

La mirada y lo ominoso en 13 Reasons Why

13 Reasons Why | Selena Gomez | 2017-2020

Juan Pablo Duarte*

Subsecretaría de Cultura, Universidad Nacional de Córdoba

Recibido 23/10/2023; aprobado 13/11/2023

Resumen

El trabajo aborda la serie *13 Reasons Why* con el objetivo de situar la dimensión de lo ominoso en el relato. Para ello introduce un breve recorrido por el estatuto de la mirada en la obra de Jacques Lacan y, siguiendo la orientación de Gerard Wajcman para el abordaje de la serialidad contemporánea analiza el lugar de la ciudad y el objeto mirada en la historia.

Palabras clave: Mirada | objeto a | serialidad contemporánea | ciudad

The look and the ominous in 13 Reasons Why

Abstract

The paper approaches the series *13 Reasons Why* with the aim of situating the dimension of the ominous in the story. To do so, it introduces a brief overview of the status of the gaze in Jacques Lacan's work and, following Gerard Wajcman's approach to contemporary seriality, analyzes the place of the city and the gaze object in the story.

Keywords: Gaze | object a | contemporary seriality | city

Introducción

En *De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis* (1955) Lacan plantea que el campo perceptivo, al que denomina *perceptum* o mundo percibido, no es unitario sino que posee una estructura significativa (Lacan, 2009). Esto implica que la función de la palabra y el campo del lenguaje está presente en aquello que vemos pero también y fundamentalmente en lo que nos mira. Este pasaje del registro imaginario a lo simbólico permite entre otras cosas pasar de considerar las diferencias de grado propias de un análisis fenomenológico de lo percibido a considerar diferencias entre elementos discretos u oposiciones significantes.

En *La mirada lacaniana*, Jacques-Alain Miller (2018) recupera un recorrido lacaniano sobre la mirada. Esta clase del curso *Silet*, dictado en el año 1995, comienza por destacar que en el mundo perceptivo existe el *aprecup*, el efecto de sentido producido por la retroacción del significante, ya que basta la adición de un elemento para que cambie el valor o el sentido del espectáculo del mundo para quien está inmerso en él como quien perci-

be pero también como percibido. El término *perciens*, que Lacan utiliza para oponer al *perceptum* —al mundo percibido— abarcaría ambos sentidos. Este efecto permite una lectura de lo que sucede en Cresmont, la ciudad en la que se desarrolla *13 Reasons Why* (Netflix, 2017-2020). Un entorno suburbano en el que las costumbres conservadoras se materializan en una estructura panóptica más o menos disimulada por un bello entorno natural poblado de familias burguesas más o menos típicas.

En un primer momento, Cresmont podría considerarse un *perceptum* cuya estructura da a ver cierta armonía. Este detalle, prevalente en la puesta en escena de varios pasajes de la serie, no solo permite situar desde el comienzo el lugar de la mirada del Otro sino también asumir que se trata de una ciudad que sabe dónde se debe dirigir la mirada antes que cualquiera de sus habitantes: hacia lo apacible de un lugar en el que todo resulta familiar, ordenado o acorde a ciertas costumbres de la comunidad. En esa armonía irrumpe lo ominoso a partir de un hecho trágico, el suicidio de Hannah Backer. No se trata de una operación original sino de un procedimiento inaugural de la serialidad actual que desde *Twin Peaks* (ABC,

* juanpduarte2@hotmail.com

1990-1991) se repite con variaciones hasta la actualidad y tiene que ver con la irrupción de un elemento horroroso que extraña y desestabiliza todo aquello que al comienzo parece constituir un determinado orden de cosas. Desde este rasgo se podría elaborar una larga lista de ficciones seriales en las que una muerte enigmática o inesperada lanza el interrogante en torno a una dimensión destinada a permanecer oculta en el marco de comunidades sospechosamente apacibles: la dimensión del goce. Este procedimiento es el que transforma *13 razones* en algo más que una serie sobre el suicidio, la transforma en ese taller de desmontaje de Norteamérica con el que Gérard Wajcman caracteriza la serialidad moderna (Wajcman, 2019)

Un aspecto interesante de *13 razones* es que, desde antes de pasar al acto, Hannah sin querer es ese elemento adicional que desnaturaliza el entorno ya que no logra ver en él eso que el mundo de Cresmont le muestra sino justamente su lado B, el triunfo de la mirada en un mundo que mira, que acosa y vigila. La dimensión de la angustia emerge en principio porque ese mundo mira a Hannah como algo en lo que ella no logra reconocerse. Es en ese intento de entender que objeto es ella para el Otro, la serie disecciona la estructura significativa de toda una comunidad. En este sentido, *13 razones* es una historia que puede ser leída desde la perspectiva de lo ominoso, particularmente en el modo en que un *perceptum*, Cresmont, determina ese *percipiens* que es Hannah Backer —la principal narradora de la historia— como un objeto que es dejado caer como un resto de la escena.



Desde la centralidad del objeto mirada, la dimensión de lo ominoso tendría como efecto en la serie asignar un sentido colectivo a un acto que aparenta ser íntimo, individual y solitario: el suicidio. Hannah narra las razones de su suicidio para mostrar el modo en que la estructura significativa de esa comunidad determina su caída a modo de un resto. Con su pasaje al acto, Hannah se realiza como una mirada y lo hace a través de su voz, puntualmente de los testimonios que deja grabados y obliga a otros a escuchar. De esta manera, una voz que emerge de un objeto

técnico se transforma en la mirada omnipresente que extraña la vida cotidiana de casi toda una comunidad.

Fiel a la tradición serial de las últimas dos décadas, *13 razones* no intentará estabilizar el mundo narrativo que pone en escena con la emergencia de la razón verdadera. Localizar el objeto que provoca el efecto ominoso presente en la serie permite dejar de lado la cuestión que preocupa a varios personajes y se refiere a la verdad de lo que plantea Hannah en las cintas o a su creencia en lo que dice. También permite dejar de lado la preocupación acerca de si la historia es capaz de mover a alguien al suicidio, tema que ocupó a los medios de todo el mundo, ya que el espectador serial no es unívoco sino que por su capacidad factitiva mueve a una interpretación singular de las lagunas de sentido que se forman a partir de los fragmentos de la historia (Dall'Asta, 2012).

Desde esta perspectiva, desde el fenómeno del suicidio la serie plantea un tópico transversal al mundo actual, en este caso el de una comunidad que determina al sujeto como mirada y objeto de un ojo absoluto.

1. El contexto: la ciudad

Wajcman (2010) plantea que ubicar el objeto que toma protagonismo en el relato se torna un aspecto central en la lectura de la serialidad actual pero también es necesario abordar la ciudad. La ciudad no sólo asume el papel protagónico del relato sino que constituye el territorio que enmarca en ese objeto su agujero central. Esto quiere decir que, en lugar de centrarse en los protagonistas y particularmente en lo que tradicionalmente se denomina la personalidad o psicología de los personajes (Casetti & di Chio, 1991), es necesario atender a las características de esta ciudad. Cresmont en este caso estará constituida por el espectáculo del mundo que relata una joven de dieciséis años recién llegada al lugar que dice sentirse “totalmente sola” y plantea “dejar de sentir para siempre” como una posible solución.

En principio, puede considerarse la soledad de Hannah como un hecho profundamente colectivo y también como un hecho asociado al modelo y a la historia de la ciudad americana, esa ciudad que hoy es también un modelo hegemónico de ciudad occidental. La ciudad americana proviene del modelo de las ciudades anglosajonas o *towns*, término que designa un “recinto cerrado” y se refiere a un determinado número de casas o granjas, cada una autónoma, pero reunidas en una parcela de campo Goitia (1977). Por este origen hay autores que sostienen

que los Estados Unidos pueden tener aglomeraciones humanas, concentraciones industriales, regiones suburbanas, conurbaciones pero no ciudades en el sentido político ya que conceptualmente “lo común” no está en el centro. En este sentido, Chueca Goitia plantea que, a diferencia del modelo de ciudad griego y latino, inclinado decididamente a lo urbano, las ciudades de Estados Unidos nacen inclinadas a lo doméstico, como un conjunto de casas que empiezan a apiñarse pero sin perder su autonomía. Originalmente, en el centro de esas aglomeraciones en lugar de un ágora había un campo

Como si las casas, al unirse, sintieran la nostalgia del campo dejado a la espalda, vuelven a recuperarlo en la parte más eminente, poniéndolo en valor, exaltándolo [...] se trata de una valoración del paisaje, encuadrándolo convenientemente. La ciudad doméstica y callada es una ciudad eminentemente campesina, lo mismo que la ciudad locuaz y civil es eminentemente urbana (págs. 11-12).

Esta idea de comunidad tiene un rasgo en común con Hannah, se trata de ciudades que nacen sin la presión del pasado, ciudades que empezaron en el campo y algunas de ellas se impulsaron hacia el futuro, principalmente a partir de la competencia, el juego de intereses económicos y el individualismo liberal. Este centro, interpretado desde la historia del urbanismo como un recordatorio del campo, podría interpretarse también como una expresión de nostalgia por eso que no es ciudad e incluso como una fantasía asociada a la posibilidad de migrar y empezar de cero en otro lugar no contaminado por los semejantes, por la historia, por el pasado.

En la actualidad, este rasgo de la ciudad americana permanece vivo en el fenómeno de la migración a los suburbios en busca de entornos naturales exclusivos y no contaminados por las fricciones y la mezcla propia de las urbes. Pero en el marco de la historia puede ubicarse en la novela familiar de Hannah. Sus padres, dueños de una farmacia, se trasladan a Cresmont, —un suburbio— para empezar de nuevo y escapar de una cadena de supermercados —Walplex— que amenaza con acabar con los pequeños comerciantes. Pero esta idea, la pequeña comunidad, resguardada de los otros en su multiplicidad, resulta un elemento opresivo para Hannah, que anhela ir a New York a estudiar a la universidad para, como expresa en una de sus charlas con Clay, finalmente poder “ser ella misma”. Aquí Nueva York, una ciudad caracterizada por los flujos, lo público y el anonimato de lo diverso se presenta en oposición a la urbanización de los suburbios definida por rígidos sistemas de control y clausura, un excesivo énfasis en lo privado y la proliferación de iguales.

2. La soledad de Hannah

A la altura del séptimo episodio las fotografías de Hannah en situaciones íntimas se viralizaron entre sus compañeros de colegio, ella perdió vínculos con amigas y amigos “populares”, es conocida como el “mejor culo de la secundaria” y como una “chica fácil”. En este *casette*, dedicado a Zach, Hannah describe su soledad:

No hablo de la soledad común y corriente, de sentirse solo en la multitud. Eso lo sentimos todos, todos los días. No es esa soledad que les hace preguntarse cuándo encontrarán el amor o que les hace pensar “los chicos populares son malos conmigo”. El tipo de soledad que hablo es cuando sienten que ya no les queda nada, nada de nada. Ni nadie. Como si se estuvieran abogando y nadie los ayudara.

En esta frase, Hannah diferencia tres tipos de soledades para explicar que es la tercera la que ella experimenta con mayor intensidad. En primer lugar describe la soledad del sujeto respecto al Otro del lenguaje que, como bien sostiene “la sentimos todos” y tiene que ver con que la multitud no representa cabalmente al sujeto. Hannah no es del todo “popular”, del todo “buena alumna”, no es porrista, no es rara, ni es solitaria, ni intelectual, de los personajes de la serie es quizá la más inclasificable. Pero esta soledad puede considerarse estructural ya que el sujeto es lo que el significante falla en representar Miller (2011). Esta soledad que la ciudad no da a ver, que oculta en roles ciertamente estereotipados, va a poner en evidencia el suicidio de Hannah, pero todos los personajes involucrados —Klay, Tony, Jessica, Justin, Tyler y Zach— van a mostrar síntomas de ese exilio del significante.

Hannah también se refiere a la soledad del fantasma, ya sea la de la ilusión amorosa de unirse en pareja Lacan (1979) o la de gozar de la exclusión del Otro siendo la pieza que le falta a modo histérico o tornándose insoportable a modo obsesivo. Este segundo tipo de soledad, que se podría ver por ejemplo en un personaje como Sky, la encargada de atender la cafetería *Monet*’s. es la que Hannah diferencia de la soledad que ella siente.

Finalmente, el tercer tipo de soledad, que es la que Hannah dice experimentar, está relacionada a la nada. En este sentido, tomando la indicación de Lacan (2007) acerca de que la angustia implica el objeto de la pulsión, la angustia de Hannah podría leerse como la soledad de un sujeto con una dimensión de este objeto que se le presenta como exterior, pero la habita en lo más íntimo. Aquí podríamos agregar que donde ella dice “nada” es necesario buscar la presencia del objeto *a*.

3. El objeto: la mirada

En apariencia, el objeto prevalente en *13 razones* aparece en el registro de la voz presente en los *cassettes* en los que Hannah relata sus razones. Sin embargo, en este caso esa voz puede ser interpretada como una mirada. Se trata de una voz que mira y lo ominoso de Cresmont, la angustia que impregna la ciudad, puede leerse como una puesta en escena del objeto mirada. De este modo lo expresa Hannah:

Ahora, no digan que tienen mucho miedo... o que no se sienten cómodos haciendo estas cosas... porque, adivinen qué, espían a otros todos los días. Siempre vigilamos a otros. Siempre seguimos a alguien. Y siempre nos siguen. Facebook, Twitter, Instagram. Nos convirtieron en una sociedad de acosadores. Y amamos eso. Claro que acosar a alguien en la vida real es otra cosa.

Esta mirada está encarnada en Tony, un joven latino que sigue a Clay para asegurarse que escuche las cintas, siga ciertas instrucciones y sobre todo que no involucre a otros sino que atravesase este proceso en soledad. Progresivamente, Clay también se dará cuenta que en ocasiones y sin saberlo sirve de soporte a esta mirada que acosa y juzga. Facebook, Twitter, Instagram nacen en los Estados Unidos y de algún modo colaboran en la tarea de globalizar un síntoma de esta civilización tempranamente analizado por uno de los sociólogos más influyentes del siglo XX, David Riesman, autor de *La muchedumbre solitaria* (1968).

Este tratado aborda la soledad como un hecho profunda y esencialmente colectivo. Básicamente, Riesman

(1968) plantea un cambio en las comunidades que se produce en la sociedad americana cuando cierta cuota de bienestar permite que el ocio comience a ocupar el lugar que antes ocupaba el trabajo. En esas comunidades, la dependencia respecto a la familia, la organización de parentesco y una apretada red de valores determinaba el carácter del individuo y la cultura controlaba la conducta en cada detalle, proporcionando rituales, rutinas y religión.

Cuando los tiempos de trabajo se reducen, la sociabilidad, los deportes, las comidas y la sexualidad no sólo adquieren más tiempo y espacio sino que se convierten en temas de discusión y evaluación constante. Esta situación produce una búsqueda constante de orientación y reconocimiento mediante el desarrollo de habilidades de autopromoción y autoventa, de modo que no estaría caracterizado por un estilo de vida particular, su sello distintivo sería la disposición a monitorear el mundo exterior a través de los grupos sociales y los medios en busca de las tendencias. De este modo, nacen lo que él denomina “personalidades dirigidas por otros” que hacen de estas dimensiones de la vida su principal fuente de dirección y sensibilidad.

Esta referencia clásica permite entender perfectamente lo que Miller describió como el ascenso del objeto a al cénit social y la puesta en escena del goce como un aspecto central de la serialidad contemporánea. En *13 razones*, la mirada es un objeto que da forma al agujero que produce la caída de ideales como la matriz familiar y comunitaria, es en este punto en el que es posible situar el efecto ominoso de la serie.

Referencias:

- Casetti, F., & di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Buenos Aires: Paidós.
- Dall'Asta, M. (2012). Para una teoría de la serialidad. *Kilometro* 111, 71 - 90.
- Goitia, C. (1977). *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gomez, S. (Productora ejecutiva). (2017-2020). 13 Reasons Why [serie de televisión]. Estados Unidos: Anonymous Content. Paramount Television.
- Lacan, J. (1979). Of Structure as an inmixing of an otherness Prerequisite to any subject whatever. En R. &. Macksey, *The Structuralist Controversy The Languages of Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University.
- Lacan, J. (2007). *La angustia*. En J. Lacan, *El seminario de Jacques Lacan*. Paidós.
- Lacan, J. (2009). De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis. En J. Lacan, *Escritos 2*. México: Siglo XXI.
- Miller, J.-A. (2011). *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J.-A. (2018). La mirada lacaniana. *La ciudad analítica*, 9-23.
- Riesman, D. (1968). *La muchedumbre solitaria. Un estudio sobre la transformación del carácter norteamericano*. Buenos Aires: Paidós.
- Wajcman, G. (2010). Tres notas para introducir la forma “serie”. *Revista del Departamento de estudios psicoanalíticos sobre la familia – Enlaces [ICF – CICBA]*, 150-152.
- Wajcman, G. (2019). *Las series, el mundo, la crisis, las mujeres*. Buenos Aires: UNSAM. Edita. Twin Peaks serie