

Editorial

Nachträglich en el cine

¿Segundas partes nunca fueron buenas?

Juan Jorge Michel Fariña*

Universidad de Buenos Aires

Ignacio Trovato**

Universidad de Buenos Aires

Lucía Amatriain***

Universidad de Buenos Aires

“[...] En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. [...]

El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro...”

Jorge Luis Borges, Kafka y sus precursores (1951)

Existe una tradición en cine que dice que “segundas partes nunca fueron buenas”. La frase se utiliza para objetar la realización de secuelas o nuevas versiones de obras ya consagradas, las cuales estarían destinadas al fracaso. Y efectivamente la historia del cine abunda en ejemplos que lo confirman. Pero también existen honrosas excepciones. ¿Cuándo y por qué una segunda parte puede ser un acontecimiento que resignifique la primera y la trascienda?

Un modelo posible para pensar la cuestión es el propuesto por Sigmund Freud con el concepto de *nachträglich*, el cual puede ser traducido al español como “retrosignificación”, introduciendo una discontinuidad temporal. Como lo han puntualizado Laplanche y Pontalis en su conocido diccionario, se trata de una concepción de la temporalidad y de la causalidad psíquicas según la cual “experiencias, impresiones y huellas mnémicas son modificadas ulteriormente en función de nuevas experiencias o del acceso a un nuevo grado de desa-

rollo. Entonces pueden adquirir, a la par que un nuevo sentido, una eficacia psíquica.”¹

En términos del psicoanalista francés Jacques Lacan: “[...] el verdadero original sólo puede ser el segundo, por constituir la repetición que hace del primero un acto, pues ella introduce allí el *après-coup* propio del tiempo lógico...”. Importa aquí destacar la relación dialéctica entre los términos: por un lado, determinismo con efecto retardado del presente por el pasado, por otro, atribución retroactiva de sentido, puesta en narración del pasado por el presente. ¿No fue acaso el propio Jacques Lacan quien enseñó este mecanismo en acto, cuando justamente vino a resignificar el *nachträglich* freudiano dándole actualidad clínica con la noción de *après-coup*?²

Dado que propondremos la aplicación del concepto de *nachträglich* para pensar el estatuto de las secuelas (o a veces precuelas) cinematográficas, resulta imprescindible hacer una aclaración metodológica. El concepto, tal como fue desarrollado por Freud, da cuenta del registro de la subjetividad, es decir, supone la existencia del aparato psíquico, la economía libidinal y la noción de realidad psíquica. Sólo en este contexto una primera marca o huella mnémica puede adquirir posteriormente el valor de escena para el sujeto a partir de su recuerdo y resignificación. El cine tiene puntos de contacto, pero también diferencias respecto del campo subjetivo, entramando la

jjmf@psi.uba.ar
ignacio.trovato@gmail.com
lu.amatr@gmail.com

obra de arte con la política de su tiempo. Nuestra aplicación del *nachträglich* supone por lo tanto una analogía. Esta analogía nos permite aplicar una nueva temporalidad lógica para pensar las “segundas partes”, rompiendo con la idea de un tiempo lineal.

¿Cómo pensar entonces el cine desde la operatoria del *nachträglich*? Efectivamente, la mayoría de las veces se filman segundas partes o remakes de clásicos consagrados, apostando a capitalizar el prestigio de la obra original. Estos intentos fracasan justamente por desconocer el núcleo singular que distingue a ciertas películas. Pretender reeditar *Psicosis* de Hitchcock, o hacer una secuela de *Blade Runner*, resultan empresas vanas, más allá del eventual éxito de crítica y público que puedan obtener.

Y a la inversa, secuelas que fracasan comercialmente y que son incomprendidas por la crítica, pueden ser verdaderas obras de arte al resignificar, en el sentido freudiano, la versión anterior. Es el caso de la segunda parte de *Joker* que motiva esta editorial y que introduce nuestro número de *Ética & Cine*.

Como lo propone Eduardo Laso en su fundamento, la *Joker* original narra la historia de Arthur Fleck, un lumpen con problemas mentales, que un día se cansa de ser abusado y reacciona con violencia (mata a tres *bullies* en un subte, asfixia a su madre con una almohada, acuchilla a un colega desagradable y finalmente balea, ante las cámaras, a un popular conductor de TV), a consecuencia de lo cual termina preso. Pero el shock masivo derivado del asesinato en vivo lo consagra como símbolo de la pequeña gente, harta de ser abusada por los privilegiados. *Joker: Folie à deux* es una genial corrección a la interpretación de militancia de cabotaje que se hizo de la primera. Recurre incluso a una puesta en abismo: en la segunda se habla de la primera *Joker*, y Harley Quinn representa al público entusiasmado con el semblante de un loco sacado que cree que por haber sufrido en la vida tiene derecho a matar a su antojo. Pero Fleck no quiere saber nada con su alter ego, al que aborrece. Y no busca excusarse apelando a la inimputabilidad por una supuesta patología de “doble personalidad”, sino que asume la responsabilidad por sus actos. El público que consagró la primera *Joker* rechazó esta segunda porque ya no hay escenas de crueldad gratuita y alocada, salvo en estado onírico... lo que habla de cierto estado promedio de la sociedad actual.³

Con un foco diferente, pero en la misma línea argumental, Jorge Bafico desde la Universidad de la República, Uruguay, analiza la primera *Joker* a partir de los

tres tiempos de una psicosis: forclusión del Nombre del Padre, desencadenamiento, resolución por el lado de una estabilización. Y organiza estos tres momentos relejendo tres frases del film que guían su análisis y que conforman a la vez tres tiempos en la vida de Arthur Fleck. Desde esta perspectiva, la segunda *Joker Folie à Deux* resulta clínicamente consistente con la primera, dejándonos una pregunta incómoda: ¿seguimos idealizando al *Joker* como símbolo de rebeldía o aceptamos que, detrás del mito, solo hay un hombre perdido en su locura?

En síntesis, el cine nos ofrece una nueva vía para la labor clínica, desplegando esta posibilidad de “retrosignificar” el pasado a partir del futuro. Como lo indica claramente el epígrafe de Jorge Luis Borges que abre esta editorial, cada autor crea a sus precursores. Y esta creación modifica efectivamente tanto nuestra concepción del pasado como nuestra visión del futuro.

Otro excelente ejemplo de esta función de lectura del pasado por el presente, en este caso no cinematográfico sino mítico-discursivo, lo encontramos en un intercambio entre Germán García e Ignacio Lewkowicz. En un coloquio que incluyó a cinco intelectuales, el psicoanalista Germán García introdujo su punto de vista sobre las formas de transmisión del conocimiento en los años 70 del siglo pasado, con una fuerte crítica a la intelectualidad argentina de entonces, que estudiaba psicoanálisis de “segunda mano”. Según García, las editoriales mexicanas publicaban los textos de Lacan “que nosotros poníamos de moda”, mientras que aquí se publicaban sus *readings*. García considera a la sociedad argentina como “campeona del *reading*”, caracterizada por su pasión por la “segunda mano”. En ese momento de la conversación, Ignacio Lewkowicz interviene con su clásico estilo cínico, recordando al auditorio que “*desde siempre, la que noquea, es la segunda mano*”. En ese punto de la transcripción, la edición consigna “Risas” para indicar el efecto de su comentario (Foster et al, 2004). En su reseña sobre la obra que recupera este conversatorio, Florencia González Pla señala que la intervención, a la vez que dis-
tiende, interpela:

“La que noquea es la segunda mano” es una expresión tomada del boxeo, donde habitualmente se suceden dos golpes, por lo general el primero un jab y el segundo un cross, combinación conocida como uno-dos. El primer golpe, el jab, es clave, porque bloquea la vista del contrincante, facilitando el impacto limpio del cross, destinado a noquear. La ocurrencia de Lewkowicz resulta también eficaz en el curso de la discusión. Porque en ese contexto, la “segunda mano” adquiere el valor de una resignificación, de un tiempo 2 que se sobreimprime al tiempo 1

inicial. Efectivamente, en México la Editorial Siglo XXI publicaba a Lacan, pero era en Buenos Aires donde se lo leía —el efecto analítico no operaba sino a posteriori. Curiosamente, en el contexto de la conversación, se invierten los roles: Germán García aparece como historiador —que recapitula los años setenta— e Ignacio Lewkowicz como analista, que con una interpretación desarma el esquema y reenvía el coloquio hacia una nueva dirección. (González Pla, 2014)

El otro gran eje de este número de *Ética&Cine Journal* es justamente el mito. Las referencias míticas han estado presentes desde los orígenes de la teoría psicoanalítica y también desde los orígenes del cine, hallando en el término “mito” referencias tanto a lo prehistórico, a lo a-histórico, como a lo atemporal y a lo filogenético. Tanto en la obra de Sigmund Freud como de Jaques Lacan situamos en el uso del mito el propósito de dar lugar a pensar un origen cierto, hallando en la obra de ambos un uso profuso del término para explicar y fundamentar algunas de sus construcciones más relevantes (“Tótem y tabú” en Freud; “El mito individual del neurótico” en Lacan).

En “Tótem y tabú” Freud sitúa el origen de la cultura en el asesinato del padre, postulando una creación mítica para dar ilustrar y dar cuenta de dicho origen. A partir de este mito original freudiano —“único mito moderno” al decir de Lacan—, hallamos en el psicoanálisis el despliegue de una serie de conceptualizaciones relativas a la subjetividad: desde el complejo de Edipo y la amenaza de castración, a la inscripción del nombre del padre, la pulsión de muerte y el goce.

Detienne alude que “La mitología es un lugar semántico que produce el entrecruzamiento de dos discursos, de los cuales el segundo habla del primero y pertenece a la interpretación” (Detienne, 1981, p. 11). Desde la teoría psicoanalítica las expresiones sintomáticas podrían ser leídas como este segundo discurso interpretativo (interpretación del deseo del Otro), quedando reservada para el análisis la construcción del texto original que ha dado razón al mismo. En esta línea se incluyen las recreaciones cinematográficas de mitos clásicos, como Medea, Edipo, Antígona, Narciso, etc.

Asimismo, recordando que para Lacan la constitución subjetiva está determinada por el orden significativo y que el mito, desde la mirada estructuralista, emerge como unidad diferenciada, su función resulta determinante para pensar el entramado estructural que nos constituye como sujetos deseantes, operando en la historia del sujeto, en ese tiempo a-histórico o ese momento mítico, y habilitando las articulaciones significantes

que determinan el mito de origen de cada subjetividad deseante. Barthes (1957) propone pensar al mito como una frase. El psicoanálisis intenta descubrir estas frases y preguntar sobre los cierres que el mismo sujeto produce y cómo esto lleva a una determinación subjetiva condicionada por el Otro y clausurada a la dialéctica en su origen. Nos referimos al mito subjetivo, es decir, al de cada sujeto.

En el presente número de *Ética y Cine Journal* se abordan escenarios cinematográficos que permiten dar cuenta de distintos modos en los que el mito puede operar sobre el terreno de la subjetividad, en tanto punto de partida, o bien como lugar a partir del cual los acontecimientos del sujeto se encadenan y ordenan... Es el caso de “La figura del doble en *Enemy* (2013), de Denis Villeneuve”, de Leslie Ortega López y Lenny Mojardín Olivas desde la Universidad de Sonora, México, presentan una lectura que se detiene en la mitología del doble y su relación con la identidad, comprendiendo que este remite a las complejidades psíquicas que se producen ante la escisión del yo. El artículo presenta una detallada lectura del film y de los sucesos que atraviesa el protagonista, un individuo desdoblado y en constante conflicto consigo mismo.

O, como sucede en “*Ícaro y el Minotauro* (2022): Un análisis ético y psicoanalítico desde los orígenes del mito”, donde Fernando González y Galán desde la Universidad Columbia del Paraguay, reflexiona desde una perspectiva ético-clínica acerca del monstruo de la mitología griega, con cuerpo de hombre y cabeza de toro, que encerrado en su destino trágico se vincula con el joven Ícaro, un personaje que lucha por la libertad y la justicia. En “Una sabiduría imperfecta. La figura del sabio jocosero en el moderno cine italiano” Francisco Javier Gurpegui Vidal desde la Universidad de Zaragoza, España, rastrea los orígenes literarios del sabio jocosero, una suerte de figura mítica que retoza en la tensión entre la erudición y la comedia, en tanto propone una ejemplaridad moral sin renunciar a los ardidés del humor, situando el lugar que la misma ha tenido en el moderno cine italiano. En la misma línea, en el trabajo “Teorías Cinematográficas: Fundamentos, evolución y relevancia actual” Galo Vasconéz Merino de la Universidad Nacional de Chimboraz y Antonella Carpio Arias del Instituto Superior Tecnológico José Ortega y Gasset, Ecuador proponen un recorrido por la historia del cine, en este caso centrado en las distintas teorizaciones relativas a la evolución de la técnica cinematográfica, subrayando el valor que las mismas han revestido, a lo largo de más de

un siglo, en tanto soporte para el despliegue de la dimensión artístico-creativa del séptimo arte.

Por otro lado, en el artículo “Esquemas de montaje y discurso humanizador en *Una película de policías* (2021)”, Luis Frías desde la Universidad de Monterrey, investiga la noción humanizar desde el campo de la bioética para problematizar la propuesta del film, que expone los prejuicios sobre la institución policial desde un lenguaje cinematográfico particular.

El escrito de Elizabeth Ormart y su equipo en la Universidad Nacional de La Matanza “El cine como estrategia de acceso a las complejidades bioéticas en la enseñanza de ciencia y tecnología” se remonta nuevamente a los orígenes del cine, en este caso para ilustrar su valor en tanto herramienta didáctico-narrativa para la transmisión de situaciones dilemáticas en el terreno de la bioética.

Para concluir, una mención especial al artículo de Derek Humphreys, desde la Université Paris Cité, que introduce una cuestión clave en materia de epistemolo-

gía del cine. Se presenta allí una dimensión del cine que se sustrae a la narrativa tradicional, para dar cuenta del amplio abanico de la exclusión social contemporánea. Como ejemplo paradigmático de este cine no narrativo, se presenta la obra de Fernand Deligny, quien desarrolló un cine de estructura poética, en la que las escenas sucesivas no presentan un relato diáfano y organizado, sino que nos obligan a buscar alguna orientación ante una secuencia de imágenes de intensidad extrema y sin continuidad aparente.

Y como corolario, la breve reseña de un libro excepcional que acaba de aparecer: *Spectatrices du cinéma. Aux origines d'un imaginaire*, de Mireille Berton. La obra, publicada en Suiza en marzo 2025, es presentada a través del prefacio de su propia autora, cuya investigación la ha conducido a estas espectadoras apasionadas, coquetas, irreverentes, alegres y locuaces. A veces seductoras y a veces seducidas, han modelado la erótica del siglo XX, en uno de sus refugios más subyugantes: la tenue luz en la oscuridad de una sala de cine.

Referencias

- Barthes, R. (1957). *Mitologías. 1*. Edición argentina 2003: Siglo XXI.
- Borges, J. (1951). Kafka y sus precursores. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Detienne, M. (1981). *La invención de la mitología*. España: Península.
- Freud, S. (1913). Tótem y tabú, en *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- González Pla, F. (2014). Ignacio Lewkowicz: aportes al pensamiento político en psicología. *Revista Intersecciones*. Facultad de Psicología, UBA.
- Lacan, J. (1953). *Seminario 1. Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1953). El mito individual del neurótico. Buenos Aires: *Intervenciones y texto*. Manantial.
- Laplanche, J. y Pontalis, J-B. (1997). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Ludueña, F. (2011). El après-coup y el concepto de tiempo. 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.
- Montesano, H. et al. (2011). Nachträglich de la (Bio)ética. *Aesthetika*, 6 (2).
- Zabalza, S. (s/d). El Joker es reverso, nunca espejo. En: *ÉTICA Y CINE - Teaching Bioethics - UNESCO's Universal Declaration of Bioethics and Human Rights Through movies and other audio-visual resources - An International Collaborative Project*. URL: <https://www.eticaycine.org/Joker-el-Guason>

¹ Laplanche, J. y Pontalis J-B.: *Diccionario de psicoanálisis*. Pág. 280-1.

² Así aparece en el Seminario 1 (1953-54): “La historia no es el pasado. La historia es el pasado historizado en el presente, historizado en el presente porque ha sido vivido en el pasado”. Ver al respecto el comentario de Federico Ludueña en “El après-coup y el concepto de tiempo”, 2011.

³ Es lo que señala también Sergio Zabalza, cuando dice que “El Joker es más lacaniano que foucaultiano: no se resigna a ser el objeto maldito producto del Poder. Tampoco a esperar que el Otro lo ayude a construir un final feliz (“happy”, como lo llama su madre). Más bien, este Guason interpela al sujeto para que se haga cargo de la locura que –por ser hablante– habita, de manera inexorable.” Ver el artículo “El Jokeer es reverso, nunca espejo”, en <https://www.eticaycine.org/Joker-el-Guason>