



Metodología en acto



Editorial [pp 7]
 The Bling Ring [pp 11]
 Something the Lord made [pp 15]
 Luz, cámara, acto! [pp 23]
 Žižek y el ejemplo [pp 29]

Into the Abyss [pp 37]
 La emancipación de Dreamworks [pp 41]
 Representaciones sociales [pp 49]
 Nociones de psicoanálisis [63]
 El cerebro mágico [pp. 65]



JOURNAL
ETICA & CINE
Revista Académica Cuatrimestral

Volumen 5 | Número 1 | Marzo 2015
ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

Metodología en acto



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



Ética & Cine

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

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

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

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

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

Editores

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

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

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

Comité editorial

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

Secretaría de Redacción
Alejandra Tomas Maier (Coordinadora - UBA)
Juan Pablo Duarte (Coordinador - UNC)
Agustina Brandi (UNC)
Lorena Beloso (UNC)
David González (UNC)
Gabriel Goycolea (UNC)

Traducciones

Eileen Banks
Susana Gurovich

Comité de arbitraje

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

Índice

- 7 Editorial
Acto y paradigma: un diálogo cinematográfico entre Žižek y Agamben
Juan Jorge Michel Fariña
- 11 La imagen reina y el divino detalle de los zapatos rosa
The Bling Ring | Sofia Coppola | 2013
Mariana Gómez
- 15 Una oportunidad para la ética desde el corazón
Something the Lord made | J. Sargent | 2004
María Teresa Icart Isern
Montserrat Díaz Membrives
María del Carmen Icart Isern
Carmen López Matheu
- 23 Luz, cámara... ¡Acto!
Santiago M. Roggerone
- 29 Guía para neuróticos: La parodia y el ejemplo en Slavoj Žižek
Guillermo Millán
- 37 Filmando seres humanos
Into the Abyss, On death row | Werner Herzog | 2011
Eduardo Laso
- 41 La Emancipación de Dreamworks Animation
Del género “cartoon” al adulto: cambios narrativos en el cine de animación
Marcos García-Ergüín Maza
- 49 Representaciones sociales y ciencia ficción
Una aproximación metodológica a la subjetividad de época
Gabriel Guralnik
Claudio Damián Pidoto
- 63 Reseña de libro
Nociones de psicoanálisis para estudiantes de cine y de psicología
Cristina Daneri | 2015
- 65 Reseña de libro
Lo imposible sucede
El cerebro mágico | Federico Ludueña | Aguilar | 2015
Juan Jorge Michel Fariña

EDITORIAL

Acto y paradigma: un diálogo cinematográfico
entre Žižek y Agamben

Juan Jorge Michel Fariña*

En breve se cumplirán diez años del otorgamiento del título de Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional de Córdoba a Slavoj Žižek. Es interesante recordar las palabras del pensador esloveno en aquella ocasión: “Argentina es el único país, quizás por su historia a partir de Córdoba, y en adelante, donde me siento complacido de recibir una distinción como esta. En cualquier otra universidad de mi país, Europa o Estados Unidos, estaría, por razones políticas, avergonzado. Hasta en Buenos Aires hubiera tenido dudas de recibirlo: está muy cerca del poder central. Córdoba es el lugar donde este título significa algo.”¹ Un año antes, su colega y amigo Giorgio Agamben ofrecía otro ejemplo, también en acto –en este caso por la negativa– al declinar la invitación a dictar una conferencia en Estados Unidos frente a la exigencia de registro electrónico de las huellas dactilares por parte del gobierno de ese país –lo que llamaría en un manifiesto célebre el “tatuaje biopolítico”².

Estas acciones se han acompañado del desarrollo de una verdadera “teoría del acto” que se ha nutrido, tanto en Agamben como en Žižek, de ejemplos cinematográficos. En Žižek las referencias son conocidas: es la escena del film *In and Out* en la que el personaje de Kevin Kline declara durante su ceremonia de matrimonio: “Soy gay” en vez de “Acepto”; o el movimiento que produce Mel Gibson en “El rescate”, cuando anuncia al secuestrador de su hijito su decisión de no pagar, abriendo así una grieta impensada en la historia; o Edward Norton en “El club de la pelea”, cuando decide volarse la cabeza; o finalmente la más escandalosa de todas, la de Keyser Söze, el personaje jugado por Kevin Spacey en “Los sospechosos de siempre”, cuando acorralado por sus enemigos dispara a su mujer y a sus hijos...³

El concepto es a su vez solidario del de “violencia ética”, adelantado en distintos pasajes de la obra de Žižek y

desarrollado en su conferencia “A Plea for Ethical Violence”⁴. La expresión elegida por Žižek constituye en sí misma una saludable provocación al pensamiento. La palabra “plea”, puede traducirse inicialmente como “apelación”, o “alegato”. “Un alegato por la violencia ética”, sería una versión posible en español. Recordemos que el término alegato se deriva de “legar”, cuyo origen es *lex, legis*, “ley”. En esta acepción existiría una violencia inherente al acto ético, que instituye a posteriori una legalidad para sujeto, legalidad que es evidentemente de un orden diferente al de las normas y leyes sociales consensuadas. Otra acepción de la palabra “plea”, podría ser “vindicación”. “Una vindicación de la violencia ética”, a la manera de como Borges habla de “Vindicación de la cábala”. El término vindicar, (*vengar*), significa a su vez “reclamar”.

En todos los casos se aplica un mismo principio: frente a una disyuntiva imposible, el acto se revela como ese impensable situacional que al inventarse a sí mismo, hace que lo imposible... suceda. Un ejemplo clásico por excelencia sería la Antígona, de Sófocles, donde el gesto de Antígona no se agota en una simple desobediencia al derecho público, sino que para Žižek lo que en verdad está en juego es un acto que una vez ocurrido, y precisamente debido a su previa “imposibilidad”, no tiene otro camino más que crear *ex nihilo* un nuevo horizonte de posibilidades. En sus propias palabras: “A través de la insistencia por dar un [imposible] adecuado funeral a su hermano muerto, ella [Antígona] desafía la noción predominante de lo bueno”, y crea una nueva concepción de dicha noción.⁵

Volviendo al cine, en ocasiones este giro puede estar dado por la peculiar mirada del realizador, como en la película, *Mar Adentro* (Amenábar, 2008), basada en la historia real de Ramón Sampedro, un paciente cuadripléjico que solicita se ponga fin a su largo padecimiento. En aparien-

* jjmf@psi.uba.ar

cia, la historia resulta previsible y amenaza naufragar en la polémica sobre la eutanasia, llevando a los espectadores frente a la clásica toma de partido: a favor o en contra del derecho del paciente a “morir con dignidad”. Sin embargo, cuando todo parecía agotarse en un debate moral-sanitario, Amenabar introduce una escena que cambiará el curso de los acontecimientos. Son apenas cuatro minutos del film. El personaje está postrado en su cama y pide escuchar un aria de Puccini. Y mientras suena el *Nessun Dorma*, de *Turandot*, Ramón Sanpedro se eleva en un vuelo que lo sustrae de la irremediable discapacidad en la que se encuentra. Pero –y esa es la clave– no de la que lo condena a la inmovilidad del lecho, sino de la que supone pensar su existencia en los límites estrechos de una mezquina discusión a favor o en contra de la eutanasia. A través de ese ensueño, el sujeto ha accedido a un nuevo saber sobre sí mismo, un saber al que lo ha abismado su impensada relación con la muerte y con la nada.

Lo interesante es que este modelo de abordaje de las singularidades situacionales funda una metodología y en rigor todo un sistema epistemológico, que encuentra a las analogías cinematográficas en el centro de la escena. Así lo prueba el ejemplo más difundido por Žižek, extractado justamente de un film de los hermanos Marx. Frente a la clásica consulta “¿té o café?”, Groucho responde “Sí, gracias” –que debe leerse como un nuevo término que interpela la situación al negarse a aceptar sus reglas.

Se va configurando así un verdadero *paradigma*, en el sentido que le otorga Giorgio Agamben a esta expresión en su obra *Signatura rerum*:

(...) el paradigma implica el abandono sin reservas del particular-general como modelo de la inferencia lógica. La regla (si aún puede hablarse aquí de regla) no es una generalidad que preexiste a los casos singulares y se aplica a ellos, ni algo que resulta de la enumeración exhaustiva de los casos particulares. Más bien es la mera exhibición del caso paradigmático la que constituye una regla, que, como tal, no puede ser ni aplicada ni enunciada. (*Signatura rerum* p. 10)

La definición toma distancia de los modelos deductivos e inductivos, y a la vez también del clásico recorte kuhniano de las “revoluciones” científicas. Se nutre de perspectivas, como la del psicoanálisis, la hermenéutica o los modelos analógicos⁶, que para la mayoría de los tratadistas no reúnen condiciones científicas. La rigurosidad del paradigma se sitúa para Agamben en otro lugar, otorgándole así un nuevo estatuto metodológico a las singularidades en situación:

Más parecido a la alegoría que a la metáfora, el paradigma es un caso singular que se aísla del contexto del que forma parte

sólo en la medida en que, exhibiendo su propia singularidad, vuelve inteligible un nuevo conjunto, cuya homogeneidad él mismo debe constituir. (*Signatura rerum* p. 9).

Volviendo a los ejemplos cinematográficos de Žižek, frente a las dicotomías ¿*Aceptas por esposa a...?*, o ¿*té o café?*, las respuestas “soy gay” o “sí, gracias”, introducen nuevos términos situacionales:

Pero ¿en qué sentido y de qué modo se da aquí un tercer término? Ciertamente, no como un término homogéneo a los dos primeros, cuya identidad podría definirse a su vez por una lógica binaria. Sólo desde el punto de vista de la dicotomía, el análogo (o el paradigma) puede aparecer como un *tertium comparationis*. (...)

En síntesis, el nuevo término no puede ser aferrado a través de la lógica bivalente que lo precedía. Se trata por lo tanto de un *indecidible*. En este sentido, dirá Agamben con Žižek *es imposible separar con claridad en un ejemplo su condición paradigmática*.

Este número del Journal indaga en modelos metodológicos en los que el cine ilustra, a veces sin proponérselo, es decir, en acto, este *paradigma*. Es el detalle de los zapatos rosa en la lectura atenta de Mariana Gómez sobre el film de Sofia Coppola *The Bling Ring*; o el diálogo entre el sacerdote y el médico, que anticipa un indecible de la ciencia, en la lectura de *Something the Lord Made* por las colegas Icart Isern y su equipo en la Universidad de Barcelona. Es también el hallazgo de la noción de parodia en Žižek, establecida por Guillermo Milán como parte de sus investigaciones en la Universidad de la República y la contribución de Santiago Roggerone sobre la noción de acto en el pensador esloveno. Por cierto también la escucha analítica de Herzog frente a los condenados a muerte, recuperada en el excelente texto de Eduardo Laso (UBA), y la contribución de Gabriel Guralnik sobre método en el cine de ciencia-ficción. Es, finalmente, la tensión que supone la formalización de lo sensible con el cine animado, en el trabajo sobre la revolución de Dreamworks –anticipo de los veinte años de la primera Toy Story, estrenada en noviembre de 1995. Finalmente, son también las dos reseñas bibliográficas: un renovado encuentro entre el cine y el psicoanálisis, de próxima aparición por Cristina Daneri, y la sorprendente *El cerebro mágico*, de Federico Ludueña.

Slavoj Zizek, dedicó uno de sus libros a *Tim, el materialista dialéctico más joven del mundo*. Federico Ludueña dedica el suyo a su hijo Max, *que comienza a asombrarse*. Este número del Journal está consagrado a las modulaciones del método. ¿Seremos capaces de seguir los pasos de esos niños y recuperar con ellos el deleite de investigar, haciendo así nuestro el conjuro del tiempo?

Referencias

Agamben, G. (2010) *Signatura rerum*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Azareto, C. y Ros, C. (2014) *Investigar en psicoanálisis*. Buenos Aires: JVC.

Camargo, R. (2011). "Slavoj Žižek y la teoría materialista del acto político". *Revista de Ciencia Política* 31(1), 3 – 27.

Ynoub, R. (2012) Metodología y hermenéutica. En Esther Díaz *El poder y la vida. Modulaciones epistemológicas*. Ediciones de la UNLa-Biblos: Buenos Aires.

Žižek, S. (1999/2001) *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires: Paidós.

¹ Ver el artículo publicado originalmente en "Hoy, la Universidad. Periódico digital". Extractado el 1/2/2015 de <http://www.geocities.ws/zizekencastellano/sobrhonoris.html>

² Giorgio Agamben: "No al tatuaje biopolítico", Febrero 2004, declaración ante la condición impuesta por el gobierno de los Estados Unidos de tomar un registro electrónico de las huellas dactilares a todo ingresante a su territorio. Ver al respecto nuestra ponencia presentada en el evento académico al cual debía asistir Agamben y del cual desistió justamente ante semejante exigencia: "Biopolitics of Danger: Agamben's and Žižek's perspectives about the biopolitical tattooing", Juan Jorge Michel Fariña, con la colaboración de Ignacio Lewkowicz y Carlos Gutiérrez. En *Political Theory and Popular Culture in an Age of Global Insecurity*, University of Illinois at Urbana Champaign, Abril 23-24, 2004.

³ Ejemplos como estos se pueden encontrar a lo largo de toda la obra de Žižek, la cual cumplió ya 25 años, desde la publicación en 1989 de *The Sublime Object of Ideology* (Verso, 1989) y especialmente en la saga *Looking Awry* (The MIT Press, 1991), y *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)* (Verso, 1992). El "Programa" que Žižek viene ofreciendo al lector/espectador desde entonces dio como resultado una obra imprescindible y sobre todo la fundación de un método de lectura que marcaría el estilo analítico del pensador esloveno. Este número del Journal rinde homenaje a esa trayectoria.

⁴ Conferencia dictada en marzo de 2004 en la Universidad de Illinois – Urbana Champaign (UIUC), Estados Unidos.

⁵ Ver al respecto el excelente artículo de Ricardo Camargo "Slavoj Žižek y la teoría materialista del acto

Político". *Revista de Ciencia Política* 31(1), 2011, 3-27. No disponemos del espacio en esta editorial para dar cuenta de todas sus aristas, pero remitimos enfáticamente a esa fuente, como así también a los artículos de Guillermo Milán y Santiago Roggerone incluidos en el presente número del Journal.

⁶ Ver las recientes obras de Roxana Ynoub, Clara Azareto y Cecilia Ros, incluidas en las referencias de esta Editorial. Se lee allí a Juan Samaja a propósito de la analogía: "Aquella inferencia lógica que va de un Caso conocido al caso desconocido, por medio de su semejanza formal, y de allí deriva que la Regla del caso conocido también debe ser semejante a la regla del caso desconocido: la Regla desconocida debe tener la misma forma que la regla análoga. (Samaja, s/f, citado por Azareto y Ros, p. 78). Nótese como el pasaje ilumina el punto de toque entre las abducciones de Peirce y el paradigma de Agamben.

La imagen reina y el divino detalle de los zapatos rosa

The Bling Ring | Sofia Coppola | 2013

Mariana Gómez*

Universidad Nacional de Córdoba

Recibido: 11/02/2015; aceptado: 28/02/2015

Resumen

El presente ensayo analiza la última película de Sofia Coppola, *The Bling Ring*, a partir de algunas nociones y categorías lacanianas como son la mirada, los semblantes, lo imaginario y el consumo como acto compulsivo, para mostrar así el imperio del yo ideal. Con estas herramientas conceptuales se trabajan escenas del film en donde el fenómeno de las pequeñas tribus y de las selfies se ponen de relieve mostrando lo más actual de las sociedades del siglo 21. Al mismo tiempo, y hacia el final del trabajo, se recorta una escena que nos muestra el divino detalle en el film en tanto muestra el aspecto más pulsional o resto del proceso de sexuación del joven protagonista.

Palabras clave: Imagen | Selfies | consumo | pulsión | compulsión

The queen of images and the divine detail of the pink shoes

Abstract

This essay analyzes, with the use of certain Lacanian categories and notions such as gaze, countenance and compulsive consumption acts in Sofia Coppola's latest film, *The Bling Ring*, to show the rule of the ego ideal.

With these conceptual tools certain scenes are studied where the phenomenon of the small tribes and selfies are highlighted, showing the current behaviours of the 21st century. Simultaneously, and towards the end of the work, a scene is underscored, showing the exquisite detail in the film as it unveils the most pulsional aspect of the young protagonist's sexualization process.

Key words: Image | Selfies | consumption | drive | compulsion

Sofia Coppola propone en *The Bling Ring* (2013) el reverso de su anterior filmografía. Si bien su interpretación de la frivolidad y la superficialidad continúan, ahora la cámara se traslada del otro lado. Sus anteriores films: *Lost in Translation* (2003), *Marie Antoinette* (2006) y *Somewhere* (2010), habían ubicado su mirada en la fama y el vacío de sus protagonistas. En *The Bling Ring* ya no aparece el objeto dinero como motor, sino en el objeto fetiche y la celebridad.

Es sabido que con *bling* los raperos se refieren a las joyas ostentosas, de oro.

A su vez, la palabra *ring*, que significa anillo, se usa como grupo o sociedad de amigos. Anillo o círculo de amigos. Recordemos los anillos que Freud les propone usar a cada uno de sus discípulos de la Sociedad Psicoanalítica.



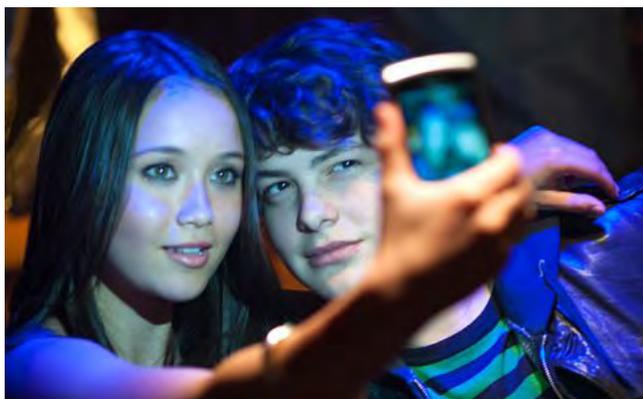
Entonces, *Bling Ring* podría ser el nombre propio que este grupo de jóvenes encarna. Sería algo así como “amigos ostentosos”. Tal como lo plantearon Miller y Laurent (2006) en *El Otro que no existe y sus comités de ética*, éste

* margo@ffyh.unc.edu.ar

sería el S1 de esta pequeña tribu. Una tribu o pequeño grupo que se unen por un significativo lábil, débil, al punto de que cuando éste desaparece o ya no tiene consistencia, esa comunidad cae o se disuelve. El significativo que los anudaba y les proveía una referencia ya no está. La película, hacia el final, nos muestra algo de esto.

Entonces, la fama y la ostentación de objetos terminan siendo el yo ideal de estos jóvenes. Por eso, resulta interesante el recurso de la directora de ubicar la cámara desde el sujeto de la historia. No se trata de un relator que hace foco sobre los protagonistas. Sino de mostrar un sujeto que se mira a sí mismo. Como en las *selfies*, una versión inmediata y directa de lo que ha sido en la historia de la humanidad el autorretrato.

Sabemos que ofrecerse para ser mirados por el otro ya estaba en los orígenes del autorretrato, desde hace unos cuantos siglos. Los encontramos en las miniaturas medievales y en pinturas del renacimiento. También en pinturas en donde el artista aparece en escena. Por ejemplo, Signorelli en los frescos de Orvieto o Velazquez en las Meninas, por mencionar solo algunos ejemplos. Hoy, podríamos decir: hay un pasaje del autorretrato a la selfie.



Esta idea nos lleva a los desarrollos de Gerard Wacjman (2011), quien sostiene que hoy en día los sujetos toman más fotos de lo que miran. La cámara fotográfica, en este caso el *smartphone*, sería un instrumento para no ver. Para Wacjman los objetos de la tecnología nos han arrancado los ojos. Han puesto nuestros ojos afuera. Nuestros párpados se cierran sobre agujeros. El poder de la ciencia nos ha despojado de nuestro poder de mirada. La cámara resulta, de este modo, un arma de defensa contra lo real laciano. Una manera de interponer entre uno mismo y el mundo, la pantalla y la imagen. Y así como muchas veces sucede con los turistas, que solo ven los paisajes en la pantalla de su cámara fotográfica, podríamos decir que en las *selfies* el sujeto se desconecta de los otros cuerpos para centrarse en su mejor pose.

En la Hipermodernidad somos mirados, nos ven, nos hacemos ver. El mito de Narciso aparece en su máximo esplendor. Por eso, vemos que no hay sexo en la película, porque el sexo está en la mirada. De allí que en el film el robo en la casa vidriada de O. Bloom sea a la vista del otro. Es la interpretación de Coppola sobre la imagen reinando. Somos, como espectadores, obligados a mirar.



Pero, a nuestro entender, lo interesante de la cuestión no radica en este pasaje del paisaje a la lente o del autorretrato a la *selfie*, sino en algo mucho más radical y es el pasaje del *ideal del yo* al *yo ideal*.

Marie Hélène Brousse (2009) plantea la hipótesis de que en esta época de fragmentación, el *Yo ideal* va reemplazando cada vez más al *Ideal del yo*, por medio de la ciencia. Cuanto más avanza ésta modificando los organismos, menos fuertes son los ideales tradicionales, los significantes amos que, en otra época, se inscribían en el discurso de Otro, sobre el cuerpo y el goce. El imperio del lenguaje ha dado lugar al imperio de la escritura científica y sus posibilidades para cambiar el *Yo ideal*, donde las imágenes fragmentadas y los fragmentos de cuerpo resultan ser así, significantes parciales, fascinantes pero no dialectizables. Así, la relación Imagen del cuerpo/Organismo fragmentado, como relación producida por los objetos a, empieza a no existir, nos dice Brousse. Como había señalado Jacques-Alain Miller (2002), se trata del Uno puesto en cuestión por la fragmentación. Y esto lo vemos no solo en la fragmentación en lo real del cuerpo, como podría ser a partir de su intervención por medio de la medicina y las biotecnologías, sino también por el imperio de la imagen que se da en las *selfies* o en el caso de la pornografía actual.

La otra cuestión que plantea la película es hasta qué punto se puede dar el goce del propietario, el de poseer objetos de consumo, en una lógica que empuja al más y más. De allí que la estrategia de Coppola sea mostrar un exceso de objetos. Para hablar del goce excesivo filma una película plagada de objetos.

La otra estrategia filmica de la directora, como dijimos antes, es ponernos muy cerca de los protagonistas. Con su cámara también persigue a los personajes y nos transporta de manera vívida a sus compulsiones. Coppola, plantea una estética para la película como si fuese la cámara de un *reality show*. Al igual que cualquier programa de chimentos, la realizadora expone una serie de hechos sin analizar sus posibles causas o juzgar a los personajes.

Por esto, la película tuvo bastantes críticas cuando se presentó en el festival de Cannes. Se la tachó de superficial porque la directora no había querido mostrar qué hay detrás de todo esto. Es decir, plantear o encontrar explicaciones sociológicas o psicológicas para el exceso de goce.

Pero es precisamente aquí donde reside el gran acierto del film. Si pensamos al arte como capaz de interpretar lo real, vemos que Sofia Coppola no pretende encontrar explicaciones para los semblantes con los que se presentan estos jóvenes ni para su relación con los objetos de consumo. No hay explicaciones narrativas sobre esto. La cámara sólo muestra. Y esto es porque no hay explicación posible para lo real. Entonces, nuestra hipótesis apunta a que estos semblantes que se sostienen en el exceso de consumo de objetos, son semblantes imaginarios pero que muerden lo real del goce. Semblantes que tienen la particularidad de rellenar el agujero de sentido.

¿Qué otra cosa nos atrapa en esta película? Algo que plantea Jacques Ranciere (2010), en *El espectador emancipado* y es que lo que produce cierta satisfacción en algunas imágenes tiene que ver con la unión entre elementos, por un lado, que representen una vida apacible y burguesa y, por el otro, el horror. Este autor trabaja una serie de fotografías en su libro en donde muestra situaciones de esta naturaleza. Por ejemplo, en una de ellas se ve una hermosa y luminosa habitación de un bebé, con sus muñecos sobre la cama, adornos de valor y sobre el suelo el bebé que yace muerto. Acaba de ser asesinado. Y dice Ranciere que esta imagen produce más espanto que la imagen de un niño muerto por hambre, o asesinado en un entorno geográfico de pobreza o de guerra. Este tipo de contrastes entre los placeres y las comodidades de la vida burguesa y la muerte violenta resulta mucho más impactante y cercano al horror que en casos en donde el desenlace es esperable.

Es lo que sucede en *The bling ring* en donde un grupo de adolescentes ricos y acostumbrados a los lujos van a prisión y se encuentran con lo peor, un espacio marginal, oscuro y peligroso. Por algo, cuando Paris Hilton tuvo que vestir su uniforme naranja rompió records en ventas de

revistas y visitas en páginas web. Podemos advertir aquí la satisfacción del sujeto espectador de ver a aquella que lo había tenido todo, en situación de denigración.

Finalmente, el pequeño y divino detalle de la película podríamos encontrarlo en la escena en la cual vemos al protagonista tendido en la cama, con su celular, vestido como cualquier joven de su edad, pero que se ha puesto unos zapatos de taco, color rosa.



Un detalle no menor. Podríamos decir que Coppola, además de mostrarnos el goce por los objetos de consumo y la primacía de los semblantes en estos jóvenes, quiso decir algo más y la pista está en este detalle.

Le interesó mostrar también algo en torno a las posiciones sexuales. Lo que se ve aquí es una transformación del goce sexual de este joven. Coppola se detiene en esta cuestión sin ahondar demasiado, pero hay una corta escena que nos lleva al planteo lacaniano de la cuestión de la elección sexual a partir del cual ésta ya no pasa por el destino fijado en lo real del cuerpo, sino por el fantasma, lugar donde se plantean los modos de elección sexual y de goce.

Incluso, sabemos con Lacan (1995), que tampoco basta la imagen para que un sujeto pueda ubicarse en función de la diferencia sexual. Ésta es desde el principio, unificante, no introduce la diferencia. Es necesario pasar por el discurso del otro para realizar el proceso de la sexuación.

Pero tampoco la sexuación es completamente producto del Otro, ya que implica además al sujeto y a su acto. A su propia elección de goce. Lacan en el Seminario 20 va a decir que hay algo que fundamenta el ser es, ciertamente, el cuerpo. El cuerpo se definirá por lo que se goza, es decir que el cuerpo será el objeto a, ese resto. Lo que hace que la imagen se mantenga es un resto. Y, a la vez, lo imaginario vendrá a dar consistencia de cuerpo, al objeto a. El detalle de los zapatos rosa nos habla de esto.

Entonces, Sofia Coppola con esta escena pretende ir más allá de la cuestión del consumo y la imagen. Le interesa mostrar también algo de la elección sexual en un joven del siglo 21.

Referencias

Brousse, Marie-Hélène (2009), “Cuerpos lacanianos: novedades contemporáneas sobre el estadio del espejo” en *Colofón* 29. Boletín de la federación Internacional de Bibliotecas de la Orientación Lacaniana.

Lacan, Jacques. (1995), *Aún. El Seminario. Libro 20*. Barcelona: Paidós.

Miller, Jacques- Alain (2002), *Biología lacaniana y acontecimiento del cuerpo*. Buenos Aires: Colección Diva.

Miller, Jacques- Alain y Laurent, Eric. (2006), *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Buenos Aires: Paidós.

Ranciere, Jacques (2010), *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Wacjman, Gerard (2011), *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial.

Una oportunidad para la ética desde el corazón

Something the Lord made | J. Sargent | 2004

María Teresa Icart Isern*
Montserrat Díaz Membrives
María del Carmen Icart Isern
Carmen López Matheu

Universidad de Barcelona

Recibido: 10/02/2015; aceptado: 26/02/2015

Resumen

En este texto se reconoce la importancia del cine como recurso formativo en el proceso de enseñanza y aprendizaje de disciplinas asociadas a la salud. Se presentan algunos recursos y las actividades que componen las etapas (preparación, desarrollo y evaluación) necesarias para diseñar una exposición en la que se emplee un film. Como ejemplo práctico se ha utilizado la película *Something the Lord made* (J.Sargent, 2010) basada en la primera intervención de la tetralogía de Fallot (enfermedad de los “niños azules”) que tuvo lugar en el Hospital John Hopkins en 1944. Este film permite identificar aspectos clínicos (síntomas y signos, diagnóstico y tratamiento de esta cardiopatía congénita) y éticos (racismo, fraude de autoría, prejuicios religiosos y científicos) susceptibles de ser analizados en el transcurso de una sesión/clase y al respecto se sugieren posibles actividades a realizar en el aula.

Palabras clave: Cine | Educación | Valores | Didáctica | Fraude científico | Medicina

Abstract

This text recognizes the importance of the cinema as a training resource in the process of teaching and learning disciplines associated to health. Some resources and activities that make up the phases (preparation, development and evaluation) needed to design a lecture using a film. As a practical example the film *Something the Lord made* by J. Sargent (2010) has been used. This film is based on the first intervention of the tetralogy of Fallot (“blue babies”) that took place at John Hopkins Hospital in 1944. This film allows us to identify clinical features (symptoms and signs, diagnosis and treatment of that congenital heart disease) and ethical aspects (racism, fraud of authorship, scientific and religious prejudices) likely to be analyzed along a session/lecture and at the same time some possible activities to be carried out in the classroom are suggested.

Keywords: Cinema | Education | Values | Didactics | Scientific misconduct | Medicine

El cine como medio integrado en la educación

A través de la ficción el cine presenta situaciones del mundo real y se convierte en un potente transmisor de modelos y valores de todo tipo (éticos, estéticos, lingüísticos, etc.). Además, y gracias a su capacidad para generar procesos de identificación, permite que el espectador sea permeable al discurso que de forma evidente o solapada dicta el director y/o el productor.

Desde sus inicios el cine ha tenido una función lúdica más que didáctica. En ese sentido, las productoras y los directores entendieron que era un medio de entretenimiento de masas; la consideración de que el cine podía

ser un excelente recurso de adoctrinamiento es posterior y se inicia con la revolución rusa que lo emplea como soporte para promover su ideología, lo cual también fue empleado por movimientos y regímenes posteriores (Camarero, 2002).

En la década de los años veinte del siglo pasado, el cine comenzó a ser utilizado como recurso didáctico para mostrar acontecimientos históricos y sociales que en ocasiones fueron recreadas hasta ser verosímiles para el espectador. El séptimo arte establece marcos referenciales de sociedades, épocas y teorías dando una información que, hasta la eclosión de internet, era difícil de obtener, de forma tan extensa y rápida (Michel y Helge, 2012).

* mticart@ub.edu

Cabe destacar que con sus más de cien años de existencia ha ejercido una función sorprendente de educación a través de la imagen y del sonido que se han conjugado y evolucionado hasta constituir el lenguaje fílmico (Aguilar, 2000).

El lenguaje audiovisual es, como otros lenguajes, un sistema de representación de la realidad que nos rodea. Un sistema que genera discursos, organiza y otorga significados a los objetos y prácticas de la vida cotidiana. Se trata de significados que modulan nuestra conducta, organizan y regulan las prácticas sociales y proporcionan sentido a nuestra propia identidad y a las identidades ajenas (Aguilar, 2005). El cine nos permite adquirir las herramientas para la reflexión sobre lo que acontece en la pantalla (Michel y Helge, 2012).

Aprender a ver cine consiste en una educación constante de la mirada del espectador: no se trata de buscar siempre novedades, sino de tener una mirada renovada, capaz de admirarse y de captar los detalles en los films de distintas épocas y lugares.

Por otra parte, el cine como recurso formativo se debe entender como la emisión y recepción intencional de películas portadoras de valores culturales, humanos, científico-técnicos y artísticos. Estos elementos son los que el docente puede gestionar con la finalidad de mejorar el conocimiento, las habilidades o las actitudes y opiniones de los discentes (Almacellas, 2004).

Los docentes debemos tomar conciencia del valor globalizante del cine y también de la flexibilidad y riqueza que ofrece. La tarea de llevarlo al aula no suele ser sencilla, y es preciso dar sentido a su uso, integrándolo en el proceso formativo y evitando que se convierta en un mero entretenimiento o relleno.

En el cine formativo destacan tres protagonistas:

- El estudiante o espectador cuyas características personales, conocimientos, experiencias y expectativas influirán en el aprovechamiento del argumento o trama. También su formación y dominio del lenguaje fílmico le permitirá captar matices y detalles que, si carece de cultura cinematográfica, le pasarán por alto.

- El sistema conceptual que sirve para analizar el contenido temático que articula el argumento y que incluye un mensaje, la actuación de los personajes, el contexto del relato y un conjunto de códigos como la música o el ruido. Este sistema permite que una misma película pueda sugerir lecturas diferentes y complementarias desde la psicología, la historia, la sociología, el arte, la medicina, etc.

- El docente o formador. En el proceso de enseñanza-aprendizaje el profesor actúa como facilitador, clarifica,

ayuda a la comprensión y al análisis de los aspectos de la película que pueden ser útiles para una disciplina concreta. Ese papel de mediador entre lo distractivo y lo formativo es clave y exige una amplia formación tanto en la disciplina (esto ya se supone), como en el lenguaje cinematográfico (Aguilar, 2015). Al docente compete el manejo de la estrategia didáctica que implica la transformación del argumento en contenidos para la formación y el desarrollo académico.

El cine como recurso docente en temas de salud

A través del lenguaje cinematográfico, el cine provoca “procesos de identificación dramática”, de tal manera que el espectador no está inmune ante los mensajes y modos de vida que comunican las películas, sino que se identifica con esos mensajes o los rechaza.

El cine se puede utilizar para motivar, ejemplificar, desarrollar y evaluar contenidos de casi cualquier disciplina porque es un medio excelente para mostrar y forjar la idea de “ese otro mundo” que el espectador/estudiante va construyendo a lo largo del proceso de enseñanza y aprendizaje, sea en el campo de una disciplina específica (psicología, medicina, enfermería, etc.) o transversal (idiomas, comunicación, educación sentimental), incluso en el conocimiento y comprensión de contextos socio-culturales alejados del propio (Almacellas, 2004).

El cine como ejemplo se emplea para ilustrar con imágenes y palabras, hechos, valores e ideas. Por ejemplo, *Something the Lord made* (J. Sargent, 2002) ilustra cómo se gestó la primera intervención de la tetralogía de Fallot (cardiopatía congénita que causa niveles bajos de oxígeno en la sangre, lo cual cursa con cianosis o coloración azulada y púrpura en la piel) (Bhimji y Willis, 2015). La mayoría de los casos se puede corregir con cirugía y más del 90% sobrevive y desarrolla una actividad normal: sin cirugía, la muerte ocurre generalmente antes de los 20 años (Webb, Smallhorn, Therrien y Redington, 2011).

Something the Lord made plantea cuestiones que pueden ser analizadas desde una perspectiva ética, como son el racismo, el sexismo, el fraude en la autoría y las interferencias, que tanto desde la religión como desde la propia ciencia, dificultan las acciones innovadoras.

El cine como discurso se inscribe en una perspectiva algo más amplia que la de servir de ejemplo, ya que cohesiona el relato y lo mantiene como una unidad argumental. *Something the Lord made* presenta un contexto

histórico-social que es determinante en las biografías de los protagonistas y en su posicionamiento frente a los acontecimientos. El discurso cinematográfico también se puede emplear con fines terapéuticos (cineterapia) pero esta aplicación sería el tema de otro trabajo.

El cine como entidad propia. También podríamos considerar la película como una obra completa, en la que analizaríamos desde el título hasta los títulos de créditos. El título *Something the Lord made* corresponde a la frase del Dr. Blalock al comprobar la delicadeza de la sutura que su colaborador, Thomas, ha realizado en la arteria de un perro que sirve para el trabajo experimental previo a la cirugía en humanos.

En los títulos de crédito podríamos verificar si se han consultado los archivos del Hospital John Hopkins (EEUU)

donde ocurrieron los sucesos o si hubo asesoramiento profesional para filmar la técnica quirúrgica.

Elementos para el análisis general de una película

En cualquiera de las películas seleccionadas se elaborará la correspondiente ficha técnica y artística que permita identificarla adecuadamente. En nuestro caso esta ficha es importante ya que la traducción al español del título original, *Something the Lord made*, fue: *Una Creación del Señor* y también *A Corazón Abierto*, el mismo del film dirigido por Marion Laine (*A Coeur Ouvert*, 2012) y que trata de la tormentosa relación que mantiene una pareja de cirujanos cardíacos. La tabla 1 presenta los apartados que pueden servir a un análisis general de una película.

Tabla 1. Apartados para el análisis de una película

a/ Análisis general:
- Reflexionar sobre las ideas principales
- Elaborar un mapa conceptual sobre el contenido temático de la película
- Elegir las ideas y valores que se pretende transmitir
- Identificar cómo los elementos que componen el lenguaje cinematográfico han influido (reforzado o limitado) en la idea central
b/ Análisis de los personajes:
- Describir a cada uno de los personajes principales y el papel que juegan en la historia
- Identificar las relaciones interpersonales
- Realizar juicios de valor sobre la actitud vital de cada personaje principal
- Relacionar las actitudes de los personajes con personajes de la realidad, con noticias de actualidad o situaciones que formen parte de la propia experiencia.
c/ Análisis del problema de salud:
- Observar las características socio-demográficas del paciente/s
- Identificar los aspectos clínicos de la enfermedad o trastorno: clínica, procedimientos diagnósticos, tratamiento, recomendaciones, evolución, etc.
- Identificar las características de los profesionales sanitarios que le atienden y del entorno donde recibe asistencia (sistema sanitario, hospitales, centros socio-sanitarios, etc.)
- Valorar los sentimientos, emociones, valores y creencias asociados al problema de salud y que manifiestan tanto el paciente como quienes le rodean
- Identificar en los títulos de crédito la asesoría y los agradecimientos a instituciones o profesionales que han colaborado en la realización de la película

Para el análisis de algunos de estos aspectos es recomendable la lectura de críticas que aparecen en blogs de cine y medicina/psicología/salud/, en revistas especializadas o en los periódicos; también puede tener interés la información periódica de algún programa de radio o televisión dedicado a repasar las novedades cinematográficas.

Recursos necesarios para la actividad docente con una película

La realización de esta actividad exige disponer de películas que se puedan adquirir/alquilar en videoclubs o en internet, o solicitar en préstamo en alguna videoteca. Otra posibilidad es estar atento a la programación televisiva para así recomendar a los estudiantes el visionado de una determinada película. Si son estrenos se puede organizar una salida al cine y luego realizar los comentarios en clase. Se trata de utilizar películas actuales que se irán renovando constantemente según su afinidad con los temas a tratar.

Otros documentos sobre la enfermedad o el problema de salud que muestra el film se pueden obtener a partir de las bases bibliográficas de salud (MedLine, BVSsalud, LILACS, CINAHL, PsyLit, etc.) y de cine (IMBD). Otro recurso son las revistas especializadas, las disponibles online, como *Ética y Cine* (<http://journal.eticaycine.org/>) y *Medicina y Cine* (<http://revistamedicinacine.usal.es/es/>) editadas por las universidades de Buenos Aires (Argentina) y Salamanca (España).

Preparación de una clase o sesión con *Something the Lord made* (J. Sargent, 2010)

Something the Lord made presenta la planificación y realización de la primera intervención quirúrgica de la tetralogía de Fallot (TdF) a cargo del Dr. Blalock (1899-1964). El joven afroamericano Vivien Thomas (1910-1985), es quien realiza el trabajo experimental y guía a Blalock durante la operación que tiene lugar en el Hospital John

Hopkins en 1944. La Dra. Tausing (pediatra cardióloga) es quien impulsa la intervención en una época en que prima la idea de: “no tocar el corazón” (D’Ottavio, D’Ottavio y D’Ottavio, 2006).

Como ya se ha comentado es la intención del docente la que permite que una película se integre en el proceso de enseñanza-aprendizaje. El docente deberá diseñar las actividades para promover la reflexión y el análisis del tema.

A continuación se presentan algunas de las actividades a realizar en las tres etapas o fases (preparación, desarrollo y evaluación), que componen la preparación de una sesión/clase con una película (Tabla 2).

Fase de preparación

1. Definición de los objetivos

El docente debe definir qué debe aprender el estudiante en cuanto a contenidos, actitudes y habilidades. Los objetivos se deben priorizar y enunciar en términos positivos enfatizando aquello que el docente puede conseguir al final de la sesión/clase. Se trata de explicitar qué se debe conocer, saber hacer, experimentar y relacionar entre la ficción cinematográfica y la realidad.

2. Selección de película

Ya que las películas no son didácticas por sí mismas se deben seleccionar aplicando algunos criterios. En temas de salud, los largometrajes se suelen clasificar en: saludables (sin mención alguna a temas de salud), puntuales (cuentan con algún aspecto clínico poco definido), relevantes (uno de los protagonistas presenta una enfermedad que complementa la trama) y argumentales (el relato gira en torno a la enfermedad que sufre uno de los protagonistas (García-Sánchez, Fresnadillo y García-Sánchez, 2002), E Es importante que la película no haya sido descatalogada y sea fácil de encontrar en vídeo clubs, videotecas o de libre disposición en YouTube (es el caso de *Something the Lord made*).

Tabla 2. Fases en el diseño de una sesión/clase con una película o secuencia de la misma

PREPARACIÓN	DESARROLLO	EVALUACIÓN
1. Definición de objetivos	1. Pre visionado	
2. Selección de película	2. Visionado	
3. Tiempo/recursos	3. Postvisionado	
4. Guión de la sesión		

3. *Tiempo y recursos*

Se determinará el tiempo destinado al visionado total o parcial (secuencias seleccionadas). Para un visionado correcto se requiere disponer del equipo y de los programas adecuados. El docente deberá ver la película varias veces para tomar notas y seleccionar las secuencias de mayor interés para satisfacer los objetivos propuestos (Icart, Martínez e Icart, 2012).

4. *Elaborar un guión de la sesión/clase*

El docente preparará un guión o esquema que contemple los objetivos, el contenido, la metodología y la evaluación. Además reunirá el material o documentación complementaria para entregar al estudiante (en formato papel o digital) y el correspondiente a las actividades del pre y postvisionado.

Fase de desarrollo de la sesión

1. *Previsionado*

Esta fase incluye actividades previas al visionado, algunas se realizarán fuera del aula y otras en ella. Entre las primeras se proponer la visita a centros de salud, la búsqueda y la lectura de documentos (vídeos o artículos científicos o de divulgación) sobre el tema.

Ya en el aula, y como actividades de previsionado, destacamos: la administración de un cuestionario con preguntas elaboradas *ad hoc*, o bien las correspondientes a un cuestionario validado. El cuestionario servirá para focalizar la atención en los aspectos clínicos, terapéuticos o éticos presentes en las secuencias seleccionadas; exposición breve de la enfermedad que incluye: definición (concepto), importancia o magnitud del problema (epidemiología), factores de riesgo, diagnóstico (pruebas), clínica (síntomas y signos), prevención, tratamiento (médico o quirúrgico), etc. sin olvidar el contexto socio-cultural que sirve de marco a la trama.

3. *Visionado*

Se puede recomendar al estudiante que vea toda la película por su cuenta, esto redundará en la mejor comprensión de la historia y, además, ahorra tiempo. Si el film se ve en el aula es aconsejable limitar el número de interrupciones, porque a menudo distraen la atención y suponen una pérdida de tiempo. Por esta razón conviene que el docente haya seleccionado las cuatro o cinco secuencias más significativas.

4. *Postvisionado*

El postvisionado comprende las actividades que se

pueden realizar después de una o varias secuencia/s y son útiles para reforzar la consecución de los objetivos.

Entre las actividades de postvisionado destacamos: el análisis de frases (se reflexiona y argumenta sobre frases que forman parte de los diálogos) que se han seleccionado por contener aspectos esenciales del proceso clínico o terapéutico. Estas frases se pueden estudiar desde la perspectiva cualitativa valorando el contexto en el que se han pronunciado y la interpretación o el significado que adquieren para quien las escucha; también se pueden analizar las emociones y sentimientos que experimenta el estudiante. Además de frases, se podrán formular preguntas sobre el argumento como ficción y su correlación con la realidad; es una oportunidad para comprobar la validez del relato. Estas preguntas pueden ir acompañadas de algún fotograma que recuerde un momento o situación concreta. Además de la enfermedad principal, se puede estudiar la mención de otros problemas socio-sanitarios secundarios presentes en la película.

Fase de evaluación

La evaluación se estructurará en base a los objetivos. Los conocimientos se pueden evaluar con una prueba (cuestionario de elección múltiple, preguntas cortas, etc.) antes y después de la sesión en la que se utiliza la película. Esta fórmula se puede aplicar a un mismo grupo de alumnos y comparar los resultados pretest con los del posttest. Se puede añadir una presentación individual o en grupo sobre el argumento, el problema de salud y el papel de los protagonistas.

Las habilidades y actitudes se podrán evaluar a medio y largo plazo lo que exige que el uso del cine se integre en un programa que se extienda a lo largo de toda la etapa universitaria.

Ejemplo de la realización de una clase o sesión con el film *Something the Lord made* (J. Sargent, 2002)

Fase de preparación

1. *Definición de los objetivos*

- Identificar aspectos clínicos, diagnósticos y terapéuticos de la tetralogía de Fallot (TdF)
- Reflexionar sobre la realidad social, cultural y económica que muestra la película

- Analizar desde una perspectiva ética la discriminación racial y sexual, la intolerancia religiosa y los prejuicios científicos
- Estudiar la relación entre la ficción y los hechos reales

2. Selección de película

Something the Lord made es una película argumental sobre la TdF que se puede ver íntegra o en 12 fragmentos bajo los títulos *A corazón abierto* y *Una Creación del Señor* (YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=jfkA-wr8KhM>) y subtitulada en español.

3. Tiempo y recursos

El largometraje dura unos 110 minutos. Para preparar las actividades de pre y postvisionado se han empleado unos 100 minutos adicionales.

4. Elaborar un guión de la sesión/clase

El guión o esquema de la clase contiene los objetivos ya mencionados, el contenido (aspectos clínicos y éticos relacionados a la primera intervención de la TdF). Como metodología: se puede emplear la clase invertida: los alumnos ven la película por su cuenta y estudian determinados contenidos en casa; posteriormente en el aula se realizan actividades de pre y postvisionado intercalando de algunas secuencias. Para la evaluación se puede emplear un cuestionario de conocimientos y otro de satisfacción respecto a la propia sesión; además es posible evaluar las exposiciones de los estudiantes.

Fase de desarrollo de la sesión

1. Previsionado

Se empleará la clase invertida, los alumnos deberán haber visionado la película identificado y leído un documento sobre el tema.

En el aula se administra un cuestionario sobre aspectos clínicos de la TdF y relativos al contexto donde tienen lugar los hechos (crisis económica, segregación racial, discriminación hacia la mujer y fraude científico).

2. Visionado

Destacamos los minutos correspondientes a algunas de las secuencias que ilustran aspectos clínicos:

Min. 30:49. La Dra. Taussing muestra a Thomas algunos de los niños con TdF que han superado la primera in-

fancia y que, en la posición de cuclillas, consiguen mejorar la respiración al interrumpir parcialmente el flujo sanguíneo en las extremidades inferiores.



Min. 32:17. Se observa el tamaño de los corazones de niños que han fallecido a causa de la TdF.

Min. 33:27. El Dr. Blalock explica a Vivien Thomas la complejidad de las malformaciones propias de la TdF, enfermedad congénita que fue descrita en 1988 por el médico francés Étienne-Louis Arthur Fallot.

En cuanto a la discriminación racial y sexismo, a lo largo de la película se observan detalles como los accesos diferenciados al Hospital John Hopkins para el personal blanco y para el afroamericano; también los lavabos están separados. El acceso al propio quirófano estaba prohibido a los afroamericanos y ha de ser el Dr. Blalock quien por megafonía llame a Thomas para que le asista durante la primera intervención de la TdF.

Thomas está subcontratado, cobra como simple ayudante de laboratorio, aunque realiza funciones de supervisión y docencia de los futuros cirujanos. En sus horas libres complementa su salario trabajando como camarero y como fontanero en el edificio donde reside junto a su familia.

La Dra. Helen Taussing, cardióloga pediátrica, está contratada como profesora asociada a pesar del reconocimiento internacional que ya habían merecido sus publicaciones. Durante una recepción, se presenta al Dr. Blalock a quien sugiere como tema prioritario el desarrollar la técnica que permita la cirugía de la TdF, los médicos que la escuchan comentan con sarcasmo que “como mujer le preocupan las cosas del corazón”.

Respecto al fraude de autoría, Vivien Thomas no es incluido en ninguna publicación, ni se reconoce su trabajo experimental con más de 200 perros; se ignora el diseño de la grapa para la oclusión temporal de la arteria pulmonar necesaria para la cirugía. Sólo en privado Blalock reconoce la contribución de Thomas pero jamás en público.

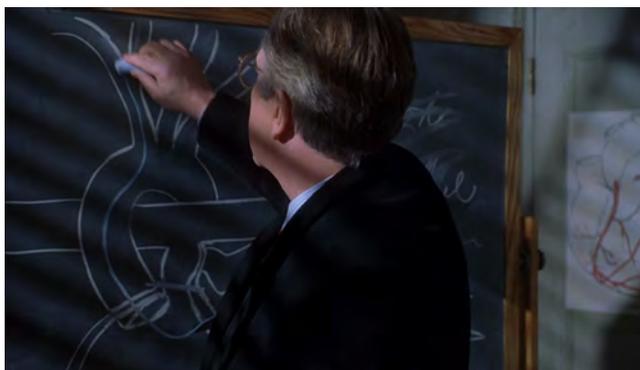
La intolerancia religiosa y los prejuicios científicos se ponen de manifiesto por parte de un sacerdote que afirma

que la cirugía es contraria a la voluntad de Dios y por los propios colegas del Dr. Blalock que le desaconsejan la cirugía cardíaca ya que hasta el momento nadie se había atrevido a tal intervención.

3. Postvisionado

Algunos ejemplos de preguntas:

- ¿Qué síntomas y signos de la TdF aparecen en la película?
- En *Something the Lord made*, ¿qué riesgos o dificultades se mencionan con relación a la cirugía de la TdF?
- En el film, ¿hay alguna mención a los Comités éticos...?



Entre los ejemplos de diálogos o frases que podemos recuperar y analizar destacamos los dos siguientes:

a) Este es el diálogo que se establece entre el Dr. Blalock y uno de sus colegas.

Colega médico: *Hay un rumor, que estás contemplando la cirugía cardíaca.*

Dr. Blalock: *Es un rumor intrigante, ¿no crees? ¿No sería un triunfo para nuestro hospital si fuéramos los primeros en hacerlo?*

Colega médico: *Sí, lo sería! Pero espero que perdone mi escepticismo; no hay ninguna razón para creer que sea posible. Todo indica que no puede hacerse. La mayoría de nosotros está de acuerdo. Los riesgos son enormes, no se ha hecho ningún progreso al respecto*

Dr. Blalock: *Donde tú ves riesgo, yo veo oportunidades.*

b) Este es el diálogo que entabla un sacerdote del Hospital John Hopkins y el Dr. Blalock

Sacerdote: *... si usted interviene contra la voluntad de Dios, violando la pureza de un corazón inocente, los padres, no usted Doctor, soportarán la carga de la culpa.*

Dr. Blalock: *Tal vez Dios, como dice, intenta matar a este niño. Yo no.*

Finalmente un excelente ejercicio consiste en buscar posibles asociaciones entre la ficción y la realidad.

Los personajes de *Something the Lord made*, existieron en la vida real. Una breve reseña de su papel en la TdF se encuentra en los archivos del Hospital John Hopkins (*The Alan Mason Chesney Medical Archives*, 2015).

En 1975, la Universidad John Hopkins reconoció la labor de Thomas con un Doctorado Honorario en Leyes pero no en Medicina. Thomas publicó la novela autobiográfica *Partners of the Heart* (University of Pennsylvania Press, última edición de 1998) en la que relata su experiencia como colaborador de Blalock (D'Ottavio, D'Ottavio, 2006).



La bebe Eileen Saxon fue la primera en beneficiarse de la cirugía de la TdF pero murió a los pocos meses de la intervención.

La falta de ética al no reconocer las aportaciones de los colaboradores respecto a la cirugía cardíaca volvió a ocurrir casi treinta años más tarde, en 1967, en el transcurso del primer trasplante cardíaco realizado por Dr. Christin Barnard. En este caso fue un jardinero negro, Hamilton Naki, quien extrajo el corazón que recibió el odontólogo Louis Washkansky. Naki también formó a más de 3000 estudiantes de cirugía sin recibir ningún reconocimiento. Sólo cuando acabó el *apartheid* se le otorgó un título honorario de *Magister Scientarum* en Cirugía por la Universidad de Ciudad del Cabo.

En resumen, no cabe ninguna duda de que el cine forma parte de nuestra cultura, entendida ésta como un proceso de producción e intercambio de significados, es decir, aquello que permite a distintas personas interpretar el mundo de forma básicamente parecida (Ardevol, 2006). Desde esta perspectiva, el lenguaje audiovisual con su capacidad de representación, de otorgar significados, de creación de símbolos, es también una de las más poderosas tecnologías del poder... y de la docencia.

Referencias

- Aguilar, P. (2000). *Manual del espectador inteligente*. Madrid: Editorial Fundamentos; 2ª Edición.
- Aguilar, P. (2015). *El análisis audiovisual: un puente entre los valores pensados y los valores sentidos*. Disponible en: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3829796.pdf. Consultado: 30 de enero, 2015.
- Almacellas, A. (2004). *Educación con el cine*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Ardevol, E. (2006). *La búsqueda de una mirada*. Barcelona: UOC.
- Bhimji, S. y Willis, P.W. (2015). *What is Tetralogy of Fallot (TOF)*. Disponible en: <http://emedicine.medscape.com/article/2035949-overview>. Consultado: 30 de enero, 2015.
- Camarero, G. *La mirada que habla (cine e ideologías)*. (2002). Madrid: Ediciones Akal
- D'Ottavio, G., D'Ottavio, M.E., D'Ottavio, A.E. (2006). El carpintero estadounidense y el jardinero africano: vidas paralelas en la medicina y el cine. *Rev Med Cine*, 2, 133-137.
- García-Sánchez, J.E.; Fresnadillo, M.J. y García-Sánchez, E. (2002). El cine en la docencia de las enfermedades infecciosas y la microbiología clínica. *Enferm Infecc Microbiol Clin*, 20(8),403-6.
- Icart, M.T., Donaghy, K. (2012). *Films in Health Sciences Education. Learning through moving images*. Barcelona: Ed Universidad de Barcelona.
- Icart, M.T.; Martínez, M.R.; Icart, M.C. (2012). El cine como recurso para la formación en enfermería. Cómo preparar una sesión. *ROL. Revista Española de Enfermería*. 35(12): 830-837.
- Michel, J.J. y Helge, J. (2012). *(Bio)ética y cine. Tragedia griega y acontecimiento del cuerpo*. Buenos Aires: Letra Viva
- The Alan Mason Chesney Medical Archives (The Blue Babies Operation). Consultado: 9 de enero, 2015. Disponible en: <http://www.medicalarchives.jhmi.edu>
- Webb, G.D., Smallhorn, J.F., Therrien, J., Redington, A.N. (2011) Congenital heart disease. In: Bonow RO, Mann DL, Zipes DP, Libby P, eds. *Braunwald's Heart Disease: A Textbook of Cardiovascular Medicine*, 9th ed. Philadelphia: Saunders Elsevier.

Luz, cámara... ¡Acto!¹

Santiago M. Roggerone*

IIGG-FSOC-UBA/ CONICET

Recibido: 26/02/2015; aceptado: 08/03/2015

Resumen

En el presente artículo se delimitan los contornos de la teoría del Acto político desarrollada por Slavoj Žižek. En un primer paso se da cuenta de los cimientos ontológico-materialistas sobre los que la misma se erige, luego se demarca el Acto de otras modalidades que posee y finalmente se analizan sus componentes categoriales y detallan las condiciones que su cumplimiento exige. En tanto representa un terreno más real que la realidad misma, se acude al cine para pensar las especificidades de la teoría en cuestión.

Palabras clave: Žižek | Acto | Cine

Lights, camera... act!

Abstract

In the present paper I sketch the contours of the theory of political Act developed by Slavoj Žižek. In a first step I present the materialistic-ontological foundations on which the latter lies, then I demarcate the Act from other of its modalities and finally I analyze its conceptual components and detail the conditions that its fulfillment demands. Given that cinema represents a field that is more real than reality itself, I appeal to it in order to think the characteristics of the theory of political Act.

Key words: Žižek | Act | Cinema

In order to understand today's world, we need cinema, literally. It's only in cinema that we get that crucial dimension which we are not ready to confront in our reality. If you are looking for what is in reality more real than reality itself, look into the cinematic fiction.

Slavoj Žižek, The Pervert's Guide to Cinema

En los textos del filósofo esloveno Slavoj Žižek hay una recurrente alusión al cine. Sin embargo, el autor no se sirve del mismo para ilustrar un punto filosófico o proporcionar ejemplos que echen luz sobre la argumentación desarrollada. Como él mismo lo sugiere en *Las metástasis del goce*, si acude al arte cinematográfico una y otra vez es “para alcanzar la mayor claridad posible” no para sus lectores sino, ante todo y principalmente, “para sí mismo”:

el idiota para quien intento formular un punto teórico tan claramente como sea posible es, en última instancia, yo mismo [...] Estoy convencido de mi propia comprensión de un concepto lacaniano sólo cuando puedo traducirlo satisfactoriamente a la imbecilidad inherente a la cultura popular. En ello –en esta plena aceptación de la externa-

lización en un medio imbécil, en este rechazo radical de todo secreto iniciático– reside la ética de encontrar una palabra adecuada (Žižek, 2003a: 260-261).

En otras palabras, el cine, la literatura y los chistes vulgares ocupan en el trabajo de Žižek el lugar que los matemáticos ocupaban en la obra de Jacques Lacan. En el contexto de los libros y artículos escritos por el pensador oriundo de Liubliana, traer a colación una escena de un determinado filme no es entonces una estrategia para que la exposición cobre énfasis o nitidez sino más bien el modo en el que la misma se despliega. Žižek está verdaderamente convencido de que al igual que el de los sueños, el del cine es un terreno *más real que la realidad misma*. No es que uno sueña o mira una película para escapar de la realidad: uno despierta de sus sueños o abandona la sala del cinematógrafo para huir de lo Real, aquel núcleo imposible que resiste toda simbolización. Pensar a través del cine es por tanto un recurso tan válido para dar con dicho núcleo obliterado en el espacio de la realidad simbólica como lo es el análisis o interpretación de los sueños. Pues la premisa

* santiagoroggerone@gmail.com

del psicoanálisis, la premisa de la filosofía de Žižek, es que más allá de su imposibilidad constitutiva, producir un encuentro con lo Real es algo que se halla a la mano.

Para Lacan, lo Real no es imposible en el sentido de que nunca puede ocurrir –un núcleo traumático que siempre se nos escapa. No, el problema con lo Real es que ocurre y esto es el trauma. Es decir, *no es que lo Real sea imposible, sino que lo imposible es Real*. Un trauma, o un acto, es simplemente el instante en el que lo Real ocurre y es difícil de aceptar. Lacan no es un poeta que nos dice que siempre fallamos lo Real –el último Lacan dice justamente lo contrario. La tesis es que se puede confrontar lo Real, y esto es lo que es tan difícil de aceptar [...] Lo Real es imposible pero no simplemente en el sentido de un encuentro fallido. Es también imposible en el sentido de que es un encuentro traumático que tiene lugar, pero que somos incapaces de confrontar. Y una de las estrategias que usamos para evitar confrontarlo es precisamente la de colocarlo como este ideal indefinido que es pospuesto eternamente. Un aspecto de lo Real es que es imposible, y el otro aspecto es que ocurre, pero es imposible sostenerlo, integrarlo (Žižek, 2006a: 70-72).

En el último tiempo, Žižek ha ido más allá de la dimensión de la crítica de las ideologías para intentar colocar esta posibilidad del encuentro con lo Real en el marco de una teoría del Acto político. A continuación intentaré delinear los contornos básicos de ella. Procederé de la siguiente manera: en un primer paso daré cuenta de los cimientos ontológico-materialistas sobre los que la teoría en cuestión se erige (I); hecho esto demarcaré al Acto de otras modalidades que Lacan le confirió (II); finalmente analizaré sus componentes categoriales y detallaré las condiciones que exige su cumplimiento (III).

I

La teoría žižekiana del Acto se yergue sobre una concepción eminentemente materialista de la ontología. Al albor de la revisión de las tesis acontecimentalistas desplegadas por la *intelligentsia* parisina tras los sucesos de mayo de 1968, el pensador esloveno ha dado luz a una filosofía que polemiza con aquellos que autonomizan radicalmente la dimensión de la política. Žižek piensa que las corrientes post-fundacionalistas definen idealistamente el acontecimiento como una realidad irreductible “a todo orden positivo del ser”, lo que desde su punto de vista resulta en verdad inadmisibile, pues entiende que aquél de ningún modo puede ser “algo que emerge de la

nada” (ibídem: 130). Es por eso que, al menos desde *El espinoso sujeto*, el filósofo de Liubliana se ha esforzado por tematizar materialistamente la unidad de lo ontológico y lo óntico, lo político y la política, el ser y el acontecimiento.

En este contexto Žižek apela a la noción lacaniana de la *doublure*, “el doblez, la torsión o curvatura en el orden del ser que abre el espacio para el acontecimiento” (ibídem: 131). Ella le permite concebir un Acto que si bien se inscribe simbólicamente se encuentra en condiciones de torcer o curvar el registro de dicha inscripción. Lo que en última instancia fundamenta a todo Acto es que siempre, necesariamente, en lo Simbólico anida una “insuperable brecha de paralaje” (Žižek, 2006b: 11) –vale decir, “la confrontación de dos perspectivas estrechamente vinculadas entre las cuales no es posible ningún campo neutral en común” (ibídem: 11-12).

En otras palabras, lo que supone la concepción de la ontología žižekiana –una concepción con la que se intenta “recuperar la filosofía del *materialismo dialéctico*” (ibídem: 12)– es el reparo en la inexistencia del gran Otro, el reparo en la inconsistencia radical del orden simbólico. Tomando distancia del idealismo y el mecanicismo, Žižek postula que “es el mismo ‘Todo’ el que es no-Todo, inconsistente, marcado por una irreductible contingencia” (ibídem: 116). Aborda, mediante ese postulado, el problema de “cómo emerge, desde el orden chato del ser positivo, la verdadera brecha entre pensamiento y ser, la negatividad del pensamiento” (ibídem: 15) –esto es, cómo emerge la “diferencia mínima” (ibídem: 27) entre ser y acontecimiento, cómo toma forma la “cinta de Moebius” (ibídem: 45) a través de la que los planos ontológico y óntico se entrelazan. Al respecto de todo esto, en *Órganos sin cuerpos* el autor señala:

la solución materialista es [...] que el Acontecimiento no es más que su propia inscripción en el orden del Ser, un corte/ruptura en el orden del Ser por cuya causa el Ser no puede formar nunca un Todo consistente. No hay un Más Allá del Ser que se inscriba en el orden del Ser. No “hay” nada sino el orden del Ser. Aquí debería traerse a colación [...] la teoría general de la relatividad, en la que la materia no curva el espacio sino que es un efecto de la propia curvatura del espacio. Un Acontecimiento no curva el espacio del Ser por su inscripción en él: por el contrario, un Acontecimiento no es *más que* esa curvatura del espacio del Ser. “Todo lo que hay” es el intersticio, la no coincidencia del ser consigo mismo, a saber, el no cierre ontológico del orden del Ser (Žižek, 2006c: 128-129).

En resumidas cuentas, lo que posibilita un Acto son las premisas ontológico-materialistas de las que el mismo

parte. A entender de Žižek, “los actos son posibles a causa de la no clausura, de la inconsistencia, de los hiatos ontológicos de una situación” (Žižek, 2011: 318). El espacio ontológico para el encuentro con lo Real que supone todo Acto verdadero siempre puede ser despejado, y por ende el trastocamiento de la realidad imaginario-simbólica que de dicho encuentro se deriva en todo momento puede ser colocado en el horizonte.

II

Desde el seminario impartido en 1967-1968, Lacan confirió diferentes modalidades al concepto de Acto:

el histérico *acting out*, el psicótico *passage à l'acte*, el acto simbólico. En el histérico *acting out*, el sujeto escenifica, como si se tratara de una representación teatral, una solución negociada al trauma al que es incapaz de hacer frente. En el psicótico *passage à l'acte*, el atolladero es tan desgastante que el sujeto no puede siquiera imaginar una salida –la única cosa que puede hacer es golpear a ciegas lo real, liberar su frustración en una explosión sin sentido de energía destructiva. El acto simbólico puede ser concebido del mejor modo como un gesto puramente formal, auto-referencial, de auto-reivindicación de la propia posición subjetiva (Žižek, 2001: 84).

Concediéndole el estatuto de un acto simbólico con el que se podía dar forma a un nuevo significante-amo, en un principio en Žižek el término funcionaba como una herramienta clave del procedimiento crítico-ideológico concebido en estrecho diálogo con la obra de Ernesto Laclau. No obstante, como sugiere atinadamente Bruno Bosteels, lo que en contrapartida el filósofo de Liubliana conceptualiza hoy día como Acto implica “la posibilidad de una transformación política radical del estado de cosas existente” (2011: 176), de –como dice el propio autor– “una intervención trans-estratégica ‘excesiva’ que redefine las reglas y los contornos del orden existente” (Žižek, 2006d: 116). De la elaboración de un procedimiento crítico-ideológico para la radicalización de la democracia a la formulación de una teoría del Acto *stricto sensu* con la que se busca dar nueva vida al comunismo: éste es el itinerario que en Žižek recorre el término.

A diferencia del *Acting-out*, el *passage à l'acte* y el acto simbólico, el Acto *qua Acto* apunta entonces a “reestructurar las coordenadas simbólicas mismas de la situación del agente: se trata de una intervención en el curso de la cual la propia identidad del agente cambia radicalmente” (Žižek, 2001: 85). Si bien el Acto comparte con el *passa-*

ge à l'acte el no enviar ningún tipo de mensaje cifrado al gran Otro y por tanto conlleva una cierta salida de la escena simbólica –cosa que el *Acting-out* no–, se diferencia por implicar una responsabilización por lo que es llevado a cabo. En el contexto de la clínica, el *passage à l'acte* no significa un paso adelante en la dirección de la cura –es decir, del fin del análisis, de la asunción de la posición del analista, de la identificación con el sinthome, de la deslegitimación del *sujet supposé savoir* sobre el que se erige la transferencia– puesto que implica una salida defensiva del orden simbólico que no promueve la conscientización y la reelaboración del deseo y la fantasía –el pasaje al acto es eminentemente psicótico porque se plasma en explosiones impotentes en las que el sujeto se desencadena sin producir sentido, sin significar. Contrariamente al sujeto del *passage à l'acte*, al ponerse “a sí mismo como su propia causa” (Žižek, 2002: 402), el sujeto del Acto consigue dominar sus deseos y fantasías.

III

En lo fundamental, son tres los componentes categoriales que posee el Acto político žižekiano: la posibilidad de lo imposible, la *traversée du fantasme* y la fidelidad a los principios.

Considerado desde las coordenadas simbólicas de las que emerge, el Acto es imposible. En lo que consiste un Acto es en hacer retroactivamente posible, en posibilitar a posteriori, lo que sin más, desde un determinado punto de vista, se presenta como imposible. La particularidad del Acto es que suspende el “hueco entre el mandamiento imposible y la intervención positiva”: es imposible no en el sentido de que no puede ocurrir sino “en el sentido de lo imposible que *ocurrió*” (Žižek, 2006d: 115).

Un acto no ocurre simplemente *dentro* del horizonte dado de lo que parece ser “posible”; él redefine los contornos mismos de lo que es posible (un acto cumple lo que, dentro del universo simbólico dado, parece ser “imposible”, pero cambia sus condiciones de manera que crea de manera retroactiva las condiciones de su propia posibilidad) (Žižek, 2003b: 132).

En otras palabras, el Acto político es inverosímil hasta que se vuelve inevitable –lo que es tanto como decir que, más que el arte de lo posible, la política constituye un *arte de lo imposible*: cuando es auténtica, ella cambia los parámetros de lo posible en una determinada constelación. Lo que se le plantea a quien actúa es la necesidad de asumir un gran riesgo, la necesidad de dar

un paso al vacío sin garantía de éxito alguno. Sólo así, mediante el enfrentamiento de un callejón sin salidas, mediante el ataque violento al gran Otro pero también a uno mismo –sin esto último, claro está, el Acto no sería más que una rearticulación del orden simbólico que cambia todo para que en verdad nada tenga que hacerlo–, es que puede “despejar[se] el terreno para un nuevo comienzo” (ibídem: 133).

Ahora bien, la alteración retroactiva del orden simbólico no es suficiente para que un fenómeno determinado alcance el estatuto de Acto. Žižek afirma en *El espinoso sujeto* que “en este punto resulta esencial introducir una distinción adicional: para Lacan, un verdadero acto no solo cambia retroactivamente las reglas del espacio simbólico, sino que también perturba la fantasía subyacente” (Žižek, 2002: 217). Efectivamente, la *traversée du fantasme* es la otra parte integral de todo Acto. Y el hecho de que el atravesamiento de la fantasía ideológica que regula la estabilidad del orden simbólico sea un componente clave del Acto, refuerza la idea de que éste no es asimilable al *passage à l'acte* o al *Acting-out*. Al no dirigir ninguna clase de mensaje cifrado al gran Otro, al identificarse plenamente con la fantasía, al aceptar la inconsistencia del no-todo que es inherente a la realidad simbólica, quien actúa asume de manera resuelta su responsabilidad en el revelamiento del carácter ideológico del campo que sustenta las (falsas) elecciones que en su contexto se presentan como posibles, en la definición de las coordenadas de lo que –en teoría– no debe ni puede hacerse.

El último componente de todo Acto se relaciona con el hecho de que no existe una temporalidad a él intrínseca: “el Acto sólo es concebible como la intervención de la Eternidad en el tiempo” (Žižek, 2012: 427). En lo que a esto respecta, Žižek reivindica un decisionismo próximo al que Rosa Luxemburg supo esgrimir “en contra de los revisionistas” (Žižek, 2005: 182). El Acto posee siempre algo de emergencia: quien actúa se arriesga y sin legitimación alguna se compromete dando un paso al vacío en una suerte de apuesta pascaliana. Vale decir, el Acto conlleva el convencimiento de que no es necesario pedir ninguna clase de permiso al gran Otro –“la búsqueda de garantías es el miedo al abismo del acto” (Žižek, 2004: 11), dice el esloveno. No hay que esperar a que las condiciones estén maduras ya que no existe algo como el *tiempo del Acto*: éste consiste en una oportunidad que surge –o mejor dicho, *que se hace surgir*– y que en tanto tal no hay que dejar pasar de largo.

Con todo, apelando a la terminología badiouiana de Bosteels podría decirse que aquello que guía al

Acto žižekiano es “una obstinada fidelidad a los principios sin importar las consecuencias” (2011: 191). Ciertamente, el Acto implica que por más que la causa de uno esté perdida es preciso continuar demostrando fidelidad y persistir en ella, pues las “derrotas del pasado acumulan la energía utópica que explotará en la última batalla: la ‘maduración’ no está a la espera de circunstancias ‘objetivas’ para alcanzar la madurez, sino de la acumulación de derrotas” (Žižek, 2011: 402). Tal como Žižek ha sugerido recientemente, sólo a través de esta obstinada fidelidad a los principios es que, a fin de cuentas, puede darse con las “señales del futuro” (Žižek, 2013: 174).

En suma, el Acto político žižekiano se enmarca en una concepción materialista de la ontología y se basa en la posibilidad retroactiva de lo imposible, en el atravesamiento de la fantasía ideológica y en el compromiso que con él asume quien lo ejecuta. Dicho de otro modo, el Acto implica un movimiento de destitución subjetiva que, gracias a suponer la lógica del goce femenino del no-todo –lógica ésta que permite reparar en la inexistencia del gran Otro–, torna asequible lo Real que sobredetermina las coordenadas imaginario-simbólicas de la realidad y altera a éstas radicalmente.

Para dar cuenta de las especificidades que posee el Acto político, el pensador oriundo de Liubliana recurre en sus textos a un amplio espectro de modelos tomados de la literatura y la historia –Antígona, Lenin, Medea, Heidegger, Sygne de Coûfontaine, etc. En *El resto indivisible* invoca al Dios schellingiano y en una ocasión llegó a referirse al propio Lacan como al sujeto de su Acto, quien como es sabido en 1979 disolvió abruptamente la *École Freudienne* de París –es decir, “su *agalma*, su propia organización, el espacio mismo de su vida colectiva” (Žižek, 2003b: 133). No obstante, las mejores modulaciones del Acto político son aquellas que el autor realiza a través del cine. A decir verdad, a la hora de explicar qué es un Acto el cine puede ser mucho más efectivo, *más real* que lo que acontece en la *realidad misma*, que algo como lo intentado en las páginas precedentes. Me interrumpo y concluyo aquí por lo tanto con la escena retrospectiva de *The Usual Suspects* (1995), en la que el personaje de Keyser Söze encuentra en su casa a su mujer e hija amenazadas a punta de pistola y en vez de rendirse ante los captores o intentar neutralizarlos opta por patear el tablero de lo posible y acudir al gesto radical (e inesperado) de matarlas a ambas. Sólo un violento y autodestructivo Acto como éste, apunta Slavoj Žižek, es lo que puede despejar el terreno para un nuevo comienzo.

Referencias

- Bosteels, B. (2011), *The Actuality of Communism*, Londres y Nueva York, Verso.
- Žižek, S. (2001), *On Belief*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Žižek, S. (2002), *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Buenos Aires, Paidós.
- Žižek, S. (2003a), *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Buenos Aires, Paidós.
- Žižek, S. (2003b), “¿Lucha de clases o posmodernismo? ¡Sí, por favor!” en: Butler, J., Laclau, E. y Žižek, S., *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Žižek, S. (2004), *Repetir Lenin*, Madrid, Akal.
- Žižek, S. (2005), *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*, Buenos Aires, Paidós.
- Žižek, S. (2006a), *Arriesgar lo imposible. Conversaciones con Glyn Daly*, Madrid, Trotta.
- Žižek, S. (2006b), *Visión de paralaje*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Žižek, S. (2006c), *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, Madrid, Pre-Textos.
- Žižek, S. (2006d), *Irak. La tetera prestada*, Buenos Aires, Losada.
- Žižek, S. (2011), *En defensa de causas perdidas*, Madrid, Akal.
- Žižek, S. (2012), *Less Than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, Londres y Nueva York, Verso.
- Žižek, S. (2013), *El año que soñamos peligrosamente*, Madrid, Akal.

¹ Lo que sigue es una versión modificada y ampliada de artículos aparecidos previamente en *International Journal of Žižek Studies*, Vol. 7, N° 3, bajo el título de “Act or Revolution? Yes, Please!” y *Razón y Revolución*, N° 26, bajo el título de “¿Acto o revolución? ¡Sí, por favor! Slavoj Žižek y la persistencia del marxismo” (pp. 31-44).

Guía para neuróticos: La parodia y el ejemplo en Slavoj Žižek

Guillermo Millán*

Universidad de la República, Uruguay

Recibido: 01/01/2015; aceptado: 27/01/2015

Resumen

En el presente texto se analiza el estatuto del *ejemplo* y la función de lo *paródico* en la transmisión del psicoanálisis realizada por el filósofo esloveno Slavoj Žižek. A partir de la concepción lacaniana de la relación entre el enunciado universal y el enunciado particular, se aborda la falla o discordancia que opera entre el ejemplo y el concepto ejemplificado, y el modo en que tal discordancia se asienta en una lógica de (de)ciframiento, análoga a la del sueño, constituyéndose en factor de invención y subjetivación de la teoría. En Žižek, su postura corporal espasmódica se orienta hacia el desprendimiento paródico del objeto voz, así como la repetición y saturación en el uso de ejemplos se orienta hacia el surgimiento de la “función pura del ejemplo”, de existencia sin esencia (objeto *a*). Se explora como esta concepción materialista del ejemplo encaja en una retórica de la parodia que sería inherente a la transmisión del psicoanálisis - parodia entendida no como género discursivo sino como medio estructurante del lenguaje, como recurso para subjetivar el límite o fracaso del lenguaje relativo a cierta condición de irrepresentabilidad del objeto. ¿Žižek sería “verdaderamente lacaniano” al asumir una “postura posmoderna” para lidiar con el objeto voz?

Palabras clave: Žižek | transmisión | ejemplo | parodia | voz

Guidebook for neurotics: Parody and example in Slavoj Žižek

Abstract

This text analyses the rule of example and the function of parody in the transmission of psychoanalysis made by the Slovenian philosopher Slavoj Žižek. The subject of fault or discrepancy that operates between the example and the exemplified concept and the way in which discrepancy settles in a logic of (non)-coding, which is analogous to that of dreams, is addressed from the Lacanian concept of the relation between the universal statement and the particular statement thus constituting itself the factor of invention and theory of subjectivation. Žižeks, spasmodic position is directed towards the parodic detachment of the object voice, just as the repetition and saturation in the use of examples is directed towards the emergence of the “pure function of example”, of existence without essence (object *to*). The article examines how this materialistic conception fits in a rhetoric of parody which would be inherent to the transmission of psychoanalysis – parody understood, not as a discursive genre, but as a structuring medium of the language, as a resource to subjectivize the limit or failure of language in relation to a certain condition of unrepresentability of the object. Would Žižek be “truly Lacanian” assuming a “postmodern posture” to cope with the object voice?

Keywords: Žižek | transmission | example | parody | voice

Hoy, por razones de elección personal, voy a partir de una pregunta, pregunta que desde luego me planteo, creyendo al menos que la respuesta está aquí –se trata de una broma, ustedes lo saben– la pregunta: ¿Qué es lo que Lacan, aquí presente, ha inventado? (...) Bueno. Responderé –puesto que se entiende que ya tengo la respuesta– responderé para poner las cosas en marcha: el objeto *a*. Es evidente que no puedo agregar: “el objeto *a*, por ejemplo”. Esto se advierte de inmediato. No es, “entre otras cosas que he inventado, el objeto *a*”, como algunos se imaginan. J. Lacan, *seminario 21, Les non-dupes errent*.

En el presente texto¹ propongo algunos elementos que ayudan a situar el estatuto del *ejemplo* tal como aparece en la transmisión del psicoanálisis realizada por el filósofo esloveno Slavoj Žižek. Como sabemos, Žižek tiene una extensa obra con un rasgo común: el análisis de ejemplos tomados de la cultura popular, sobre todo del cine de Hollywood, como un medio para la transmisión del psicoanálisis lacaniano. Voy a realizar algunas referencias al libro *El notodo de Lacan*, de Guy Le Gaufey, y luego trabajaré lo que hayamos obtenido hasta ahí a partir de la noción de parodia, haciendo referencia al texto de Giorgio Agamben del mismo nombre.

* guillermo.milan@yahoo.com

Ejemplo

Las entidades que sirven para constituir y transmitir la teoría y práctica psicoanalíticas –*los conceptos teóricos, los casos clínicos, los ejemplos...*– encuentran su lugar y estatuto en el trabajo que Lacan realizó para definir la relación lógica entre universal y particular en psicoanálisis –la definición más conveniente de la particular y de la universal, con los énfasis más convenientes para el psicoanálisis. ¿Cuál es la relación entre el concepto universal y el caso? ¿Cuál es la relación entre el ejemplo particular y el concepto que buscamos ejemplificar? Algunas escrituras y fórmulas cruciales en la enseñanza de Lacan, como las fórmulas de la sexuación, son el resultado de trayectorias lógicas que ponen en juego las dimensiones de lo universal y de lo particular, restringidas en su dominio por los cuantificadores que definen su alcance universal o existencial, y determinadas por los operadores de afirmación y negación, que, al incidir sobre los cuantificadores y/o la función (función fálica), definen el estatuto de la regla, de la excepción y del “notodo”. Igualmente, la circunscripción del objeto a, definido como “objeto vacío sin concepto”, como “existencia sin esencia”, o como “manifestación sin mediación”², también ha sido tributaria de ciertos recorridos lógicos por las dimensiones de la universal y de la particular.

En algunos de sus textos, Žižek propone una serie de argumentos justificando el uso peculiar que él hace de los ejemplos. Su uso de ejemplos buscaría evitar el barroquismo lacaniano - no sólo, según él, para alcanzar una claridad mayor, sino también para producir una “externalización” del concepto, análoga a la que se produce en el dispositivo lacaniano del pase (Žižek, 1994a, pp. 260-261). Pero aquí nos interesa otra cosa, vinculada a la afirmación de que el uso de ejemplos corresponde estrictamente al movimiento dialéctico hegeliano entre la universalidad del concepto y la particularidad del ejemplo. Según Žižek (2004, pp. 46-47):

(...) en un contexto hegeliano, el modo en que se supera una idea es mediante un ejemplo, pero éste nunca ejemplifica simplemente una noción; normalmente te dice lo que no funciona en la noción. Esto es lo que hace Hegel una y otra vez en la *Fenomenología del espíritu*. Toma una postura existencial determinada como el esteticismo o el estoicismo. Y luego ¿cómo la critica? Simplemente la plantea como una práctica vital determinada, y muestra cómo la mera actualización escenificante de esta actitud produce algo más que la socava. De este modo, el ejemplo siempre socava mínimamente aquello de lo que es ejemplo.

Este mismo movimiento dialéctico estaría por detrás, sería el sustento, lo que justifica la repetición de ejemplos

en los textos de Žižek, la recurrencia sucesiva sobre los mismos ejemplos, analizados una y otra vez. “Solo en el siguiente libro, o incluso posteriormente, cuando regreso al mismo ejemplo, logro desarrollar completamente su *potenciación*”, afirma Žižek (idem, p. 46).

Estamos aquí ante una concepción materialista del ejemplo. Si, a partir de un punto de vista idealista platónico, “los ejemplos siempre son imperfectos, nunca alcanzan aquello que supuestamente deben ejemplificar, y por eso no deberían ser entendidos de un modo demasiado literal”, para una concepción materialista, al contrario, el ejemplo particular “permanece igual en todos los universos simbólicos”, mientras que la noción universal “ejemplifica continuos cambios de forma, y tenemos una multitud de nociones universales circulando, como insectos en torno de una lámpara, en torno de un único ejemplo” (Žižek, 2007, p. 234).

Lo que está por detrás de esta lógica del ejemplo – lo que determina el gesto de Žižek de repetir el mismo ejemplo, el ejemplo que acaba minando, socavando la consistencia del concepto– es el modo en que Lacan concibió la relación entre la universal y la particular, es decir, entre el concepto universal y el ejemplo particular. En su libro *El notodo de Lacan*, Guy Le Gaufey (2006) desarrolla este asunto de modo detallado, señalando que la ambición de Lacan era *fundar un nuevo universal apoyándose, precisamente, en la excepción que le plantea objeciones a ese universal*, en relación a lo cual puntualizaremos dos momentos de su argumentación. En primer lugar, el universal ya no podrá ser planteado como una “unidad compacta y homogénea” que surge de la “reunión sin excepción de todos los elementos (...), por pertenencia o inclusión”, sino que tenemos, de un lado, el todo y su excepción constitutiva, “fundado en la existencia de la excepción de al-menos-uno (por lo tanto, posiblemente de varios)” (idem, p. 121)³; y del otro, el notodo, la exclusión de la excepción, donde “los varios que existen no forman ningún todo”, donde “nadie escapa al notodo”, “sin que tal ausencia de excepción llegue a constituir una clausura (idem, p. 120-1). En segundo lugar, los enunciados particulares existenciales están en permanente cortocircuito con la regla universal. “[Habrà] que soportar actuar en el seno de una permanente contradicción entre el nivel de las universales donde se enuncian conceptos y esencias y el nivel de las particulares donde se afirman las existencias” (idem, p. 119). Los enunciados universales no tienen garantías de existencia (apenas los enunciados particulares lo tienen); si los enunciados particulares

son verdaderos, los universales correspondientes son necesariamente falsos⁴, etc.

Los ejemplos bien concebidos, entonces, siempre son levemente discordantes, desbordan el alcance del concepto que buscan ejemplificar, y en este sentido son un factor de subjetivación de la teoría. También conviene destacar el aspecto contingente del ejemplo: se trata de un tirada de dados, un lance de letra, sin garantías de éxito.

El empeño de Žižek en su lógica de los ejemplos también se derivaría de un cierto cambio o corrección en relación a una interpretación substancialista y casi-transcendental del Real lacaniano –la concepción del Real lacaniano más difundida y común, que, según él, debe ser considerada “revisionista”– y de la cual él se declara parcialmente responsable. Se trata de la concepción del Real lacaniano como una “*imposibilidad transcendental*”, lo Real como imposible en el sentido de “*gran ausencia*”, “*vacio básico*”, un Real “*demasiado traumático como para ser encontrado*”, incestuoso, aterrizante, mortífero, autodestructivo, en relación al cual “*cualquier objeto empírico que tenemos es meramente un sustituto o suplente secundario, una encarnación suplementaria del objeto primordial perdido*”, y “*la ilusión imaginaria consiste precisamente en que el objeto puede ser recobrado*” (Žižek, 2004, p. 67). Para significar este cambio o corrección, Žižek realiza una inversión en la fórmula lacaniana: “*lo Real es lo imposible*”, afirmando: “*lo imposible es Real*”. Segundo Žižek (2004, p. 70),

(...) para Lacan, lo Real no es imposible en el sentido de que nunca puede ocurrir un núcleo traumático que siempre se nos escapa. No, el problema con lo Real es que ocurre, y esto es el trauma. Es decir, *no es que lo Real sea imposible, sino que lo imposible es Real*. Un trauma o un acto es simplemente el instante en el que lo Real ocurre y es difícil de aceptar. (...) La tesis es que *se puede* confrontar lo Real, y esto es lo que es tan difícil de aceptar.

Žižek es muy enfático en esta autocrítica, porque para él la concepción de lo Real en tanto “imposible transcendental” pasa a ser el cebo, el señuelo de la operación ideológica, en la medida en que la esencia misma de la operación ideológica consistiría en transformar la *imposibilidad* misma del encuentro con lo Real en una *imposibilidad* –una especie de evitación, de posposición o regulación de la distancia con lo Real para que este nunca ocurra:

Sí, por un lado, la ideología conlleva que la imposibilidad se traduce como un obstáculo histórico determinado, lo que sostiene el sueño de una satisfacción final –un encuentro consumado con la Cosa–. Por otro lado (...) la ideología también funciona como un modo de regulación de cierta distancia con respecto a tal encuentro. Sostiene como fantasma justamente lo que intenta evitar en la rea-

lidad: se esfuerza en convencernos de que la Cosa nunca puede ser confrontada, de que lo Real siempre se nos escapa. Así que la ideología parece conllevar tanto sostén como evitación con respecto al encuentro con la Cosa. (Žižek 2004, p. 71).

La cuestión parece ser, entonces, más que la imposibilidad de lo Real, la difícil encrucijada de *soportar* el encuentro con lo Real: “Un aspecto de lo Real es que es imposible, y el otro aspecto es que ocurre, pero es imposible sostenerlo, integrarlo, [y] este segundo aspecto, a mi juicio, es cada vez más crucial” (ídem, p. 72). En relación a eso, Žižek (ídem, p. 71) trae el ejemplo del amor y de la relación sexual: “Lacan afirma que no hay relación sexual, lo que significa que cuando estamos metidos de lleno en una relación sexual, hay una fase traumática difícil, pero tenemos que soportarla como tal. El amor cortés, y todas las formas de amor idealizado, producen la operación ideológica de elevación a la condición de imposible del objeto de amor.

La propia inversión producida por Žižek – el pasaje de “el Real es lo imposible” para “lo imposible es Real” – ¿no constituye un ejemplo del modo como dos formulaciones universales “ejemplifican continuos cambios de forma”, y las vemos circulando - como insectos en torno de una lámpara- y dándole vueltas al ejemplo de la relación sexual y del amor cortés? Como afirma también Le Gaufey (ídem, p. 166), la concepción lacaniana de la universal nos introduce en coordenadas complejas, en las cuales “las universales (los conceptos) siguen su camino, se responden, se encastran, se entrecruzan, se chocan y se contradicen” entre sí. En este trayecto demarcado por Žižek, es como si el enunciado “lo imposible es Real” subjetivase al primero (“lo Real es imposible”), como si afirmase su existencia, e introdujese la dimensión del afecto. En este sentido, si se trata de la dimensión del afecto, parece un lance justo, una contingencia feliz, el hecho de que tanto Žižek como Le Gaufey hayan usado el mismo significante, *soportar*, para referir al real de la relación sexual –“es preciso soportarla” (Žižek)– y a la encrucijada donde el pensamiento teórico encuentra la falla lógica y la falla sexual: “habrá que soportar actuar en el seno de una permanente contradicción entre el nivel de las universales donde se enuncian conceptos y esencias y el nivel de las particulares donde se afirman las existencias” (Le Gaufey).

Tratándose de afecto, también, podemos preguntarnos por los efectos, digamos, contradictorios, polémicos, fascinantes, de la escena de transmisión a la que nos acostumbró Žižek –contradicción y polémica provocada por la escena de la lógica de los ejemplos, junto a su acento

desmedido y su postura corporal espasmódica, con tics y automatismos que parecen acompañar la agitación de su pensamiento.

De modo similar, podemos preguntarnos por los goces que debía disparar la presencia “presencia física” de Lacan, su voz, hablando, en un auditorio colmado. ¿Cuál es el lugar de este goce en la cadena de transmisión de la enseñanza lacaniana? Este es un terreno resbaladizo, pero –veremos más adelante– podemos encontrar en la noción de *parodia* –parodia lacaniana, parodia de metalenguaje– un lugar donde amarrar algunas ideas. Esto tiene resonancias en la escena que suele montar Žižek en sus conferencias y clases, porque hay un afecto que se actualiza en su presencia, algo del orden de lo que hay que soportar para obtener un efecto de transmisión. No es ajeno a eso el efecto de saturación que Žižek obtiene por la vía de la acumulación y repetición de ejemplos. Es como si existiese la conciencia de que un ejemplo aislado siempre será absorbido por la visión esencialista que lo armoniza con el concepto; como si el ejemplo aislado no pudiese realzar nada más que un abordaje cuantitativo y partitivo sobre la particularidad y la excepción, perdiendo su dimensión existencial –la discordancia y la incompletud introducidas por la excepción y el notodo; como si el agotamiento o saturación del concepto fuese necesario para que pueda surgir algo que escape a su órbita; como si la saturación o agotamiento del concepto obtenido a través de la acumulación o repetición pudiese garantizar la preponderancia del ejemplo sobre el concepto, de la existencia sobre el ser, decisiva dentro del proceso subjetivo.

En esto –que podríamos llamar la función pura del ejemplo, la existencia sin esencia– vislumbramos la dimensión del objeto, del objeto voz. Análogo al extrañamiento que impregna la sonoridad de las palabras cuando las repetimos muchas veces seguidas, saturando su función de signo. “Que el concepto, como la palabra, pueda servir de mediación hablando de algo introduce aquí el calificativo de “paródico” con respecto a su pura proferición, a su inmediatez expresa y jaculatoria (Le Gaufey, ídem, p. 167), con respecto al brillo de *suprimeridad*, como él mismo afirma, tras los pasos de Peirce:

Nos enfrentamos aquí con un concepto límite, que no tolera ninguna realización ya que busca apuntar a lo que se mantiene fuera de toda representación. (...) No hay otro recurso para alcanzar semejante objetivo más que amontonar significaciones, multiplicarlas hasta quedar sin aliento para demoler toda relación biunívoca signo/ referente y dar así a entender una función de la lengua la mayoría de

las veces asordada por el acarreo representativo (ídem, p. 168).

También, de acuerdo con Le Gaufey:

Asistimos (...) a una especie de agotamiento buscado del concepto que hace lo que puede para designar lo que escapa a su órbita, lo que se niega a la designación: esta existencia de un objeto que no llega a serlo, de un signo que no llega a serlo, pero de tal modo que sin él, sin eso, no habría más signos ni objetos (ídem, p. 169).

La vibración y la reverberación del objeto se produce en el instante de entrecruce de la particular con la universal, de las universales entre sí, en la discordancia del ejemplo con el concepto. Por eso, tal vez, Žižek monta una escena de habla saturada, de proliferación de ejemplos: una cuestión performativa que incumbe al acto o a la escena de transmisión. Si localizamos la postura de Žižek en las coordenadas de la oposición moderno-posmoderno y su modo divergente de accionar el deseo interpretativo⁵, veremos que el “pavoneo” de Žižek no puede ser tomado a la ligera, pues afecta el estatuto mismo de la interpretación. Es como si su postura corporal se organizase en torno al eje que articula tal oposición: lo que se muestra y lo que se oculta, lo que se exhibe y lo que aparece velado, el semblante, el alarde y la disimulación. Según Žižek (1990) la postura moderna supone una especie de explicitación o mostración de la falta o agujero que organiza el orden simbólico, del “lugar extra-simbólico de la caída del objeto”. Es decir, la postura moderna “muestra el juego” de lo simbólico, construye la escena en torno de un objeto contingente que “es siempre la presentificación, el llenado del agujero en torno del cual se articula el orden simbólico, del agujero retroactivamente constituido por este mismo orden” (p. 184)⁶. En cambio, en la postura posmoderna no se trata de mostrar el juego, sino de traer para dentro de la escena, del modo más directo posible, la dimensión de la Cosa, de *Das Ding*, encarnada a través de un objeto cotidiano y trivial que poco a poco se enrarece y se transforma en una presencia inerte, no dialectizable:

La manera “posmoderna” (...) también funciona sin objeto y es puesta en movimiento por el vacío central, pero [consiste en] mostrar directamente el objeto y hacer visible, en el propio objeto, su carácter indiferente y arbitrario: el mismo objeto puede funcionar sucesivamente, como detrito repulsivo y aparición sublime, carismática; la diferencia es puramente estructural, no se adhiere a las “propiedades efectivas” del objeto, sino únicamente a su lugar, a su enganche en un rasgo simbólico (ídem, p. 184).

Como una manera de estar a la altura de los desafíos actuales de los procesos interpretativos, o como una

forma de ser verdaderamente lacaniano, Žižek se ofrece como un “objeto posmoderno”. De manera impúdica, insolente, hace de la escansión de la voz el rasgo sobre el que gira su puesta en escena paródica. Muestra algo que normalmente debería quedar fuera de la escena, ob-skena, obsceno. Como él mismo afirma, los objetos posmodernos “son productos con un especial atractivo para las masas (...), y quien los interpreta habrá de detectar en ellos una ejemplificación de los refinamientos más esotéricos de Lacan, Derrida y Foucault” (Žižek 1994b, pp. 7-8).

Parodia

En el breve ensayo “Parodia” que Giorgio Agamben le dedica a la novela *L'isola di Arturo* de Elsa Morante, podemos encontrar más de una definición de parodia, de modo que “el nombre de un género literario es aquí la clave de una inversión que no tiene que ver con la transposición de lo serio a lo cómico, sino con el objeto de deseo (Agamben 2005, p. 48): encontramos aquí la parodia no como género literario sino como recurso para subjetivar el límite o fracaso del lenguaje relativo a cierta condición de irrepresentabilidad del objeto, un recurso que comienza a extender su marca y a filtrarse en su medio hasta, aparentemente, abarcarlo todo, hasta transformarse en él, debiendo ser concebido como “la estructura misma del medio lingüístico en el que se expresa la literatura” (Ibid., p. 57), como “escisión entre canto y palabra y entre lenguaje y mundo” (Ibid., p. 63). Pero esto no se aproxima de la escisión interna de lenguaje que llamamos enunciado/ enunciación? “Lo esencial es, en todo caso, que sea posible instaurar en la lengua una tensión y un desnivel, sobre el cual la parodia instala su central eléctrica” afirma Agamben (Ibid., p. 57), y la frase parece ganar un alcance mayor:

Si la ontología es la relación - más o menos feliz -entre lenguaje y mundo, la parodia, en cuanto paraontología, expresa la imposibilidad de la lengua para alcanzar la cosa y la de la cosa para alcanzar su nombre. Su espacio - la literatura - está necesariamente y teológicamente signado por el luto y por la burla (como el de la lógica del silencio). Y no obstante, de este modo, ella es testigo de laque parece ser la única verdad posible del lenguaje. (p. 62)

En su travesía por la parodia como *medio* estructurante del lenguaje, Agamben se basa en una acepción clásica – distinta e más antigua de aquella que la concibe como género literario– que tiene su fundamento en una separación o

ruptura del vínculo tradicional o “natural” entre canto y palabra, canto y lenguaje, música y logos –ruptura que parece evocar, en toda su amplitud, la *castración simbólica*, en la medida en que adquiere un valor de pérdida de la posibilidad de representación directa del objeto (Ibid., p. 51). Objeto de deseo, el objeto de la parodia es un “objeto inalcanzable” y la parodia parece ser precisamente el recurso lingüístico que “garantiza la imposibilidad de cercanía con aquello a lo que busca unirse” (Ibid., p. 57), es decir, inscribe y garantiza la falta de la falta, en el umbral entre real y fantasía:

Pero, en verdad, la parodia no solo no coincide con la ficción, sino que constituye su opuesto simétrico. Porque la parodia no pone en duda, como la ficción, la realidad de su objeto: éste es, de hecho, tan insoportablemente real que se trata, más bien, de tenerlo a distancia. Al “como sí” de la ficción la parodia opone su drástico “así es demasiado” (o “como si no”). Por esto, si la ficción define la esencia de la literatura, la parodia se mantiene por así decir en el umbral, tensionada obstinadamente entre realidad y ficción, entre la palabra y la cosa. (p. 60)

J.-A. Miller captó con agudeza el aspecto paródico de la transmisión en Lacan. Las conferencias sobre “La lógica del significante”, dictadas en Buenos Aires en setiembre de 1981, pocos días después de la muerte de Lacan, llaman la atención – de un modo más o menos implícito y constante – sobre ese aspecto. En el seminario “El deseo de Lacan”, pronunciado 10 años después en Salvador (Bahía, Brasil) aborda el tema directamente, avanzando algunas hipótesis sobre el estilo *mock heroic* de Lacan. “Prefiere el estatuto de parodista”, afirma Miller (1991, p. 63).

Veamos un momento del seminario 21 (*Les non-dupes errrent*) en el cual el objeto voz parece “aproximarse demasiado”, y es aprovechado por Lacan para apuntar el umbral paródico. Lacan se queja porque hay alguien en el auditorio que dice precisar de su voz. “[Es] una cuestión muy seria para mí”, dice Lacan:

Y aquí hay un tipo que vino a verme –no podría decir hace cuanto tiempo, además no quisiera que se reconozca– vino a decirme que lo que le hacía falta ¡era mi voz! No una voz para un voto: la voz. (...) [Es] esta una cuestión muy seria para mí, pues es la voz (...), no es una cuestión de timbre, si el objeto a es lo que digo (...) La voz se define por otra cosa que por registrarse en un disco y en una cinta magnética (...). La voz puede ser estrictamente la escansión con la que les cuento todo esto. Estoy persuadido de que hay aquí una fuente de vuestra acumulación en este recinto... acumulación hoy decente. Hay algo así que está ligado al tiempo que pongo en decir las cosas, ya que el objeto a está ligado a esa dimensión del tiempo. Es completamente distinto de lo que tiene que ver con el decir. (...) El decir que el objeto a comporta (...) se halla en un camino muy diferente al de

la exhibición de la voz. O sea, de un testimonio –hay que decirlo– patético, de su calce en todo el asunto. (Lacan, 1973-1974, clase 9/4/1974).

Viltard (1985) señala que Lacan soñaba con su seminario vacío, sin nadie en el auditorio. Lacan se ofrece, digámoslo así, como un “objeto moderno”, entrevemos aquí todavía una “dialéctica neurótica” entre pudor y riesgo, entre decoro y temeridad.

La voz es la reverberación que pone en movimiento un (des)cifrado inconsciente. Entanto vibración-reverberación del decir, la voz inicia el juego (cifrado/ descifrado) de la letra/ transliteración, *por la vía de la homofonía*. La voz produce un cortocircuito, un momentáneo extravío en la distancia “segura” entre enunciado y enunciación – distancia paródica– poniendo en escena el cifrado y el goce. Con su *leitmotiv* teórico –“No hay metalenguaje”– en el horizonte, Lacan construye su estilo de transmisión como una *parodia de metalenguaje* – parodia que el enunciado hace de la enunciación, parodia que el significante hace de la voz (el objeto-letra).

Agamben (idem, p. 47), afirma: “la parodia es un terreno notablemente impracticable, donde el viajero se topa continuamente con límites y aporías que no se puede evitar, pero de las cuales no puede tampoco encontrar una vía de salida”. En tal sentido, Žižek (1989, pp. 204-205) vislumbra el sesgo paródico del estilo lacaniano del siguiente modo:

El metalenguaje no es solo una entidad imaginaria. Es Real en el estricto sentido lacaniano –es decir, es imposible *ocupar* la posición de [metalenguaje]. Pero, Lacan agrega, es más difícil aún simplemente *eludirlo*. No se puede *alcanzar*, pero tampoco se puede *evadir*. Por ello la única manera de eludir lo Real es producir un enunciado de puro metalenguaje que, por su patente absurdo, materialice su propia imposibilidad: a saber, un elemento paradójico que, en su misma identidad, encarna la otredad absoluta, la hendidura irreparable que hace imposible ocupar una posición de metalenguaje.

“Parodia de metalenguaje” es una fórmula aplicable a algunos momentos-cumbre del estilo lacaniano: “Yo, la

verdad, hablo”, “yo digo lo verdadero de lo verdadero” etc.

El objeto voz, que se presenta en la enunciación, reduce al enunciado (manifiesto) a su reverso, a la condición de cifra, como en el sueño. Comentando el texto de Freud “Un caso de paranoia que contradice la teoría psicoanalítica”, Le Gaufey encuentra el modelo interpretativo surgido en el trabajo del sueño: el modelo del sueño le permite leer la discordancia entre la universal y la excepción –sin olvidar que los goces mórbidos muchas veces borran o apagan las marcas significantes. Reduciendo el ejemplo a la condición de cifra, el modelo del sueño permite situar el objeto causa del deseo en el propio tránsito o movimiento entre la teoría y el ejemplo. La excepción es el texto manifiesto, lo que debe ser descifrado; la universal es el texto latente que, según Le Gaufey (idem, pp. 176-177), es construido en gran parte por nuestras convicciones teóricas, siempre insuficientes para explicar la excepción; y un tercer elemento, el deseo inconsciente, responsable por esa insuficiencia, que se presentifica en el propio desplazamiento del texto latente al texto manifiesto, del concepto al ejemplo.

No es suficiente aquí decir que la voz instala una distancia paródica del lenguaje con él mismo, porque la ética del deseo supone una orientación subjetiva en dirección al objeto, una “orientación a lo real” (Lacan). En este punto, la incidencia de la voz debe ser concebida en su más pura materialidad objetual, en tanto sustancia de goce. Viltard (idem., p. 194) muestra como, en la escena de la transmisión de los seminarios, la voz se hace presente a través de una serie de carácter apelativo: *invocación, perturbación, sugestión, goce del Otro*. La escritura acudirá aquí en su dimensión de castración y, como es de esperar, la castración traerá consigo su reverso, la evocación del goce – como una síncope en la cual la última nota de la castración introduce la primera letra de evocación de un goce. “El cifrado está hecho para el goce” (Lacan, 1973-1974).

¿El ejemplo es la reverberación del objeto? ¿El ejemplo es la chance que el concepto tiene de existencia? En su función pura de existencia sin esencia, el ejemplo encuentra el objeto.

Referencias

- Agamben, G. (2005) “Parodia”. In: *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo (pp. 47-63).
- Bowman, P. & R. Stamp (Eds.) *The truth of Žižek*. New York: Continuum, 2007.
- Lacan, J. (1973-1974) *Seminario 21 - Les non-dupes errent*. Inédito.
- Le Gaufey, G. (2006) *El notodo de Lacan*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2007.
- Miller, J.-A. (1991) *Seminario: El deseo de Lacan*. Buenos Aires, Atuel, 1997.

- Stamp, R. (2007) “‘Another exemplary case’: Žižek’s logic of examples”. In: Bowman, P. & R. Stamp (Eds.) *The truth of Žižek*. New York: Continuum, 2007.
- Viltard, M. (1985) “Os Públicos de Freud”, Revista *Literal*, N° 4, 2001, Escola de Psicanálise de Campinas.
- Žižek, S. (1990) *Eles não sabem o que fazem. O sublime objeto da ideologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992 (traducción de: *Ils ne savent pas ce qu’ils font (Le sinthome idéologique*, Paris, Point Hors Ligne.)
- Žižek, S. (1994a) *Las metástasis del goce*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Žižek, S. (1994b) “Alfred Hitchcock, o la forma y su mediación histórica”. In: S. Žižek (Comp.) *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial.
- Žižek, S. (2004) *Arriesgar lo imposible. Conversaciones con Glyn Daly*. Madrid: Trotta, 2006.
- Žižek, S. (2007) “Afterword: With defenders like these, who needs attackers?”. In: Bowman, P. & R. Stamp (Eds.). *The truth of Žižek*. New York: Continuum, 2007.

¹ Una primera versión de este trabajo –sometida a reescritura y ampliación aquí, sobre todo en las referencias a la parodia– fue presentada en la *VIII Jornada Corpólinguagem/ I Encontro Ouartarte* realizada en la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (5-7 de noviembre, Belo Horizonte, MG, Brasil) y publicada en: Leite, N. y A. Vorcaro (orgs.). *Giros da transmissão em psicanálise*. Campinas: Mercado de Letras/ Fapesp, 2009.

² Ver Le Gaufey (2006).

³ Se trata del lado izquierdo (masculino) de las fórmulas de la sexuación.

⁴ A diferencia del discurso de la ciencia, que busca verdades universales, y por eso le conviene una interpretación partitiva del enunciado particular afirmativo: “algunos, porque todos”. En el cuadrado lógico de Lacan, el enunciado particular afirmativo es restrictivo, constituye excepción (“algunos, pero notodos”).

⁵ Tal como el propio Žižek la trabaja en relación a la interpretación de obras de arte, objetos de la cultura popular etc.

⁶ Žižek hace referencia al film *Blow-up*, de Antonioni, que –un poco a la manera de *La carta robada de Poe*– gira en torno a un objeto ausente. En referencia al propio Žižek no se nos ocurre mejor ejemplo de su mostrar ob-sceno que los momentos en los que, en sus propias películas –típicamente, *The pervert’s guide to cinema*, de 2007– se introduce en la escena de los filmes, no apenas realizando comentarios como un observador informado que se encuentra en el lugar de los hechos, sino también substituyendo por un instante a un personaje, subrayando el carácter paródico del conjunto.

Filmando seres humanos

Into the Abyss, On death row | Werner Herzog | 2011

Eduardo Laso*

Universidad de Buenos Aires

Recibido: 28/11/2014; aceptado: 04/02/2015

Resumen

Into the Abyss (*Dentro del abismo*) y *On death row* (*En el corredor de la muerte*) de Werner Herzog se centran en entrevistas a condenados a muerte de cárceles de Florida y Texas. No se trata en estos films de un manifiesto contra la pena de muerte. Como en todo su cine anterior, la búsqueda es de un “éxtasis de la verdad”. Verdad que en estos documentales carcelarios no se identifica con una confesión. El abismo del título no es el de la muerte inminente que le aguarda al condenado. Se trata de otro abismo insondable, del que Herzog propone a sus entrevistados a aproximarse juntos. Freud lo llamaba “el núcleo de nuestro ser”, ese abismo éxtimo y misterioso para el propio sujeto, en el que el goce se anuda a la falta en ser. Para lo cual el director despliega una ética de la escucha que se aproxima a la posición ética del analista.

Palabras clave: Pena de muerte | verdad | documental | posición ética

Filming human beings

Abstract

Into the Abyss and *On Death Row*, directed by Werner Herzog, consist in interviews with subjects condemned to death in jails in Florida and Texas. These films are not a manifesto against the death penalty. As in his previous films, the search is “to find some sort of ecstasy of truth”. Truth that in these prison documentaries, does not qualify as a confession. The abyss of the title does not refer to the imminent death that awaits the convict. It is about another unfathomable abyss, one to which Herzog proposes that he and the interviewees should approach together. Freud called it “the core of our being”, that abyss which is outermost and mysterious for the subject himself, one in which jouissance is knotted to the lack of being. For this the director displays an ethics of listening that is close to the ethical position of the analyst.

Keywords: Death penalty | truth | documentary | ethical

Herzog en el corredor de la muerte

A los 17 años Werner Herzog había considerado como primer proyecto cinematográfico hacer un film acerca de los internos de la prisión de máxima seguridad de Straubing en Baviera. Si bien nunca lo llevó a cabo, su idea no la abandonó, hasta finalmente concretarla décadas después en los EE. UU. Estrenado en 2011, *Into the Abyss* (*Dentro del abismo*), subtítulo “una historia de muerte, una historia de vida”, es un documental que gira en torno de Michael Perry, condenado a muerte por un triple homicidio ocurrido en Texas. El proyecto original de Herzog era realizar los perfiles de cinco condenados a muerte de cárceles de Florida y Texas. Pero debido a su extensión, las otras entrevistas fueron compiladas en varios capítulos de 50 minutos y se estrenaron en la televisión con el título *On death row* (*En el corredor de la muerte*).



Cada episodio de la serie está dedicado a un caso diferente de condenado a muerte por asesinato. Las entrevistas dentro las cárceles fueron restringidas a dos horas de filmación por prisionero. Además de estos encuentros, en todos los capítulos Herzog explora los crímenes por los cuales sus entrevistados fueron condenados. Para lo cual entrevista a

* lasale_2000@yahoo.com

los policías que intervinieron en la investigación, los familiares de las víctimas, los parientes y conocidos de los acusados y los periodistas que en su momento cubrieron la noticia.

Durante la realización de *Into the abyss* se había actualizado en Estados Unidos el debate público en torno de la pena capital y Herzog mismo pidió que *Into the Abyss* se estrenara anticipadamente para contribuir a dicha discusión. Pero al mismo tiempo ha sostenido que su film no tiene ninguna intención política, que se opone a la pena capital pero que el centro de su documental está en otro lado. En una entrevista al *Los Angeles Times* declaró, “Este no es un film activista contra la pena capital. Sí, tiene un tema, pero no es el propósito principal del film”.

Efectivamente, el film tiene un tema que excede el debate en torno de la pena de muerte. Herzog ha dicho que el título *Into the Abyss* podría funcionar muy bien con muchas de sus otras películas. Hay una “mirada-Herzog” omnipresente en toda su obra –sea de documental o ficción– al punto de que podríamos reconocer un film suyo sin que se nos diga que es de él. Con *Into the Abyss* y *On death row*, podemos agregar que hay también una “oreja-Herzog”, una particular y cuidada manera de escuchar que se emparenta –y al mismo tiempo se aparta– de la escucha analítica. A Herzog no le interesa “psicoanalizar” a sus entrevistados, pero sí le interesa –como le ha interesado en toda su filmografía– producir una verdad en esos encuentros.

Herzog inicia cada capítulo de *On death row* con una declaración en la que hace explícita su posición sobre el tema: “La pena de muerte existe en 34 estados de los Estados Unidos de América. Actualmente sólo 16 estados llevan a cabo de hecho ejecuciones. Las ejecuciones se llevan a cabo mediante inyección letal. Como alemán, que viene de un diferente trasfondo histórico y siendo un huésped en los Estados Unidos, respetuosamente disiento con la práctica de la pena capital”. Dicho lo cual, pasa al verdadero eje de su interés, verdadero hilo rojo que atraviesa toda su obra: el abismo del alma humana.

El éxtasis de la verdad cinematográfica

Ya en su célebre *Declaración de Minnesota. Verdad y hechos en el cine documental* del 30 de abril de 1999, Herzog la emprendía contra el *cinéma vérité* en favor de una verdad propiamente cinematográfica: “1. Se declara que el así llamado *cinéma vérité* carece de *vérité*. Alcanza una mera verdad superficial, la verdad de los burócratas. () 3. El *cinéma vérité* confunde el hecho con la verdad, y por lo tanto sólo ara piedras. Y no obstante los hechos

tienen a veces un extraño y bizarro poder que hace que su verdad inherente parezca increíble. 4. El hecho crea normas y la verdad ilumina. 5. En el cine hay estratos más profundos de verdad y existe una verdad poética, extática. Es misteriosa y elusiva y sólo puede ser alcanzada a través de la invención, la imaginación y la intervención.

Herzog busca en su cine un “éxtasis de la verdad”, para oponerla a la verdad que se produce por contrastación en la realidad factual. Verdad que en estos documentales carcelarios no se identifica con una confesión o una declaración de responsabilidad. De hecho, muchos de los condenados con los que se encuentra sostienen su inocencia a pesar de la abrumadora evidencia en su contra. En la entrevista hecha en Valencia por Hervé Aubron y Emmanuel Burdeau confiesa: “Leo el corazón humano Es una parte importante de mi profesión. A leer el corazón humano no se aprende, sólo la experiencia lo puede enseñar. Hablo de experiencias muy elementales. ¿Qué significa estar preso? ¿Qué es tener hambre? ¿Qué es criar hijos? ¿Qué es la soledad en el desierto? ¿Qué significa estar enfrentado a un verdadero peligro? Experiencias básicas, lo más elemental que existe”.

Es hacia adentro de ese abismo que Herzog dirige su mirada e invita a sus entrevistados ir allí. No se trata aquí del abismo de la muerte inminente por inyección letal que el condenado sabe que le aguarda al final de ese corredor. Tampoco de la mirada morbosa dirigida a un sujeto en las postrimerías de su ejecución. Se trata de otro abismo insondable, del que Herzog propone a sus entrevistados a aproximarse juntos. Freud lo llamaba kern unseres wesens, el núcleo de nuestro ser, ese abismo éxtimo y misterioso para el propio sujeto, en el que el goce se anuda a la falta en ser. A propósito del título *Into the abyss* en una entrevista radial, Herzog declaró: “Adonde se vea en el film, usted está viendo dentro de otro abismo, usted ve dentro de la mente de los perpetradores de crímenes sin ningún sentido en absoluto. El sinsentido de los crímenes es tan abismal cuando ves las familias de las víctimas, allí también hay otro abismo, y la persona que se encarga de ejecutar y lleva más de cien personas ejecutadas, allí hay otro abismo En mis films yo miro verticalmente, entro en las profundidades de nuestras almas, dentro de nuestra humanidad. Me meto en lo absurdo y el sinsentido del crimen”.

Una ética de la escucha

Había de antemano en el proyecto de Herzog dos grandes riesgos: el de ubicarse cual un juez y dirigir la entrevista hacia el tema del crimen cometido buscando

que el condenado reconozca su culpabilidad, y el contrario de empatizar con el detenido y dirigir la entrevista hacia la desculpabilización, en la línea de un manifiesto contra la pena de muerte y la victimización del condenado, o de ensayar algún tipo de defensa, al modo en que hace Errol Morris en *La delgada línea azul* y más recientemente Enrique Piñeyro en *El Rati Horror Show*. Las entrevistas de Herzog salen de esas categorías. Él no juzga a sus entrevistados. Ellos ya fueron juzgados y no necesitan que se replique en las entrevistas una escena jurídica. Tampoco simpatiza con ellos: no se hace amigo, ni cómplice, ni mucho menos se ofrece para que sus entrevistados utilicen la entrevista a favor de su interés por ser perdonados o excarcelados.

A diferencia de sus otros documentales, en *Into the abyss* y *On death row* Herzog sustrae su imagen: jamás lo vemos en la pantalla a pesar de que es quien realiza las entrevistas. Pero pasa a primer plano su particular e inconfundible voz. Hervé Aubron comenta sobre la voz de Herzog: “es un narrador insaciable, que multiplica anécdotas y parábolas con un gusto por los efectos y las inflexiones vocales –una claridad muy trabajada de la sintaxis y de la cadencia, una articulación extrema, una pasión por la legibilidad fónica, incluso realzada recientemente por el resurgimiento de un fuerte acento alemán en su inglés, menos notable en sus años juveniles”.

Hay una ética en el modo en que Herzog conduce las entrevistas que evoca las coordenadas éticas de la posición del analista que Freud nombrara como neutralidad y abstinencia, y que se podrían sintetizar en los siguientes enunciados: no gozar de los analizantes, no establecer pactos narcisistas, no juzgarlos, no proyectarles nuestro fantasma. El analista se dedica a analizar, a poder leer mediante la escucha del decir de un sujeto, la emergencia de una verdad que sorprenda a ambos. Poder leer allí el surco de un destino repetitivo que permita al analizante advenir a la falta en ser que lo habita y al goce mortificante al que ha quedado fijado.



Pero a diferencia del analista, Herzog no escucha para leer en el decir de los sujetos las huellas de lo inconsciente. No se trata allí de una escena de análisis en la que el entrevistador ponga en juego la “atención flotante”. Nada más lejos de eso. Sí se trata de alcanzar en estos encuentros la aprehensión y transmisión de la experiencia singular de unos sujetos que se encuentran en una situación extrema.

El “procedimiento herzogiano” parte de algo elemental: reconocer la subjetividad de aquellos a los que entrevista, distinguiendo los actos criminales por los que esos sujetos se encuentran en la antesala de la muerte, de la persona misma que los cometió. Allí donde carceleros, jueces o la opinión pública los califica de monstruos, el director alemán desplaza el adjetivo del imputado hacia el acto cometido, para no reducir el sujeto a su acto. Modo de devolver un lugar de dignidad a aquel con quien se encuentra.

Sobre esa base, Herzog les habla de manera directa, sin eufemismos ni mentiras. Así por ejemplo, en el primer encuentro con Hank Skinner, condenado por un triple homicidio en 1993 del que se dice inocente, Herzog inicia la entrevista con dos declaraciones: “Primero: no soy un defensor de la pena capital. Segundo: lo que aquí estamos haciendo no es una herramienta para probar su inocencia”. Con James Barnes, asesino serial confeso, Herzog inicia la entrevista aclarándole que si bien simpatiza con su búsqueda por tratar de corregir el procedimiento jurídico que lo condenó a muerte, “eso no significa que usted tenga que agradarme”.

Las entrevistas no se enfocan en la culpabilidad o inocencia de sus entrevistados. Incluso ha comentado que dejó fuera del documental la abrumadora cantidad de pruebas que los llevaron a ser condenados. El director alemán logra la distancia justa para que se sientan libres de decir lo que deseen. A Barnes, por ejemplo le pregunta qué ve del mundo exterior desde su celda, cuándo fue la última vez que cayó lluvia sobre él o que sueña por la noche. Herzog nos ofrece una entrevista en la que se trata de arrojar luz, para él y para el propio entrevistado, sobre el destino de una vida. Y así, al sesgo, logra aproximarse junto al condenado a las circunstancias que lo llevaron al corredor de la muerte.

Al mismo tiempo, mantiene una cautela calculada de no prestarse a ser manipulado por sus entrevistados. Cuando James Barnes le envía una carta confesando los asesinatos de Chester Wetmore y Brenda Fletcher, ambos casos no resueltos en el momento de la filmación, se preocupa por no ser usado como una herramienta para dilatar –o acelerar– la ejecución.

Con esa especial disposición y su modo de intervención, Herzog consigue que en el transcurso de las charlas se produzca ese tipo de verdad extática que le demanda al cine. Verdad no como adquisición intelectual sino como una experiencia en la que quedamos embargados por el sentimiento de que hemos tocado algo auténtico.

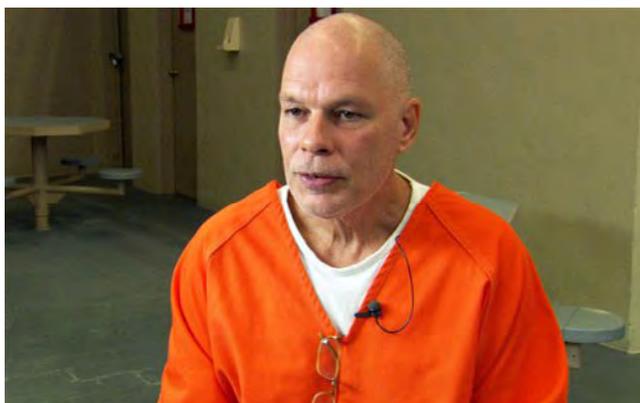
James Barnes es un asesino en serie que tiene una larga foja de crímenes brutales y absurdos. Durante la primera entrevista se muestra amable, cordial, reflexivo y colaborativo. Habla de sus crímenes sin emoción, con frialdad y hasta plantea argumentos justificatorios de los asesinatos (cuenta, por ejemplo, que mató a una prostituta porque le robó su billetera, y a una enfermera porque lo ofendió en dos ocasiones). Barnes no había tenido contacto con su familia por diez años. Cuatro meses después de la primera entrevista y con la inminencia de la ejecución, Herzog vuelve a verlo, tras haber aprovechado ese tiempo visitando a la hermana y al padre de Barnes.

–Hay una sorpresa que me gustaría traerle –interviene de pronto Herzog–. Anoche localizamos a su padre.

Barnes acusa el inesperado golpe:

–¡Oh!, ¿lo hicieron?

–Nos identificamos. Él declinó inmediatamente ser filmado. Entonces le pregunté específicamente si había algo que yo pudiera transmitirle a su hijo. A usted. Él reflexionó y reflexionó y luego dijo, “Si. Por favor transmítale una cosa a mi hijo. Primero, que lo amo. Segundo, odio los crímenes que cometió”. Luego se puso silencioso y me miró, y yo le dije, “Sr Barnes, yo no fallaré en transmitirle esto”.



La intervención del director produce un instante verdadero: Barnes por primera vez se conmueve. Balbucea. No sabe qué decir. Sus palabras se agolpan, su decir se quiebra.

–Esto es, uh... Ha pasado mucho tiempo.

Se queda en silencio un instante y dice:

–Muchísimas gracias. No sé qué decirle. Es... He estado esperando estar en contacto con él por tanto tiempo. Y descubrir que usted lo encontró anoche es maravilloso. Wow.

Herzog se vuelve en ese momento pasador de una palabra del padre al hijo. Palabra del padre que le llega en las últimas horas de su vida en contra de toda expectativa, transmitiendo al mismo tiempo amor y reproche –modo de presentarse aquí una referencia a la ley–, y convocando así al hijo a una posición de responsabilidad. Barnes confiesa entonces:

–Sabe, años atrás, hice un auto-inventario. Yo escribí listas sobre qué cosas he hecho en mi vida de las que estoy más avergonzado, De qué cosas en mi vida estoy más orgulloso. Y luego qué cosa en mi vida podría causarme el más grande dolor, y qué en mi vida podría causarme la mayor felicidad. Y descubrí que la cosa que podría afectarme más -ya que sabía que yo nunca saldría de aquí- es que mi padre fuera a morir mientras yo estaba todavía vivo. Sería devastador para mí. Bueno, yo pensaba que esa era la peor posibilidad que me podría suceder y estaba equivocado: la peor posibilidad que podría resultar es saber que él siguiera vivo y no querer saber o tener nada que ver conmigo. Eso... eso me puso muy deprimido por muchos años. Y ahora siento... Me siento mucho mejor. Comprendo que él vea lo horrible de las cosas que he hecho y comprendo a cualquiera que vea eso. Sabe, usted puede sentarse ahí y puede llorar acerca de lo que ha hecho, puede decirle a la gente lo apenado que está por lo que ha hecho en su pasado. Pero el punto de todo el asunto es tomar el 100% de la responsabilidad por tus acciones. Es la cosa más importante en cualquier. No importa si sos el acusado o la víctima, en cualquier tipo de incidente, la persona que está equivocada necesita asumir el 100% de la responsabilidad.

De los muchos momentos conmovedores en los que el director alemán persigue “éxtasis de verdad”, hay uno destacable: al final del episodio dedicado a Linda Carty, condenada a muerte por asesinar a Joana Rodrigues de 25 años y de robarle su hijo de 4 días, Herzog se entrevista con Connie Spence, la fiscal de distrito que llevó a cabo la acusación. La fiscal le reprocha al director que le ofrezca a Linda la oportunidad de ser entrevistada, declararse injustamente condenada y argumentar una defensa, mientras que su defendida –a saber la víctima– no puede hacerlo porque está muerta. Y le señala que de ese modo está humanizando a Carty. Con su característica amabilidad, pero también con firmeza, Herzog le responde: “Yo no hago un intento por humanizarla. Ella es simplemente un ser humano. Punto”.

La Emancipación de Dreamworks Animation

Del género “cartoon” al adulto: cambios narrativos en el cine de animación

Marcos García-Ergüín Maza*

Escuela Universitaria de Diseño e Innovación, Bilbao, España

Recibido: 26/03/2014; aceptado: 08/10/2014

Resumen

Con el advenimiento de la tecnología de animación 3D, algunos estudios se permitieron abandonar los rasgos del cartoon clásico. Así, a partir de los años ochenta, el cine de animación fue incorporando nuevos códigos para intentar captar más público (que no fuese sólo el infantil). Es entonces cuando, gracias al mayor realismo fotográfico (aunque sin abandonar el diseño cartoon de las formas), los estudios Dreamworks Animation se lanzaron a la producción de una serie de largometrajes que fueron la antítesis del clásico modelo de Disney. Es decir, una serie de films que deconstruían los estereotipos del cine infantil para reírse de sí mismos, y que permitían evolucionar al cine de animación hacia un tipo de producto más adulto.

Palabras clave: Cine de animación | géneros | cartoon | producción | Dreamworks Animation.

The emancipation of Dreamworks Animation

From children's films to adult's: narrative changes in animated films

Abstract

Some animation studios have abandoned the features of the classic cartoon style in order to create a new view. Thus, from the eighties, the animated films have been adding new codes to try to catch a new audience. A type of animation movies not for young people only but also for adults. Therefore, due to the higher photo-realistic visual style, some studios, like Dreamworks Animation, began to produce a kind of films that were the antithesis of the classic Disney model. Films that took the main stereotypes of children's cinema to turn it into a product for the adult audience and the whole family.

Keywords: Animated films | genre | cartoon | production | Dreamworks Animation.

1. Introducción

Los productos de cine de animación destinados a las salas de todo el mundo han mantenido siempre un mensaje dirigido al público infantil y al disfrute de toda la familia. Un hecho que ha proporcionado a esta técnica unas características muy marcadas. Entre ellas, destaca el estilo *cartoon*, en cuanto al diseño de los personajes y la elección de los temas, que se basa en dotar de vida y movimiento antropomórfico a seres inanimados y animales. Aunque su valor más representativo ha sido siempre el

tono cómico y su desarrollo de la caricatura, sobre todo, a la hora de adaptar los grandes clásicos de la narración infantil.

Pero lo que queremos destacar es que la animación no es un género, sino un método mediante el que se pueden desarrollar, a su vez, diferentes géneros cinematográficos. Y, por supuesto, dentro de estos géneros podríamos hablar del *cartoon*, que surgió como estilo y técnica, pero que acabó desarrollándose, prolongándose y monopolizando la industria cinematográfica animada de tal manera, que hizo que se olvidasen otras formas de

* marcos.garcia@esne.es

hacer animación. Un hecho que, precisamente, provocó que muchos teóricos catalogasen este tipo de cine como un género propio (siempre entendiendo éste como exclusivamente *cartoon*).

Ahora bien, a nivel industrial, el cine de animación siempre se ha visto supeditado al poder de Hollywood y, concretamente, al de Disney, que es la compañía que se ha encargado de dictaminar qué tipo de producto iban a consumir los espectadores de todo el mundo. Y, como decimos, estos films siempre se han basado en unas directrices muy marcadas. No obstante, desde finales del siglo pasado, el cine, que ahora se encuentra bajo el dominio de la imagen CGI y el diseño 3D, se ha esforzado en buscar nuevos paradigmas y espectadores para este tipo de realizaciones.

Aunque de lo que nosotros hablamos es del *cartoon* y de su uso dentro del panorama cinematográfico y televisivo. Pero no como género de caricaturas, sino como medio. Es decir, de la narración por medio de dibujos, ya sean digitales o tradicionales, para la integridad total de la narración. A pesar de que, centrándonos en el panorama animado de Hollywood, observamos que éste se ha basado siempre en la caricatura infantil.

Como decimos, actualmente, estos largometrajes han ido derivado en un tipo de cine más dirigido a adolescentes y adultos (aunque siguen incluyendo el público infantil). De hecho, se podría hablar de un tipo *decartoon* más dirigido a toda la familia, en lugar de uno dirigido única y exclusivamente al más pequeño de la casa. Y es que hoy en día, en la industria del cine de animación, se está planteando una nueva concepción sobre lo que las películas de dibujos animados deben implicar. De manera que este tipo de cintas está reinventando su forma tradicional para convertirse en un tipo de cine completamente diferente. Un hecho que significa que cada vez hay más películas de animación destinadas a adultos que al público infantil. Además, la animación se ha introducido en otros géneros trabajando formas cinematográficas y dirigiéndose a públicos que antes no le pertenecían. Y uno de los responsables de todo ello es el estudio Dreamworks Animation, cuya incorporación a la animación 3D dejaría atrás otro tipo de realizaciones más al estilo Disney, como *The Prince of Egypt* (*El príncipe de Egipto*, Chapman, Brenda; Hickner, Steve & Wells, Simon, 1998) o *Spirit: Stallion of the Cimarron* (*Spirit: el corcel indomable*, Asbury, Kelly; Cook, Lorna, 2002), y, con *Antz* (*Hormigaz*, Darnell, Eric; Johnson, Tim, 1998), pondría rumbo a una manera diferente de entender, argumental y formalmente, la narración.



Antz se convirtió en un prodigio fascinante, con una temática exquisita llena de dobles significados. En ella se nos narra la peculiar visión de la idea del Superhombre expuesta por el filósofo alemán F. Nietzsche, en el seno de un hormiguero donde conviven mayoritariamente hormigas obreras y guerreras. La idea de querer exterminar al más débil, como es el caso de las obreras a mano de los soldados, haciéndoles excavar su propia tumba nos ofrece una temática adulta, bañada de moraleja social y construida a través de una exquisita selección de personajes donde se observa una profunda evolución en los gestos y un mayor realismo de movimientos (Sánchez Moreno, 2009: 7-8).

De todos modos, la series de televisión ya nos habían proporcionado nuevos conceptos en los años ochenta y noventa. Un ejemplo de ello son series como *The Simpsons* (*Los Simpsons*, Matt Groening, 1989) y *South Park* (Parker, T.; Stone, M., 1997); series dirigidas al público adulto. Y es que este patrón de animación, humor y crítica mordaz de la sociedad media norteamericana, ha ido en aumento a lo largo de las últimas décadas gracias, sobre todo, a nuevos canales de difusión, como *Cartoon Network* (Turner Broadcasting System), que han creado numerosas series, como *Cow & Chicken* (Vaca y Pollo, Feiss, D., 1997) y *Johnny Bravo* (Partible, V., 1997), y la más reciente *Adventure Time* (*Hora de aventuras*, Ward, P., 2010).

Así pues, varios autores consideran el nuevo *cartoon* como el mejor espejo deformante de la sociedad norteamericana, en el que a través de la caricatura y la burla se reflejan sus angustias, tabúes y deseos reprimidos (Wells, 2002).

[...] Las prácticas industriales de Cartoon Network han ayudado a hacer del *cartoon* un género legítimo para las audiencias masivas una vez más, trabajando para erosionar los estigmas asociados a los dibujos animados [...] (Mittell, Jason, 2004: 20-21).

Por lo tanto, la industria de la animación cinematográfica también ha seguido este camino, que, obviamente, ha

sido asimilado por todos los estudios. Pero no de manera tan exagerada como los productos televisivos, puesto que su objetivo no era suplir un público por otro, sino incluir cuantos más mejor. De modo que, dentro de las mayores posibilidades comerciales que ofrecía este nuevo tratamiento, se amplió el público al que iba dirigido y, consecuentemente, se incrementó la recaudación. Así, resulta lógica la adaptación y la conversión de un cine exclusivamente infantil a uno para todos los públicos.

No obstante, la importancia de Dreamworks Animation radica en el contra-*cartoon* que llevan a cabo. Entendiendo siempre este término como el contracine de la *nouvelle vague* o la deconstrucción del *western* clásico que desarrollaron las co-producciones europeas entre las décadas sesenta y setenta. Porque es el nuevo dibujo que realizan las cintas de animación 3D de Dreamworks el que usa el *cartoon* clásico para crear un nuevo gag basado en la mirada retrospectiva. O lo que es lo mismo, para reírse de los estereotipos infantiles tradicionales, además de construir su imagen contraria para atraer a las nuevas generaciones y atrapar a las mayores (siempre en base a la memoria audiovisual colectiva que Disney había creado años atrás).

2. La evolución hacia la antítesis

La política de producción de los estudios Dreamworks Animation ha sido la responsable de haber cambiado el rumbo de la industria de la animación mundial, sobre todo, argumentalmente. Un hecho que se debe a la deconstrucción que han sufrido las narraciones infantiles clásicas en las que se basaban tradicionalmente los productos cinematográficos animados. Es decir, al cambio de destinatario que han buscado las nuevas realizaciones de la compañía californiana a partir del éxito de *Shrek* (Vicky Jensen & Andrew Adamson, 2001). Ahora bien, el público adolescente y adulto (sin llegar nunca a abandonar el infantil) fue el objetivo que se impuso la compañía para llegar a una cuota de mercado no asumida por la todopoderosa Disney, precisamente, en un momento en el que los productos cinematográficos de ésta estaban llegando a su declive técnico y artístico. Una época en la que la compañía del ratón Mickey no sabía hacia donde dirigir sus realizaciones. De hecho, intentando incorporar la tecnología de animación 3D a su grafismo, como en *Treasure Planet* (*El planeta del tesoro*, Andy Gaskill, 2002), pero sin obtener sus antiguos números de recaudación, sepultaría ya su producción, que daría su último coletazo

“al modo clásico” mediante *Brother Bear* (*Hermano oso*, Aaron Blaise & Robert Walker, 2003).

Sin embargo, Disney ya venía incorporando la imagen CGI desde hacía años, aunque para recursos muy concretos, como en el baile de *Beauty and the Beast* (*La Bella y la Bestia*, Trousdale, Gary & Wise, Kirk, 1991) o la estampida en *The Lion King* (*El Rey León*, Minkoff, Rob & Allers, Rogers, 1994), donde se recurre a la animación de partículas. Y, aunque parezca extraño, tardó en asimilar la imagen totalmente generada por ordenador en 3D como un producto propio de su compañía. Porque, a pesar de que su modelo tradicional incorporaba ya en 1991 procesos de digitalización, sólo eran una herramienta para dotar de mayor calidad a su línea gráfica habitual en 2D.

Precisamente, en el caso de Dreamworks Animation ocurrió todo lo contrario. En cuanto empezaron a progresar sus incorporaciones CGI, sus narraciones abandonaron la línea argumental que mantenían paralelamente con Disney. Es decir, los films que antes competían en igualdad de condiciones, público al que dirigirse y estilo narrativo, cambiaron totalmente con la aparición de la animación 3D. Pero no sería con *Hormigaz* con el que darían el gran salto en 1998, habría que esperar a *Shrek* (2001) para apreciar este cambio de diálogo en sus realizaciones. Porque, aquí, no estamos hablando de la capacidad tecnológica (que esa sí se adquirió con *Hormigaz*), lo que estamos planteando es el cambio de sentido asimilado por la animación infantil, que se iba a burlar de los modelos clásicos e iba a ensalzar la figura como protagonista de una de las criaturas fantásticas menos adaptadas para ello: un ogro.



Empezamos pues aquí a ver una transformación del héroe tradicional, cuya culminación llegará con *Shrek*

en 2001, un éxito sin precedentes de la misma empresa Dreamworks, que alcanzó un éxito sobresaliente, con la creación de un personaje completamente nuevo y una historia cuyas pretensiones más inmediatas consistían en dismantelar los típicos argumentos de los cuentos clásicos y sobre todo de la empresa Disney. La idea de que la belleza, el lujo o la fama no son todo en esta vida, contrastaba con los constantes argumentos propios del sello Disney (Sánchez Moreno, 2009: 8).

Lo importante es que *Shrek* se convirtió en un verdadero anticuento, cargado de ironía y falsas apariencias, rompiendo moldes hasta transformar todas aquellas ideas preconcebidas que hasta entonces se tenía de ogros y princesas, y dando un paso más allá de lo que se había conseguido en *Antz* (Sánchez Moreno, 2009: 8). Por lo tanto, no es que se renunciaría a la estructura y narración del cartoon clásico, que podríamos definir de la siguiente forma: a) Adaptaciones infantiles b) Renovación de personajes del imaginario infantil c) Personajes originales con forma animal o inanimada y características antropomórficas d) Un antagonista al que se le niega la identificación con el espectador e) Personajes secundarios cómicos f) Moraleja y mensaje educativo. Lo que realmente ocurrió fue que se utilizó este modelo para construir su contrario.

Este último punto, el mensaje y sentido de la moraleja, lo presenta D'Espósito (2002) de la siguiente manera:

Hay una fórmula Disney prácticamente inalterable. El tronco es un relato construido de manera tradicional; las ramas más gruesas son las peripecias de los protagonistas, las más pequeñas son los gags protagonizados por los personajes secundarios (siempre una galería colorida, variada y cómica). Hay un clímax o confrontación final seguida por un cuadro coral que cierra el relato a la manera del “y fueron felices para siempre”. La música, omnipresente, ritma y complementa el movimiento dibujado; el diálogo tiene poca importancia y el color refleja el ánimo de situaciones y personajes. El tejido de estos elementos logra la densidad de las películas. Los films Disney tienen algo de didáctico: son relatos de crecimiento, donde el protagonista habrá de encontrar su lugar –físico y moral– en el mundo (las familias quebradas son, pues, una necesidad).

Así pues, a pesar de que *Shrek* se concibiese para todo tipo de audiencias, ya que muchas de sus peculiaridades se basaban en gags no comprensibles para el público infantil, se trata de un film que consigue mantener la atención y hacer disfrutar a los más pequeños. Todo ello a pesar de exigir un conocimiento amplio en cuanto a la temática y la iconografía infantil clásica. Y es que sólo los espectadores

adultos, cuya infancia había transcurrido alimentándose de los anteriores productos cinematográficos de Disney, eran capaces de extraer al completo la carga de total ruptura y renovación que poseía el film.

No podemos hablar de películas de animación como material audiovisual destinado exclusivamente al público infantil sino que, con mayor frecuencia, los guionistas de estas producciones establecen continuos guiños y dobles lecturas que se dirigen a los espectadores adultos, y pasan desapercibidos por los menores. Sin embargo, tienen una gran acogida entre los niños que disfrutan y se entretienen con el visionado de estas historias también para mayores (Porto Pedrosa, 2010:12).

De modo que, como ya hemos comentado anteriormente, toda la fresca relectura elaborada por Dreamworks responde a la ruptura con el género. Por lo tanto, aunque el cine de animación no se trata de un género cinematográfico en sí mismo, el tipo *cartoon* sí lo es. De hecho, La comunicación y representación estereotípica responde a la clásica asignación de identidad y roles de género (Porto Pedrosa, 2010:12).

Pero las producciones han buscado enriquecer y exagerar la comedia. O lo que es lo mismo, quitar inocencia a las mismas (aunque el mensaje moralista nunca abandonase los argumentos). Todo ello en un entorno cinematográfico en el que las películas animadas han tenido que reclamar su espacio. Porque, hoy en día, el cine industrial ha incorporado la imagen digital y, por lo tanto, la animación a los códigos del cine tradicional. Un indicador de que la animación ya forma parte de cualquier producción, puesto que todas incorporan escenarios, *layouts* y personajes realizados mediante un *software 3D*.

Sin embargo, es el cambio de paradigma argumental lo que ha llevado a la total renovación de Dreamworks Animation. Un cambio que se evidenciaba de manera clara en la temática de sus primeras realizaciones. Así pues, no debemos olvidar que, durante los primeros años, sus producciones CGI competían, no tecnológicamente, sino narrativamente, con las realizaciones del estudio Pixar. De modo que es normal que, tras el estreno de *Hormigaz*, Pixar estrenase *A Bug's Life* (*Bichos: una aventura en miniatura*, Lasseter, John, 1999), o que tras *Finding Nemo* (*Buscando a Nemo*, Stanton, Andrew, 2003), Dreamworks lanzase *Shark Tale* (*El espantatiburones*, Letterman, Rob; Jenson, Vicky & Bergeron, Bibo, 2004). Aunque esta rivalidad se ha acabado diluyendo con el paso de los años debido, en gran parte, a la competitividad y el asentamiento de otros grandes estudios de animación, como Blue Sky Studios, Sony Pictures Animation, etc.

Como decimos, la rivalidad ha dejado de existir a medida que otras compañías han empezado a generar sus realizaciones de animación 3D. De manera que ya no se compite en los términos que comentábamos anteriormente. Sobre todo, porque la autonomía de Pixar y Dreamworks se ha visto limitada al ser compradas por Disney y Paramount, respectivamente. Así, los que antes sólo formaban parte de la distribución, ahora poseen más poder de decisión en los futuros proyectos. Consecuentemente, esto ha hecho que muchos de los productos hayan variado su filosofía. Sin embargo, ha sido una circunstancia más dañina en Pixar, que ha visto como su originalidad se ha sustituido por el tradicional argumento clásico de Disney y la producción de numerosas secuelas de sus éxitos precedentes, que en el caso de Dreamworks Animation.

Ahora, parece que el virus de realizar secuelas de los grandes logros obtenidos es un mal que poseen todos los grandes estudios de Hollywood, incluido Dreamworks. Así, no es de extrañar la sobreexplotación que dicho estudio ha realizado con su gran novedad cinematográfica de la época, *Shrek: Shrek 2* (Adamson, Andrew; Asbury, Kelly & Vernon, Conrad, 2003), *Shrek the Third* (*Shrek tercero*, Miller, Chris; Hui, Raman, 2007), *Shrek Forever After* (*Shrek, felices para siempre*, Mitchell, Mike, 2010), además de con la saga *Madagascar* (Darnell, Eric; McGrath, Tom, 2005). Pero esto es un hecho lógico, ya que, además de las intenciones de repetir los números de recaudación, las secuelas han permitido ahorrar en la producción por medio de los diseños y el material guardado de sus realizaciones precedentes.

Precisamente, esto ha favorecido que los estudios de mayor capacidad, como es el caso de Dreamworks, se puedan permitir llevar a cabo varias producciones a la vez. Es decir, que puedan ofrecer un producto en varias épocas del año, ya que no debemos olvidar que los éxitos de taquilla del cine de animación dependen en gran medida de sucesos estacionales. Y es que, aunque antes fuesen films dirigidos a los más pequeños, ahora lo son para toda la familia, y esto provoca que las épocas de vacaciones sean también las más reclamadas para sus fechas de lanzamiento. De modo que, con el abaratamiento de costes y la rapidez de trabajo que las secuelas les permiten, pueden realizar varios lanzamientos al año. Un hecho que está llegando a límites incluso exagerados. Porque, revisando los datos y el informe anual de la compañía, observamos que tienen pensado estrenar tres títulos para el 2014 –*Mr. Peabody and Sherman* (*Las aventuras de Peabody y Sherman*, Minkoff, Rob), *How to Train Your Dragon 2* (*Cómo entrenar a tu dragón 2*, DeBlois, Dean) y *Home* (Johnson, Tim)– y otros tres para el 2015

–*B.O.O.* (Leondis, Tony), *Kung Fu Panda 3* (Jennifer Yuh Nelson) y *The penguins*. Films basados, uno en un guión original, otro en una producción anterior, y el último en una historia literaria infantil u otra producción anterior a su vez.

3. Discusión

Pero, independientemente de la capacidad de producción de la compañía, es precisamente su estilo renovador el que le ha hecho sobresalir sobre otras realizaciones de carácter animado. Un estilo que no se basa únicamente en el desarrollo de la caricatura y la adopción de iconos del género adulto, sino también en la incorporación de códigos cinematográficos que en teoría no le pertenecían a este tipo de trabajos. Y es que, a pesar de ser todas cintas cómicas, circulan por terrenos audiovisuales aprehendidos a lo largo de toda la historia audiovisual. Un ejemplo claro, para entendernos, sería *Rango* (Gore Verbinski, 2011), film distribuido por Paramount pero no realizado por Dreamworks. Una cinta que se basa en el género *western* y que utiliza sus estereotipos y lenguaje propios para crear sus gags cómicos sobre el Oeste americano. Un estilo, precisamente, adoptado a raíz de la factura de los trabajos del estudio que nos ocupa.

De la misma manera, en 2014, el primer estreno del estudio californiano ha sido *Mr. Peabody and Sherman* (*Las aventuras de Peabody y Sherman*, Minkoff, Rob, 2014). Un film de aventuras –dirigido por un antiguo miembro de la compañía Disney– que plantea la historia de la humanidad para construir su comicidad en base a la figura de Leonardo da Vinci, Tutankamón o Robespierre. Sin embargo, lo importante es que el film se basa en el show de *Mr. Peabody and Sherman*, que era una sección de *The Rocky and Bullwinkle Show*. Una serie de animación de la década sesenta dirigida a niños y a adultos. Un predecesor de las series americanas de los años 80 y 90 que, gracias al bajo coste de producción y la utilización de pocas imágenes por segundo, basó su éxito en el argumento y en los elaborados guiones. Y aquí, cómo no, se incorporó la traducción de los sucesos históricos que investigaban Mr. Peabody y Sherman como docentes y entretenidos para los niños, y graciosos y renovadores para los adultos. Por lo que no es de extrañar el interés de Dreamworks Animation en realizar un largometraje con la tecnología digital actual basado en este argumento, ya que éste se ajusta perfectamente a su filosofía narrativa.

Ahora bien, como decimos, no se trata tan sólo de renovar los personajes y la audiencia. O lo que es lo mismo,

no se trata de convertir a un caracol en uno de los animales más rápidos del momento –*Turbo* (Soren, David, 2013)– o un oso panda en un ser ágil y deportista –*Kung Fu Panda* (Osborne, Mark; Stevenson, John Wayne, 2008)– ni un león en un depredador cobarde y afeminado –*Madagascar* (Darnell, Eric; McGrath, Tom, 2005), por no hablar de que un pececillo se convierta en el terror de los grandes tiburones –*Shark Tale (El espantatiburones*, Letterman, Rob; Jenson, Vicky & Bergeron, Bibo, 2004)- aquí, la antítesis va más allá. El valor real de las producciones de Dreamworks Animation se percibe en la incorporación de los géneros cinematográficos, en cómo se adoptan los valores del cine de ciencia ficción de la década cincuenta a la construcción de *Monsters vs. Aliens* (Monstruos contra alienígenas, Letterman, Rob; Vernon, conrad, 2009), en los estigmas de los superhéroes en *Megamind* (McGrath, Tom, 2010) y en las tradiciones infantiles en *Rise of the Guardians (El origen de los guardianes*, Ramsey Peter; Joyce, William, 2012).

Como consecuencia, la cultura visual (adquirida histórica y socialmente) se convierte en un producto totalmente divergente al que era en origen. Por ejemplo, en *Monstruos contra alienígenas*, los monstruos se transforman en los salvadores de la humanidad, a pesar de no poder desprenderse de su naturaleza destructora. Ahora bien, la moraleja se construye de la misma manera que en la tradición literaria.

Dreamworks Animation altera las imágenes de la conciencia visual. Es decir, los niños siguen adquiriendo la reflexión y el mensaje educativo, pero transfigurando los iconos que sus padres y predecesores adquirieron. O lo que es lo mismo, la imagen ética de lo bueno y lo malo cambia, pero el mensaje es el mismo. Por lo tanto, a pesar de que en *Megamind* el protagonista sea el villano (que quiere eliminar al apuesto héroe), el desenlace de la trama se sigue

realizando de manera que la lección se adquiere por medio de la madurez y el reconocimiento de los errores cometidos (exactamente igual que en las edulcoradas narraciones clásicas de Disney). Así, aun empezando *Megamind* como el villano, al final se convierte en el héroe. De manera que el impulso proviene, concretamente, del punto de equilibrio creado para que converjan la histórica visión adulta con la inocente (y nueva) mirada infantil. Es por ello que *El origen de los guardianes* utiliza también personajes del imaginario infantil (anglosajón) para quitarles su dulzura, como ya se hiciera anteriormente en *Shrek*.

Concretamente, en *El origen de los guardianes*, a los personajes se les convierte en guerreros y soldados. Lo que quiere decir que su conciencia pacífica desaparece a la hora de enfrentarse al mal. Así pues, el entretenimiento digital pasa por la acción y la espectacularización de los movimientos. Sobre todo, tratándose de una cinta de animación. Por lo que el film retoma las figuras infantiles tradicionales, como Santa Claus, Mr. Sandman o El Conejo de Pascua, y quitándoles su delicadeza y santidad, los transforma en personajes aptos también para el público adulto: en personajes de acción.

Como conclusión, podríamos decir que la capacidad imaginativa de Dreamworks Animation, al margen de su potencial artístico, se basa en un gran conocimiento de la historia del cine de animación y la narración infantil. Un hecho, que, como la obra más digna de la posmodernidad, convierte a sus realizaciones en las más dignas herederas de esta industria cinematográfica. Porque su originalidad no se basa en nuevas historias, sino en el desarrollo de nuevos paradigmas que rompan con el pasado. Un hecho que convierte a este estudio de animación, quizás, en el mayor transgresor de las normas no escritas del cartoon.

Referencias

- Bordwell, David (2013). El 3D como caballo de Troya. Liderazgos y tensiones en la digitalización de la exhibición estadounidense. *Archivos de la Filmoteca* 72, 13-21
- Bordwell, David (2007): *Poetics of cinema*. New York: Routledge.
- Bordwell, David (2006): *The way Hollywood tells it: Story and Style in modern movies*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Bordwell, David (2005): *Figures traced in light: On cinematic staging*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Bordwell, David (1997): *On the history of film style*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Castelán, García & Claudia Angélica (2011). *Cosplay: encarnación de narrativas de anime y manga*. Ilas Jornadas Investigar con Jóvenes, ¿Qué sabemos de los jóvenes como productores de cultura visual?. Pamplona, España: [sn]
- Clark, D. (2001). Walt Disney and Europe: European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney (review) *The Lion and the Unicorn*, 25 (3), 427-432.
- D'Espósito, Leonardo (2002). *La vida Disney: Instrucciones de uso*. El amante.

- Furniss, Maureen (2007). *Art in motion: animation aesthetics*. United Kingdom, Eastleigh: John Libbey Publishing.
- Iwabuchi, K. (2002). *Recentring Globalization: Power Culture and Japanese Transnationalism*. Durham, United Kingdom: Duke University Press.
- Kirchheimer, Mónica Susana (2011). *Problemas de lectura: lo infantil y lo adulto en la animación comercial contemporánea*. Oficios terrestres, 27.
- Klein, Norman M. (1996). *Seven Minutes: The Life and Death of the American Animated Cartoon*. London & New York: Verso.
- Lamarre, T. (2002) *From animation to anime: drawing movements and moving drawings*. Japan Forum, 14 (2), 329-367.
- Lenburg, Jeff (2009). *The Encyclopedia of Animated Cartoons*, Third Edition. New York: Infobase Publishing.
- Mittell, J. (2009). *Genre & Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Nueva York, Estados Unidos: Rutledge.
- Mittel, J. (2001). *Cartoon Realism: Genre Mixing and the Cultural Life of The Simpsons*. Velvet Light Trap Journal, 47, 15-28.
- North, Dan (2008). *Performing Illusions. Cinema, Special Effects and the Virtual Actor*. London: Wallflower Press.
- Pappalini, Vanina A. (2006). *Animé. Mundos tecnológicos, animación japonesa e imaginario social*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía.
- Passarella, L. (2006, junio). *Grandes catástrofes urbanas en Japón. La producción y reproducción de imaginarios a través del Animé de ciencia ficción*. Ponencia presentada en el Seminario Cultura Visual del Japón Moderno. Identidad, símbolos e imaginarios en arte, arquitectura y diseño urbano, La Plata, Argentina.
- Porto Pedrosa, Leticia (2010). Socialización de la infancia en películas de Disney/Pixar y Dreamworks/PDI. Análisis de modelos sociales en la animación. *Prisma Social*, 4, 1-20.
- Samuel Viñolo-Locuviche Jaume Duran-Castells (2013). Entre lo siniestro y lo subversivo. Categorías estéticas del cine de animación híbrido. *Archivos de la Filmoteca*, 72, 37-49.
- Sánchez Moreno, Ana Belén (2009). *El cine / Cuento animado o la ruptura del modelo clásico*. Área abierta, 24, 1-10.
- Thomas, Frank; Johnston, Ollie (1995). *Disney Animation. The Illusion of Life*. Nueva York: Abbeville.
- Vidal, Miguel & Ramón Llopip (2000). *Sayonara Japón. Adiós al antiguo Japón*. Madrid, España: Ediciones Hiperión.
- Wells, Paul (2012). Computer Animation. Margins to Mainstream, en Lucia, Cynthia; Grundmann, Roy & Simon, Art (eds.), *The Wiley-Blackwell History of American Films*. Vol. IV. 1976 To Present, 86 (pp. 448-471). Malden, Blackwell Publishing.
- Wells, P. (2002): *Animation and America*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

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 devices 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 «fluidez» 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)

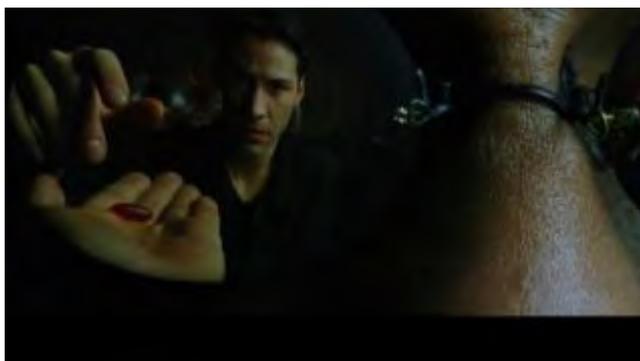
El cine de ciencia ficción en este sentido, invocará una representación social de la historia donde habría cierta tendencia a admitir un comportamiento social no armónico donde la internalización del “objeto histórico” no serían sustentables sin el conflicto y esto lo comparte con otros géneros. Aún 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: Critica.
- 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.

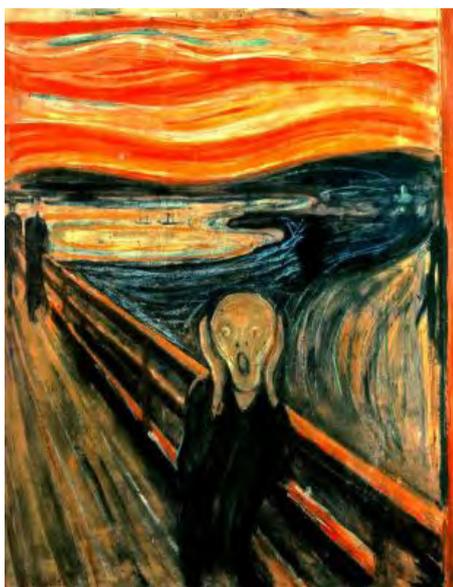
⁷ “Los periodistas y filósofos que vieron ‘el fin de la historia’ en la caída del imperio soviético erraron en su apreciación” (Hobsbawm, 2005:18). No es éste el único autor que destaca el hecho.

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.

Reseña de libro

Nociones de psicoanálisis para estudiantes de cine y de psicología, de Cristina Daneri



I. El inconsciente y la repetición

Hiroshima mon amour (Alain Resnais, 1959)

II. El espejo y la agresividad

Persona (Ingmar Bergman, 1966)

III. El complejo de edipo y el complejo de castración

Edipo Rey (Pier Paolo Pasolini, 1967)

IV. La angustia

La hora del lobo Ingmar Bergman 1967

V. El objeto de amor y el objeto de deseo

El cielo protector (Bernardo Bertolucci, 1990)

VI. Duelo y melancolía

Europa (Lars von Trier, 1991)

VII. Neurosis y psicosis

VIII. Esquemas, ejemplos y gráficos

IX. Consideraciones sobre la ética en cine

X. Epílogo

Cristina Daneri es autora de tres libros de poesías, *Fragmentos poéticos* (Editorial Nueva, 1990), *Entreverario* (Editorial El otro, 1996) y *Poemas parabarrocos* (Editorial Devenir, 2011). Residió veinte años en Madrid, donde recibió premios por su labor poética, publicando variedad de artículos de psicoanálisis, cine, literatura y pintura. Como anticipo de su próximo libro, reproducimos su artículo “Prohibición de EticArte —De la etiqueta a una ética del arte”, (Eudeba, 1999), que ha devenido un clásico entre estudiantes de psicología y de cine.

Prohibición de EticArte

De la etiqueta a una ética del arte

Justifica el neologismo del título la necesidad de sintetizar la idea del comentario y ser breves.

Entre los críticos y la etiqueta se repite con cansadora frecuencia la costumbre de etiquetar.

A diferencia del buen artesano que conoce y transgrede las historias de sus artes, al artista auténtico, sea menor o mayor¹, la ética impone una superación del discurso fundado por obras anteriores y significativas, por ejemplo, de las Meninas de Velázquez a las de Picasso, así como alguna eficacia renovadora dentro de una tradición, subversiva de las representaciones colectivas dominantes o predominantes (el guión de *Hiroshima...* que crea una trama original, develando a las “estrellas” protagonistas su posición de objetos de un discurso-Otro).

Un escritor 1990 sabe que ya no se puede escribir como Baudelaire, ni siquiera como Artaud. Un músico de fin del siglo xx, que tampoco puede hacerlo como Mozart o Schoenberg.

Simplemente porque han pasado a ser algo dado, ya realizado (debes ser como el modelo, no debes ser como tu modelo: prohibición del incesto).

Si para hablar de la ética del héroe proyectamos una película de Spielberg, tenemos ahí una muestra de un buen

artesano que conoce su oficio. Pero formalmente no hay nada de una ética de las formas: se trata de un reproductor a quien no le interesa reflexionar sobre cómo la subversión de los modos del decir inciden en los contenidos de lo ya dicho y sus efectos alienantes o desalienantes para el público.

Separación entre quienes reflejan –repetir casi sin diferencias– y quienes reflexionan sobre su labor –repetición en la diferencia.

En síntesis, un artista tiene prohibido fascinarse mientras inventa, pero no cuando trabaja o investiga. Por el contrario, debe atravesar las indiferencias propias de la ideología de su época.

Para el espectador, que sólo disfruta de él, el arte “es un amor”, un algo “encantador”, si predomina el deseo de consumo y sueño.

Para los autores, a la inversa, se trata de pasión: entre obligación y deseo.

Desde los significantes que dan sentido a su vida deben enfrentarse con lo que no significa nada: un punto opaco en el espejo.

Algo que no refleja nada. La muerte. Para transfigurar lo muerto en lo nuevo. Los rellenos de lo novedoso en vacío del que partirá un decir comprometedor o develador que no queda en un mero decir.

Para hacer La Sagrada Familia –Gaudí– hay que tomar la catedral de Burgos y jugar con ella a los médicos, lo cual no debe ser muy cómodo; luego habría que romperla un poco, casarla con Santa María de las Flores, comprarse una estampita, enojarse con la curia, ir al circo, no ser indiferente a los catalanes, odiar sus formas rígidas, dejarse de hacer Gracias para alcanzar lo grandioso: transformar la adoración por el Niño en pasión por los niños.

Aun más evidente en el parque Guell, la voluntad de investigar como ellos en inventar un nuevo idioma: *masacote*.

La ética burlesca de Gaudí desacraliza lo grandioso del infierno, lo dado del paraíso y despeja cierta grandeza.

La diferencia entre el Jardín Zoológico y Mis Ladrillos, por un lado, y el parque Guell, por otro, consiste en una sucesión de actos que separan la recreación de la creatividad para luego hacer del espacio recreativo un enorme almo, un monumento a la Gracia. Después de Gaudí, recrear es otra cosa: otras casas –no tan bellas, pero más cálidas– para el ser de un viejo gran amor por los pequeños.

Con la serie negra del último Goya, tenemos un ejemplo accesible para neófitos. Claro que cuando la vemos, ya no es la muerte. Nada tiene de aburrida.

Tampoco “era un decir”.

¹ Dejamos aparte el problema de las diferencias entre artistas menores y mayores (Lorca / Cervantes, Mahler / Berg, etc.), aunque planteamos que en el segundo caso se trata de sujetos que producen mutaciones en la historia del arte, el lenguaje, y desde luego, su realidad social. Los artistas menores, aunque algunos nos maravillen producen cambios y hechos funcionales pero no inmutan la lengua. El genio es un inventor.

Reseña de libro

Lo imposible sucede

El cerebro mágico

Federico Ludueña | Aguilar | 2015

Juan Jorge Michel Fariña



NOTA PRELIMINAR

PRÓLOGO

EN LA MENTE

Fundamentos

Percepción

Probabilidad

GUESSTIMATION

Memoria

EN EL MUNDO

Reparación

Cine

Política

Fraudes

Universo

Cuando éramos niños existía un “juguete educativo” (aunque entonces no se lo llamaba así) que llevaba por presuntuoso nombre “El cerebro mágico”. Consistía en un panel rectangular separado en dos hemisferios. El lado izquierdo formulaba preguntas y el lado derecho proponía respuestas. Cuando se hacía coincidir unas con otras, un artificio eléctrico encendía una pequeña lamparita en caso en que la respuesta fuera efectivamente correcta. El dispositivo venía acompañado de distintas plantillas, lo cual permitía ejercitar el “cerebro” en áreas tan diversas como geografía, historia, matemáticas...

Aunque frente a las poderosas computadoras de bolsillo actuales la sola descripción del dispositivo suena ridícula, digamos que “El cerebro mágico” generaba en su momento una secreta fascinación. La clave de su interés radicaba justamente en el asombro. En ese efecto de sorpresa, de pase vertiginoso, que tan bien conoce

Federico Ludueña a través de la magia teatral. Magia a la que nos abisma en este libro, y que consiste en *producir la ilusión de lo imposible* en los espectadores.

¿Cuál es el valor de esta analogía? La clínica nos enseña que la fórmula para superar una imposibilidad no es “todo es posible”, sino “lo imposible sucede”. Lo real/imposible no es una limitación a priori que debería ser tomada en cuenta, sino el dominio del acto, de las intervenciones que pueden cambiar las coordenadas de ese acto mismo. En otras palabras, un acto es más que una intervención en el dominio de lo posible: como lo sugiere Slavoj Žižek, *un acto cambia las mismísimas coordenadas de lo que es posible y así crea retroactivamente sus propias condiciones de posibilidad*.

Lo imposible sucede es un enunciado ético situacional. Y Federico Ludueña lo demuestra a través del fascinante escenario de la magia. Él mismo psicoanalista y mago, se formó en el Magic Castle, el mítico centro de la mundial

ubicado en Los Ángeles, California, donde obtuvo varias distinciones en Olimpiadas Mágicas. También enamorado del cine, estudió guión en la UCLA y es autor de muchos de los más agudos comentarios de películas disponibles en la literatura analítica.

Y como no podía ser de otra manera, en este libro sobre magia el cine tiene un lugar privilegiado. No solo en el imprescindible capítulo que le dedica, sino a lo largo de toda la trama. Como cuando explora el mundo de la memoria a partir de clásicos como “Eterno resplandor de una mente sin recuerdos” o “Memento”, pero también a través de un delicioso pasaje de Hannibal, de Thomas Harris –la novela, no el film, aunque hablando de memoria visual, es imposible recrear el paisaje de Florencia allí citado sin las imágenes de Anthony Hopkins y su exquisito recorrido por los aposentos del palacio albergado en sus recuerdos.

En la misma línea de una prosa rigurosa y encantadora, retornan las preferencias del público entre Larry, Curly y Moe, los personajes de Los Tres Chiflados, para

situar la eficacia de las predicciones en un truco de magia. O las referencias a series contemporáneas, como The Big Bang Theory o Black Mirror para establecer los alcances y límites de los artificios tecnológicos frente a la incertidumbre de la existencia. Y siguen Maraton de la muerte, Forrest Gump, Renaissance Man... y tantas otras que merecerían un índice aparte –sugerencia para una segunda edición!

En síntesis, estamos ante una obra de lectura imprescindible, uno de esos libros que como “El hombre que calculaba”, de Khalil Gibran, siempre queremos tener a mano. Para reeditar un experimento que agilice nuestra mente, para recrear un pase de magia, en fin, para confirmar que, como en el amor, en la política o en la ética, también en el arte de la prestidigitación, lo imposible sucede.

Slavoj Zizek, dedicó uno de sus libros a Tim, *el materialista dialéctico más joven que existe*. Federico Ludueña dedica el suyo a su hijo Max, *que comienza a asombrarse*. Con todo deleite acompañaremos a estos niños, haciendo así nuestro el conjuro del tiempo.

ESCRIBEN EN ESTE NUMERO:

Montserrat Díaz Membrives
Marcos García-Ergüín
Mariana Gómez
María del Carmen Icart Isern
María Teresa Icart Isern
Eduardo Laso
Carmen López Matheu
Juan Jorge Michel Fariña
Guillermo Milán

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



Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Psicología

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



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Psicología

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



UiO : **Faculty of Medicine**
University of Oslo

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



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