no se lo relaciona con el hecho de haber recibido en total 102 nominaciones y 80 premios en diversos festivales y academias de todo el mundo.

² Según Asimov, para que un relato sea bueno como ciencia ficción “tiene que haber... pruebas de que el escritor sabe de ciencia... basta con referencias casuales, pero las referencias tienen que ser correctas” (Asimov, 1999:303-304). No es la opinión dominante en la actualidad. En “El Origen” no se cumple esta premisa (tal vez adrede). De hecho, se sabe que “se sueña a intervalos..., en el momento en que se llama dormir paradójico, que se caracteriza por los movimientos oculares... En el ser humano llega a intervalos de noventa minutos, y dura entre quince y veinte minutos” (Attali, 2001:239-240). Esto sería incompatible con un sueño continuo de diez horas. Casi en la misma línea, el biólogo Michel Jouvet sostiene que, cuando el sujeto en la vigilia se encuentra sometido a una gran presión derivada de la cantidad de interacciones con otros sujetos (algo habitual en centros densamente poblados), “el sueño paradójico es indispensable para... salvaguardar la programación [del sujeto] a través de una autoestimulación de las células nerviosas (Nathan, 2012:64-65,69). Hay muchos otros elementos, en la película, incompatibles con los hallazgos de la psicología en torno al sueño. Lo que no evita que “El Origen” sea un excelente relato de ciencia-ficción.

³ Carlos Abraham se refiere al texto literario. Sus postulaciones son igualmente aplicables a la trama cinematográfica.

⁴ De hecho, en “Abre los ojos” se sugiere, quince años antes que en “El Origen”, que el protagonista se arroje al vacío, desde una altísima terraza, para despertar del sueño inducido en el que vive.

⁵ Se podrá argumentar que hay sujetos que, en ocasiones, “saben”, dentro de un sueño, que están soñando. Pero se trata de un hecho poco habitual, y que no parece incidir demasiado en lo que aquí se expone. No obstante, se están cursando investigaciones sobre estudios experimentales sobre el tema, a fin de definir cuál es el porcentaje (por pequeño que este sea) de estos sujetos.

⁶ El hecho de que Hipnos sea hermano gemelo de Tanatos, y que se trabaje tan detalladamente con la muerte como una forma de despertar del sueño sugiere que, acaso, Nolan estaba informado sobre el mito, y trabajó con sus derivaciones.

⁷ “Los periodistas y filósofos que vieron ‘el fin de la historia’ en la caída del imperio soviético erraron en su apreciación” (Hobsbawm, 2005:18). No es éste el único autor que destaca el hecho.

⁸ Así, “para que una hipótesis, aún la más descabellada, pertenezca a la ciencia ficción, tiene que estar expuesta de un modo convincente, *como si fuese* una hipótesis científica” (Capanna, 1990:17. El subrayado es nuestro). En esto coinciden todos los teóricos de la ciencia-ficción.

⁹ En este sentido, es inevitable señalar que, si bien los ricos de New Greenwich parecen detentar el poder, quienes realmente estarían más cerca del poder son los dueños de la biotecnología que hace posible todo el dispositivo psicosocial desplegado en la película. Nada se nos dice ellos. Lo que es una forma de decirnos todo.