



No HAY RELACION SEXUAL



Editorial [pp 7]
 El psicoanálisis y el análisis de un film [pp 9]
 Walter Benjamin [pp 21]
 Aballay [pp 33]

Conan el bárbaro [pp 41]
 Never let me go / Ex machina [pp 53]
 Aquarius [pp 61]
 Crossroads [pp 73]



JOURNAL
ETICA & CINE
Revista Académica Cuatrimestral

Volumen 6 | Número 3 | Noviembre 2016
ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

No hay relación sexual



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



Ética & Cine

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

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

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

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

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

Editores

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

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

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

Comité editorial

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

Secretaría de Redacción

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

Traducciones

Eileen Banks
Estela Consigli
Susana Gurovich

Comité de arbitraje

Renato Andrade Comings, 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
 Raquel Crisóstomo, UIC Barcelona
 María Teresa Dalmaso, UNC
 Osvaldo Delgado, Facultad de Psicología, UBA
 Francisco Manuel Díaz, Universidad Nacional de Lanús
 Fabián Fajnwaks, Paris 8, Francia
 Diego Fonti, CONICET - Universidad Católica de Córdoba
 Yago Franco, Grupo Magma, Argentina
 Ana Cecilia González, Centro de Investigación Psicoanálisis y Sociedad, Universidad Autónoma de Barcelona
 Gabriel Guralnik, Facultad de Psicología, UBA
 Begoña Gutiérrez San Miguel, Universidad de Salamanca
 Ana María Hermosilla, Facultad de Psicología, UNMDP
 Carolina Koretzky, Paris 8, Francia
 Judy Kuriansky, Columbia University, USA
 Benjamín Mayer, 17 Instituto de Estudios Críticos, México
 Fernando Mazás, Universidad del Cine
 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
 Hugo Rabbia, CONICET
 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
 Inés Sotelo, UBA
 Eduardo Suarez, UNLP
 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
Oscar 2017: el único acto logrado es el acto fallido
(no hay relación sexual)
Juan Jorge Michel Fariña
Universidad de Buenos Aires
- 9 El análisis de un film y el psicoanálisis
Dimitri Weyl
Université Paris 7
- 21 Hay que dejar de hablar de Benjamin por dos años.
Arte, técnica y masa
Mauro Greco
Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de La Pampa-CONICET
- 33 Una alteración violenta. Sobre ética y filosofía de la religión
Aballay, el hombre sin miedo | Fernando Spinner | 2010
Diego Fonti
CONICET - Universidad Católica de Córdoba
- 41 Lo que no te mata te hace más bárbaro.
Conan como un superhombre nietzscheano
Conan The Barbarian | John Milius | 1982
Francisco Miguel Ortiz Delgado
Universidad Nacional Autónoma de México
- 53 Bioética de las innovaciones genéticas y la inteligencia artificial
Never let me go | Mark Romanek | 2010
Ex machina | Alex Garland | 2015
Celeste Bogetti
Universidad Nacional de Mar del Plata
- 61 El acuario de-Clara
Aquarius | Kleber Mendonça Filho | 2016
María Daniela Cormick y Carla Pierri
Universidad de Buenos Aires
- 73 Cine y música: Arnold Schoenberg y la naturaleza del acto creador
Crossroads | Walter Hill | 1986
Silvina Luzzi
Universidad de Buenos Aires

EDITORIAL

Oscar 2017: el único acto logrado es el acto fallido
(no hay relación sexual)

Juan Jorge Michel Fariña*

Universidad de Buenos Aires

¿Dónde andará la moza del Portezuelo?
 ¿Están tristes o alegres sus ojos negros?
 Nunca le dije nada, pero qué lindo.
 Siento un dulzor amargo cuando me acuerdo.
 Atahualpa Yupanqui

En una oportuna nota aparecida pocas horas después de la entrega de los premios Oscar 2017, el psicoanalista Sergio Zabalza señaló el valor de verdad contenido en el fallido que asignó a *La La Land* la estatuilla que en realidad correspondía a *Moonlight: Los errores jamás dejan de ser materia de interés, para los psicoanalistas en especial y para todo cientista social en general. Es que, tal como afirma Lacan, el único acto logrado es el acto fallido. En los errores irrumpe lo más transparente e intenso de nuestros deseos, lo cual, a veces, puede ser catastrófico.*¹

¿Pero de qué verdad se trata? Como suele ocurrir ante los fallidos, aparecen racionalizaciones para pretender justificar lo injustificable. Argumentos que, lejos de disolver la incomodidad no hacen sino subrayarla. La anodina explicación de Warren Beatty sobre el error de los sobres era desmentida por la consternación y el embarazo en su rostro. Doce años atrás fue otro célebre actor, Jack Nicholson, quien delató con su expresión de desagrado el malestar por un premio. Fue en 2005 cuando estaba candidateada para mejor película *Secretos de la montaña*, el film de Ang Lee que se atrevió a llevar al cine la relación amorosa entre dos recios cowboys. La película venía siendo premiada en los festivales de Venecia y Cannes y se esperaba también lo fuera en Hollywood. Pero a la hora de abrir el sobre, la estatuilla se fue en otra dirección... En esa oportunidad no hubo desmentida sino simple rechazo.

¿Qué es lo que se busca reprimir (y a la vez mostrar) con el fallido? Dos niños ruedan por el césped en un

inocente juego de manos, mientras a lo alto brilla el sol del mediodía en Miami. Dos púberes se besan en la playa y se masturban mutuamente a la luz de la luna. Dos hombres se abrazan tiernamente, en una escena oscura pero que irradia una extraña luminosidad. *Moonlight*. Tres tiempos para un pacto no sabido con el cuerpo, para una fidelidad que se sostendrá a lo largo de los años sin espectacularidades ni cobardías.

En la segunda escena, dos rudos vaqueros encargados del pastoreo de ovejas tienen un encuentro sexual en las desoladas laderas de la *Brokeback Mountain*: la montaña de la espalda rota. Y efectivamente algo se ha quebrado en la vida de esos hombres. Uno de ellos ya está casado y el otro lo estará pronto. Sus mujeres serán testigos del dolor y del engaño. Pero sobre todo de la imposibilidad de una relación. Homosexual o heterosexual no es aquí la cuestión. Pero Hollywood todavía parece no saberlo.

La La Land, por su parte, dista de ser un mero entretenimiento, una “comedia dramática musical que relee a los clásicos de los años 50, entre colores radiantes y una historia de boy-meets-girl”, como la describió la crítica. Para un analista atento quedará claro que el foco del film es más bien *el desencuentro*, la imposibilidad de una relación en los términos idílicos tradicionales. *La La Land* no es una comedia clásica en la que una pareja se conoce y poco a poco vence los obstáculos impuestos a su amor para alcanzar la felicidad. Tampoco es del género de enredo, ese que comienza con una crisis de la pareja ya constituida, de modo tal que el objetivo del relato es reunir a ese hombre y a esa mujer, para que estén de nuevo juntos.² *La La Land* es una comedia sui generis, que reabre la pregunta freudiana de si puede existir una satisfacción pulsional no vinculada directamente a una satisfacción sexual. Se trata del espinoso tema de la sublimación, en el que hay en juego un elemento de renuncia. Y en su deseo de jazz y de actuación Mia y

* jjmf@psi.uba.ar

Sebastian terminan pagando el precio: llegan a tocar el cielo con las manos, pero a la manera de Bartleby, simplemente *prefieren que no*.³

Es que una vez más la relación sexual resulta un imposible situacional. Los amantes arrastran siempre un desencuentro estructural, ejemplificado en la paradoja de Zenón: Aquiles no puede alcanzar a la tortuga en los campos de Elea. Puede superarla o quedar rezagado, pero no puede *aparearse* con ella. Es en este sentido que no hay relación, no hay proporción, en el encuentro sexual –siempre queda un resto, en más o en menos, que resulta imposible saldar.

El fallido de la entrega de los Oscar está allí entonces para decirnos de ese desacople. De ese malestar que persiste. Para señalar que en la elección misma está puesta en cuestión la (imposible) completud de los amantes.

Por lo mismo en las tres películas el amor flota en el aire, pero bajo modalidades diferentes. Para Enis del Mar y Jack Twist, los cowboys de *Brokeback Mountain*, se cierran los caminos, y prefieren estar mal en el bien de la moral familiar⁴. (Y no debe haber escena más triste que la de aquella camisa, testigo mudo del secreto en la montaña, amorosamente guardada en el placard del que los amantes nunca pudieron salir del todo.)

En *La La Land*, también hay tristeza en la despedida de Mia y Sebastian, quienes, con todo el glamour a su favor, nos abandonan... Pero hay divinos detalles que los rescatan del tedio: “Lighthouse” se llama el sitio de jazz que frecuenta la pareja, y la luz de la relación se apaga cuando cierra el cine en el que proyectaban *Rebelde sin causa*...

Y en *Moonlight*, donde no hay promesas ni reproches entre Chiron y Kevin, el desencuentro queda al abrigo de la tenue luz de la ternura. Por lo mismo, introduce el amor, pero bajo la condición de la nostalgia. Esa que evocó nuestro Atahualpa Yupanqui en la bella fórmula del dulzor amargo de un recuerdo por venir.



¹ Sergio Zabalza: Oscars: “¿Qué es, hoy en EE.UU., mostrar que ganó quién no debía?” En http://www.clarin.com/opinion/oscars-hoy-ee-uu-mostrar-gano-debia_0_SJlfVOMql.html

² El género de “remarriage”, que analizó Stanley Cavell en su siempre interesante obra *The world viewed: Reflections on the ontology of films*. New York: The Viking Press, 1971. Una versión modificada, en español, se puede leer en Cavell, S. (2008) *El cine ¿Puede hacernos mejores?* Buenos Aires-Madrid: Katz Editores.

³ En *La La Land*, el desencuentro primero entre Mia y Sebastian, cuando ella queda arrobada en el bar escuchándolo tocar el piano en una improvisación que lo lleva a ser despedido, determina un desacople o desajuste a lo largo de la historia de amor entre ellos, que los lleva finalmente a convencerse que no podrán llegar a realizar sus anhelos artísticos y al mismo tiempo estar juntos. El beso entre ellos llega a destiempo. De allí los sucesivos desencuentros en la relación, que los lleva a creer finalmente que tienen que elegir entre el proyecto personal y el amor, ya que uno obstaculiza al otro. Así que eligen separarse. En el encuentro final, años después, se ven mutuamente triunfantes en sus proyectos, pero separados. Entonces el film muestra lo que hubiese sido la vida de ambos si en el primer encuentro, él no se hubiese dejado llevar por la bronca del despido y sí por el deseo que ya sentía por esa mujer que lo miraba fascinada, y en un impulso sin cálculo le hubiese dado un beso. Entonces el film nos regala la misma historia de amor, pero en la que ya no hay desajustes y ambos llegan juntos al mismo lugar profesional. Final agrídulce, el film no sugiere que haya “relación sexual”, sino un desencuentro lamentable entre ambos, por exceso de cálculo.

⁴ Para un tratamiento de esta cuestión tal como la trabaja Lacan en el Seminario de la Ética del Psicoanálisis, ver el reciente libro de Eduardo Laso “Ética y malestar. Ensayos sobre ética psicoanalítica”. Ediciones Rojo, Buenos Aires, 2016

El análisis de un film y el psicoanálisis

Dimitri Weyl*

Université Paris 7

Recibido: 16 de diciembre 2016; aceptado: 10 de febrero 2017

Resumen

Desde la mirada psicoanalítica, el arte cinematográfico se comprende –la mayor parte del tiempo– sea desde una lógica de psicoanálisis aplicado, sea en términos “isomórficos”. Eso limita el aporte que la confluencia entre cine y psicoanálisis puede generar cuando a esos dos campos se los reconoce en su singularidad y potencial respectivos.

Este artículo se propone identificar sintéticamente lo que se revela *esencial* en un proceso de investigación para que el análisis fílmico pueda ser lo más fructífero posible.

Walter Benjamín vio muy tempranamente que el psicoanálisis y el cine habían abierto campos de la mirada y de la escucha de lo que hasta entonces no podía ser visto ni oído. Y que esos campos podían ser poderosamente complementarios. El lenguaje cinematográfico –cuando se lo reconoce en su plena potencia– permite identificar efectos de realidad como ningún otro material lo hace. En consecuencia, nuestra hipótesis es que ligar armoniosamente la mirada cinematográfica a la mirada psicoanalítica implica abrir una “doble distancia focal”. Dos distancias focales que cuando confluyen tienden a ligar *lo invisible con lo visible. Lo invisible de las problemáticas inconscientes con lo visible de la imagen-movimiento.*

Palabras clave: Análisis fílmico – Cine – Psicoanálisis – Imagen-movimiento

Abstract

From a psychoanalytical point of view, the cinematographic art can be understood – most of the time – either from the logic of applied psychoanalysis or as isomorphic terms. This limits the contribution that the combination of film and psychoanalysis can be made when both those fields are given recognition in their power and singularity. The purpose of this article is to identify what is revealed as essential in an investigation process to make film analysis the most useful as possible. From an early time, Walter Benjamin noticed that both psychoanalysis and film had opened fields of the senses that, up until then, could not be seen or heard; and that both of these fields, sight and sound combined, could be very powerful. Cinematographic language – when recognized in its full potential – can capture the effects of reality like no other material can. Because of this, our hypothesis is to consider that bonding the psychoanalytical point of view with the cinematographic point of view can open a “double focal distance”. These two focal distances, when they converge together, tend to bond what can be seen with what can't be seen; the invisibility of the unconscious problematic, with the visibility of image and movement.

Keywords: Film analysis | Cinematography | Psychoanalysis | Image-Movement

¿Cómo pueden, en el análisis de un film, confluir cine y psicoanálisis en sus más altos potenciales?

¿Cómo puede el teórico, psicoanalista o relacionado con el psicoanálisis, operar una confluencia con la obra fílmica que permita avances teóricos? A nuestro entender, hay muy poco escrito específicamente sobre esta cuestión. Lo cual es tanto más llamativo puesto que los trabajos en torno a la articulación entre cine y psicoanálisis son muy numerosos, y los análisis de películas con herramientas psicoanalíticas resultan incluso excesivos. La mayoría de las veces, esos análisis de películas provienen del psicoanálisis aplicado, con lo cual dejan poco lugar a la singularidad del aporte cinematográfico, lo que reduce su potencial.

En un pasaje significativo de su célebre texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*,¹ Walter Benjamin reconoció muy tempranamente la transformación operada por esos dos descubrimientos, cada uno en su singularidad. Ese texto parece ser fundacional: Benjamin escribió allí que esos dos descubrimientos sincrónicos revolucionaron la mirada del hombre, la mirada que el ser humano podía dirigir hacia sí mismo y hacia sus semejantes.

Este artículo propone identificar, sintéticamente, lo que se revela *esencial* para que el análisis de películas sea lo más fructífero posible. Se trata de identificar lo que impide y lo que permite que pueda operarse una *composición* entre esas dos miradas dirigidas hacia el ser humano.

* dimitriweyl@free.fr

La fuerza de esa unión, para desplegarse al máximo de su potencialidad, involucra cuestiones de reconocimiento y de distancia justa. Aparentemente, en el análisis fílmico, a esa fuerza de la unión se le dificulta desplegarse por al menos tres razones fundamentales: por un peso excesivo del psicoanálisis en el cine; contrariamente, por exceso de proximidad, de confusión; y quizás, sobre todo, por falta de reconocimiento de lo que constituye los fundamentos del arte cinematográfico.²

In fine, consideramos que ligar esas dos miradas es tender hacia una “doble distancia focal” en la cual se opera una convergencia, una articulación de puntos de vista sobre el trabajo de lo visible y de lo invisible.

1. El impasse del psicoanálisis aplicado y de la ilusión de gemelidad

En esa búsqueda de una confluencia entre cine y psicoanálisis, desde el punto de vista analítico, deberían identificarse de entrada dos escollos: por un lado, la posición de superioridad; por el otro, el exceso de proximidad.

Acordamos con Mireille Berton cuando escribe, en su reciente artículo “el par cine-psicoanálisis, así como su corolario película-ensueño, continúan actualmente siendo aprehendidos en términos de isomorfismo y subordinación del primero al segundo.”³

Unos años más tarde, los hermanos Pierre-Jean Bouyer, guionista, y Sylvain Bouyer, psicoanalista y académico, concluían su artículo “Cinéma et psychanalyse” (“Cine y psicoanálisis”) de esta forma: “Queda pendiente quizás emprender un trabajo sobre las relaciones complejas que se tejen entre el psicoanálisis y el cine, más allá de la sola aplicación de los conceptos psicoanalíticos en el séptimo arte”.⁴

En efecto, parece que lo que se practica la mayor parte del tiempo, en el marco del análisis fílmico, es del orden del psicoanálisis aplicado, lo que resulta problemático en más de un aspecto.

Recordemos que esos dos términos unidos, “psicoanálisis” y “aplicado”, plantean problemas tanto en la terminología como en el uso que se pueda hacer de ellos. Aplicar supone “poner (una cosa) sobre (otra) de manera que la toque, recubra, adhiera o deje una impresión”⁵. Se trata de colocar, apoyar, exponer, extender, superponer, incluso cubrir. En ese sentido, concordamos plenamente con la crítica realizada por Sophie de Mijolla-Mellor.⁶

No solo esa terminología supone “un trasplante fuera de su lugar de origen” –la cura que es origen del método–, lo que hace correr el riesgo de un “uso abstracto, incluso mecanicista”,⁷ sino sobre todo que ella puede significar el *dominio* de un saber *constituido* sobre un objeto pasivo que no tendría, en consecuencia, *ningún efecto a cambio*, *ningún efecto de sorpresa*.

En la peor de esas manifestaciones, el psicoanálisis aplicado produce un efecto de recubrimiento abstracto, una relación de dominación, de potencial confusión entre el concepto y la cosa, así como una asignación del objeto a la pasividad: el psicoanálisis sabe y con ese saber va a revelar lo invisible del relato.

Con ese posicionamiento epistemológico y metodológico, en el mejor de los casos se aclara el concepto, lo que a veces puede ser heurístico; y en el peor se lo corrompe y se lo convierte en comodín, ya no está allí para responder a una pregunta, según la definición que da Deleuze⁸, sino para asignar una respuesta preconcebida. Por lo tanto, es posible pasar por alto lo que puede aportar la obra en su expresión singular, eclipsar su “actividad” y hasta su propia razón de ser; a saber, lo que ella tiene de inefable, de realidad, de nuevo, de inesperado y de inexplorado.

Por eso consideramos esencial salir de esa lógica de la “aplicación”, para acoger al cine en sus “diferentes modalidades de expresiones que reflexionan sobre el sentido de lo humano” y así considerar las “interacciones” –según la expresión de Sophie de Mijolla-Mellor– entre psicoanálisis y cine, y el aporte específico y eminentemente singular de este último.

El otro escollo es el que se relaciona con la ilusión de gemelidad.

Cierto número de investigaciones sobre el cine y el psicoanálisis han trabajado las contigüidades que pueden establecerse entre esos dos campos. Se trata de afinidades electivas de vocabulario y de procedimientos: proyección, sesión, pantalla, identificación, representación; la sala de cine donde se proyectan los sueños que se analizan y que sería comparable al proceso analítico, etc. Todos esos procesos no deben, evidentemente, denigrarse *in toto*, en especial cuando trabajan sobre la analogía pero reconociendo los límites de esta. *A contrario*, el riesgo se encuentra en un exceso de proximidad, en una forma de ilusión de gemelidad que genera un régimen de confusión.

En esta línea de razonamiento, creo que es posible darle la razón a Freud en un punto: “Mi principal objeción continúa siendo que no considero posible representar

plásticamente –de manera respetable– nuestras abstracciones.”¹⁰ Aunque “nuestras abstracciones” equivalgan o remitan al inconsciente, parece que en efecto, al igual que ningún otro arte, el cine no puede representar –*stricto sensu*– el inconsciente. Siempre hay y habrá, muy probablemente, algo de irrepresentable en el inconsciente.

La proximidad que se puede establecer entre el arte cinematográfico y los procesos primarios no le da sin embargo el poder de plasmar el inconsciente. Pero eso no significa que el cine no esté en condiciones de captar, de permitir que *se vea y se sienta* algo de los conflictos inconscientes de un modo que le es absolutamente intrínseco.

Así, aunque el paralelismo más establecido es el del sueño, que vale también para el ensueño diurno en el que uno “se hace su propia película”, analizar un film como se analizaría un sueño es confundir una producción del inconsciente con la producción de una obra de creación, *y de investigador*, que es –en proporción significativa– consciente. Eso no excluye, por supuesto, que los procesos de condensación y de desplazamiento sean esenciales para la obra fílmica.

En suma, ¿no remiten las dos barreras que acabamos de nombrar a lo que puede impedir la potencia de cualquier unión? Una distancia excesiva que no reconoce la potencia intrínseca del cine, su singularidad y la manera en que puede interrogar, cuestionar, sorprender, incluso modificar y enriquecer la mirada psicoanalítica; una proximidad exagerada, en la cual el régimen de confusión tiende a disolver la singularidad, y por lo tanto la potencia de cada uno de esos campos.

De tal modo, la pregunta a la que lleva este primer capítulo es la siguiente:

¿De qué manera, y evitando volver a una relación de confusión, identificar puntos de *ligazón* sin aplicar, imponer teorías psicoanalíticas, sometiendo así la obra cinematográfica a una teoría preexistente y por eso congelada, para considerar –según Freud en la *Gradiva*– las obras cinematográficas como “aliados” y no como objetos?¹¹

Juega aquí, como en toda situación de unión, la problemática de la separación justa, de la distancia apropiada, lo que supone reconocer –suficientemente– la alteridad y los puntos de unión de las dos entidades.

Eso implica previamente *seguir* la obra “como” se seguiría a un paciente. En este caso, la analogía con la clínica se sostiene, para dejarse sorprender estando en condiciones de reconocer lo que uno y lo que es del orden de una alteridad irreductible. Probablemente este

último punto, para el investigador psicoanalista, es el más problemático y fructífero a la vez.

2. Cineastas e investigadores

A la gemelidad, como a la superioridad, preferimos los mellizos: tanto el psicoanálisis como el cine permiten ver, pero no en el sentido de la vista sino de la *mirada*¹², de la modificación de miradas.

Sigamos la metáfora: ambos dejan ver de manera exacerbada lo que muchas veces no podía ser visto. Uno, a través de lo patológico, permite ver mejor lo “normal”, la psique en su conjunto; el otro, por la imagen-movimiento,¹³ permite ver y volver a ver los movimientos del cuerpo-psique¹⁴ –y las interacciones entre los cuerpos-psique– a menudo inasibles en la realidad.

2.1. En el principio eran los cuerpos y el nacimiento de dos miradas

Hay un punto de origen “común” a esos dos descubrimientos, que se señala poco. Ambos nacieron por el interés en los misterios de los cuerpos cuya elucidación escapaba a las ciencias de ese entonces.

En la misma época en que Freud asiste a las famosas puestas en escena de cuerpos organizadas por Charcot, dos de los principales precursores del cine, Muybridge y Marey se dedicarán a penetrar el familiar misterio de los movimientos del cuerpo. Marey es un médico y psicólogo francés interesado por todo. Muybridge es fotógrafo, en una época en que eso oscilaba entre la ciencia y el arte. Ambos se harán famosos por sus trabajos de descomposición de los movimientos del cuerpo de los hombres y de los animales, lo que permitirá a los investigadores de la época darse cuenta de que no se podía identificar claramente los movimientos de los cuerpos antes de esa iluminación que ofrece la imagen-movimiento.¹⁵

Hay en principio dos miradas sobre el hombre, *sobre el cuerpo de los hombres*, que intentan penetrar algo a través de puntos de vista que son, de cierto modo, opuestos. Uno, el cine, desde su prehistoria, intentará penetrar algo del movimiento de los cuerpos con la creación de un instrumento que ilumina lo *visible* para verlo de una manera que antes no se podía. Eso se irá desarrollando hasta convertirse en un arte. El otro, el psicoanálisis, va a anclar su descubrimiento en la ininteligibilidad de ciertos

movimientos del cuerpo, los de la histórica, iluminándolos con claves *invisibles* que los determinan.¹⁶

En su célebre texto, Benjamin plantea la ruptura que el cine va a operar en la relación que el hombre podía tener con la imagen y la representación de la realidad, en especial porque introduce el paralelo que va a establecer entre cine y psicoanálisis con la siguiente frase:

*“La representación cinematográfica de la realidad es para el hombre actual incomparablemente más importante, puesto que garantiza, por razón de su intensa compenetración con el aparato, un aspecto de la realidad despojado de todo aparato que ese hombre está en derecho de exigir de la obra de arte.”*¹⁷

Benjamin, al considerar especialmente el trabajo de ligazón entre ciencia y arte que el cine pudo operar –según él–¹⁸, va a establecer un fuerte paralelismo entre psicoanálisis y cine (sobre todo en el capítulo XIII) puesto que esos dos descubrimientos abrieron un campo de comprensión del ser humano y de sus conflictos, de sus movimientos psíquicos y corporales, que no existían hasta entonces.¹⁹

En el principio era pues la *realidad* de los cuerpos: lo que no puede ser captado por lo simbólico ni por lo imaginario. Uno tratará de descifrar esa realidad desde lo simbólico, el otro desde lo imaginario, a través de la imagen-movimiento, y ambos nacen de esa confrontación a la realidad, a un imposible, a un irrepresentable, a un sinsentido: no hay metapsicología sin clínica, no hay cine sin cuerpo real.²⁰

Ambos permitirán mirar y escuchar lo que no podía ser visto ni oído hasta entonces.

2.2. El Proceso de investigadores de los cineastas

*“El cine ha enriquecido nuestro mundo perceptivo con métodos que de hecho se explicarían por los de la teoría freudiana. Un lapsus en la conversación pasaba hace cincuenta años más o menos desapercibido. Resultaba excepcional que de repente abriese perspectivas profundas en esa conversación que parecía antes discurrir superficialmente. Pero todo ha cambiado desde la Psicopatología de la vida cotidiana. Esta ha aislado cosas que antes nadaban inadvertidas en la ancha corriente de lo percibido. Y las ha hecho analizables. Tanto en el mundo óptico, como en el acústico, el cine ha traído consigo una profundización similar de nuestra apercpción.”*²¹

En nuestra búsqueda de un efecto de encuentro, el primer punto de unión, fundamental, se funda en el reconocimiento de que los cineastas que producen una *obra* son investigadores. En primer lugar, entiendo por obra lo que

no es cautivo del cine industrial, de la sola distracción, que no deriva de lo que Debord denuncia en *La sociedad del espectáculo*²²; a saber, lo que genera interrogantes, puntos oscuros que se dejan ver y sentir pero *dejando al espectador en libertad*²³. El cine industrial tiende ante todo a vender al mayor número de personas, y para eso apunta a volver al espectador confortablemente cautivo²⁴. La obra de arte cinematográfica, o la obra de autor²⁵, proviene de un trabajo de investigación y de emancipación.

Varios de estos cineastas –que retienen nuestra atención en especial– se consideran investigadores de las relaciones humanas y la cosa psíquica: Bergman, Buñuel, Losey, Pasolini, von Stroheim, Brisseau, Mankiewicz, para citar solo algunos que se definieron a sí mismos en ese sentido.

En efecto, von Stroheimz construirá su obra *en* los conflictos armados: *“Intento grabar mis películas en la trama rugosa de los conflictos humanos”*²⁶

Mankiewicz, que estudió psicología, construyó casi la totalidad de su obra sobre problemáticas psicológicas que articulan poder y narcisismo.²⁷

Otros se abocaron al continente todavía oscuro. Brisseau, cuando dirige *Los ángeles exterminadores* (2006), se ocupa de filmar mujeres en escenas eróticas, sin juego previo, que van directo al orgasmo. Fuera y dentro de la película (*mise en abyme*), Brisseau explica esta búsqueda contra viento y marea (escándalos y juicios): lo que lo motiva, sobre todo, es poder identificar, captar, comprender algo del orgasmo femenino denunciándolo con la imagen-movimiento. A pesar del escándalo que eso va a generar, de los juicios que intentarán hacerle, de las grandes dificultades para poder producir la película, él seguirá adelante. La pulsión epistemológica se impone a las prohibiciones, y se alía a la pulsión escópica.

Pasolini, para la dirección de *Edipo Rey* (1967), se nutrió del saber psicoanalítico con el fin de “reproyectarlo” de un modo sensible. “Aplicué las nociones psicoanalíticas tales como yo las *sentí* y es así como reproyecté el psicoanálisis en el mito”.²⁸

Del mismo modo que Pasolini, entre otros, dialogó con el psicoanálisis durante sus procesos de creación, podríamos hacer dialogar a Freud, de una cita a otra, con algunos cineastas. El objetivo sería subrayar que lo que Freud pudo identificar en los artistas acerca de la riqueza de sus procesos de creación, y de los escritores en particular, proviene también del cine que el padre del psicoanálisis observaba con ojo suspicaz.

Freud, en efecto, habló muchas veces del trabajo artístico como “precursor” del científico, y en ese sentido,

lo consideró no un *objeto* de predilección sino un valioso “aliado del psicoanálisis”. “Ahora bien, los poetas son unos *aliados* valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho, pues suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia ni sueña nuestra *sabiduría académica*. (...) Y en la ciencia del alma se han *adelantado* grandemente a nosotros, hombres vulgares, pues se nutren de fuentes que todavía no hemos abierto para la ciencia.”²⁹

Buñuel parece responder y completar la cita de Freud extraída de la *Gradiva*, a la vez que señalar algunas singularidades propias del séptimo arte y del poder emocional de la imagen: “El cine es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto, y parece haber sido inventado para expresar la vida del subconsciente cuyas raíces penetran tan profundamente en la poesía”.³⁰

Para Luis Buñuel, entonces, el cine fue inventado para expresar –y no representar– los movimientos del inconsciente, cuyas “raíces”, las “fuentes” misteriosas para la “ciencia” que evocaba Freud, están en relación directa con la “poesía”, o quizás, lo que llamaremos más adelante la poética.

Siempre en la *Gradiva*, Freud escribe: “Nuestro procedimiento consiste en la observación consciente de los procesos anímicos anormales en otras personas a fin de poder colegir y formular sus leyes. El poeta procede de otro modo; dirige su atención a lo inconsciente dentro de su propia alma, espía sus posibilidades de desarrollo y les permite la expresión artística *en vez de sofocarlas mediante una crítica consciente*. De esa manera averigua desde sí lo que aprendemos en otros, las leyes a que debe obedecer el quehacer de eso inconsciente; pero no le hace falta formular esas leyes, ni siquiera discernirlas con claridad: debido a la actitud tolerante de su inteligencia, ellas están encarnadas en sus creaciones.”³¹

Por su parte, Bergman podría razonar con Freud, dejando entender también una especificidad cinematográfica.

*“Se hizo evidente que lo cinematográfico se había convertido en mi medio de expresión. Me hacía escuchar en una lengua que no pasaba por el lenguaje que me faltaba, por la música que no dominaba, por la pintura que me dejaba frío. Tenía de pronto una posibilidad de relacionarme con el mundo a mi alrededor en una lengua que se habla directamente de alma a alma en giros que, casi voluptuosamente, se sustraen al control del intelecto. De ese modo, (...) durante veinte años, sin cansarme, con una especie de furor, transmití sueños, sensaciones, fantasías, gritos de locura, neurosis, estasis de la fe y puras mentiras.”*³²

Picasso podría completar a su vez: “*El arte es una mentira que nos permite develar la verdad*”. Dicho de otro modo, en arte, develar una verdad que avanza enmascarada es captarla a través de la *ficción*.

La ficción es una elaboración, nada más, y eso ya es mucho. Es un trabajo del pensamiento, de la imaginación creadora, a partir de datos, de materiales de vida utilizados y transformados por la construcción de una obra.³³

No se trata por lo tanto de entrar en el pseudomisticismo de los “fundamentalistas del arte”: los grandes autores no son magos en comunicación con lo divino. Tienen, por el contrario, una gran capacidad de elaboración, y de presentación.

2.3. El imaginario creativo

Esa *emergencia* de una forma –*adecuada al fondo*– tiene que ver con la poética, es decir, con el imaginario creativo.³⁴

Si ciertos cineastas intentan penetrar los misterios del psiquismo es para permitir que *se vean y se sientan*, pasando por lo que Cornelius Castoriadis llama la imaginación radical, creadora, específica para hacer emerger la poética. Utilizo el término poética para subrayar su dimensión intrínsecamente creadora (poiesis), a la vez que para diferenciarla de lo que se relaciona con la investigación estetizante. Por lo tanto, entiendo por poética una acción que desemboca en una creación nueva, sirviéndose del imaginario creativo.

Lo que Castoriadis llama imaginario creativo o radical es la “facultad originaria de plantear o de ofrecer, en la modalidad de la representación, una cosa y una relación que no están (que no están disponibles en la percepción o nunca lo estuvieron) [...] El imaginario del cual hablo no es imagen *de*. Es creación incesante y esencialmente indeterminada de figuras / formas / imágenes, a partir de las cuales solo puede ser cuestión de “algo”³⁵, de una emergencia. El imaginario creativo conjuga los *procesos primarios*, pasando por la condensación y el desplazamiento, con las combinatorias que crean nuevos ordenamientos, es decir, *surgimientos*. No es propiedad exclusiva del artista, pero sí su principal fuente.

Por otra parte, podemos considerar legítimamente que Freud peca de exceso de modestia cuando parece restringir el trabajo de investigador del psicoanalista, y haciéndolo suyo, lo reduce a “sabiduría académica”. De tal modo, cuando escribe esa frase, que recoge una dimensión esencial de todo lo que acabamos de

esbozar: “Existe, en efecto, un camino de regreso de la fantasía a la realidad, y es... el arte”³⁶, algo sabe. Freud convoca numerosas y eclécticas metáforas en su obra. “Lejos de ser una simple decoración formal, la potencia de creación metafórica en el texto freudiano es proporcional a la potencia de pensamiento: incluso es casi su síntoma.”³⁷ No es un gran secreto: todo gran pensador es artista, y todo gran artista es un pensador de envergadura. Nietzsche, para quien el aforismo, la metáfora, eran un modo casi constante de expresión, es uno de los que más se aproximaban a una síntesis entre el pensador y el artista. Aquí, pues –en el seno del proceso de creación–, las fronteras se confunden y las paralelas se cruzan. Por supuesto, el trabajo de la poética se pone en práctica intensamente en el proceso analítico, y sobre todo en los momentos de interpretación performativa. Y aunque en el trabajo de teorización la razón tiene el estrellato –por necesidad de orden y de inteligibilidad–, solo la poética permite verdaderos avances, saltos cualitativos.

Dos procesos de los creadores, entonces, que en sus obras pasan, uno a través de la razón, *sobre todo*, para dar a comprender a través de la conceptualización y la teorización; el otro, a través del imaginario creativo, para hacer que se vea y se sienta. El teórico creaba conceptos; el artista, para retomar la teoría deleuziana, perceptos.³⁸

Si bien trabajar en la combinación, armonización de la elaboración teórica con la poética cinematográfica puede generar una gran potencia de entendimiento, es necesario para ello estar en condiciones de reconocer lo esencial de lo que constituye el lenguaje intrínsecamente cinematográfico, los componentes de su potencia creadora y expresiva. Una obra cinematográfica de ficción no se aprehende únicamente como un escrito, y menos como un discurso, pues eso sería un análisis de guion, y no de película.

Ese trabajo sobre la forma, de la forma en relación con el fondo, tiene su especificidad, y creemos que no reconocerlo es avanzar casi a oscuras, con una sola distancia focal.

3. El lenguaje fílmico

Nosotros, especialistas en la palabra, tendemos en el análisis fílmico a aferrarnos demasiado exclusivamente a ellas y al relato en detrimento de las imágenes y del lenguaje cinematográfico. Aunque en el proceso de

creación hay que reconocer, generalmente³⁹, tres tiempos de escritura: el guión (que incluye las story-board), la filmación (o rodaje) y el montaje, lo que debe ser objeto de análisis es claramente la entidad finalizada, la obra cinematográfica.

Simplifico acá los componentes de ese lenguaje en su quintaesencia y no pretendo –lejos estoy de eso– realizar un trabajo exhaustivo sobre ese punto en el presente marco.⁴⁰ Simplemente, se trata de identificar lo que se revela esencial para el análisis fílmico, y más particularmente desde nuestro campo.

3.1. Los principales componentes

Si seguimos a Deleuze, el primer componente fundamental del arte cinematográfico es la imagen-movimiento, es decir, una imagen que permite ver y sentir los movimientos, los encadenamientos sensitivo-motrices o los encadenamientos de actitudes y posturas.⁴¹

Esa noción de imagen-movimiento, que podría llamar también imagen cinemática, se revela esencial a nosotros puesto que toda investigación pone en juego la representación en movimiento. Toda investigación convoca algo que no es solo del orden de la representación de un hecho, una fotografía de un hecho, algo que se vería como estático, sino por el contrario, algo que está en movimiento perpetuo.

Los cineastas también son investigadores, a veces investigadores de la cosa psíquica pero que tienden –esencialmente– a capturar algo a través de la imagen-movimiento, de los movimientos de los cuerpos y de sus interacciones, de la creación de un espacio fenomenológico que permite *ver* y *sentir* los impulsos y conflictos humanos.

Ese lenguaje intrínsecamente cinematográfico se apoya pues en la imagen-movimiento, el encuadre fijo o en movimiento (panorámico y *travelling*) en planos que pueden ser cortos o largos, o también planos-secuencia, el montaje, la elipsis, el tratamiento del sonido y de la luz, el fuera de campo.

Por otra parte, se podría estimar legítimamente que el tratamiento del sonido ocupa un lugar tan esencial que sería quizás más justo hablar, en numerosas ocasiones, de *imagen-movimiento-sonido*.

Hay que considerar que la *condensación* juega un papel *esencial* en ese lenguaje y que cada uno de esos elementos antes citados, llamados modos de expresión, gramática cinematográfica o herramientas intrín-

secas. Por eso, la condensación adquiere un carácter necesariamente significativo en el seno de una obra. Evidentemente, cada *intención* es *necesaria* y no contingente en arte, incluso la que uno atribuye al azar. Lo mismo sucede con el cine. Es obvio, por ejemplo, que uno no va al encuentro de una pintura o de una escultura de tal o cual maestro diciéndose que tal o cual elemento de la obra es contingente. Eso es igualmente válido para una obra cinematográfica: hay que considerar cada plano, cada encuadre, cada composición espacial, el uso del fuera de campo, cada elipsis, cada montaje, el tratamiento del sonido y de la luz, etc. como significativos y en relación, en *logos*⁴², unos con otros.

Por lo tanto, no solo la condensación, que remite a la metáfora, sino también el desplazamiento, que remite a la metonimia, deben considerarse como “hiperactivos”⁴³ en el arte cinematográfico. A saber, cada imagen-movimiento debe considerarse potencialmente sobre-significativa y poderosamente polisémica puesto que remite a otras cosas, a otros “*significantes*” en el seno de la obra, operando así desplazamientos que pueden desplegarse como rizomas.⁴⁴

3.2. El *significante imaginario* o no fonemático

El trabajo de Christian Metz sobre lo que llama *significante imaginario*⁴⁵, tendía a mostrar la especificidad de esa “unidad lingüística visible” en el arte cinematográfico.

Para quien quiera captar algo a través de la imagen, *P'tit bal*, cortometraje de Philippe Découflé, lo usa muy bellamente: no podría incluso ilustrarse de mejor manera, poéticamente, el lazo entre el significante y el *significante imaginario*.⁴⁶

Como la materialidad del significante es diversa, este no es solo fonemático, puede pasar también por una imagen, una imagen-movimiento, un objeto, un color, o incluso por la expresión de un rostro.⁴⁷

Tiendo pues a preferir esta expresión de “significante no fonemático”⁴⁸ porque no restringe su alcance a la imagen, incluye el sonido, cuya importancia capital ya mencionamos.

Como se sabe, la articulación fonemática de un significante puede remitir a muchos significados, el sentido solo se despliega plenamente en la relación que un significante entabla con otros significantes y eso es igualmente válido para el significante no fonemático.

3.3. El *montaje*

El efecto Kuleshov, derivado del nombre del cineasta y teórico ruso, revela perfectamente eso a través del montaje: el mismo plano corto del rostro del actor Mozzhujin, inexpresivo, es precedido sucesivamente por un plato de sopa, por un cadáver en un ataúd y por una mujer recostada, formando así tres secuencias diferentes. El espectador traduce la expresión de Mozzhujin cada vez en función de la secuencia por un sentimiento de hambre, de tristeza o de deseo.

Por su parte, Godard nos dice “no es una imagen única, sino únicamente una imagen”. Una imagen nunca está sola. Lo que cuenta es la relación entre imágenes. La imagen-movimiento solo se convierte en potencialmente única, solo adquiere valor de “verdad” cuando se pone en relación con las otras imágenes de la película. Y finalmente, no adquiere su pleno valor sino como parte de un todo, en tanto que la parte revela algo del todo, de la entidad que constituye la película, incluso de la obra del autor en su conjunto. A veces, un plano puede esclarecerse plenamente no solo en relación con todas las otras imágenes-movimiento, sino también y sobre todo cuando se conoce la integralidad de la obra del autor; montaje de la película, construcción de la obra.

Es evidente que, como en cualquier otra creación, hay fracasos, lo que no impide de ningún modo que todo sea pesado, pensado y sentido en una película que se inscribe en un proceso de investigador que construye una obra.⁴⁹

3.4. El *encuadre*

Cuando Dreyer filma a Renée Falconetti, en *La pasión de Juana de Arco* (1927), y la encuadra en un plano corto (un gran plano), de los más bellos y conocidos en la historia del cine, lo que permite ver y sentir nunca había sido visto ni sentido por el ser humano.

*“Con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento. En una ampliación no sólo se trata de aclarar lo que de otra manera no se vería claro, sino que más bien aparecen en ella formaciones estructurales del todo nuevas. Y tampoco el retardador se limita a aportar temas conocidos del movimiento, sino que en éstos descubre otros enteramente desconocidos que ‘en absoluto operan como lentificaciones de movimientos más rápidos, sino propiamente en cuanto movimientos deslizantes, flotantes, supraterréneos’”*⁵⁰

El encuadre nos permite mirar el rostro de Renée Falconetti en una *proximidad* y una *distancia* que despliega una “profundización (...) de nuestra percepción”.⁵¹

No se trata de la percepción del rostro –“El propósito del arte, con los medios materiales, es arrancar el percepto a las percepciones del objeto”⁵² – sino de estar en ese rostro y fundirse en él. Estar en ese rostro como uno estaría en “un bloque de sensaciones compuesto por perceptos y afectos”. Se ve y se siente una carga condensada e inefable. “La obra de arte es un bloque de sensaciones, es decir, *un compuesto de perceptos y afectos*. Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan”⁵³, pues “la obra de arte es un ser de sensación, y solo eso: existe en sí misma.”⁵⁴

Quisiera dar testimonio, muy brevemente, de esa potencia del arte cinematográfico a partir de una puesta en paralelo con una de mis prácticas clínicas. En la Maison Verte, lugar en el cual reciben a niños de entre 0 y 4 años, la dimensión fenomenológica se aplica constantemente, en el centro de nuestra práctica de psicoanálisis. Por eso, lo que permite ver y sentir una película como *Recreación*, o como *Ser y tener*⁵⁵, a partir de los movimientos de los cuerpos de esos niños, la manera en que sus problemáticas psíquicas producen y atraviesan esos movimientos de los cuerpos, nunca podríamos experimentarlo, apreciarlo, verlo y sentirlo con tanta agudeza; una presencia tal de esos cuerpos que no convoca a nuestros cuerpos en una *interacción*, sino que deja todo el lugar al afecto, a las sensaciones y también al pensamiento. También al pensamiento en el sentido de que podemos ver y volver a ver esas imágenes tanto como materia de reflexión como de perceptos, y que pueden ser convocadas a voluntad para pensarlas.

Conclusión: la confluencia de miradas

*“Si usted busca lo que, en realidad, es más real que la realidad misma, hágalo por el lado de la ficción cinematográfica”
(Slavoj Žižek)⁵⁶*

Lo que caracteriza la obra de arte es esa singularidad afirmada, esa brecha que abre por ser única, diferente a cualquier otra, pues se inscribe en un universo propio del autor, de su mirada, y posee ella misma su propio universo, a la vez que concierne a lo universal porque identifica un efecto de la realidad, lo alcanza o lo penetra

en un punto y de una forma como ninguna otra podría hacerlo.

El arte cinematográfico tiende a identificar puntos de lo inefable a través de la imagen-movimiento. Puntos de lo inefable: lo que las palabras no pueden decir, o que dicen de otro modo. En el plano fenomenal se desarrollan, a través de la imagen-movimiento y del ordenamiento de los significantes no fonemáticos, confluencias, accidentes, estados de cambio, deseo en movimiento que se ven y se sienten en una temporalidad –con la cadencia dada por la elipsis– y una espacialidad en el seno de las cuales la condensación, el desplazamiento, el punto de vista ocupan un lugar esencial.⁵⁷

La unión entre investigador psicoanalista y obra cinematográfica a la que apuntamos es la manera en que la obra va a identificar un mismo punto de imposibilidad, un efecto de realidad, a través de herramientas intrínsecas a la investigación y a la expresión artística. Y quizás más aún, aunque menos frecuentemente, lo que la obra ha identificado y que el psicoanalista no pudo captar o no lo pudo hacer de otro modo que a través del lenguaje cinematográfico que emana de la mirada del autor de esa obra.

“Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su consciencia presenta otro tramado inconscientemente. Es corriente que pueda alguien darse cuenta, aunque no sea más que a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero desde luego que nada sabe de su actitud en esa fracción de segundo en que comienzan a alargar el paso. Nos resulta más o menos familiar el gesto que hacemos al coger el encendedor o la cuchara, pero apenas si sabemos algo de lo que ocurre entre la mano y el metal, cuanto menos de sus oscilaciones según los diversos estados de ánimo en que nos encontremos. Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arrezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional.”⁵⁸

Si bien no se puede reducir el inconsciente freudiano al “inconsciente pulsional” y la fórmula de “inconsciente óptico” nos parece psicoanalíticomórfica, lo que retenemos del paralelismo de Benjamin es haber visto muy tempranamente que psicoanálisis y cine abrían campos de mirada y de escucha de lo que hasta ese momento no podía ser visto y oído. Y que esos campos pueden ser poderosamente complementarios.

Es por eso que me atrae mucho la idea de que ligar armoniosamente cine y psicoanálisis es abrir una doble

distancia focal. Dos distancias focales que cuando confluyen tienden a articular *lo visible con lo invisible*. *Lo invisible de las problemáticas inconscientes con lo visible que abre la imagen-movimiento*. El psicoanálisis atrapa a través de lo invisible lo inexplicable en lo visible, el cine hace visible y sensible lo que no podría serlo sin él.

En consecuencia, lo invisible que el cine puede hacer visible solo se vuelve inteligible gracias a la *confluencia* de las dos miradas. Mirada del cineasta, que permite ver y sentir a través de la escritura fílmica. Mirada del espectador, actor, activo, investigador, que se devela en el encuentro con la mirada del autor.⁵⁹ El efecto de confluencia compromete entonces necesariamente la subjetividad del espectador y la del investigador. Quien dice mirada dice subjetividad. Por eso me parece justo concluir con una apertura: Serge Daney decía “una

película nos concierne por lo menos en la misma medida en que la miramos”⁶⁰

Mirar una película es potencialmente subjetivante. Las películas que miramos nos conciernen, nos reflejan y nos alteran.

Esas películas que nos conmueven no nos conciernen como idénticos, su mirada no remite a lo mismo, que fija y vuelve estático. Si hay confluencia profunda, conmovedora, es porque esas películas nos alteran. Conciernen nuestra alteridad, extraña a nosotros mismos.

En *ese sentido*, concordamos con Guattari cuando dice que “el cine es el psicoanálisis contemporáneo de las masas”.⁶¹

Traducción: Estela Consigli

¹ W. Benjamin, “L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique”, 1939, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000. [En español: W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en W. Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989]. https://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf

² El cine que nos interesa aquí no es pues el que domina ampliamente, el de la industria, sino el cine de autor, susceptible de producir obras de arte.

³ “Freud et l’‘intuition cinématographique’: psychanalyse, cinéma et épistémologie” in *CiNÉMAS*, vol. 14, n° 2-3, 2008, p. 56.

⁴ P. J. Bouyer y S. Bouyer, (2002). “Cinéma et psychanalyse”, in Mijolla de, A., (ed.) *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Calmann Lévy, p. 325.

⁵ Petit Robert, 2008. La noción de “impresión” nos remite inevitablemente a la de dominación. [N. de T.: En francés, “empreinte” (impresión) – “emprise” (dominación, influencia, control)].

⁶ S. Mijolla-Mellor de, (2002). *Psychanalyse appliquée/interactions de la psychanalyse*, Mijolla de, A. (ed.), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Calmann-Lévy.

⁷ *Ibid.* pág. 1356.

⁸ *Qu’est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991 [En español: Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993].

⁹ Mijolla-Mellor de, S., *op. cit.* pág. 1357.

¹⁰ Freud, S., Abraham, K., “Lettre du 9 juin 1925”, en *Correspondance Freud-Abraham*, Paris, Gallimard, coll. “Connaissance de l’inconscient”, 1969. [En español: *Freud-Abraham. Correspondencia completa. 1907 – 1926*, Síntesis, Madrid, 2001].

¹¹ Entiendo aquí este término en el sentido de inanimado, y no –por supuesto– como objeto de la pulsión.

¹² Recordemos la conocida fórmula de Lacan: “La esquizia del ojo y de la mirada”, es decir, la imposibilidad de reducir la mirada a la visión. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, le Seuil, 1973, pág. 65. [En español: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, El Seminario, Libro XI*, Buenos Aires, Paidós, 1987].

¹³ G. Deleuze, *L’image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983. [En español: G. Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Buenos Aires, Paidós, 1984].

¹⁴ Escribo “cuerpo-psique” para subrayar que el cine capta especialmente la psique a través del cuerpo, y a la vez para destacar –en modo inverso– el innegable lazo entre psique y soma.

¹⁵ Ambos descompondrán la marcha, el salto, la carrera de hombres y mujeres para penetrar los movimientos que antes no podían distinguirse. Muybridge confirmará, gracias a su dispositivo, las hipótesis de Marey, quien afirmaba que las patas del caballo, en las fases del galope, solo dejan juntas el suelo una sola vez, algo discutido por los científicos de la época hasta esa descomposición por imagen-movimiento.

¹⁶ En la tradición de ese punto de partida, es interesante señalar una dimensión que puede parecer relativamente anecdótica, y que –quizás– no lo es tanto. Que el descubrimiento analítico parta del incomprensible cuerpo de la histórica tiene, en esa puesta en paralelo, algo de gracioso. La historia constituye el modo de funcionamiento psíquico que calza como un guante en la función del actor. Desde la relación de la histórica con la imagen del cuerpo, y por lo tanto, con la puesta en escena del cuerpo, hasta –más importante aún– ese deseo del otro que basa su relación con el otro y consigo mismo, la histórica es, por así decirlo, actriz “nata”. Numerosos sujetos históricos encontrarán en el arte cinematográfico de ficción material que servirá de materia de creatividad para elucidar la realidad.

¹⁷ W. Benjamin, *op. cit.*, págs. 300-301. [En español: W. Benjamin., *op. cit.*, pág. 13].

¹⁸ *Ibid.*, pág. 304. [En español: *Ibid.*, pág. 15].

¹⁹ Sin embargo, aunque deja suponer ampliamente la complementariedad de ambos campos, es un punto que no desarrollará.

²⁰ Para quienes duden de que el cine puede captar algo de eso, en esta aproximación no muy ortodoxa a la realidad, podrían citarse numerosas secuencias. Me remito a una: vea o vuelva a ver la escena de violación en *Irreversible* (2002), de Gaspar Noé, y la manera en que ese “imposible” se muestra y se siente como insoportable.

²¹ W. Benjamin, *op. cit.*, págs. 303-304. [En español: W. Benjamin., *op. cit.*, págs. 14-15].

²² G. Debord (1967), *La Société du spectacle*, París, Folio, 1992. [En español : G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, in *Revista Observaciones filosóficas*, Madrid 1987]. (<http://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf>)

²³ Ver en este punto Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, París, La fabrique, 2008. [En español, J. Rancière, *El espectador emancipado*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2010].

²⁴ Lo que no significa que el cine cautivo de la industria no sea interesante para analizar. Conviene hacerlo sobre otras coordenadas: por ejemplo, teniendo en cuenta el dispositivo social en el cual se inscribe y que sirve para perpetuar, más que para subvertir.

²⁵ Nos referimos a lo que la *nouvelle vague* ha llamado política de autores.

²⁶ R. Dadou, *Cinéma, psychanalyse et politique*, París, Séguier, pág. 53.

²⁷ P. Mériageau, *Mankiewicz*, París, Denoël, 1993.

²⁸ Citado por R. Dadoun, *op. cit.*, pág. 47. El subrayado es mío.

²⁹ S. Freud, *Les délires et les rêves dans la Gradiva de Jensen*, 1907, París, Gallimard, 1990, p. 141. El subrayado es mío. [En español: S. Freud, *Obras Completas de Sigmund Freud*, Ordenamiento de James Strachey, Volumen IX (1906-1908). *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen y otras obras, El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen* (1907 [1906]), Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1976].

³⁰ A. Kyrrou: *Luis Bunuel, CINEMA D’AUJOURD’HUI No: 4*. París, Seghers, 1962.

³¹ *Op. cit.* p. 243-244. El subrayado es mío. [En español: *op. cit.*, pág. 76].

³² Ingmar Bergman, *Laterna magica*, París, Folio, 2001, págs. 12-13.

³³ Asimismo, habría que hacer y profundizar un paralelo entre la ficción cinematográfica y el trabajo de ficcionalización inevitable y necesario para la escritura de casos. Creo que aportamos elementos a esta cuestión, si bien indirectamente.

³⁴ Tal denominación apunta asimismo a diferenciar ese registro del imaginario de aquel al cual quizás se lo ha reducido: el imaginario como ilusión o engaño.

³⁵ *L’Institution imaginaire de la société*, París, Seuil, 1975, págs. 7-8.

³⁶ S. Freud, (1916-17). *Introduction à la psychanalyse*, París, Payot, 1974, p. 354. [en español: S. Freud, *Obras completas d Sigmund Freud, conferencias de introducción al psicoanálisis*, Ordenamiento de James Strachey, Parte III, (1916 – 1917), Volumen XVI, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1976].

³⁷ P. L. Assoun, “Traité de l’œuvre psychanalytique” in *Dictionnaires des œuvres psychanalytiques*, París, PUF, 2009, pág. 81. El trabajo realizado por Paul-Laurent Assoun sobre las metáforas freudianas es edificante al respecto (págs. 81 a 109).

³⁸ *In Qu’est-ce que la philosophie, op. cit.* p. 154 à 188. [En español: *op. cit.*]

³⁹ Generalmente, pues ciertos cineastas pueden, en especial, hacer solo un esbozo de guión, luego pasar al rodaje y mezclar directamente la escritura de guión con la escritura fílmica.

⁴⁰ Para un trabajo más profundo sobre el lenguaje fílmico remito especialmente a los trabajos de Daniel Weyl, *Septième art: du sens pour l’esprit*, París, L’Harmatan, 2006. *Souffle et matière. La pellicule ensorcelée*, París, L’Harmatan, 2010.

⁴¹ Deleuze distingue tres variedades de imagen-movimiento: la imagen percepción, la imagen-acción y la imagen-afecto. (En *L’image-mouvement, op. cit.*). Nuestro trabajo de articulación se realiza esencialmente en torno al movimiento, por lo que no evocaré aquí *L’image-temps*, que complicaría nuestro propósito inútilmente, Sobre todo porque hoy tiendo a suscribir ciertas críticas que conciernen a esta diferenciación –imagen-movimiento / imagen-tiempo– en que tiempo y espacio están intrínsecamente ligados. Sin

embargo, precisemos que la imagen-tiempo remite para Deleuze a la propia sustancia del tiempo, independientemente de cualquier acción, un poco de “tiempo en estado puro” dice él en referencia a Proust (*L'image-temps*, París, Minuit, 1985); no excluyo extender mi reflexión sobre es otra dimensión en una investigación futura.

⁴² Recordemos que el logos no remite solo a la palabra, a la razón o a la ciencia, sino también a la relación, a la puesta en relación.

⁴³ Observemos que, en esta época en que las series se vuelven cada vez más creativas, al menos desde Lynch con *Twin Peaks* (1990), y su potencia expresiva reside en gran parte en la *duración*, el cine conserva la frescura de esa forma de “*hybris*” de la condensación. Aunque evidentemente la condensación se aplica con fuerza en ese modo de expresión fílmica, nunca –me parece– lo hace en la misma medida ni con la misma potencia *cualitativa* que en las grandes obras cinematográficas.

⁴⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, París, Editions de Minuit, 1980.

⁴⁵ C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, París, Christian Bourgois, 1979.

⁴⁶ Puede verse este cortometraje de 3.30 minutos en Daylimotion: http://www.dailymotion.com/video/x2l5z7_le-ptit-bal_music. Enlace verificado el 1 de marzo de 2017.

⁴⁷ ¿Las primeras expresiones del significante no fonemático no toman cuerpo, por otra parte, en el primer espejo del ser, el rostro de la madre?

⁴⁸ Según mi conocimiento, la primera que utilizó esta expresión fue Julia Kristeva en *La révolution du langage poétique* [*La revolución del lenguaje poético*] (1974).

⁴⁹ Lo que no significa que las películas cautivas de la industria no sean interesantes para analizar. Conviene hacerlo en base a otras coordenadas: por ejemplo, teniendo en cuenta el dispositivo social en el cual se inscribe y que sirve a perpetuar más que para subvertir.

⁵⁰ W. Benjamin, *op. cit.*, pág. 305. [En español: W. Benjamin, *op. cit.*, pág. 15].

⁵¹ W. Benjamin, *op. cit.*, pág. 303. [En español: W. Benjamin, *op. cit.*, pág. 14].

⁵² G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, *op. cit.*, p. 158. [En español: G. Deleuze y F. Guattari, ¿Qué es la filosofía?, *op. cit.*].

⁵³ *Ibid.*, pág. 154. [*Ibid.*]

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 155. [*Ibid.*]

⁵⁵ Respectivamente, de Claire Simon (1993) y de Nicolas Philibert (2002).

⁵⁶ Slavoj Zizek en su documental *Le guide pervers du cinéma* (2006).

⁵⁷ Me refiero con esta larga frase a un punto que dejo a la eventualidad de una investigación futura. Muy probablemente, hay cuestiones que se prestan más a efectos de confluencia entre cine y psicoanálisis. Las que conciernen al cuerpo, a la imagen, a la imagen del cuerpo, al narcisismo y a lo que las imágenes cinematográficas contienen en abundancia: confluencias, accidentes –buenos y malos–, estados de cambio...

⁵⁸ W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 305-306 [En español: W. Benjamin, *op. cit.*, pág. 15].

⁵⁹ Sobre ese “espectador” activo, investigador, pensador y emancipado de *La sociedad del espectáculo* de Debord, ver: Marie José Mondzain, *Homo Spectator*, Bayard, París, 2007. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, París, 2008.

⁶⁰ P. A. Boutang, D. Rabourdin, *Serge Daney - Itinéraire d'un ciné-fils*, documental, París, Montparnasse, 2004.

[N. del T.: Juego de palabras en francés con “regarder”, que significa a la vez “mirar” y “concernir”: “*un film ça nous regarde au moins autant qu'on le regarde*”].

⁶¹ Citado por Serge Daney, *ibid.*

Hay que dejar de hablar de Benjamin por dos años. Arte, técnica y masa

Mauro Greco*

Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de La Pampa-CONICET

Recibido: 11 de julio 2016; aprobado: 2 de enero 2017

Resumen

¿Qué está diciendo Walter Benjamin cuando escribe “autoalienación”? es la pregunta de éste trabajo. Éste tendrá cuatro momentos. Por un lado, una presentación del famoso ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, tal como puede ser seguido en una lectura atenta a su argumentación. Un segundo momento, en el que me detendré en la aparición del concepto de “autoalienación”, en el texto citado. En tercer lugar, desarrollaré las reflexiones en torno al cine de otro autor, Jean Epstein, cineasta y filósofo del cinematógrafo, atendiendo a las posibles similitudes en las formas de pensar el cine como técnica. Una intuición guía mi escrito: Benjamin estaba viendo, a principios del siglo XX, el entorno comunicacional en el que vivimos; las últimas dos décadas hiper-conectadas se encuentran en ciernes en sus pensamientos. Esta hipótesis, cuarto momento del trabajo, será puesta a prueba.

Palabras clave: autoalienación | cine | medios masivos de comunicación | percepción | técnica.

We should stop talking about Benjamin for two years. Art, technique and mass

Abstract

What is Walter Benjamin saying when he writes “auto-alienation”? This is the question of this work. This text will have four moments. On the one hand, a presentation of famous Benjamin’s essay “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility” such as it can be follow in a careful lecture, paying attention to his argumentation. A second moment, where I will pause in the apparition of “self-alienation” concept, in the quoted text. In third place, I will develop the reflections about cinema of other author, Jean Epstein, filmmaker and philosopher of the movies, attending to the possible similitude in the ways of thinking the cinema as technique. One intuition guides mi text: Benjamin was watching, in the beginnings of the XX century, the communicational environment where we live; the two last hyper-connected decades are fledgling on his thoughts. This hypothesis, fourth moment of this work, will be tested.

Keywords: autoalienation | cinema | mass-media of communication | perception | technique

Nadie es benjaminiano ¹

La autenticidad, escribe Bénéjamin, es “el aquí y ahora de la obra” (Benjamin, 2007:150). Aquella autenticidad aurática, en tanto déictico espacial y temporal, se sustrae a la reproductibilidad técnica, según el autor ². ¿Por qué la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica de la obra? Porque esta reproductibilidad es la “actualidad” de la misma: su salida “al encuentro de cada destinatario” (Ibíd.: 151). Si la obra de arte aurática llamaba a los espectadores a su contemplación, el arte reproducido técnicamente sale a la búsqueda de ellos. Donde antes había llamada ahora hay salida y captación ³.

La obra de arte reproducida técnicamente entonces, escribió Bénéjamin, está inscrita en modos de percepción

sensorial. Estas maneras se han visto afectadas, al tiempo que han afectado, una serie de transformaciones sociales. Uno de los modos de percepción sensorial afectadas-afectantes es el desmoronamiento del aura. El aura, como “manifestación irrepitable de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (Benjamin, 2007:152), se ha visto tocada por la reproductibilidad: lo que era irrepitable y lejano se ha vuelto mecánicamente reponible y cercano, por singular y lejano que pueda resultar.

La reproductibilidad técnica de la obra, además de batallar contra el aura y operar una serie de modificaciones sensoriales efectos y causas de transformaciones sociales, produce, dice Benjamin, una distinción entre reproducción e imagen. Mientras la imagen es singular y perdura, la reproducción es fugaz y repetida. La imagen

* mauroigreco@yahoo.com

es el reino de lo aurático, la reproducción el ámbito de la tecnicidad o el mecanicismo.

Esta unicidad del aura era lo que actualizaba repetida –pero singularmente en cada repetición– el ritual, recuerda Benjamin. Este aurático valor cultural de la obra, ésta lejana –por cercana que pueda resultar– imagen cultural, es la que el ritual traía a colación singularmente en cada repetición. Lo que el ritual recordaba era la autenticidad de lo ritualizado, es decir su valor de origen. Esta es una de las ligazones entre autenticidad, autoridad y tradición. La tradición ritualizada, a través de su autoridad, recuerda que en algún momento eso que se repite fue original y auténtico. La reproductibilidad echa por tierra con lo anterior, sus hilaciones y originalidades.

La reproductibilidad técnica emancipa a la obra del ritual, sostiene Benjamin. Produce un desplazamiento del ritual a la política. De lo único e irrepetible, más allá de su repetición, a lo que puede repetirse soberanamente. Aquí entra en juego uno de los conceptos que, en esta oportunidad, interesa del texto benjaminiano: ¿qué entiende por “política” (Ibid.:157)?

El valor cultural de la obra, único, lejano y aurático, en la reproductibilidad es re-emplazado por el valor de exhibición, repetible y cercano en la medida de sus reproducciones. El rostro, ejemplifica Benjamin, antiguo testamento de lo más singular de lo humano –no hay dos rostros iguales, incluso entre gemelos (los gestos, el rictus, las líneas faciales)–, se torna exhibitivamente copiable a la medida de las posibilidades técnicas. En contraposición, “del aura no hay copia” (164). Sin embargo, según Benjamin, para la década del '30 del siglo pasado, asistíamos como humanidad a una “atrofia del aura”. Una vez más, de lo único, irrepetible, lejano y auténtico. Esta atrofia, ejemplifica el autor, halla uno de sus correlatos en la “construcción artificial de la personality” (166).⁴

Esta artificialidad encuentra en el cine, para el autor, una de sus plasmaciones. Benjamin compara las técnicas del cine y del deporte. Sostiene que ambos destinatarios ideales son construidos como “medio especialistas” (Benjamin, 2007:167), es decir espectadores que relativizan la posibilidad de un especialismo en torno al medio más que el que resulta de su expectación. Sin embargo, la clásica distinción entre autor y público, más allá de las relativizaciones que aquellos medios puedan generar, persiste. Benjamin brinda cuatro ejemplos. Por un lado, el mago y el pintor, por el otro el cirujano y el cinematógrafo. La clásica –y en un sentido conservadora– relación entre autor y espectador, afirma el autor, está más presente del lado de la primera pareja que de la segunda. ¿No

existe relación de autoría-expectación entre un cirujano y su operado, entre un cinematógrafo y su público? Claro que sí, pero, dice Benjamin, la relación en ambos casos es táctil, y por ende más cercana, a diferencia del binomio mago-pintor cuyo vínculo es visual, y por ende más lejano.⁵ Que un cirujano hunda sus manos en el cuerpo del operado, o que la relación entre un mago y su público –o un pintor y su audiencia en una exhibición– es visual, no parecen grandes novedades: ahora, que el tipo de vínculo que, a poco más de tres décadas de su invento, el cine propone es táctil, no visual ni sonoro, se encuentra entre los aportes del texto. Y explica también por qué la reproductibilidad técnica, en este caso cinematográfica, al mismo tiempo que fruto de transformaciones sociales, opera modificaciones sociales en tanto volatiliza la percepción sensorial de sus espectadores. Alguien entra al cine y sale modificado por él no necesariamente porque haya visto la mejor película de su vida, o porque se haya encontrado con una cinta que lo llevó a replantearse su existencia, sino porque sus sentidos, su aparato sensorial, comenzó a verse modificado por esa experiencia, por la situacionalidad repetida de sentarse entre otras personas delante de una pantalla gigante a ver figuras moverse, en ese momento en silencio.

La reproductibilidad técnica modifica la relación de la masa con el arte. Esta es otra de las principales, sino la principal, tesis de Benjamin del texto. Esta modificación, caracteriza el autor, es “progresiva” (Ibid.:171), es decir no conservadora (como la clásica relación autor-espectador, o la especialidad a la hora de hablar de determinados medios técnicos o sociales). Es progresiva, prosigue en su explicitación Benjamin, porque el gusto por mirar construye en el que mira la actitud del que opina como experto. La *expertise* en torno a una obra reproducida técnicamente no es la misma que la de una lejana obra aurática.

Por último, sostiene Benjamin, la cámara construye o activa un “inconsciente óptico” (174), es decir una región de la visualidad reprimida socialmente que el cinematógrafo, como la asociación de ideas o el acto fallido, permitiría subir a la superficie de lo visible y las formas de ver. Es por esto que, haciéndose eco de otro de los inventos que para entonces tampoco contaba con más de tres décadas, el psicoanálisis, Benjamin establece que la cámara es al inconsciente óptico lo que el psicoanálisis al inconsciente pulsional. La cámara sería el psicoanalista de nuestras represiones visuales, de lo que no vemos, o –lo que es lo mismo decir– de lo que vemos con determinada forma.

Masa y arte

Sin embargo, historiza Benjamin, esta destrucción del aura no es un invento ex nihilo del cinematógrafo: ya los dadaístas, a través de su inserción de elementos cotidianos en obras artísticas distanciadas de lo mundano, buscaban horadar lo lejano, irrepetible y singular asociado a determinada forma de entender el arte. El cinematógrafo, sí, establece una forma de expectación de la obra que el mingitorio en la galería todavía no proponía: la distracción. La frase de Duhamel: “ya no puedo pensar lo que quiero” (177). El correr de las imágenes afecta el orden de los pensamientos, el mismo orden que se intenta establecer al interior de ellos, la soberanía pensante del sujeto espectador: estamos prendidos de ellas, no des(a) pegados desde un atalaya de la contemplación. Esta relación de distracción es la que, dice Benjamin, la masa establece con el arte.

La masa, “parias letrados, criaturas miserables” (178), devora la obra más que verse sumergidos en y por ella. ¿Por qué? Porque la observan distraídamente. Pero además porque establecen con ella una relación táctil: un asunto más de costumbre y advertencia ocasional que de fijación puntual. Un tipo de recepción óptica opuesta a la contemplación, la atención tensa. La masa observa el arte distraídamente: “la recepción en la dispersión tiene en el cine su (instrumento) de entrenamiento” (180). El público, entonces, “es un examinador que se dispersa” (Ibídem.). El cine construye distraídos con un modo disperso de atención.⁶

Sin embargo, el contexto histórico-político en el cual Benjamin escribe este texto vuelve problemáticas las afirmaciones anteriores. Ese contexto es el dominado, al menos en Europa occidental, por el fascismo italiano y la ascensión del nazismo alemán. La masa, así como el cine, tienen en ambos un papel destacado. Como sujeto histórico, tanto de redención como de sometimiento, al igual que como mecanismo de propaganda. “El fascismo ve su salvación en que las masas se expresen pero no en que hagan valer sus derechos”, escribe Benjamin (Ibídem). En la anterior oración, la salvación no es sólo del fascismo sino también de las masas según aquel las entendía. Uno de los medios de expresión antagónicos a la valencia de derechos es el cine, en tanto éste, a través de la reproductibilidad técnica de imágenes, destruye el aura y construye una masa dispada.

Todo lo cual no quita, como Benjamin estableciera con la salvedad de que la destrucción cultural operada por el cinematógrafo ya había sido ensayada por los

surrealistas, que el autor no encuentre también “otro medio más nuevo de acabar con el aura”: la guerra (182). La guerra que, siguiendo con las vanguardias artísticas de principios de siglo XX, recibía odas, junto a la destrucción de museos –es decir de determinada tradición y autoridad–, por Marinetti y los futuristas. Las bombas cayendo del cielo, el repiqueteo de las metralletas, modificarían, según Benjamin, la percepción sensorial (la vista, la escucha, el tacto, el lugar en el mundo) de un modo similar aunque distinto a como lo habían realizado las técnicas de reproducción. Guerra que, quizá no resulte redundante explicitarlo, está posibilitada por los *avances* técnicos de la modernidad, la ciencia y la investigación.

Aquí Benjamin vuelca una de las reflexiones quizá más interesantes del texto, y de seguro la que motivó este trabajo: este contexto guerrero, con bombas y ametralladoras destruyendo el aura de las cosas y del mundo en general, el mundo tal como era conocido hasta entonces, siembra la “autoalienación” de vivir “la propia destrucción como un goce estético” (Ibídem).⁷ La conjunción entre guerra y arte, entre lo destructivo de lo artístico y lo estético de la guerra, es acentuada. No sólo para el festejo futurista de la guerra, sino también para una reflexión sobre lo que ambos, la guerra técnica y el arte tecnificado, generan sobre el mundo sensorial de sus espectadores (distraídos). En su conocida frase, a esta estetización de la política, Benjamin contrapone la politización del arte.

Sin embargo, como adelantamos, llegamos al disparador de este trabajo: ¿qué hace el concepto de “autoalienación” en este texto benjaminiano? *Qué hace* en el sentido de cómo opera, qué pone a andar, de qué formas se relaciona con lo anterior y sucesivo.

Alienación, podría decirse, es un concepto que posee un doble bastión. Por un lado, el movimiento iluminista que, en tanto afirma la alienación, pre-supone la posibilidad de no estarlo. Por el otro, la herencia del hospital moderno: alienado era el loco, el enfermo, el que no podía cuidarse y manejarse por sí mismo. Podría decirse que, al menos en la modernidad, este fue el sentido *original* de alienado que se extendió a otros campos. Por ejemplo al de la política. *Estar alienado*, al menos durante un siglo, de mediados del siglo XIX a mediados del siglo siguiente cuando las problematizaciones de este término comenzaron a arreciar, era no ver con los ojos claros lo que hubiera para ver (relaciones de producción, sociales, de clase). Hacia mediados de siglo XX, quizá con Marcuse –el más contemporáneo para nosotros de la

primera generación de Escuela de Frankfurt a la que en un sentido perteneció Benjamin—, la misma posibilidad de no encontrarse alienado, por ejemplo por el aparato publicitario capitalista pero también por el lenguaje funcional de la administración total, resulta resbaladizo: la alienación, como el mismo capitalismo, no tendría fuera (1968). Incluso su crítica sería parte de los mecanismos que el orden capitalista, inmanentemente, encuentra para su subsistencia y reproducción fortalecida. Marcuse escribe esto en la década del '50, dos décadas después del texto benjaminiano.

¿Qué es lo llamativo de su uso del concepto de “autoalienación”? “Alienación”, entonces, es un concepto iluminista clínico, heredero del humanismo renacentista, que, en tanto se afirma, contempla la posibilidad de su afuera: esto es, de encontrarse no alienado, no engañado, no fuera de sí, en su centro. Este humanismo moderno, romántico pero también iluminista, tuvo en la crítica de la técnica, de sus efectos sobre la naturaleza pero también sobre el ser humano, uno de sus puntos fuertes desde principios del siglo XIX.

Sin embargo Benjamin construye hasta él una reflexión prácticamente contraria. Es un texto fracturado, al menos en dos, no porque se parta del presupuesto de que pueda existir alguno que no lo sea, sino porque la fractura, la grieta, se percibe en su misma lectura.

Por el camino de Brecht

Benjamin, siguiendo la senda de Brecht y no la de Adorno, tal como la clásica contraposición se ha acostumbrado ya a oponerlos, sostiene del cine: 1) Ha contribuido al desmoronamiento del aura. 2) La reproductibilidad técnica de las imágenes emancipa la obra del ritual. 3) Suplanta este valor cultural por el valor exhibitivo. 4) La técnica del cine produce medio especialistas. 5) La reproducción, derivado de lo anterior, modifica la relación de la masa con el arte. 6) La cámara activa el inconsciente óptico. 7) El cinematógrafo propone la distracción o dispersión como forma de recepción. 8) Y, causa de lo anterior, invita a una relación táctil con lo espectral.

En palabras propias, el cine, como reproductibilidad técnica de imágenes, borra el aura, es decir el arte entendido como único, irrepetible, lejano y singular; preguntaríamos: ¿quién podía consumir, quién alcanzaba esta autenticidad para principios del siglo XX? Una ínfima minoría. Segundo punto: al alejar la obra del

ritual, la acerca a la política: esto es, la distancia de la autenticidad vinculada al insondable valor de origen y la vincula a lo que políticamente se pueda hacer con y de la obra en sus reproducciones. Tercer punto: consecuencia de lo anterior, su valor no está en un supuesto origen, irreconstituible genealogía propiedad de una minoría, sino en lo que muestra, lo que deja entender de lo mostrado. Cuarto punto, también derivado de lo anterior: la producción de medio especialistas democratiza la opinión y el juicio, cual(se)quiera, más allá de su origen y posición social, puede decir lo que opina de las imágenes, así como puede hacerlo de un deporte que observa. Si lo anterior es cierto, esto es la puesta en duda de la potestad de los expertos, quinto punto, el arte ya no engulle ni intimida a la masa, sino que esta lo devora. ¿Por qué, entonces, *devora*? Porque, séptimo punto, la forma en que lo consume es distraídamente. Pero además, volviendo al sexto punto, porque la cámara deja volar el inconsciente óptico reprimido socialmente: la masa devora el arte también porque mantiene con él —en otro de los sentidos de la palabra— una relación in-consciente, no híper-consciente o reconcentrada, de la mirada fija, la mano sobre el mentón y el ceño fruncido. Octavo y último punto: la recepción dispersa es la recepción táctil, propia de una masa que se desplaza por la reciente ciudad, no de una clase fija(da) a su lugar y posición social.⁸

El autor, para principios del siglo XX, se encuentra con una tecnología, el cine, que no tenía cuatro décadas. La masa, como fenómeno social, tampoco se remontaba a larga data: es otro invento del siglo XIX, el exilio del mundo rural a las ciudades, la consolidación de las urbes que se habían comenzado a construir dos siglos antes. Es en el cruce entre estas dos tecnologías o inventos que comparten siglo, el cine y la masa, donde Benjamin enclava sus reflexiones. Esta masa consume imágenes reproducidas técnicamente, no sólo el cine sino grabados, fotografías, etc. Su forma de consumo es al paso. La tradición crítica, la herencia cultural para un sujeto de la burguesía intelectual con estudios de posgrado y aspiraciones de pertenecer a un instituto de investigaciones, era ver este fenómeno, el choque entre el cine y la masa, incluso ambas entidades por separado, impugnadoramente: el cine no es la pintura, la degrada, son fotogramas reproducidos técnicamente a una velocidad superior a la del ojo humano (la frase de Duhamel); la masa, por su lado, atenta contra una conquista del siglo anterior, el in-dividuo, el recorte personal de la indistinción comunal (la famosa leyenda sobre las obras de arte que no se firmaban porque eran

consideradas expresión de algo más que una persona). Podría resumirse esta posición en la postura adorniana.⁹

Sin embargo, Benjamin ve otra cosa, tal vez no lo que estaba –por su clase y formación– destinado a ver, o lo que se esperaba que viera (la reflexión benjaminiana es lo que el autor afirma que permite la reproductibilidad, ver de otro modo): Benjamin encuentra, en esas masas entrando y saliendo del cine, habitándolo sin la actitud corporal de quien observa cuadros en una galería sino más bien de quien disfruta un partido de fútbol, una desmitologización, una des-auratización de la obra de arte. Que el cine, al menos, invita a comprender esas imágenes en su inmanencia, o mejor dicho en su situación, sin la pompa de rituales con ritos de iniciación, normas de pasaje y momentos de consagración. Que, en tanto espectadores, cualquiera puede opinar sobre ellas, que ya no son esclavos sino también amos –o pares– de una tradición cultural que hasta entonces, no por auténtica, dejaban de sentir autoritaria, ejerciendo un peso que los llamaba al silencio. Por último, que el cine se entronca con otro de los descubrimientos horadadores de la soberanía del sujeto cognoscente: la reproducción técnica de imágenes, como una asociación automática de ideas a una velocidad que ni la boca ni el cerebro humano pueden operar, deja flotar el inconsciente (óptico) de los espectadores, y articula esta flotación con una relación táctil con lo observado, suerte de visionado flotante de las imágenes ante sí.

En suma, la reflexión de Benjamin no es una que pueda entroncarse en cierto iluminismo elogioso de la conciencia y demonizador del engaño, o en ciertas corrientes humanistas alertadoras sobre los peligros de la técnica –en este caso cinematográfica– para el ser humano, sus sentidos y perspectivas. Es una apreciación que encuentra potencialidades, o progresividades ya en acto, donde otros hallan carencias y degradaciones. En resumen, para decirlo con el título de Erasmo que siempre citamos, es un elogio de la técnica cinematográfica, no un aviso de incendio de sus peligrosidades inmanentes.

Sin embargo, como se adelantara, en un momento del texto –sobre el final– aparece el concepto de “autoalienación”. Éste, como vimos, puede ser definido retomando su construcción y desplazamiento del hospital a la política: de la alienación definida como locura hacia su inteligibilidad como una relación loca, poco clara y distinta entre el alienado y sus relaciones de producción, sociales, de clase. En ambos casos, aunque por distintos motivos y desde diferentes lugares enunciativos, el alienado no sería dueño de sí (salud mental o conciencia de clase),

estaría tomado por alguna otra cosa (la locura, la ideología). Alienación, entonces, podría ser entendido como una noción ilustrada que, en tanto se afirma, contempla su afuera: la chance de ver la realidad o la propia situación con claridad, sin antifaces que intercedan entre los sentidos y la realidad.

Benjamin introduce el concepto de “autoalienación” cuando, luego de explicitar que la destrucción del aura cometida por la reproductibilidad técnica ya había sido ensayada por los surrealistas, avanza hacia la guerra. La guerra, también técnica, al igual –en un sentido– que la reproducción y que aquella vanguardia, modificaría el lejano aura del mundo en tanto su destrucción no sólo negaría la permanencia de su autenticidad, sino que también operaría sobre los hombres y sus sentidos similares modificaciones a las efectuadas por el cinematógrafo y a las buscadas por las vanguardias: la vista, la audición, el tacto, el mismo lugar en el mundo aturdido luego de bombas, disparos de metrallera y escombros, ya no serían lo mismo. La contienda bélica, al igual que el cine, también hacía de la reproductibilidad técnica –de balas, armas, tanques de guerra– y de las masas –combatientes, fallecidas– sus instrumentos de combate. Esta guerra técnica masiva tenía en el fascismo italiano y el nazismo alemán, ambos apoyados popularmente y sirviéndose de los medios modernos de comunicación para mantener y acrecentar su consenso, sus dos exponentes principales, las dos experiencias en las cuales la destrucción (del aura, de la autenticidad del mundo y lo circundante) ya podía vivirse no sólo como goce (estético, de acceder a obras y opiniones hasta entonces inalcanzables) sino también como realidad tangible al verse horadar debajo de los pies el suelo que se pisaba.

No puedo imaginarme hoy de otro modo el repliegue que Benjamin realiza sobre el final de su texto. Es como si hubiera sentido miedo de haber ido muy lejos, de haber visto el sol del cinematógrafo sin los anteojos de la tradición crítica con la que debía observarlos. Estaba pensando en profundidad el medio (cinematográfico, pero no sólo), estaba dinamitando –sin tirar una sola piedra– demasiados puentes a la vez para hacerlo sin prudencia. Es como quien se da cuenta lo que acaba de decir luego de decirlo, sólo que aquí se trata de páginas de reflexión que llevaron meses, si no años. Es un discurso flotante o asociación mecánica de ideas que llega a un punto al que no hubiera llegado en caso de haber estado *conscientemente* pendiente de su discurso. “Pensar es perder el hilo”, escribió Blanchot (2002:106).¹⁰ Por aquel motivo, porque es una reflexión –como gustaba decir Heidegger

y repetir sus discípulas (Arendt, 2003; Maldonado, 2009) – que piensa sin barandillas, es que resulta tan extraña esa aparición del concepto de “autoalienación”. Benjamin tuvo temor de lo que estaba pensando en torno al cinematógrafo en relación a la técnica y la masa. ¿Cómo no tenerlo, sin el diario del lunes del fin de su vida, teniendo presente su contexto?

Coda epsteiniana

En este apartado, tal como adelantáramos, intentaremos articular los desarrollos benjaminianos con los planteos que, también para mediados de la década del '40, Jean Epstein, cineasta y –con este texto– filósofo del cine, vuelca sobre el cinematógrafo. Es una vieja hipótesis, actualizada por los trabajos que recapitulan los postulados epsteinianos, que, en el curso de al menos tres siglos, lo humano se esforzó por diferenciarse de lo animal para luego, una vez que lo hizo en base al desarrollo técnico, hacerlo de las propias máquinas que había creado como prueba de su superioridad: el cinematógrafo, para mediados del siglo pasado, se encontraría entre esos aparatos que ahora podrían superarlo a él.¹¹

Epstein considera que la cámara problematiza una serie de dicotomías heredadas de la modernidad, o mejor dicho de Occidente: continuidad-discontinuidad (11), espíritu-materia (31), determinismo-azar (41), normalidad-excepción –en sus palabras, “revés y derecho” (51) –, cantidad-calidad (73), entre otras. Para Epstein el cinematógrafo pone en duda estos binarismos heredados, o establece a su interior una mediación que lleva a pensarlas de otros modos, vuelve difícil seguir pensándolos como antes de su invención.

Por ejemplo, en torno a la oposición continuidad-discontinuidad, Epstein recuerda que, en nuestra vida cotidiana, vemos las cosas ininterrumpidamente por un defecto de la vista: la continuidad del mundo es una ilusión derivada de nuestra imposibilidad de ver los cortes donde existen, y en todo caso establecer la ilación a partir de los cortes anteriores (15). Algo similar sucede con la audición, por ejemplo escuchando una sinfonía –el ejemplo es epsteiniano–, donde oímos una armonía por la incapacidad de diferenciar la discontinuidad de vibraciones y ondas sonoras. Epstein extiende esta problematización por el cinematógrafo de nuestra percepción a otros sentidos: olfato, tacto y gusto. La subjetividad del cinematógrafo puede apreciar lo continuo como discontinuo (17).

Para Epstein, la cámara también resuelve la –occidental más que moderna, una vez más– tensión espíritu-materia. ¿De qué modo? A través del tiempo. De la reelaboración cinematográfica del tiempo. El cine, dice el autor, plantea la posibilidad de un tiempo intemporal (21). Este tiempo intemporal, puntuado temporalmente pero no dependiente de una concepción homogénea y continua del tiempo, es la duración: el cine piensa a medias este pensamiento que el hombre habría sido incapaz de practicar, dice Epstein (23). “Incapaz de practicar” porque puede pensar la duración (Bergson), puede representársela más allá de lo más o menos adecuado de esta representación, pero no puede vivirla: como decía San Agustín del presente, cuando cree atraparla ya pasó, cuando pretende avizorarlo todavía es futuro. La duración sería lo que sucede en el entre de una y otra cosa. El cine, a diferencia de la subjetividad humana, sí podría poner en imágenes la duración de algo o alguien.¹²

La tercera dicotomía sobre la que se centra Epstein es determinismo-azar. Esta oposición lo lleva a rozar las nociones de independencia, libertad y responsabilidad. Las tres herederas de la postulación de azares más que de determinaciones. Para pensar el modo en que el cinematógrafo replantea la relación entre lo determinado y lo contingente, el autor recuerda la famosa frase de Heisenberg: “no hay determinación” (42). Epstein reafirma: “el eclipse físico del determinismo, [es la] libertad” (48). ¿De qué forma plantear que podemos elegir lo que hacemos, siempre dentro de los límites condiciones de posibilidad de la libertad, si estamos obligados a pensar lo que pensamos, a sentir lo que sentimos? Sin embargo, como si Epstein no hubiera afirmado lo anterior, también sostiene que la libertad no es sino un excedente numérico con un amontonamiento y sutileza de causas: la libertad o el azar no existen, sino que lo que llamamos tal es un número cuantioso y difícil de reponer de razones que, por incapacidad o pereza, llamamos casualidad. La autonomía moral y la responsabilidad personal, entonces, no serían sino “mitos” (Epstein, 49): ni nos autogobernaríamos ni podríamos responder por nuestros actos, porque en ambos casos estaríamos respondiendo en realidad a un número de razones que no podemos dimensionar. Pero entonces tampoco existiría determinación, ni siquiera la sublimación hipercompleja de la sobre-determinación: por un lado porque el número de motivos de todo fenómeno excedería el que pudiera ser contemplado por aquella palabra, por el otro porque el ser humano no podría dar cuenta de la cantidad de factores que intervinieron en una causa.

¿De qué modo hablar de determinación cuando la serie es irreponible y de qué forma hacerlo de azar cuando el hecho de que sea humanamente incontable no la vuelve tal para el cinematógrafo? La cámara, entonces, por un lado, pondría de relieve la arbitrariedad de la oposición entre determinismo y azar: ni una (por abundancia de causas) ni la otra (porque esa sobreabundancia de causas que nos supera es lo que perezosamente llamamos azar). Pero además el cine podría imaginar esa multiplicidad de razones, ponerlas en imágenes, contar muchas historias al mismo tiempo: historia(s) que serían muchas y una simultáneamente. Nueva dicotomía occidental heredada, que Epstein no problematiza pero dispara, unidad-multiplicidad: el cinematógrafo también deconstruiría esta oposición.

Hasta aquí las oposiciones que, entiende Epstein, problematiza el cinematógrafo. Sin embargo, a riesgo de pasar por alto lo fundamental de su planteo, hay que explicitar que no se trata de que el cine permita, posibilite, coadyuve la deconstrucción de aquellas oposiciones, sino que él mismo lo hace. Es, en un sentido, extraño hablar del cine/matógrafo en términos de *él*, o de la cámara en términos de *ella* (sería: el cinematógrafo/cámara-él/ella: el cine también permitiría volver sobre la oposición hombre-mujer). En otras palabras, para mediados de la década del '40, Epstein le otorga al cinematógrafo el carácter de sujeto, una subjetividad: la cámara hace (deconstruye, problematiza) cosas por sí misma con una autonomía relativa de los deseos humanos (tanto de quienes lo crearon como de quienes la manejan o editan *sus* imágenes). El cinematógrafo, parece decir Epstein, tiene una forma de ser, o mejor dicho, construye un modo de estar en el mundo, más allá de su invención y manipulación heterónoma. Los ejemplos que brinda el autor son variados: “raramente encontramos dos motores exactamente iguales” (65): se entiende, morfológicamente iguales pero heterogéneos en su funcionamiento. Un bolígrafo y un reloj, dice Epstein, adquieren el hábito de escritura y el tempo corporal del cuerpo sobre el que se posan. La máquina, entonces “traduce una conjugación de sensibilidad y memoria” (67). En nuestras palabras, se trata de un vitalismo mecánico o, problematizando una nueva oposición, de la relativización de las fronteras entre lo vital o lo maquínico, lo humano y lo no humano.¹³

Si lo anterior ya implica un modo peculiar de entender el cine, deconstrutor de oposiciones y –en un sentido– competidor del ser humano en lo que una y otra subjetividad pueden, Epstein lleva sus planteos un poco más allá: afirma del cine que se convierte en un “filóso-

fo-robot cinematográfico” (91). Y da pie a lo que, entendemos, podría denominarse el devenir post-humano del texto: Epstein afirma que, así como aquel robot-cinematográfico des-dicotomiza aquellos binarismos y produce la imbricación de carne y metal del bolígrafo habituado o el reloj-corazón, también avizora un tiempo por venir. Un tiempo donde otras máquinas, por ejemplo, “electrocopiarán la sinceridad y la mentira”, o producirán lo que nos permitirá comprar “en píldoras las toxinas de la amistad” (95). Los medios detectores de mentiras y verdades ya eran una realidad para la década del '40, utilizados en dependencias policiales y –de acuerdo a su consideración de fidelidad– en estrados judiciales, pero que la amistad, entendida como toxinas, podrá ser producida y por ende comprada, a pesar de su costado porno-farmacológico (Preciado, 2014), es el momento ciencia-ficción, es decir ciencia social de ficción, del texto.

Epstein se abalanza allí donde Benjamin se detiene: si este, luego de reflexionar sobre los efectos del cinematógrafo (desmoronamiento del aura, emancipación de la obra del ritual, producción de medio especialistas, etc.), al ver el modo en que esas modificaciones repercutían en la relación masa-arte en el contexto de la década del '30, vuelve sobre sus pasos y afirma que este vínculo entre técnica y masas también puede experienciarse como la “autoalienación” de “vivir la propia destrucción como goce estético” (fascismo, nazismo, guerras). Epstein no comparte este movimiento. El cineasta, luego de analizar los modos en que considera que la cámara problematiza dicotomías clásicas de Occidente (continuidad-discontinuidad, espíritu-materia, etc.), avanza hacia la adjudicación de una subjetividad (es decir de una forma de ser propia) al cinematógrafo y de su condición *avant la lettre* de lo que vendrá: robots, no sólo filosofando sobre el cine, sino también detectando mentiras y verdades, produciendo toxinas de uno de los sentimientos más caros a una perspectiva humana y humanista sobre el mundo: la amistad, la afinidad, el amor. Donde Benjamin, ejerciendo una legítima función prudencial del miedo, vuelve sobre sus pasos y se asusta del alcance de sus pensamientos, Epstein, podría decirse, considera que ese mundo, el mundo que desde hacía cuatro décadas el cinematógrafo –entre otras técnicas– estaba deconstruyendo, ya no existía, o con menos taxatividad, se encontraba en vías de desaparición. Que de lo que se trataba no era de llorar lo que ya no existía ni volvería a ser, sino de avizorar lo que vendrá. A lo sumo, y no es poco, pensándolo –nunca desde sus comienzos, el pensamiento que siempre llega tarde– desde sus primeros o segundos efectos. Al me-

nos, cuando advengan los siguientes, ya se poseerá un mínimo capital o entrenamiento cognitivo para entender y obrar en el nuevo mundo en el que se vive.

Palabras finales

Sin embargo, no haciendo de este texto el movimiento pendular adorniano que va del reconocimiento a la crítica y de ésta a su relativización, Benjamin descubre algo a mediados de la década del '30 que se convertirá en nuestro entorno comunicacional y sensible –al menos– las últimas dos décadas: la expectación dispersa y disipada de lo recepcionado. Pasamos, desde la década del '40, por delante de pantallas, primero de televisión, luego de computación, y desde hace una década móviles, que hemos aprendido –porque al fin y al cabo lo aprendimos– a mirar con la indiferencia con la que observamos algo por la calle y seguimos paso. Mejor dicho, la sensibilidad espectadora en la que nos han educado, entre otros educadores, el cine, la tele, etc., se traslada al espacio social, en caso de que poder mantener esta separación, y digita el modo en que caminamos por la calle, nos subimos y bajamos del colectivo, habitamos el espacio *público*.

La masa, nosotros, somos estos dispersos y disipados que, como zombis, andamos por la ciudad como Benjamin observaba, y Adorno denunciaba, a principios del siglo XX, que los espectadores cinematográficos miraban las imágenes en la pantalla. Por entonces era posible, o al menos verosímil, llorar el reciente mundo del siglo XIX que se iría para no volver: hoy, más de un siglo después de aquel adagio, hasta el más tecnófobo y medióforo de los lectores de la primera generación de la Escuela de Frankfurt forma parte de una madeja masiva de la que sólo a golpes de voluntarismo puede sustraerse. No tener internet, y por ende habitarla con suma concentración cada vez que se la visita, pero necesitar un amigo o *cyber* cerca para poder chequearla, como una agenda, al

menos una vez por día. No portar celular, y por ende hacerse acreedor de esas calcomanías distintivas que se pegan en cuadernos de estudio, pero tener un trabajo que permita –como un romántico naturalista del siglo XIX– estar desconectado de un cotidianidad que, incluso en la más ralentizada de las cotidianidades (pongamos la de un becario o profesor universitario), va infinitamente más rápido de lo que lo hacía hace ochenta años. Duhamel, en nuestra vida, puntuada por internet (facebook, twitter, correos y diarios electrónicos), celular, televisor, etc., diría: “no puedo pensar lo que quiero”. Nosotros, diríamos, no es que lo hagamos, pero sabemos que nuestro –por llamarlo de un modo pomposo– pensamiento cotidiano se dirige a diario en esa tensión entre medios, nuestra subjetividad mediada por las máquinas y la velocidad a la que vivimos. *Alienados*, sí, pero dudando, más que de la existencia, de la posibilidad de una vida no-*alienada*, clarividente, autoconsciente en pleno.¹⁴

Esta es una relación entre nosotros como masa, la técnica como entorno en el que vivimos, y el arte como algunas –muchas– de las imágenes que observamos todos los días, enclavada en las modificaciones tecnológicas y sensibles operadas en el último siglo, no nostálgica –al fin y al cabo– de un modelo de ser humano/a que ya no existe, porque los medios y entornos que lo produjeron desaparecieron, o se reformularon a una aceleración creciente. La pregunta, en este cruce entre públicos, tecnologías y artes, parece ser si podemos observar un cuadro al ritmo de una publicidad, o mejor dicho, si podemos observar: si lo que hacemos, cuando abrimos los ojos y miramos alrededor, o cuando fijamos la vista en un ente determinado, es observar, y no otra práctica para la cual, todavía, no tenemos palabra. Será cuestión quizá de pensar estas palabras, pero ¿qué es “pensar” hoy día? ¿Perder el hilo? ¿No irse por las ramas? ¿Resetear la máquina? Tal vez en la metáfora que utilicemos para acercarnos a esa pregunta se vislumbre un comienzo de aproximación.

Referencias

Adorno, Theodor (1995 [1936]), “Sobre ‘La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica’” (138-146), *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra.

— y Max Horkheimer (2007 [1947]), *Dialéctica de la ilustración*, puntualmente: “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” (133-182), trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Ed. Akal.

Alfaro, Eloy (comp.) (2013), *La estética en suspenso. Epistemología para una historia comprometida, a partir de la obra de Walter Benjamin*, Quito, Abya-Yala, especialmente: Diego Gerzobich, “Walter Benjamin y la teología política: lecturas latinoamericanas” (31-50), Pablo Oyarsun Robles, “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad” (85-114), y Bolívar Echeverría, “Benjamin: mesianismo y utopía” (168-193).

- Arendt, Hanna (2003 [1964]), *Responsabilidad y juicio*, trad. Miguel Candel, Barcelona, Paidós, puntualmente: “Reflexiones sobre Little Rock” (187-202).
- Barría, Mauricio, “La producción de un desaparecimiento. Verdad, aura y técnica en Walter Benjamin”, *Aisthesis* N° 49 (2011): 192-204, 192-204, ISSN 0568-3939, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Barthes, Roland (2003 [1957]), *Mitologías*, trad. Héctor Schmucler, Bs. As., Siglo XXI, puntualmente: “El nuevo Citroen” (155-158).
- Benjamin, Walter (2007), “Sobre el concepto de historia” [1940] (65-66) y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” [1936] (147-182), *Conceptos de filosofía de la historia*, trad. de H. A. Murena y D. J. Vogelmann, La Plata, Terramar.
- (1991 [1936]), “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”, *Para una crítica de la violencia*, Madrid, Taurus.
- (2001 [1921]), “Para una crítica de la violencia”, *Ensayos escogidos*, trad.: H. A. Murena, Ed. Coyoacán, México.
- Blanchot, Maurice (2002 [1983]), *La escritura del desastre*, Madrid, Editora Nacional.
- Buck-Morss, Susan (2005), “Estética y anestesia: Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Bs. As., Interzona, trad. de Mariano López Seoane.
- Cardoso de Oliveira, Roberto (2003), “El trabajo del antropólogo: mirar, escuchar, escribir”, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil.
- Crary, Jonathan (2015), “Capítulo 2”, *24x7. Las 24 horas del día/7 horas de la semana. El capitalismo tardío y el fin del sueño*, Bs. As., Paidós.
- Cuadra, Álvaro R. (2007), “La obra de arte en la época de su hiperreproductibilidad digital”, Santiago de Chile.
- Debord, Guy (2008 [1967]), *La sociedad del espectáculo*, trad. de Fidel Alegre, Bs. As., biblioteca de la mirada, puntualmente: “Capítulo 1. La separación consumada” (Tesis 1-Tesis 34).
- De la Boétie, Etienne, (2015 [1548]) *Discurso sobre de la servidumbre voluntaria*, Bs. As., Interzona.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2013 [1972]), *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*, Bs. As., Paidós, trad. de Francisco Monge.
- Derrida, Jacques y Anne Dufourmantelle (2000), *La hospitalidad*, trad. Mirta Segoviano, ed. De la flor, Bs. As.
- Durán Castro, Mauricio (2008), “Capítulo 2. El cine como máquina inteligente” (21-38), *El cine como máquina de pensamiento*, Tesis de grado para optar por el título de Maestro en filosofía, Maestría en Filosofía de la Universidad Javeriana, Dra.: PhD Amalia Bayer, octubre 2008.
- Epstein, Jean (2015 [1946]), *La inteligencia de una máquina. Una filosofía del cine*, Bs. As., Cactus, trad. Pablo Ires.
- Link, Daniel (2010), “Odradek: El séptimo arte en la época de su reproductibilidad digital”, *La fuga*, invierno 2010, disponible en: <http://www.lafuga.cl/odradek/398>. Última fecha de consulta: miércoles 25/11/15.
- (2002), “Orbis Tertius. La obra de arte en la época de su reproductibilidad digital, VIII Congreso Internacional Abralic 2002 “Mediações” organizado por la Associação brasileira de literatura comparada en la Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 23 al 26 de julio de 2002
- Maldonado, Alejandro Sahuí (2009), “Pensar sin barandillas o los tropiezos del juicio: Arendt y el racismo”, *Revista internacional de filosofía política*, no 34, p. 83-109.
- Marcuse, Herbert (1968 [1953]), *Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud*, México, Ed. Joaquín Mortiz, puntualmente: “IV. La dialéctica de la civilización (91-117).
- Massota Lijtmaer, Cloe (2012), “Capítulo 1. La imagen cinematográfica de un cuerpo. De los pioneros del cine, Jean Epstein, a la época contemporánea, Philippe Grandjeu y Stephen Dwoskin” (8-20), *Variaciones de lo figural. El pensamiento plástico de Jean Epstein, Stephen Dwoskin y Philippe Grandjeu*, Tutor: Fran Benavente Burian, Treballs de recerca dels programes de postgrau del Departament de Comunicació, Departament de Comunicació, Universitat Pompeu Fabra, juny de 2012.
- Pavón, Héctor (2015), “AM/PM: el Capital ya se cobra nuestro sueño”, *Suplemento Cultural Ñ, Clarín*, 11/05/15.
- Preciado, Beatriz (2014), “La era fármaco-pornográfica” (27-47), *Testo Yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*, CABA, Paidós.
- Reich, Willhelm (1973 [1933]), *La psicología de masas del fascismo*, México, CA, trad. de Raimundo Martínez Ruiz.
- Ruiz Zamora, Manuel, “Walter Benjamin/Martín Heidegger: un antagonismo ideológico a partir de la obra de arte”, *Thémata. Revista de filosofía*, N°36, 2006.
- Sanchez, Cecilia, “Alienación, enajenación y conductas extrañas. Notas sobre las perspectivas de Marx, Arendt y Benjamin”, *Revista de la Academia*, N° 17, primavera 2012, pp. 49-57, ISSN 0717-1846.
- Tiqqun (2001), “La hipótesis cibernética”, disponible en: <http://tiqqunim.blogspot.com.ar/201....> Última fecha de consulta: 28/11/15.
- (1999), “Hombres-máquina: instrucciones de uso”, disponible en: <http://tiqqunim.blogspot.com.ar/201....> Última fecha de consulta: 28/11/15.

Yañez, Guillermo, “Una relectura de W. Benjamin en torno al objeto y la imagen técnica: alienación del objeto y ontología de la superficie digital”, *Revista Observaciones Filosófica*, 2008.

¹ Este texto es fruto de una clase donde, luego de dar “Sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” durante una serie de años, me detuve en un concepto que no había leído nunca de determinada forma: “autoalienación”. Agradezco a los estudiantes de la materia Teorías de la Comunicación I de la Universidad Nacional de La Pampa (UNLPam), del año 2015, por haberme permitido pensar estas líneas, y a Belén Olmos y Daniel Mundo por la lectura, corrección y crítica de versiones preliminares de este trabajo.

² La obra de Benjamin, en las últimas décadas, ha sido revisitada para analizar aspectos de filosofía de la historia, teoría de la violencia, innovaciones comunicacionales y sus impactos sobre fenómenos culturales, entre otros puntos (Alfaro, 2013). Un texto conocido sobre su trabajo es el de Buck-Morss, donde la autora sostiene que, según el filósofo alemán, la alienación sensorial se encuentra en el origen de la estetización de la política (Buck-Morss, 2005:171), por lo que “el sistema cognitivo de lo sinestésico ha devenido un sistema anestésico” (Ibid.:190). En el continente americano ha sido Cuadra (2007) quien operó una relectura del trabajo de Benjamin leyéndolo a la luz de las modificaciones tecnológicas, comunicacionales y sensibles de los últimos ochenta años: de la reproductibilidad a la hiper-reproducción y de lo técnico a lo digital. Un lustro antes y después, en nuestro país, Link (2010; 2002) también escribía un par de textos pensando el ensayo benjaminiano en relación a condiciones contemporáneas: en el primero (2002), en vínculo con el sueño valeryano (1928) de ubicuidad del arte y la ficción borgeana (1951, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones*) sobre el poder reproductor de espejos y cúpulas, analizando la re-producción digital contemporánea; en el segundo (2010), retoma cuatro películas –*Histoire du cinema* (1998) de Godard, *Aullidos por Sade* (1952) de Debord, *El gran Lebowski* (1998) de los hermanos Cohen y *Zeitgeist* (2007) de Joseph– para pensar su hipótesis de que los archivos digitales modifican la relación de las películas con la historia.

³ Otros trabajos que se han acercado a puntos transversales a los ejes de arte, técnica y masa que aquí me ocupan son los siguientes: Sánchez (2012) retoma las definiciones de alienación, enajenación y extrañamiento en Marx, Arendt y Benjamin señalando sus parecidos y diferencias; mientras los dos primeros demonizan la experiencia, el último, en tanto parte de otra concepción de tecnologías de (re)producción, presenta otros matices en su caracterización. Barría (2011) repasa algunos modos de entender la técnica y el aura en Benjamin y Heidegger para acercarse al problema de la verdad en y de la obra de arte. Yañez (2008), en un texto difícil de comprender, retoma el trabajo benjaminiano para analizar las relaciones que encuentra entre representación espectacular, alienación y superficie digital. Zamora (2006) se acerca a las definiciones de obra de arte en Benjamin y Heidegger sosteniendo que, mientras el primero ve en el fin de su concepción tradicional la eliminación de sus elementos mitológicos residuales, el segundo observa en la liquidación de la autenticidad por la técnica la consolidación del proyecto metafísico desencantador del mundo.

⁴ Once años después del texto benjaminiano, Adorno y Horkheimer (2007), dos integrantes en pleno de la primera generación de la Escuela de Frankfurt, analizaban el “star system”. ¿En qué consiste? En la eyección, por la cultura industrializada, de figuras –“stars”– construidas como ejemplos, para las masas espectadoras, de que es posible alcanzar el éxito, de que –a base de esfuerzo y persistencia– es factible llegar al podio de los triunfadores. Para Adorno y Horkheimer esta es otra –una más– de las estrategias de la industria cultural capitalista para mantener y profundizar la alienación. Estas figuras del “star system” son construidas artificialmente, como personalidades, de acuerdo al diseño conveniente a la dominación. Habrá que pensar, más de medio siglo después del texto benjaminiano, en qué medida esta “construcción artificial de la personalidad” se ha popularizado y masificado por ejemplo al grado de las redes sociales. Todos tendríamos nuestros quince minutos diarios de construcción artificial de nuestra persona(lidad).

⁵ Debord (2008, tesis 18 [libro sin números de página]), en su análisis de las separaciones operadas por la sociedad del espectáculo, afirma algo similar en torno a la vista, “el sentido más abstracto, más mistificable”. Barthes (2003:158), en su liminar análisis de la publicidad bajo la noción de “mitologías”, también afirmará un punto cercano en torno al sentido de la vista, contrapuesto al tacto: “el tacto es el más desmitificador de los sentidos, al contrario de la vista, que es el más mágico”. *Mágico* es tomado aquí, no como reencantamiento de un mundo desencantado, sino como mitológico, abstracto y separado.

⁶ La publicidad, o al menos expresiones de ella en Argentina, han hecho carne esta forma de entender la atención, al punto de postularla como *grado cero*, como perspectiva normal y natural de observar el arte: es el caso de la publicidad con una muchacha en una galería que, ante el cuadrado blanco –o negro, lo mismo da– de Malevich, se pasea rápidamente delante de él, no sin antes decir: “un cuadrado blanco”. El cuadro, lo que hay en él, no es más que lo que obviamente se ve: la pura forma, el solo marco. La gaseosa publicitada cierra el spot con la sentencia: “las cosas como son”. Cualquier interpretación agregada que se añada sobre él sería un exceso retórico: el minimalismo, también afamada corriente artística del siglo XX, llevada a consigna publicitaria para consumo de una bebida.

⁷ Esta frase comparte algo del aire, ese aire que en otro texto Benjamin postula como común entre las pasadas y presentes generaciones, con la pregunta spinoziana acerca de porqué los hombres pelean por su servidumbre como si fuera su salvación. Esta última afirmación, a su vez entretiene su textualidad con el no menos célebre trabajo de de La Boetie sobre la “servidumbre voluntaria” (2015). Sin embargo, en el contexto de este texto, quizá resulte anacrónico servirse de una categoría utilizada para describir una situación propia de monarquías para describir una coyuntura que se inserta en el corazón de la modernidad representacional del siglo XX. Para intentar pensar esta paradoja de vivir la propia destrucción como goce (estético), puntualmente en torno a dinámicas microsociales en gobiernos autoritarios, me he servido del concepto reichiano de “deseo de represión” (1973) y sus elaboraciones por Deleuze y Guattari (2013).

⁸ Que la masa “devora” el arte podría considerarse una suerte de elogio de un modo de expectarlo: la aceleración degustativa, el empacho, la no contemplación medida y moderada. Podrían escucharse los consejos de tías burguesas de la masa sugiriéndole que se lleve a los ojos porciones más pequeñas de obra. Esta forma de expectación, el devorar, escatológicamente pareciera contemplar regurgitar o repetir lo consumido como modo de elaboración. Mejor dicho, comporta una reformulación de las formas elaborativas, en el contexto de los inventos técnicos de principios de siglo XX, que la diferencia de los modos de leer una novela o ver una pintura de fines del siglo XIX, no muy lejanos por entonces. Cabe la pregunta de si Benjamin, con estas reflexiones –“la masa devora el arte” –, no estaba avirozando la que sería una de las relaciones posibles entre *público* y obra en años subsiguientes: no sólo la expectación distraída, dispersa, sino también su observación apresurada, indigesta, y por ende no elaborada para ciertos estándares.

⁹ Las críticas adornianas al texto son conocidas: por un lado, a través de lo que entiende como el traslado del concepto de aura mágica a la obra de arte autónoma y la atribución de una función conservadora al aura, Adorno encuentra un “resto muy sublimado de ciertos motivos brechtianos” (140) –es interesante cómo lo formula: “resto”, “muy sublimado” –. Por el otro, que “l’art pour l’art” también necesita, al igual que el “cine cursi”, una redención –en la que Adorno coincide con Benjamin–, pero que frente aquella redención del *arte para el arte* se levanta “un frente unitario” que también incluye a Brecht (141). Por último, lo que denomina su “objeción principal”: la subestimación de la tecnicidad del arte autónomo y la sobreestimación del dependiente; la atención a esta objeción, escribe Adorno, implicaría la “total liquidación de los motivos brechtianos”, esto es, de la apelación a la inmediatez de cualquier tipo de interrelación y de que el proletariado cuente con cualquier ventaja frente a la burguesía (143-144). No es casualidad, ni parece deberse a una arbitrariedad de nuestro comentario del texto, que en las tres críticas adornianas aparezca el nombre de Brecht: “mi misión es mantener firme su brazo hasta que el sol de Brecht vuelva a sumergirse en aguas exóticas”, es una de las últimas frases de la carta de Adorno a Benjamin (145). En ocasiones, glosar un debate pareciera no poder desprenderse de las políticas de amistad –y por ende enemistad– que lo atravesaron.

¹⁰ La cita *completa* blanchotiana –¿cómo hablar de completitud en torno a Blanchot? –, también citando a Válerly –muy presente, de nuevo, en las reflexiones benjaminianas–, es la siguiente: “Válerly: ‘*El pensador está enjaulado y se mueve indefinidamente entre cuatro palabras*’. Eso dicho peyorativamente, no es peyorativo: la paciencia repetitiva, la perseverancia infinita. Y el mismo Válerly –¿será el mismo?– afirmará luego de pasada: ‘¿Pensar?...¿Pensar es perder el hilo’. Comentario fácil: la sorpresa, el intervalo, la discontinuidad” (cursivas y comillas en el original). La cita, entonces, también es de Válerly. Pero, en estos términos, en las jaulas de estos autores, ¿cómo delimitar a quien corresponde propiamente la frase?

¹¹ No son abundantes los trabajos sobre Epstein. Más allá de su trabajo original (1946), la no saturación de trabajos sobre su obra puede deberse a la reciente traducción (Epstein, 2015), fruto de la entrada de sus textos en dominio público tras el paso de setenta años desde la primera edición, aunque existen traducciones –no muchas– anteriores. De una de ellas (Bs. As., Nueva Visión, 1960) es que Durán Castro (2008), en el marco de su tesis de maestría, retoma los postulados epstenianos para contemplar la idea del cine como “máquina de pensamiento”. Massota Lijtmaer (2012), también retoma las reflexiones de Epstein para, articulándolo con la cinematografía de Philippe Grandjeux y Stephen Dwoskin, desarrollar el concepto de un cine figural, plástico, figuralidad que retoma como noción de Lyotard. Es una preocupación de ambos autores las continuidades más que rupturas que pueden establecerse entre las imágenes pictóricas, fotográficas y cinematográficas.

¹² Es a partir de esta reflexión que Epstein sostiene que es por nuestra carencia que seguimos pensando el tiempo como lo hacía Kant (35): no porque no deban tenerse en cuenta sus conceptualizaciones, ni siquiera en torno al espacio y el tiempo como a priori de la percepción, sino porque el tiempo y el espacio sigan siendo a mediados del siglo XX lo mismo que eran a fines del siglo XVIII. ¿Qué es lo rápido o lento, lo cercano o lejano?, pareciera preguntarse Epstein, y cómo estas definiciones van a pasar por alto las modificaciones técnicas, perceptuales y afectivas operadas durante siglo y medio, por ejemplo.

¹³ De estas aguas, nos atreveríamos a decir, bebió Latour: su famoso “parlamento de las cosas”, televisión, radiófono, videocasetera, celular, microondas, etc., no parece sino una radicalización de estos planteos epstenianos. Por ejemplo cuando éste habla de las “lágrimas de las cosas” (107). Nuestra frase tal vez preferida del diálogo entre Derrida y Dufourmantelle (2000) es cuando, volviendo sobre el mito griego de quien quiso ver el sol de frente y se quedó ciego, el filósofo argelino afirma: “las lágrimas demuestran que los ojos no están hechos sólo para ver”. Quizá las “lágrimas de las cosas” nos recuerden que estas no están hechas sólo para ser usadas sino también para sentir, para demandar respeto a sus sentimientos.

¹⁴ Esta es una de las dificultades, entendemos, de algunas de las recientes reflexiones de Crary (2015), con mucha difusión en ciertos medios culturales (Pavón, 2015): la idea de que el capitalismo colonizó nuestro inconsciente, y por ende nuestros sueños, no es nueva. Podría decirse, en caso de no querer adjudicárselo al psicoanálisis en ocasión de reconocerle alguna función contestataria, que las vanguardias artísticas de principios de siglo XX nacieron con esa búsqueda: liberar lo –sensible, afectivo, inconsciente– colonizado por un sistema económico y cultural. La propuesta craryana de des-conexión, de sustraerse de las tecnologías que colonizan *hasta* nuestro inconsciente –no nos despegamos del celular ni siquiera cuando vamos a dormir, lo dejamos en la mesa de luz, cuando no dormimos con él debajo de la almohada haciendo de despertador–, nos genera la misma pregunta quizá hiper-pragmática o realista que otros planteos: ¿quién puede costear(se) semejante desconexión? No porque no pueda comprarse un despertador además de un celular, sino porque ¿quién puede desconectarse de la conectividad diaria para que su subjetividad no se encuentre puntuada por los bits de las *nuevas* tecnologías? Es, pareciera, el viejo luddismo sólo que en este caso pondríamos un zapato arriba de nuestros teléfonos, o bien un reloj analógico entre tanta digitalidad. Es difícil hablar de estos asuntos sin recordar, aunque vayan en otra dirección que esta nota al pie, los textos de Tiqqún (2001, 1999) –tan citados por Link en sus trabajos sobre Benjamin– sobre el devenir máquina de lo humano y lo cibernético.

Una alteración violenta. Sobre ética y filosofía de la religión

Aballay, el hombre sin miedo | Fernando Spiner | 2010

Diego Fonti*

CONICET - Universidad Católica de Córdoba

Recibido: 8 de noviembre 2016; aprobado: 18 de febrero 2017

Resumen

En un contexto signado por el retorno de lo religioso, a menudo en sus facetas más cuestionables, vale pensar desde la filosofía de la religión cuál es la estructura que caracteriza esa experiencia, para poder, a partir de allí, esbozar una crítica y recuperar sus posibilidades para una relación responsable y libre con los demás. A partir del cuento y el film “Aballay, el hombre sin miedo”, se propone indagar aquello que Michel de Certeau y Jean Luc Nancy entienden como “esencia” de lo religioso: la posibilidad de sostener una relación con la alteridad incondicional. A diferencia de versiones “domesticadas” de lo religioso, esta relación no excluye la violencia, sino que la incorpora, permitiendo múltiples resignificaciones, tanto destructivas como respetuosas y responsables de la alteridad. Para esta indagación se abordará, en primera instancia, la relación entre deseo del Otro y violencia ética, como pueden verse en la transformación de Aballay. En segundo lugar, se estudiará la subjetividad de quien es “rehén” de esa experiencia de relación con el Otro. Finalmente se abordará la cuestión de la posible universalización de la experiencia, para mostrar la tensión inherente a toda experiencia ética y toda experiencia religiosa, entre la imposible y necesaria tendencia a la universalización.

Palabras clave: Aballay | Filosofía de la religión | Ética | Alteridad | Subjetividad | Violencia.

A violent alteration. About ethics and philosophy of religion

Abstract

In a context characterized by the revival of religions, all too often in their most questionable aspects, it is worthwhile to think from the perspective of philosophy of religion which is the structure characteristic of that experience, in order to both elaborate a critique and recuperate its possibilities for a responsible and free relationship with others. Beginning with the short story and film called “Aballay, the fearless man”, I propose to research what Michel de Certeau and Jean Luc Nancy understand as the “essence” of the religious experience: the possibility of holding unto a relationship with unconditional alterity. Unlike the “domesticated” versions of religious experience, this relationship does not exclude violence, but incorporates it, allowing for multiple resignifications, which can be destructive as well as respectful and responsible for that alterity. For this research I will engage first of all the relationship between the desire of the Other and ethical violence, as it can be seen in Aballay’s transformation. After that, I will study the subjectivity of whoever is “hostage” of this experience of relationship with the Other. Finally I will engage the issue of the possibility of universalization of this experience, in order to show the tension between the impossibility and need of universalization, which is inherent to every ethical and religious experience.

Keywords: Aballay | Philosophy of Religion | Ethics | Alterity | Subjectivity | Violence.

*“Si tú me hablas, yo nazco”.
“Finalmente no hay más que un deber: sostener la relación con
lo imposible”. (M. de Certeau)*

Contexto

La religión ha vuelto con fuerza. Lo vemos en las noticias sobre el fundamentalismo islámico en oriente me-

dio, en las luchas intestinas de musulmanes y cristianos en África, en las masas y pasiones que mueve el Papa, en la injerencia política de los grupos evangélicos, en las espiritualidades new age, y en un largo etcétera. Debido a la dinámica y límites de este trabajo, no ingresaré en la distinción entre religión y religiosidad, fe y creencia, etc., sino que, a riesgo de solapar fenómenos, tomaré estos elementos de modo unificado. Una primera reacción crítica y necesaria ante esta vuelta surge desde esos modos

* diegofonti@gmail.com

de lenguaje y de comprender al mundo que llamamos filosofía y ciencias sociales. Así, la crítica del sufrimiento, la crueldad, la hipocresía, el ocultamiento, la superstición y tantas consecuencias negativas debidas a la violencia de la comprensión e institucionalización religiosa del mundo es una parte elemental de cualquier proyecto liberador. Al mismo tiempo, parecería que si bien es una enorme tarea, ese tipo de proyectos críticos ya cuenta con suficientes obreros. Por eso es filosóficamente más significativo aproximarse al problema desde otra perspectiva. Como propone Nancy con su deconstrucción, no se tratará aquí de la necesaria acusación a la religión, particularmente al cristianismo, por su relación con las inaceptables consecuencias sociales, ni mucho menos se tratará de su mejora por un *aggiornamento* o un “retorno” purificador o apologético a algún origen supuesto, sino de la pregunta por cómo se generó, a partir de esta tradición, un modo de relación con lo “inaccesible”, con una alteridad que al mismo tiempo puede hallarse en el mundo y lo desfasa. Se trata también de ver cómo el cristianismo – aunque no de modo excluyente pues puede replicarse este ejercicio en otras tradiciones religiosas – “no designa, esencialmente, más que la exigencia de abrir en este mundo una alteridad o una alienación incondicional” (Nancy, 2008: 21). Vista desde la historia de sus efectos, esa exigencia generó mecanismos violentos y se impone la pregunta de si esa violencia se debe a un tipo particular de institucionalización, a decisiones, personajes y eventos históricos, o si no es más bien que hay que suponer un vínculo estructurante, llamémosle “ontológico”, que caracteriza toda relación con el Otro, y que sólo puede darse bajo una forma violenta. Claro que esto conllevaría volver a pensar los múltiples sentidos de la violencia y sus manifestaciones; no solo su negatividad sino también su productividad.

Hay diversos accesos a la respuesta. Aquí ensayaré una hipótesis, que afirma que la subjetividad posibilitada por esa relación con el Otro, responde a un tipo de vínculo e incluye necesariamente un modo de respuesta relacionados con una fuerza que podemos denominar violencia. A su vez, esta estructura parece condición imprescindible tanto para comprender el fundamento de las violencias concretas arriba enunciadas, como para pensar también la posibilidad de su superación o un uso constructivo de la misma. Sin esta estructura se vuelven difíciles de comprender las reacciones, discursos y prácticas que demuestran formas de apertura y respuesta a la “convocatoria” de esa alteridad, que pueden denominarse “ética”. Más aún, sin esta condición se vuelve difícil

pensar la estructura de la responsabilidad en personajes históricos y aparentemente contradictorios. Schmitt lo plantea de un modo fácil de extrapolar a otros momentos históricos y políticos: “Resulta a duras penas concebible que un filósofo riguroso de la dictadura autoritaria como lo es el diplomático español Donoso Cortés y un rebelde como Padraic Pearse, vinculado a los sindicalistas y entregado con bondad franciscana al pueblo irlandés, fueran ambos devotos católicos” (Schmitt, 2011: 9). Parece enigmático que una matriz religiosa común diera lugar a dictadores e insurgentes, a conservadores y revolucionarios, a devotos y rebeldes. A menos que se permita postular la posibilidad de que esa matriz excede lo simbólico o institucional y alcanza a un tipo de “fundamento” relacional con la alteridad, que por la conmoción que supone permite esa multiplicidad compleja y opuesta de derivados.

Se pueden pensar diversas alternativas ante la hipótesis de un vínculo estrecho entre experiencia religiosa y experiencia ética, que subsiste incluso en una era secular, no debido a un solapamiento de prerrogativas entre estatutos o a la fuerza de la inercia institucional sino por un vínculo inescindible y previo a institucionalizaciones o símbolos. Una de ellas proviene de la teología política de Schmitt (2009, 125s), que entiende que el secularismo no es sino la continuidad de la estructura religiosa del mundo aunque *sin* sus componentes trascendentes o metafísicos, o sea que replica y mantiene la misma jerarquía sin el fundamento que la sostenía previamente. Otra posibilidad, contracara de la anterior, es la que ofrece Blumenberg (2008), quien juzga que hablar de “secularización” es una injusticia, en tanto la modernidad secular no es dependiente de una estructura religiosa a la que se le ha quitado su fundamento metafísico, sino que se sostiene en su propio derecho gracias al auto-empoderamiento del ser humano y su comprensión científica del mundo. Y ya en nuestros días, ante la aparente caída de los discursos “fuertes”, hallamos la explicación de Habermas (2011), que aboga por un mundo político neutral en su lenguaje y valoraciones, que sin embargo aproveche de la religión – particularmente judaísmo y cristianismo – su eficacia en generar vínculos de solidaridad y una sensibilidad particular a las intuiciones morales, de la que es incapaz el liberalismo, pero sin indagar una fundamentación de las mismas más allá de la autoreflexión sobre procedimientos discursivos en pos de acuerdos. Y a pesar de sus desacuerdos con Taylor sobre el problema de la fundamentación (Habermas et al., 2011: 61), subyace a ambos una comprensión finalmente utilitaria, casi téc-

nica, de las posibilidades de la religión en las sociedades modernas. Estas visiones de los usos de lo religioso son ciertamente “útiles”, pero como lo sabía Schmitt, la visión pragmático-técnica del mundo, incluida la experiencia religiosa, no sólo elimina lo religioso sino también lo político y toda capacidad de enfrentamiento y superación de lo dado.



Por eso persiste la pregunta sobre lo religioso y su relación con la ética. La respuesta se vuelve confusa, tanto cuando se intentan separar tajantemente los ámbitos (por ej. sosteniendo que la ética es algo público y la religión pertenece al ámbito individual y privado), como cuando se busca argumentos de una para modificar la otra. Aquí la estrategia será ver cómo ambos son significantes de una relación con el Otro que constituye un modo de respuesta-responsable, el cual a su vez y a posteriori puede tomar diversas configuraciones, lo que constituye su fuerza y la razón de algunas de esas confusiones. En función de este problema, se privilegiará a continuación un abordaje no frontal –con el análisis de conceptos y relaciones históricas– sino oblicuo, tangencial, que permita acceder al corazón del problema a partir de una experiencia estética. Tomando un cuento de Antonio Di Benedetto, *Aballay*, al que Fernando Spiner llevó a la pantalla, se iniciará un diálogo que permita confrontar la experiencia religiosa siguiendo esa expresión estética, para buscar la matriz violenta de la irrupción de la alteridad como configuradora de una relación ética. En primer lugar se abordará el “evento” por el cual el sujeto se encuentra hablado por el Otro, y con su acción inicia una respuesta y sostiene una relación con eso imposible que desfasa sus capacidades de dar sentido. Esta relación que supera toda relación será denominada ética. A partir de ello se tomarán dos problemas particulares. En primer lugar, el tipo de identidad generada en esa relación con el Otro, y a continuación el problema de la universalización del deber suscitado por ese encuentro.

Deseo de Otro o violencia ética

La trama se da en un momento de la historia argentina que no se identifica expresamente, aunque algunos indicios pueden ayudar a ubicarlo.¹ Lo más apropiado es pensar el momento histórico a mediados del s. XIX, pues además de la contextualización de vestimenta, armamento, transporte, etc., en el cuento alguien nombra a Facundo Quiroga “por una acción reciente”, aunque hacía “una pila de años” que había muerto (Di Benedetto, 2010: 8). Facundo había sido asesinado en 1835. También se trata de un ámbito alejado del orden urbano, de la *civilidad* de la ciudad. Se trata, entonces, del momento de las guerras civiles previo al advenimiento del estado liberal en Argentina, un momento en que todavía las potestades estaban solapadas, entre pequeños estancieros casi feudales, instituciones surgidas de la matriz de un Estado incipiente, y por supuesto la presencia –siempre de frontera y por lo tanto siempre ambivalente– de la Iglesia.

A diferencia del film, que presenta una secuencia cronológica “lógica” –Aballay busca secuaces, persigue la carreta cargada de oro, elimina a los soldados y los viajeros, degüella al padre que intenta distraerlo del escondite de su hijo, encuentra al niño (llamado Julián en el film) y se retira luego de mirarlo, encuentra al cura e inicia su ascetismo–, el cuento empieza con un impacto del lenguaje: alguien oye a alguien. La palabra es una narración sobre algo antiguo, casi mítico, pero que despierta una urgencia ineludible y presente. Algo sucede porque esa palabra recuerda un evento previo. En realidad el evento co-apropiador, al decir de Heidegger (2003: 43), que viene al sujeto, lo asujeta y se apropia de este, y en su libertad el sujeto responde (o no), se muestra *en ese momento* aunque al mismo tiempo *ya ha sucedido*. Por eso, ideas como conciencia, proyecto y decisión son *segundas*, posteriores a la conmoción que en el tiempo descubre algo *extra-* o *para-*cronológico. Aballay oye al cura, y le es menos significativo el contenido simbólico del sermón que un detalle, quizás menor, que le llama la atención: la historia de los ascetas que hacían penitencia, en especial los estilistas, y la explicación de que hacían eso como respuesta, “penitencia” a algo sucedido. Se trata de aquellos ascetas que, no contentos con la *fugamundi* con que la vida monástica resistía a un cristianismo oficial y “aburguesado” –para usar un anacronismo– mediante la vida austera como eremitas o en comunidades de vida sencilla, abandonaban incluso ese mínimo confort y subían a pilares en que pasaban el

resto de sus vidas. Aballay decide hacer lo mismo pero montado en su caballo.



No es la primera vez que estos personajes, en especial el más famoso de ellos, Simeón, son tomados por el arte en general y el cine en particular. En 1965 Buñuel filma un mediodrama (originalmente pensado en versión más larga) llamado “Simón del desierto”, que retoma y actualiza la historia reconstruida por Gibbon. Incluso representa el detalle de la prueba de humildad de otros monjes y autoridades eclesiásticas que le ordenan bajar, para ver si no es por orgullo que se mantiene allí. Pero el giro de Di Benedetto/Spinner no es solo la “adaptación” a otra época, lugar y costumbre. También se muestra el rol de la violencia, del rostro y –a partir del uso levinasiano del término– del deseo.

Para Levinas todo empieza con el Otro que viene de la exterioridad y se da bajo la forma del rostro. Pero el rostro no es eso que se ve, y que puede describirse como fenómeno, sino que es un llamado –callado o expreso– al sujeto. A diferencia de la intencionalidad fenomenológica, que aborda, rodea, entiende y conceptualiza aquello que le enfrenta, en el caso del Otro hay un desfase de la intencionalidad. Lo que se manifiesta está muy por encima de mis capacidades de donarle sentido o abarcarlo con un concepto. Es importante ver cómo Levinas toma y resignifica un lenguaje vigente en su época, por ejemplo los términos gozo, necesidad, deseo,² y lo resignifica de un modo particular actualizando al mismo tiempo tanto experiencias filosóficas como las “pre-filosóficas”.³

Una antigua tradición, que el mismo Platón expone y Levinas retoma, vincula esa alteración del deseo con lo infinito del Otro, y a su vez con lo divino: “La posesión por un *Dios* -el entusiasmo- no es irracional, sino el fin del pensamiento solitario (y que llamaremos más tarde “económico”) o interior, comienzo de una verdadera experiencia de lo *nuevo* y del *nómeno*: ya Deseo” (Levinas, 1995: 73). La tensión hacia lo deseable que el deseo inscribe es expuesta por Levinas como algo distinto de la falta que caracteriza a la necesidad.

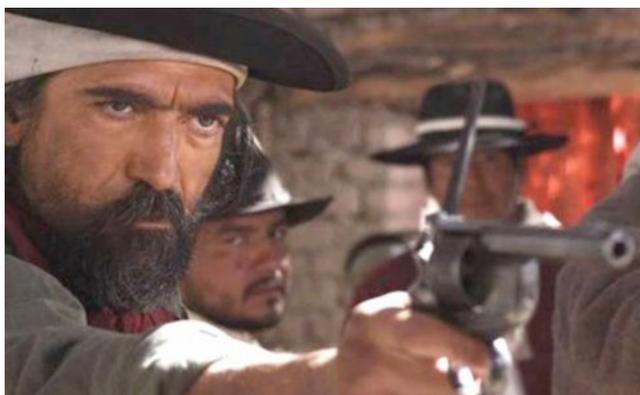
No es algo que se puede “llenar” y así gozar, sino la instauración de una falta siempre en crecimiento. Levinas propone diversos modos donde ese deseo de Otro se puede identificar: el erotismo, la caricia, la fecundidad, el arte. Pero el “lugar” por excelencia del deseo es la ética, entendida como recepción y respuesta de Otro que se expresa en un rostro: “el contenido primero de la expresión, es esta expresión misma. Abordar el Otro en el discurso, es recibir su expresión en la que desborda en todo momento la idea que implicada un pensamiento. Es pues, *recibir* del Otro más allá de la capacidad del Yo; lo que significa exactamente: tener la idea de lo infinito. Pero eso significa también ser enseñado. La relación con Otro o el Discurso, es una relación no-alérgica, una relación ética, pero ese discurso recibido es una enseñanza. Pero la enseñanza no se convierte en la mayéutica. Viene del exterior y me trae más de lo que contengo (Levinas, 1995: 75).

La exterioridad se da al sujeto de diferentes formas. Mientras el mundo de las cosas se da como “dato” (Levinas, 1995: 207), que permite al “Mismo” –el sujeto en su encierro– acceder a ellas, dominarlas y gozar mediante la satisfacción de sus necesidades, la exterioridad del Otro se reconoce de un modo distinto. Si la necesidad del ser humano permite satisfacción –aunque sea momentánea– de ese vacío, el deseo genera un tipo de movimiento imposible de satisfacer, que se ahonda con cada intento de respuesta. Es una conmoción que reclama, y la respuesta al reclamo no hace sino incrementar la demanda. De allí la cercanía insoslayable de la ética, en términos levinasianos, el deseo y la violencia.

La alteridad del Otro no es del orden de los datos, ni tampoco es accesible por analogía o comunidad de género y especie. La relación con el Otro, ética, no es fruto de un acuerdo, una toma de conciencia, un cálculo, o la deconstrucción de cómo históricamente se establecieron vínculos e instituciones. Todas estas tareas, siempre necesarias, corren el riesgo de ser meras expansiones del “Mismo”, carentes de reconocimiento del Otro. ¿Cuándo reconoce Aballay al Otro? El degüello del padre del niño lo hizo desde atrás, en cambio vio luego los aterrizados ojos, calló y no lo pudo olvidar. ¿Qué decía el rostro del niño, que permaneció callado? Entre Otro y yo hay una “diferencia absoluta” que “sólo se instaura por el lenguaje” (Levinas, 1995: 208). Pero esa palabra no es fundamentalmente tematización sino alocución, recepción del Otro y habla propia. Levinas afirma repetidamente que yo reconozco el mandato del otro,

fundamentalmente no matar, al responder yo mismo. A diferencia del “dejar ser” heideggeriano, hay una “solicitud” que demanda respuesta. Lejos de ser una amable invitación, la palabra del otro “pone pronto en tela de juicio el sentido que doy a mi interlocutor”, “anuncia la inviolabilidad ética del otro y, sin ningún resabio ‘numinoso’ su ‘santidad’” (Levinas, 1995, 208). Se ha dado un encuentro con algo absoluto, infinito, que constituye al sujeto sólo si el sujeto puede de alguna manera encasillarlo en un *dicho*, en alguna estructura simbólica que al mismo tiempo posibilita y traiciona la relación con eso absoluto.⁴ Puede uno preguntarse si la “palabra” del Otro que Levinas “oye”, el “no matarás”, realmente es la palabra o si no es ella misma un modo de identificar, simbolizar o entificar moralmente al vacío del mandato, y de darle a partir de esa simbolización un sentido englobante al mundo y a sí mismo. Uno puede preguntarse si no es su propia tradición monoteísta la que recurre a ese mandamiento como una traslación, *metáfora*, que opera un encasillamiento de ese choque originario con toda su violencia y al mismo tiempo lo vuelve sostenible y viable.

Levinas llama “Infinito” a la idea que nace en el sujeto que encuentra al Otro. El Otro es infinito en tanto ningún concepto abarca la trascendencia de su exterioridad. Pero esta descripción fenoménica incluye también una dimensión ética, pues esa exterioridad viene cargada de exigencias que Levinas interpreta bíblicamente: No matar. “La faz positiva de la estructura formal –tener la idea de lo Infinito– equivale en lo concreto al discurso que se precisa como relación ética. Reservamos a la relación entre el ser mundano y el ser trascendente que no lleva a ninguna comunidad del concepto ni a ninguna totalidad –relación sin relación– el término de religión. (...) La religión, en la que la relación subsiste entre el Mismo y el Otro a pesar de la imposibilidad del Todo –la idea de lo Infinito– es la estructura última” (Levinas, 1995: 103).



Aballay toma características religiosas, como un “santo”. Comienza a responder a quienes acuden a él o reconoce menesterosos de él. Habla y al hablar reconoce su deber. Se da “en el discurso una relación no alérgica con la alteridad”, llega “a percibir allí el Deseo, donde el poder, por esencia asesino del Otro, llega a ser, frente al Otro y ‘contra todo buen sentido’, imposibilidad del asesinato, consideración del Otro o justicia” (Levinas, 1995: 71). El Otro *altera* al sujeto por su manifestación. Toda violencia con que el sujeto intente responder, por ejemplo definiéndolo, convirtiendo al Otro en un concepto, reduciéndolo a la ontología, identificándolo por vía analógica, sometiéndolo a normas o instituciones, siempre fracasa, porque el Otro se manifiesta finalmente en otro orden. Deseo y mandato no son para Levinas sino modos de expresar cómo el sujeto recibe lo que el Otro manifiesta. Toda la ética de Levinas se esfuerza por exponer, en un contexto histórico que evidencia la máxima violencia posible –guerra y exterminio– una relación que no es violenta sino ética y responsable respecto del otro. Pero esto no impide pensar el término “violencia” como significante precisamente de la experiencia originaria del sujeto: “La violencia que consiste para un espíritu en recibir un ser que le es inadecuado” (Levinas, 1995: 51). En Levinas no se trata sólo de rechazar la violencia “óptica” –crueldad, sevicia, asesinato, exterminio– sino de pensar cómo la filosofía occidental del ser significó un modo de violencia respecto de los otros, y que esa ontología no permitía reconocer y recibir aquello más allá del ser: el Otro (Levinas, 1995: 53). Al mismo tiempo, que Levinas sostiene que la relación con el Otro “no violenta el yo” al modo de una violencia cualquiera, sucede que esa relación “le está impuesta más allá de toda violencia, por una violencia que lo cuestiona totalmente” (Levinas, 1995: 71, cf. 75). Así la ética no es sino sostener la “relación” con esa alteridad que altera al sujeto.

El sujeto-rehén

Aballay deviene santo. El encuentro/mandato con el Otro reconfigura su vida. No toma como residencia una columna, como los estilistas, sino su caballo. La gente lo ve como un ser capaz de curar o defender. ¿Debe hacer eso? ¿De qué orden es ese deber? ¿Quién le manda? No es casual que muchas lecturas hayan entendido la modernidad como liberación y autonomía respecto de mandatos impuestos, heteronómicos, y por ende

consideran toda influencia de ese tipo una credulidad, superchería, o simple acomodamiento a imposiciones pragmáticas de supervivencia socialmente viable. Así, Judith Butler indaga, siguiendo la crítica de la violencia de Benjamin y en particular la crítica de la violencia ética en Adorno, el vínculo entre ética y violencia. Ambos son analistas finos de la relación de violencia legal, violencia institucional y la violencia de cualquier proyecto de universalización (Butler, 2005). Pero al mismo tiempo ve algo notable: la noción de “mandamiento” en Benjamin es el modo en que lo “divino” permite resistir a todas las demás imposiciones legales o políticas (Butler, 2006: 205). La alteridad absoluta permite mantener a raya sus supuestos *Ersatz*, los reemplazos, fetiches o ídolos que pretenden tomar su lugar.

Aballay se vuelve, en términos levinasianos, “rehén” del Otro (Levinas, 1987: 60, 180, 187, 198). No es la ética una acción de un sujeto con “cualidades morales”, sino una pasividad, una vuelta a sí –imposible pues pasa por la desviación del Otro. Esa “condición de rehén” de un llamado de Otro –que por supuesto se puede también rechazar, igual que una herencia, pero cuya alocución es imposible no recibir– es una “acusación absoluta”, anterior a la libertad y a la decisión, que al mismo tiempo la constituye. Su identidad no está ya dada en su renombre, sus acciones, su voluntad, o sea en todo aquello que le permita identificarse a sí mismo en el campo de sus potencialidades, sino en el modo como asume una deuda impagable. Su identidad es la “no identidad” de la “elección de responsabilidad” del Otro (Casper, 2008: 91). No es casual que en Levinas aparezca la noción de “substitución” (Levinas, 1987: 163), con una carga sacrificial que al mismo tiempo asume y rechaza. La asimetría del Otro que convoca desgarró la interioridad del sujeto. Como rehén del Otro ya ha tomado el lugar de otros. Su identidad es esa posición y esa respuesta.



Levinas rechaza del cristianismo no solamente la afirmación de la filiación divina de Jesús, sino algo que en algún sentido fue más influyente: la noción de reemplazo o pago por todos. La economía de la salvación, no muy

distinta de otras economías sobre todo a partir de la interpretación de San Anselmo, aúna dos criterios: lo infinito de la deuda y la necesidad de preservación. Por un lado, Anselmo responde a la pregunta *Cur Deus homo* diciendo que todo pecado contra Dios es infinito, y por tanto sólo un ser infinito (Dios mismo) podría “pagar” esa deuda. Por otro lado, lo sabemos, “conviene que muera uno solo por el pueblo y no perezca toda la nación” (Jn 11: 50). A pesar del uso de términos como sustitución o kenosis, tan ligados a la tradición sacrificial, particularmente cristiana, Levinas intenta desmarcarse de ella, en tanto no hay voluntarismo en la decisión (la recepción del Otro se hace previo a todo ejercicio de libertad), ni hay redención de una vez por todas, ni nadie en especial sino todos deben asumir esa responsabilidad. Más aún, la idea de “sufrimiento inútil” debe ser tenida en cuenta, ya que todo sufrimiento “útil” convertiría al mal en algo aceptable (Levinas, 1993: 125). Una visión así homologaría lo sacrificial al “homo sacer”, ese ser divino y repudiable, en todo caso fuera de norma. La hipótesis antropológico-sociológica de Girard (1993) aduce que el inicio de la concordia se debe a la proyección y extrapolación de la negatividad y el conflicto sobre un portador, cuyo sacrificio habilita la vida en común. La hipótesis funcionalista de Girard sobre lo religioso como estructura de reemplazo esencial para posibilitar la constitución de la humanidad, no le impide dar un paso más, casi deontológico: al estar ya consumada la sustitución es inaceptable repetirla. Se la puede recordar simbólicamente, pero ya no se justifica el paso al acto del sacrificio. De este modo, la “violencia” que el Otro ejerce, cuya conmoción Levinas reconoce, no es domesticada sino puesta en un orden de tensión inacabable. Por eso finalmente, y a pesar de todas sus advertencias, Levinas sigue siendo tributario de toda esa estructura occidental (aunque no solo occidental), que entiende que la fuerza que opera el Otro sobre el sujeto impone un tipo de respuesta que configura su identidad. Pero también que esa respuesta es siempre imprescindible y fallida, porque toda concreción definitiva, todo intento de afirmar que el infinito ha sido satisfecho, sería una perversión de la ética y de la responsabilidad respecto del infinito. Esto lleva necesariamente a la pregunta por el tipo de afirmación “universal” que la ética aduce.

El universal: necesidad e imposibilidad

Universalizar es el movimiento más profundo de Occidente. Su ciencia, su derecho, su moral, estuvieron

siempre movidas por la necesidad de avanzar con una estructura universalmente aceptada. Esta fue la razón fundamental de toda crítica de las violencias éticas, religiosas, políticas que fueron instituidas. De allí una reacción casi inmediata contra la universalidad. Por otra parte, rechazar la universalidad acabaría, paradójicamente, en una posición conservadora, pues la idea del individuo que se da a sí la ley y no debe rendir cuenta a Otro porta la antigua disposición de los señores griegos. Pero asumir la universalidad sin más, también. ¿Cómo responder al Otro? ¿Deben todos devenir Aballay? ¿Qué tipo de universalidad significa el “No matarás”? ¿Acaso el joven Julián, al enfrentar finalmente a Aballay y asestarle el golpe no está haciendo justicia? Cuando se piensa en ética, inmediatamente dos tradiciones se enfrentan: la prudencial y la deontológica, es decir, la que piensa qué hacer a partir de algún tipo de razonamiento situado y aquella que lo hace desde la formulación de un deber. Pero pensar la ética como relación alterada con y por el Otro impone una nueva visión de lo que es. No significa eliminar la norma, sino situarla en otro plano.

Anotábamos antes que Buñuel toma de la historia del Estagirita el momento en que las autoridades quieren comprobar su humildad y le mandan bajar, mientras que Aballay no responde a las autoridades. Y sin embargo, sí se da en Aballay el parangón: baja de su lugar de penitencia, no cuando lo manda la autoridad, sino cuando el joven Julián lo enfrenta y Aballay, que no quiere matarle, se defiende con una caña y en un movimiento brusco ésta se le clava en la boca. “Desmonta a dar socorro, y llega

hasta el vencido, pero lo bloquea su ley: no bajar al suelo, y lo ha hecho. Angustiado, levanta la mirada para consultar” (Di Benedetto, 2010: 40), y en ese momento de hesitación el joven lo apuñala. “Por causa de fuerza mayor ha sido” (Di Benedetto, 2010: 41), se excusa ante su ley, y muere.

Si el Otro rompió el solipsismo de la conciencia y su dominio propio y del mundo, también condujo así al sujeto a un deseo de justicia. La justicia busca al mismo tiempo responder a esa tensión hacia el Otro, pero al mismo tiempo pensar los mecanismos sociales para garantizarla. Así, la justicia busca responder al “tercero”, o sea a todo-Otro, y esto lo hace mediante el cálculo de justicia, la institución, la sociedad (Levinas, 1987: 241). De allí su posibilidad de construcción y violencia, su necesidad y su imposible realización. De allí también que Levinas recupere una imprescindible pieza para la ética: el escepticismo. Todo proyecto testimonia al Otro, pero si pretende convertirse en el modo final de respuesta conduce a una violencia superior, que pretende agotar la respuesta sin resto. Por ello, confrontar el Decir con lo Dicho, el impulso a responder al y del Otro, permite una distancia que no se cierra. El lenguaje generó la respuesta, pero también “el lenguaje es ya escepticismo” (Levinas 1987, 250) porque sabe de la necesidad, falibilidad y finitud de toda palabra devuelta a la alteración original. El Otro se muestra así imprescindible para el reconocimiento de sí y de todo otro. Al mismo tiempo el Otro excede cualquier figura concreta. Nadie es el Otro. Y sin embargo no hay nadie sin el Otro.

Referencias

- Blumenberg, H. (2008) *La legitimación de la edad moderna*, Pre-Textos, Valencia.
- Casper, B. (2008) *Pensar de cara a otro. Elementos del pensamiento de Emmanuel Levinas*, EDUCC, Córdoba.
- Butler, J. (2006) “Critique, Coercion, and Sacred Life in Benjamin’s Critique of Violence”, en H. De Vries y L. E. Sullivan, *Political Theologies. Public Religions in a Post-Secular World*, Fordham University Press, New York.
- Butler, J. (2005) *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*, Amorrortu, Buenos Aires.
- de Certeau, M.; Cifalli, M. (2002) “Entretien: Mystique et Psychanalyse”, *Espaces Temps* 80-81, pp. 156-175.
- Di Benedetto, A. (2010) *Aballay*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires. Gibbon, E. (1781) *Decline and Fall of the Roman Empire*, Vol. 3 (disp. en <http://www.sacred-texts.com/cla/gib...>, consultado el 2/11/2016)
- Girard, R. (1993) *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, Barcelona.
- Habermas, J.; Taylor, Ch., Butler, J.; West, C. (2011) *El poder de la religión en la esfera pública*, Trotta, Madrid.
- Heidegger, M. (2003) *Aportes a la filosofía: acerca del evento*, Almagedo/Biblos, Buenos Aires.
- Levinas, E.; Sudar, P. (1979) “¿La filosofía, amor a la sabiduría o sabiduría del amor?”, *Teología: Revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, 33, 63-70.
- Levinas, E. (1982) *Éthique et Infini*, Fayard, Paris.
- Levinas, E. (1987) *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, Sígueme, Salamanca.

- Levinas, E. (1993) *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, Pretextos, Valencia.
- Levinas, E. (1995) *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Sígueme, Salamanca.
- Nancy, J.-L. (2008) *La declosión. (Deconstrucción del cristianismo, 1)*, La Cebra, Buenos Aires.
- Schmitt, C. (2009) *Teología política*, Trotta, Madrid.
- Schmitt, C. (2011) *Catolicismo romano y forma política*, Tecnos, Madrid.

¹ Y otros indicios engañan, por ej. en la película se canta la Marcha de San Lorenzo, que fue compuesta los primeros años del s. XX.

² Vale recordar que la obra magna de Levinas, *Totalidad e Infinito*, data de 1961, aunque recoge ideas desarrolladas desde la segunda mitad de la década de 1940.

³ Para Levinas (1979, 67; 1982: 19) toda la filosofía reposa sobre experiencias pre-filosóficas. Entre ellas se encuentran no sólo las experiencias de la infancia –Levinas habla de su judaísmo y de su encuentro con los grandes novelistas, particularmente rusos– sino también eventos que acontecieron luego, incluso después de iniciar su tarea filosófica, que necesariamente debieron irrumpir en su filosofía. En el caso de Levinas aparece en primerísimo lugar la guerra y la Shoah, pero se puede extender esta idea a otras experiencias que hayan marcado a quien las tuvo y le demanden su exposición filosófica.

⁴ Vale recordar que en *De otro modo que ser*, Levinas (1987: 83) distingue lo “Dicho” (leyes, instituciones, políticas y respuestas concretas, siempre cronológicamente fijadas y por tanto sometidas al tiempo y superables) del “Decir”, donde se da una relación diacrónica e imposible de responsabilidad que busca responder a algo infinito y que excede toda fijación. Es una “obsesión”, anterior a toda decisión libre y cálculo de proporción. Y de modo particularmente sorprendente, en una época en que la filosofía se reduce a planteos científicos o técnicos, para Levinas Decir y deseo se vinculan con la antigua tarea filosófica de buscar la sabiduría (Levinas, 1987: 231ss).

Lo que no te mata te hace más bárbaro. Conan como un superhombre nietzscheano

Conan The Barbarian | John Milius | 1982

Francisco Miguel Ortiz Delgado*

Universidad Nacional Autónoma de México

Recibido: 20 de marzo 2016; aprobado: 10 de noviembre 2016

Resumen

En el presente texto interpretamos al protagonista de la película *Conan The Barbarian* (Conan El Bárbaro) como una plausible representación del “superhombre” nietzscheano. Argumentamos que Conan posee características tanto del *übermensch* o superhombre como del individuo “ahistórico”, descritos por Friedrich Nietzsche. Basándonos en los diversos escritos de Nietzsche, así como en algunos intérpretes de este filósofo, realizamos una exposición del comportamiento moral y la postura religiosa del Conan exhibido en el filme de John Milius, así como del de su némesis Thulsa Doom. Igualmente comparamos la cinta con otros dos personajes de la cinematografía (y el imaginario) mundial: Hércules y Mad Max. Esto con el propósito de discernir la eficacia de Milius para mostrar las cualidades únicas de Conan como superhombre nietzscheano.

Palabras clave: Superhombre nietzscheano | Religión | Valores | Ética | Violencia | Conan | Hércules.

What does not kill you makes you more barbaric. Conan as a Nietzschean superman

Abstract

In the present paper we interpret the main character of *Conan The Barbarian* as a plausible representation of the nietzschean “superman”. We argue that Conan has qualities of the *übermensch* or superman as well of the “unhistorical” individual, defined by Friedrich Nietzsche. Based on the diverse texts of Nietzsche and his interpreters, we exhibit the moral behavior and the religious position of Conan and his nemesis Thulsa Doom inside the John Milius’s film. We also compare the film with another two characters of world cinematography (and imagery): Hercules and Mad Max. This comparison is made with the purpose of discern Milius’s efficiency to show the unique qualities of Conan as a nietzschean superman.

Keywords: Nietzschean Superman | Religion | Ethics | Values | Violence | Conan | Hercules.

El filme, desde su comienzo, nos cita una famosa máxima nietzscheana o, más precisamente, un aforismo que se encuentra en *El crepúsculo de los ídolos*: “Lo que no te mata te hace más fuerte”, y es evidente, como vamos a ver, que la frase no es de mero uso ornamental pues, aparte de que ella misma es una enseñanza para aquel (el superhombre) que quiera superarse a sí mismo y a los demás, el director John Milius nos muestra a lo largo de toda la película que Conan tiene características de un superhombre nietzscheano -categoría de la que, tengamos en cuenta, no se debe afirmar nada absoluto porque, como bien puntualiza Dannhauser, el “concepto que Nietzsche tiene del superhombre es [...] necesariamente vago y ambiguo” (2012;796).

Conan El Bárbaro es una película única en su especie; sin remordimientos por su insensibilidad hacia

la violencia y sin preocupación por lo políticamente correcto. Sus creadores nos presentan un mundo y un personaje donde la moralidad dominadora es diferente a la de nuestro mundo real: nadie, dentro del universo del filme, juzga especialmente mal a Conan por sus acciones “incorrectas” o violentas.

Originalmente concebida por Oliver Stone para ambientarse en un mundo postapocalíptico “He [John Milius, el director final de la cinta] rewrote an original screenplay drafted by Oliver Stone (in which the action takes place in a post-nuclear holocaust future)” (Smith, 1995). El director John Milius por fortuna reinserta la película en la Era Hibernia de Robert E. Howard, el creador original del universo de Conan. Esta reubicación de la trama le da un carácter ahistórico o ucrónico a la película, porque la “Era Hibernia” es inexistente en

* fmiguelod@gmail.com

nuestro mundo real-histórico y porque, además, tal ficticia “Era” consiste en una mezcla de épocas de nuestra historia real (simultáneamente vemos en tal Era Hibernia del filme, y del cómic, características visuales y culturales que van desde la prehistoria hasta los últimos tiempos del Medioevo). Milius libró a la película de ser insertada en un muy plausible tiempo futuro en el que se regresaría al barbarismo; más plausible para los años ochenta del siglo XX, debido a la escalada de la amenaza termonuclear. Aunque un “tiempo postapocalíptico” también es una temporalidad inexistente, en el sentido de que nunca ha habido un tiempo postapocalíptico *postnuclear* en la historia, tal tiempo sí nos permitiría ubicar la época en que transita la película dentro de un tiempo histórico real específico (se trata de un después del hoy histórico-real): el tiempo posterior a la guerra o catástrofe nuclear de nuestra realidad.

Y, si la película de John Milius hubiese sido ambientada en una época ubicada después de una hecatombe atómica estaríamos ante la adquisición de historicidad por parte de los personajes de la película. Si la película se hubiese desarrollado en un mundo postapocalíptico, la violencia y fortaleza de Conan se justificarían al estar insertas en un relato de mera supervivencia, en vez de ser (como lo es), un filme que consiste, entre otras cosas, en un relato laudatorio de las características de fortaleza –nietzscheana– de Conan. Tales características no tendrían una razón nietzscheana para ser alabadas, si estuvieran dentro del actuar por mera supervivencia, porque estarían justificadas (la fuerza, el anhelo de superación, no necesitan de justificación biológica-ética en Nietzsche). El ejercicio de la violencia en aras de un objetivo personal e individual, no concebida por el puro sobrevivir, es pues una característica del superhombre.

El superhombre Bárbaro carente de una moral de esclavos

Nuestro protagonista Conan, interpretado por Arnold Schwarzenegger, al principio de la película, cae en la esclavitud siendo un niño, por obra de Thulsa Doom y sus esbirros, y hasta que es adulto recupera su libertad. Mas Conan, a diferencia de la mayoría de los esclavos que en diversas épocas han sido manumitidos y en especial a diferencia de aquellos que han sido nacidos y criados como esclavos y liberados hasta después de muchos años de esclavitud, no continuó considerándose un (ex) esclavo ni actuó tras su liberación con una

necesidad de volver a tener un amo o a alguien que le indicara qué hacer y qué no.



El punto es claro, pese a sus años de esclavitud, el personaje principal nunca adquiere una “moral de esclavo”, aquella que para Nietzsche se caracteriza por un comportamiento de sumisión ante los semejantes y que se distingue por encumbrar valores como el perdón, la misericordia o la paz. Es decir, aquella ideología que, por nacer de la docilidad, alaba a ciertos valores representativos o equivalentes a los de una religión de esclavos como lo es, para el filósofo alemán, el judaísmo o el cristianismo. “Pues hoy día señorea la pequeña gente, que predica la resignación, la conformidad sumisa, la cordura, la laboriosidad, la consideración y el extenso catálogo de las pequeñas virtudes./ Lo que tiene mentalidad de mujer y de siervo y, particularmente, la plebe vil, pretende hoy gobernar todo destino humano, ¡oh, asco! ¡Asco! ¡Asco!” (Nietzsche, 2001:187). Estas pequeñas virtudes son las que conforman y dan forma a la “moral de esclavos”; virtudes que nunca adquiere Conan. Al leer las últimas palabras de Nietzsche comprendemos mejor las acciones de nuestro protagonista y nos llevan a entenderlo como un individuo que nunca llega a ser-vil.

La actitud del Conan de Milius ante su nuevamente adquirida libertad física, una vez adulto, es lo que nos puede llevar a interpretarlo como un superhombre nato. Cuando su amo lo libera, Conan no le dice que no desea ser libre, ni que desea continuar con él, su señor, ni siquiera le agradece; sin dudarlo, el Bárbaro simplemente huye. Éste es un hombre que no extraña la servilidad, que no se conforma ni se resigna. Puede pertenecer a la camada de superhombres de los que dice Nietzsche que “Su desprecio, hombres superiores, me hace abrigar esperanza, puesto que los hombres del gran desprecio son los hombres de la gran reverencia./ Su desesperación los honra, puesto que no han aprendido a resignarse; no han aprendido las pequeñas corduras.” (Nietzsche, 2001;187). Conan desprecia a su mundo, se desespera con su mundo, y esto es palpable en su respuesta a la pregunta ¿qué es lo mejor en la vida?, a la que replica,

“Aplastar a tus enemigos, ver cómo los conducen ante ti y oír los lamentos de sus mujeres”. Por igual muestra su desprecio de gran reverencia, al mundo, cuando se le pregunta, enfrente de unos viejos edificios, si había visto una civilización antigua (y aviesa), y dice tajante “No. No perdamos el tiempo”.

Veamos detenidamente, Conan recupera su libertad y luego muestra que adolece de ataduras espirituales, tanto religiosas como éticas. El guerrero de Milius prefiere el placer sobre el dolor, es decir, vemos que nunca rechaza lo voluptuoso; ni a las mujeres, ni a la comida en exceso, ni a las riquezas, como las rechazaría un buen monje. “Toda forma de placer y diversión fue permitida”, dice el cronista de Conan sobre uno de sus festejos. “Se trata de una vida [como la que intentó vivir, y que siempre alabó, el propio Nietzsche] que no se vive en aras de una necesidad, sino a partir de una producción, una productividad que se convierte en el elemento central del modo de vida” (Frey, 2013:19). O, desde otro ángulo, ese hombre belicoso representado en el filme vive siempre en el mundo real, en contraste con el mundo *ficticio* metafísico-teológico en el que viven los hombres religiosos, y no aspira, ni desea, ni tal vez tampoco imagina, tales mundos ficticios metafísico-teológicos creados por filósofos y monjes pervertidos. Por eso dice el filósofo alemán “[...] no hay en mí nada de fundador de una religión. Las religiones son asuntos del populacho. He tenido necesidad de lavarme las manos después de haberme puesto en contacto con hombres religiosos...” (Nietzsche, 1987:196), lo mismo le sucede al Bárbaro del filme, desprecia las religiones (institucionalizadas), y aún va más allá, Conan tiene la necesidad no sólo de lavarse las manos sino de usarlas para aniquilar a los magos y a los religiosos. Porque para Nietzsche el hombre religioso moderno, específicamente el cristiano, denigra a la Humanidad, la lleva a una decadencia, por eso, nuestro filósofo dice no querer “creyentes”, no buscar la beatificación ni la santidad (Nietzsche, 1987:197); de forma análoga Conan no desea seguidores creyentes ni mucho menos muestra anhelar una santidad.

Las creencias religiosas del cristianismo, para Nietzsche, están repletas de una moralidad de conformismo, de la moral de esclavos, que hace sentir bien a los débiles, a los que no son ni guerreros ni aristócratas inmorales, en sus humilladas vidas y en sus derrotas cotidianas; Conan no tiene nada de cristiano pues ésta religión enseña la práctica de la piedad y el eliminar los impulsos de venganza.

“Únicamente hasta que uno toma en serio la perspectiva de Nietzsche sobre la utilidad y hostilidad de la religiones frente a la vida, más allá de cualquier contenido de verdad, es posible reconstruir el horizonte interpretativo desde el cual éste se aproximó a la historia de las religiones” (Frey, 2013:234): yo diría que únicamente hasta que uno toma en serio la perspectiva o, mejor dicho, la actitud de Conan sobre las religiones institucionalizadas es que es posible comprender la rivalidad entre este personaje y su némesis, el líder religioso, Thulsa Doom. Porque, finalmente, la confrontación entre Conan y Thulsa Doom bien puede corresponder a la confrontación religión-primitiva¹ / barbarie contra religión-institucionalizada² / civilización.



El continuo actuar, el actuar sin deliberar en demasía (pues también se cultivó en la “poesía de Khitai, la filosofía de Sung”), sin preocuparse de una moralidad opresora, ni de dilemas éticos que agobian a otros héroes, convierte a Conan en un superhombre porque hace aflorar plenamente su voluntad de poder y esto se debe, a su vez, a la mencionada ausencia de ataduras espirituales y a la ausencia en él de virtudes cristianas o de esclavo, ambas ausencias le llevan a ser mejor, a superarse, a elevarse sobre los demás individuos. “La voluntad de poder [...] No es [...] solamente lucha, voluntad de perseverar en el ser, instinto de conservación, sino voluntad de rebasar. En el nivel superior se vuelve generosidad, voluntad de ser y de conciencia, voluntad de posesión total de la existencia y de sí mismo” (Lefebvre, 1987:108). El Bárbaro prefiere seguir viviendo y combatiendo en el mundo real-físico y no en el teológico, movido por un *ideal* de guerrero y no de esclavo: la venganza (que es denostada por la moral cristiana). Este camino le da una posesión total de sí mismo, no es títere de moral teológica alguna. “Puede uno llegar a superarse por múltiples medios y caminos: eso es cosa *tuya*” (Nietzsche, 1987 B:284). Conan se supera en la venganza contra los asesinos de sus padres, contra Thulsa Doom y los suyos, es decir, simbólicamente, se supera en la venganza contra la religión. El superhombre

en Nietzsche puede ser interpretado, en gran parte, como la superación de Dios y de la religión. “En otro tiempo, cuando se miraba a los mares lejanos se decía: ‘Dios’; pero ahora yo os he enseñado a decir: ‘Superhombre’. [...] ¿Podrías crear un Dios? ¡Pues entonces no me habléis de dioses! Sin embargo, podrías crear el Superhombre.” (Nietzsche, 1987 B:270). En el filme se aprecia que el bárbaro elude creer, alabar o incluso hablar de un mundo “irreal” trascendental perteneciente a cualesquiera dioses, inventado por sacerdotes y teólogos decadentes; sólo continúa mencionando a su dios Crom como por una costumbre, para que lo fortalezca en este mundo terrenal, a modo de incentivo: nunca lo menciona para pedirle un beneficio en el Más Allá porque lo único que le interesa a Crom, según refiere el mismo Conan, es que sus fieles sepan la “regla del acero”.

El análisis de la filosofía de Nietzsche nos permite ver al Conan de John Milius como un individuo con valores aristocráticos, elevados, como los que el filósofo afirma tiene el superhombre. Nuestro personaje no profesa una religión con una ética parecida a la del judaísmo o al cristianismo, como lo haría una “casta inferior”. Conan no tiene un credo que inste a seguir una moral conformista y de compasión. Por esto es que hay un paralelismo entre tal personaje y los valores nietzscheanos: “El ataque de Nietzsche al antiguo judaísmo sacerdotal se dio sin concesión alguna. Los sacerdotes judíos habrían difundido la representación errónea de un ‘orden moral universal’ de pecado, culpa, castigo, arrepentimiento, compasión y amor al prójimo” (Frey, 2005:159). El ataque de Conan a los sacerdotes fue más literal en el filme. Aunque la religión de Thulsa Doom también es violenta y no parece ser una basada en la culpa y el amor, busca sin embargo esclavizar con mentiras y artificios: se afirma de su secta que son unos “embaucadores. Matan gente durante la noche”. Doom cree que el engañar-convencer-controlar a los hombres es poder, lo muestra cuando le ordena a una mujer lanzarse desde lo alto de un risco provocándole su muerte, afirma que eso es poder; y trata de engañar al Bárbaro al decirle que él le dio su deseo del corazón o su “voluntad de vivir [...] ¿Qué será de tu mundo sin mí?”, pero Conan no se deja engañar (“no confíes en nadie”, así lo crió su padre). La confrontación entre Conan y Doom la podemos ver como metáfora del enfrentamiento entre Nietzsche y los valores e instituciones judeocristianos, los cuales matan no de forma literal sino metafórica: asesinan el (verdadero y más auténtico) espíritu humano.

La creencia del bárbaro es cuasimonoteísta y de los

fuertes; Crom es el dios (guerrero) principal (quizá único) y pertenece a las creencias de una sociedad beligerante y victoriosa. Como le refiere su padre a Conan, cuando los gigantes le robaron el secreto del acero (como guerrero tiene que saber de armas y de su hechura), Crom se enojó “y la tierra tembló. El fuego y el viento cayeron sobre los gigantes [...]”: esto es muestra de una divinidad beligerante y de moral guerrera. Su dios no le impone a Conan, en ningún momento, un severo conjunto de normas éticas (de índole judeocristiana) que le proveyeran de miramientos y de tapujos; no sigue la axiología propia de un panteón con un dios único y solitario creado a partir de la derrota, como lo fue el Dios de los judíos (Frey, 2005:155-164). Crom es un dios violento, como la sociedad a la que pertenece Conan, al igual que los dioses aristocráticos de los griegos fueron violentos porque pertenecían a una cultura dominada por una aristocracia bélica. Crom es diferente al Dios cristiano que es amoroso, piadoso, pacífico, como lo fue la sociedad judía de la Antigüedad que estaba siendo perseguida y esclavizada cuando surgió su Dios único (Frey, 2007:187). Crom tiene más parecido a los dioses principales de politeísmos como el nórdico o el griego, tiene más similitudes con Odín o con Zeus por ser un dios guerrero, una deidad que no es de paz y de amor sino de fuerza y de poder. El ascetismo, característica de los religiosos cristianos y de otros credos, es lo peor que le puede suceder al ser humano, el cual, a decir de Nietzsche, debe hacer sobresalir sus impulsos fuertes (Garzón, 1985:564), no reprimirlos. Y sacar sus impulsos fuertes en definitiva Conan sí lo hace, en mayor o menor medida, de diversas formas: alimenticia, beligerante, sexual, vindicativa, etc.

El hombre ahistórico, el triunfo amoroso sobre las instituciones y la civilización

Consideramos que el bárbaro es capaz de alejar las ataduras espirituales, religiosas y ético-metafísicas, de sí mismo debido a que, en el filme, tiene las alabadas características nietzscheanas de un hombre ahistórico; no le pesan ni su historia, ni ninguna costumbre o tradición, ni nacionalismos ridículos, ni moralidades.

[...] la tesis propuesta a la reflexión del lector: *que lo ahistórico y lo histórico son en igual medida necesarios para la salud de un individuo, de un pueblo o de una cultura*. En este sentido cualquiera puede entender esta observación: por mucho que la ciencia y el sentimiento histórico de un hombre sea muy limitado, por mucho que su Horizonte

sea tan estrecho como el de los habitantes del valle de los Alpes [o el horizonte del habitante de un bosque perdido como Conan], por mucho que manifieste en cada juicio una injusticia y en cada experiencia la creencia errónea de ser el primero en formularla, este hombre, pese a todas sus injusticias y errores, conservará una insuperable salud y vigor y alegrará cualquier mirada. (Nietzsche, 2003;45).

Conan fue criado sin ninguna atadura espiritual-moral fuerte, no se muestra que alguien se las haya inculcado. Una vez que se le presentan las cuestiones espirituales las rechaza con facilidad y no le son nunca atractivas; no le interesa, por ejemplo, el hecho de que pueda haber un dios superior a Crom, como le sugiere su compañero Subotai. Y la elevación por sobre las ataduras y especulaciones morales de los débiles, de la religión judeocristiana, es, para Nietzsche, una característica del superhombre, esto es, ser más que cualquier hombre. “[...] recogí la palabra ‘Superhombre’ y esta doctrina: el hombre es una cosa que debe de ser superada; el hombre ha de ser un puente, y no un fin: gozoso de su mediodía y de su tarde” (Nietzsche, 1987 B;283). En Nietzsche el individuo ahistórico es el que más cambios realiza en la política (y sin llegar a ser gobernante) y en la historia puesto que los hombres grandiosos de la Historia son los hombres ahistóricos-actuales (Ortiz, 2016).

Y, hablando de lo no-histórico, es muy sugerente que en la Era Hiperborea, en la que vive Conan, se entremezclan y se confunden intencionalmente diferentes épocas históricas de la Humanidad; el protagonista se encuentra tanto a personas prehistóricas del 10,000 a.C. como a medio-orientales del siglo X a.C., a bárbaros europeos del s. V d.C., a piratas del s. XVI y a muchos más. Son notables la imprecisión y la gran amplitud temporal, con que el cronista de Conan designa a la época ficticia en que vivió éste: “Entre la época en que los océanos bebieron Atlantis y el surgimiento de los hijos de Aryas”. El mundo de Conan no tiene clara referencia histórica, lo que podría permitir, sugerimos, plantear con mayor facilidad la existencia de superhombres no atados a una clara tradición de su pueblo. No hay, por ejemplo, en la película, principios nítidos de un nacionalismo al no haber algo que distinga con certeza un pueblo de otro como a una época de otra. Conan tiene sólo una vaga conciencia sobre su propio pasado y hay poco que le permita aclarar su herencia cultural que, de cualquier forma, no le interesa en demasía.

El individuo ahistórico no está aturrido por su pasado, ni está anquilosado, ni cansado, ni apesadumbrado por su historia o tradiciones. Nietzsche, en su *II Intempestiva llamada Sobre la utilidad y el progreso de la historia para*

la vida, elogia a los bárbaros por regenerar a Europa durante la Antigüedad Tardía (Nietzsche, 2003). Es decir, son los “bárbaros” como los godos, los vándalos o los alanos quienes tienen el mérito de haber re-creado a Europa. Cuando en el siglo IV y V el Imperio Romano, que ya era oficialmente cristiano, está siendo acosado intensamente por pueblos menos civilizados, cae ante estas nuevas culturas debido a que, de acuerdo con Nietzsche, a Roma le pesaba inmensamente su historia. Por más que Roma quisiera imitar, desde el siglo III d.C., a sus mejores representantes de tiempos pretéritos, ella ya estaba petrificada y decadente y, en vez de que su historia fuera motivo de impulso, era un lastre que le impedía avanzar.

De manera análoga a la historia de los últimos años de Roma y su caída final por obra de los bárbaros, la película nos muestra que Conan triunfa sobre organizaciones creadas por hombres desde antiguo: triunfa sobre las instituciones como el esclavismo y la (impotente) monarquía (que nada puede contra Thulsa Doom). Pero el mayor éxito lo obtiene contra la llamada “Torre de la Serpiente”, un vetusto y degradado edificio donde tienen su base de operaciones los sacerdotes del antagonista Thulsa Doom. Tales victorias se deben en gran parte, sugiero, a esa fortaleza bárbarica proveniente de lo *unhistorisch*, lo “no histórico”, lo que le otorga a Conan una “insuperable salud y vigor”, en contraste con la tangible decadencia o petrificación de todas aquellas instituciones.



Al adolecer de la casuística ética de esclavos provista por una religión o una filosofía atávica nuestro guerrero poseía mayores oportunidades de conseguir imponer su venganza contra Thulsa Doom: por ejemplo, no tiene inconveniente alguno en unirse a ladrones o practicar hechicería para lograr sus objetivos. Nuestro personaje, puede vivir a través de toda la Era Hiboria sin cargar ideales falsos que, de acuerdo con el aristocratismo de espada de Nietzsche, lo hubiesen disminuido física y espiritualmente, le hubieran extraído su salud. Se tra-

ta, por esto, de un protagonista muy diferente a otros filmes del género “Swords&Sorcery” o del mitológico-fantástico, estamos ante un individuo plenamente nietzscheano. No estamos pues ante un Perseo de *Furia de Titanes* (Desmond Davis, 1981) quien es motivado a luchar contra múltiples peligros por su amor hacia Andrómeda y para ajusticiar las tropelías de Calibos; ni mucho menos estamos ante las aventuras del héroe He-Man que sólo desea atrapar a los esbirros del ambicioso Skeletor (*Masters of the Universe*, Gary Goddard, 1987) porque es su “deber”. Además, existen otros héroes del mismo género que, aunque también amorales, palidecen ante la amoralidad y el pragmatismo de Conan: el ladrón Bek en *Dioses de Egipto* (Alex Proyas, 2016) es escéptico y burlón hacia los dioses pero, finalmente, ayuda al “bien” representado en Horus, aunque sea por el amor que le tiene a su damisela; otro ejemplo, los únicos guerreros en la serie para televisión *Juego de Tronos* (2011-) que tienen características del superhéroe plenamente inmoral son Tywin Lannister y Jaime Lannister, sin embargo, el primero pierde su superioridad al intentar institucionalizarse para implantar una dinastía (pierde su salud y su vigor ahistóricos) y el segundo, conforme avanza la saga, adquiere ideales caballerescos con tintes muy (cristianamente) morales (otro individuo con características amorales nietzscheanas es Peter Baelish, sin embargo, éste no es un guerrero y además actúa mediante el engaño y la apariencia, algo muy poco perteneciente a las virtudes de la aristocracia de espada). Conan jamás se institucionaliza, jamás se vuelve sedentario (al menos no en la película de Millius), jamás se hace civilizado por completo (dejaría de ser bárbaro si lo hiciera), jamás se hace caballero de ideales románticos (llora a Valeria su amada muerta, la vengá, pero hasta ahí), jamás pierde su vigor ni su voluntad de poder.

Thulsa Doom o el sacerdote decadente

El antagonista, Thulsa Doom, bien puede ser identificado con lo civilizado, lo sedentario, lo degradado (donde alguna vez había habido vigor guerrero) y lo falso. En la segunda mitad de la película encontramos a Doom como un alto jerarca religioso quien es un manipulador de las masas y que emplea la falsificable palabra y la hechicería para controlarlas. Thulsa Doom parece que ya no puede emplear más la espada para dominar y atormentar a los indefensos pobladores no-guerre-

ros de los diferentes reinos, al menos no como antes. Y el discurso religioso y la magia y la milagrería evitan que la casta inferior esclavizada en la Montaña de la Serpiente y en otros templos del culto de la víbora se levante contra el jerarca. Sólo Conan y sus ayudantes combaten a los opresores, pero no para oprimir a su vez ni para liberar a los subyugados, quienes por su característica docilidad, su moral de esclavos, nunca piden ser liberados, sino porque ese combatir -vengativo- es parte de su ser.

El rey Osric (interpretado por Max Von Sidow) es uno de los pocos que desean levantarse contra Thulsa Doom, no sólo porque éste haya convencido a su hija para seguirlo sino porque es otro personaje que no tuvo moral de esclavo. Pero en el momento en que conoce a Conan se encuentra ya anquilosado, “Una vez fue un poderoso hombre Norteño”. Pese a su situación, muestra su todavía elevado espíritu, y sobre el Bárbaro y sus compañeros Valeria y Subotai (un afamado ladrón pero también guerrero-arquero), y sobre la religión implementada por Thulsa Doom en diversas regiones aledañas a su reino y en su propio territorio, da el siguiente discurso:

Thulsa Doom. Ese semidios me ha irritado durante años. Serpientes en mi bella ciudad. Al oeste, Nemediá, Aquilonia. Al sur, Koth, Stygia. ¡Serpientes! En todas partes, esas malditas torres. Ustedes solos vencieron a sus guardias. ¿Y qué son? ¡Ladrones! [...] Y mi propia hija ha caído bajo este hechizo de Thulsa Doom. ¿Hay en su mano una daga como ésta para mí? Lo sigue como una esclava, buscando la verdad de su alma, como si yo no pudiera dársela.

Hay que notar que el rey no comienza hablando del rapto de su hija la Princesa, sino que comienza comentando la molestia que es Thulsa Doom, un hechicero que incrementa su dominio de almas desprevenidas. Le da vergüenza que los que aparentemente son unos ladrones hayan derrotado a los esbirros de Doom y que él, siendo un guerrero, no haya podido contra aquellos. El énfasis nietzscheano en esta secuencia de la película es claro porque según el filósofo hasta los ladrones, quienes también viven por medio del engaño, son superiores a los hombres de religión. Nos asegura el filósofo alemán: “Despreciamos [...] al hombre desconfiado, al de mirada huidiza, al que se humilla, al canalla que se deja maltratar [como los cristianos que se mortifican a sí mismos], al mendigo adulador y, ante todo, al mentiroso [como los sacerdotes y hechiceros que basan su oficio en el engaño]” (Nietzsche, 1986;202). “[Para Nietzsche]

Todo es preferible al ser torpe, a la bestezuela de rebaño bonachona y bobalicona [como los individuos fanáticos de la religión], todo, incluso el criminal [los ladrones incluidos] [...]” (Lefebvre, 1987;153). Los ladrones no hechizan, no utilizan esos artilugios del hombre inferior; tampoco Conan y sus compañeros emplean al por mayor la hechicería.

Al rey Osric no le importan ni sus riquezas ni su reino, lo que anhela es derrotar a Thulsa Doom pero no para ver a su hija liberada en sí, sino por haber sido afrentado por este último personaje. Cuando habla del rapto de la Princesa no habla con tristeza sino con aires vengativos y de odio por habersele faltado al respeto y con un sentimiento de deshonor al ver a su heredera como esclava, no sólo de forma espiritual sino que de manera literal también. La Princesa es, en esta representación fílmica, el dechado del “hombre inferior” nietzscheano, de aquel que siempre necesita de alguien que lo domine de manera absoluta para poder vivir “bien”. La esclavitud de ella es voluntaria, por su propia elección, pues en algún momento llegó al extremo de seguir al sacerdote enemigo de su propio padre. La religión posee el “arte de falsificación y [...] automendicidad propias de la impotencia, con el esplendor de la virtud renunciadora, callada, expectante, como si la debilidad misma del débil [...] fuese un logro voluntario, algo querido, elegido [...]” (Nietzsche, 2002:60-61).

Thulsa Doom es entonces el líder de un culto mágico y es un hechicero que ata espiritualmente a sus subordinados pero, parece, que tal personaje, por su mismo actuar opresor, tiene ciertas cualidades de superhombre, y a la vez tiene otras que evitan que lo sea –según apunto a continuación. Robert E. Howard, como Nietzsche, otorgó primacía a la fuerza sobre el pensamiento como factor determinante de la formación de un gran hombre (pero Howard, a diferencia de Nietzsche, sí fue en vida un hombre vigoroso y activo, un verdadero tejano que practicaba el box, la pesca o el arte del lanzamiento de cuchillos –según apunta el documental *Conan. The rise of a fantasy legend*). Thulsa Doom en sus últimos días ya no emplea la fuerza física sino el engaño (que para Nietzsche es un arte mujeril porque es contrario al vigor y a la fuerza física que son lo masculino), para imponerse, y tal actuar lo demerita. Doom es un individuo que se deja llevar por su voluntad de -adquirir- poder, debe ser concebido como una serpiente ahistórica convertida en hombre que quiere dominar a los otros, pero sus nuevos métodos no son ya las mejores maneras para lograr su cometido.



Doom puede ser interpretado como un individuo ahistórico porque es un individuo del mero actuar: tampoco le pesa la historia ni las tradiciones. Coincidentemente, en el filme se transforma en un animal, una serpiente que parece no tener memoria histórica; “Entonces, al mismo tiempo que el hombre dice ‘me acuerdo’, envidia al animal³ que olvida inmediatamente mientras observa cómo ese instante presente llega a morir realmente” (Nietzsche, 2003:41). Pero el simple actuar por actuar, por ímpetu, no convierte a alguien en *übermensch*, lo hace el vigor físico, el aristocratismo, lo masculino, la honestidad, la fuerza mental y otras características más. Y Thulsa Doom adolece ya, en la segunda mitad de la película, de todo lo anterior, puesto que está ya anquilosado, es femenino, deshonesto... y confiesa que “cuando era más joven, hubo un tiempo en que busqué el acero. Cuando el acero me importaba más que el oro o las joyas.” Doom, en la segunda parte del filme, tiene más seguidores débiles que fuertes, tiene tras de sí a las masas degradadas y degradantes y es femenino porque engaña, porque sigue una moral de débiles y porque ahora cree más en la magia que en la fuerza. La serpiente que es Thulsa Doom posee aún el vigor propio e inseparable a un individuo ahistórico (Nietzsche, 2003:45), pero ya no es más un superhombre.

Según hemos dado a entender, *Conan the Barbarian* no es una burda oda a la violencia, como algunos podrían argumentar, como tampoco lo es la filosofía nietzscheana. Nietzsche no alabó a la violencia sino al actuar puro, con vigor y sin miramientos; colocó a la fuerza por sobre el pensamiento, al menos sobre cierto pensamiento de esclavos y opresor. “Vivir es sustancialmente despojar, herir, violentar lo que es extraño y débil, oprimirlo, imponerle duramente sus propias formas, asimilarlo [...]” (Nietzsche, 1986:199), es decir, únicamente se debe de imponer violencia sobre lo inferior para mejorarlo, tal es un punto clave para la existencia del ser humano. El mejor representante histórico del ser-actuante,

es el aristócrata por espada o fusil; no se olvide que a uno de los personajes que más admiró Nietzsche fue Napoleón Bonaparte. Éste, como Conan, adquirió un reino o, mejor dicho, un imperio para sí, empero, nunca cesó su actividad guerrera y de superación.

La razón por la cual el bárbaro de Milius venció a Thulsa Doom la podemos dilucidar mejor a través de la filosofía nietzscheana, la cual nos arroja luces sobre el significado de que Conan sea un guerrero y su enemigo un sacerdote:

Ya se habrá adivinado que la manera sacerdotal de valorar puede desviarse muy fácilmente de la caballeresco-aristocrática y llegar luego convertirse en su antítesis; en especial impulsa a ello toda ocasión en que la casta de los sacerdotes [evidentemente representada por Thulsa Doom] y la casta de los guerreros [representada por Conan] se enfrentan a causa de los celos y no quieren llegar a un acuerdo sobre el precio a pagar. Los juicios de valor caballeresco-aristocráticos tienen como presupuesto una constitución física poderosa, una salud floreciente, rica, incluso desbordante, junto con lo que condiciona el mantenimiento de la misma, es decir, la guerra, las aventuras, la caza, la danza, las peleas y, en general, todo lo que la actividad fuerte, libre regocijada lleva consigo. La manera noble-sacerdotal de valorar tiene -lo hemos visto- otros presupuestos: ¡las cosas les van muy mal cuando aparece la guerra! (Nietzsche, 2002;45).

Thulsa Doom fue vencido; porque ya tenía muy poco de superhombre; porque en el momento de su batalla ya pertenecía a la casta sacerdotal; porque sus valoraciones eran débiles (a modo de ejemplo, el lamentarse de la pérdida de los objetos de los que se es dueño es de viles y débiles, como cuando le dice al Bárbaro “Irrumpiste en mi casa, robaste mi propiedad, mataste a mis criados y mascotas. Y eso es lo que más me acongoja”); porque (cabe decir que consideramos que en la película revisada ni Conan es un “héroe” ni Thulsa Doom es un “villano”, ambos estarían “más allá del bien y del mal”), al servirse de la religión, se está atando a la tradición -religiosa y hechicera- y a una ética, pierde así la buena perspectiva humana y muere por el peso metafórico de lo histórico. El animal-serpiente-hechicero se convierte en hombre, se vuelve consciente de su historia y el peso de ésta lo aplasta.

Conan contra Hércules

Pocos filmes del género (*Sword & Sorcery*/aventura) se acercan a una profundidad filosófica como *Conan the*

Barbarian, obra que, sin embargo, surge de una simpleza argumental. Existe un personaje, Hércules, que, dentro de los antiguos mitos griegos, está y actúa más allá del bien y del mal (cristianos). Por eso es que se le puede cotejar con Conan, del que sugerimos está por encima de los valores cristianos. Hércules, en varias de sus representaciones fílmicas, como la italiana *Ercole e la regina di Lidia* de Pietro Francisci (1959) o la reciente *Hercules* de Brett Ratner (2014), ha llegado a ser mostrado como un personaje con características del hombre superior nietzscheano, cercano en esto al Bárbaro de *Conan the Barbarian*, aún cuando lo es más en sus antiguas historias originales. Aquel personaje mitológico es el prototipo del hombre de acción desde la Antigüedad, es el maldito por los dioses, y es el hombre con superfuerza que no tiene miramientos en rebelarse y actuar en contra de esos mismos dioses.

Los griegos y los romanos tuvieron a Hércules como el más grande de los héroes porque hizo proezas de dioses. Pero a él no le importó ser un sacrilego y se comparó y peleó físicamente contra las mismas divinidades, como Nietzsche combatió intelectualmente al dios Yahvé. Hércules suplantó en su trabajo al Titán Atlas y liberó a Prometeo, pese a que éste fue condenado a vivir atado en una roca por el mismo Zeus (se rebeló contra el castigo propinado a quien robó el secreto del progreso). Y el susodicho personaje ha sido material para muchos dramaturgos antiguos, uno de éstos fue el filósofo Séneca quien, en su obra *Hercules*, nos lo muestra (basándose en una versión del mito) cuando sufre una terrible locura que arrasa todo y que lo empuja a asesinar a su esposa y a sus hijos. Dice Hércules en la tragedia citada: “A la restante prole arrasará, y todos sus escondites. ¿Por qué me demoro? Mayor guerra me queda en Micenas: que, volcados por nuestras manos sus ciclópeos peñascos, se derrumben.” (Séneca, 1998:36), esto es la violencia llevada a lo trágico no vista en ninguna de sus películas modernas... La demencia de Hércules es una que es similar, en lo violento, a la locura que sufrió Nietzsche y que lo llevó a intentar arrasar con todo lo acostumbrado éticamente, a intentar destruir gran parte de la ética Occidental y que lo empujó a asesinar a Dios.

Igualmente, una genial locura fue la que tuvo Robert E. Howard, la cual lo llevó a crear a Conan y a su mundo en una sola noche. Parece que en Conan y en Hércules, como en Nietzsche y en Howard, la locura y la violencia están directamente relacionadas. El director de nuestra película, John Milius, nos habla del proceso que Howard vivió para crear a Conan el cimeriano y a su mundo; se

trata de un comentario que, al final, nos habla del proceso creador en general.

Tenía un gran don para captar ese ambiente siniestro de muerte y furia y la enloquecida mentalidad wagneriana [por cierto, rcuérdese que Wagner era admirado por Nietzsche y, en un tiempo, fue su amigo]. Estaba convencido de que su pueblo quería exterminarlo. [Iba a casa y] Tapaba sus ventanas con madera y cargaba sus fusiles. Qué [completamente] loco. Lo mejor de todo fue que una noche estaba solo y sintió que una sombra lo abrumó por detrás. Y sabía que Conan estaba detrás de él con una [sic] hacha enorme. Y Conan le dice: “Quédate donde estás y escribe”. “Si no haces lo que digo, voy a partirte por la mitad”. Estaba aterrorizado porque de Conan emana tal poder y temor. De reojo podía ver que la [sic] hacha brillaba. Y así escribió toda la noche. [...] Y yo he sentido eso siempre [que Conan estaba siempre atrás de él mientras filmaba]. [Documental *Conan the Barbarian Unchained*].

Aquí estamos ante la locura como creadora y destructora a la vez. Conan está aquí retratado como un *daimon* inspiracional, como el que, según los griegos antiguos, tiene cada persona. Pero se trata de un *daimon* que a la vez que inspira puede traer destrucción y desesperanza, exactamente igual que el *daimon* (mal traducido como demonio) que una noche se le presentó a Nietzsche y le inspiró su particular idea sobre el Eterno Retorno, una parte de su filosofía que puede ser tanto estimulante, para los individuos superiores, como deprimente, para los que no pueden lidiar con ella.

Pero, a diferencia de Conan, Hércules no ha recibido una digna, seria o atractiva película (hasta donde sé) en que se le represente completamente como el héroe amoral y con graves errores que fue, tampoco hay película en la que se le muestre por encima de los cánones éticos de los mortales debido a su condición divina, o donde se exhiba su superioridad lograda a través de un actuar en el que no se tiene cuidado por las consecuencias de los propios actos. Es decir, no hay una película donde veamos a un Hércules “nietzscheano”, en cambio, en la obra de Séneca sí podemos ver un tipo de Hércules con características de superhombre.

En la arriba mencionada película *Ercole e la regina di Lidia* de 1959, Hércules es pintado como un héroe unidimensional que combate orientales y egipcios y en la versión de 2014 vemos a una versión evemerista⁴ y supuestamente realista de un aventurero que, oh desventura, engaña a los demás para agrandar sus hazañas. En la Era de los medios audiovisuales es más claro que los perso-

najes clásicos grecorromanos han perdido su puesto primordial en el imaginario popular (los mitos grecolatinos aún se representaban con asuidad hasta el siglo XIX) y no han recibido lo que se merecen, ni han sido tratados como lo que son: películas serias sobre temas serios. Los clásicos antiguos han sido suplantados por los mitos y héroes estadounidenses: el mismo Conan, Superman o Capitán América (una proeza que, por cierto, no había sido lograda, en la escala que hoy en día lo vemos, ni por el imperialismo cultural de los británicos del XIX o el XX, ni por ningún otro imperio previo). En los siglos XX y XXI Hércules es un héroe anodino, castrado y cristianizado, acoplado para las audiencias infantiles, despojado de sus virtudes salvajes y aristocratizantes caras a Nietzsche.

Comparación final. Conan contra Mad Max

Saber que *Conan the Barbarian* pudo haber sido ambientado en un mundo postapocalíptico (después de una guerra termonuclear), como mencionamos al principio de este texto, nos puede dar la libertad de cotejarlo con las películas de la saga de Mad Max que, no perteneciendo al mismo género de *Sword & Sorcery*, tienen el mismo *leitmotiv*: la fuerza, la fortaleza y la violencia humanas. El personaje de Mad Max, quien por cierto, como su nombre lo indica, también padece constantes ataques de locura, está bien ubicado históricamente: la época posterior a una guerra atómica mundial en un punto en el futuro. Max Rhodakanaty, el protagonista, también tiene características del superhombre nietzscheano: amoralidad, continuo-actuar, irreligiosidad, desprecio al sedentarismo inútil, desprecio e indiferencia ante los débiles o hacia la historia o la mitohistoria (véase *Mad Max 3* y la actitud del protagonista ante los niños que guardan el pasado a través de una especie de historia oral).

Tanto a Conan como a Max les fueron desencadenadas sus características de superhombre por el asesinato de sus familias, ambos cayeron en una locura de genios-guerreros a través de un shock que los separó de tajo de la vida mullida, tranquila, conformista y amorosa de los débiles y, finalmente, lograron obtener la superioridad sobre los demás al olvidarse, repudiar y/o ignorar las morales tradicionales y dominantes. La inevitable violencia humana llegó con fuerza a ambos personajes sin que ellos la buscaran, pero esa violencia no los apesadumbró ni los derrotó sino que la superaron, no los mató

sino que los hizo más fuertes de lo que jamás hubieran soñado en sus anteriores vidas pacíficas. Y la locura especial de Max lo hace distinguirse en un mundo donde han sobrevivido los más fuertes, en físico y violencia, y le permitió sobrevivir hasta a esos mismos que ya han sobrevivido en ese universo mecanizado e hiper-hostil.

La violencia puesta como gran obra de arte a través de toda la saga de Mad Max muestra que la ciencia ficción, como la fantasía, puede producir obras de arte profundas, serias y valiosas. Mad Max, como *Conan el Bárbaro*, tiene en común con las mejores obras clásicas que es tanto fantástica, exagerada e hiperviolenta. Recordemos sólo a *La Iliada*, el *Antiguo Testamento*, *La Orestíada*, *Los Persas*, *Antígona*, la saga de *Edipo* o *El anillo de los Nibelungos* (esta última tan admirada por Nietzsche), todas las anteriores obras clásicas tienen su buena dosis de sangre, furia y más. Y cabe decir que así como no son reprobables estas características en las obras consagradas tampoco deberían de serlo en las nuevas.

El personaje de Max Rockatansky, aún con su superioridad en físico y en actitud sobre los demás integrantes de su universo, no es plenamente un superhombre nietzscheano. Hay una clara razón para lo anterior: Max tiene cierta justificación-razón para emplear la extrema violencia contra otros seres humanos: se encuentra dentro de un mundo postapocalíptico en el que matas o te mueres. Ya referimos que Lefebvre bien comentó que: “La voluntad de poder [...] No es [...] solamente lucha, voluntad de perseverar en el ser, instinto de conservación, sino voluntad de rebasar.” (1987;108). En cambio, el superhombre ni justifica ni tiene justificación de su fuerza sino que es su razón de existir, porque es uno de sus medios para progresar, para ser mejor, para demostrar, sin ningún otro objetivo, que es superior a los demás, para impulsar a la humanidad en su mejoría y para evitar que esa misma humanidad se degrade al reblandecerse.

Conan es así un superhombre porque tiene “volun-

tad de poder”, adolece de una justificación naturalista o darwinista en el uso de su fuerza (para muchos la venganza no es justificación para el uso de la violencia), lo que lo convierte en un ser superior por su propia voluntad. Conan no hace uso gratuito de la violencia tampoco, él hace uso de la fuerza para demostrar consciente e inconscientemente su superioridad guerrera, que es la manera más limpia (la que no recurre a las tretas ni a los engaños) de ser superior a los demás. El bárbaro de Milius queda como una mejor muestra de la bestia rubia de Nietzsche porque sus actos violentos no los hace por supervivencia, como es el caso de Max. Éste no tiene “voluntad de poder”, además de que en ocasiones ayuda a los necesitados (véase *Mad Max. Fury road*, y apréciense la ayuda que da a las esposas de Inmortan Joe), tiene compasión. Por adolecer de la voluntad de poder y por tener ciertas virtudes “judeocristianas”, Max no puede llegar a ser un superhombre, aunque tenga ciertas características de éste.

En el cómic Conan fue ladrón, pirata, bandido, explorador, líder militar, pero nunca fue monje, sacerdote, filósofo, científico, político, es decir, nunca engañó con la palabra, nunca se degradó.⁵ Conan nunca se anquilosó, sabe que la petrificación que significa gobernar significa la muerte, cuestión bien representada en el filme de Milius cuando el Bárbaro adquiere su primera espada como hombre libre de un esqueleto perteneciente a un rey que murió sentado en su trono. La voluntad de poder bélico no la perdió nunca Conan, sabía que perderla sería su perdición. Personajes de la misma especie fueron Hércules y Max Rockatansky porque nunca se volvieron sedentarios, nunca trataron de instaurar una dinastía gobernante (no “es seguro que el superhombre es un gobernante [...] los superhombres no gobernarán” (Dannhauser, 2012;796)), nunca intentaron rehacer una civilización decaída o desaparecida, ni nunca intentaron llevar una vida “normal”, domesticada y apegada a las normas de sus respectivas culturas.

Referencias

- Dannhauser, Werner J. (2012), “Friedrich Nietzsche”, en *Historia de la filosofía política*, Leo Strauss y Joseph Cropsey, compiladores, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 779-798.
- Frey, Herbert (2013), *En el nombre de Dionisios. Nietzsche el nihilista antinihilista*, Edda Webbels, traductora, México, Siglo Veintiuno Editores.
- Frey, Herbert (2007), *La sabiduría de Nietzsche. Hacia un nuevo arte de vivir*, Puebla, Universidad de las Américas Puebla.
- Frey, Herbert (2005), *Nietzsche, Eros y Occidente. La crítica nietzscheana a la tradición occidental*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Miguel Ángel Porrúa.
- Garzón Bates, Juan (1985), “La valoración de la historia en Nietzsche”, en *Teoría*, año 2, número 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Lefebvre, Henri (1987), *Nietzsche*, Ángeles H. de Gaos, traductora, México, Fondo de Cultura Económica.

Nietzsche, Friedrich (2003), *Sobre la utilidad y el progreso de la historia. II intempestiva*, Germán Cano, traductor, Madrid, Biblioteca Nueva.

Nietzsche, Friedrich (2002), *La genealogía de la moral*, Andrés Sánchez, traductor, Madrid, Alianza Editorial.

Nietzsche, Friedrich (2001), *Así hablaba Zaratustra*, México, Ediciones Leyenda.

Nietzsche, Friedrich (1987) *Ecce homo. Por qué soy una fatalidad*, en *Nietzsche* (antología) de Henri Lefebvre, Ángeles H. de Gaos, traductora, México, Fondo de Cultura Económica.

Nietzsche, Friedrich (1987 B), *Así hablaba Zaratustra*, en *Nietzsche* (antología) de Henri Lefebvre, Ángeles H. de Gaos, traductora, México, Fondo de Cultura Económica.

Nietzsche, Friedrich (1986), *Más allá del bien y del mal*, Salvador Martínez, traductor, México, Editores Mexicanos Unidos.

Ortiz Delgado, Francisco (otoño 2016) “El estudio de la historia para el perfeccionamiento político y moral. Droysen y Nietzsche.”, en *Letras Históricas*, no. 15, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.

Séneca, Lucio Anneo (1998), *Hércules delirante*, en *Tragedias*, Germán Viveros, traductor, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Smith, David C., (agosto 1995) “A Critical Appreciation of John Milius’s *Conan the Barbarian*”, en *Bocere*, volumen 1, núm. 3.

Strailey, Jonathan (productor) (2005), documental *Conan. The rise of a fantasy legend*.

1 El politeísmo principalmente.

2 El judeocristianismo

3 A Conan también se le llamó explícitamente “animal” en el filme. Esto cuando su cronista dice de él que fue un animal encerrado por mucho tiempo. Lo que puede reforzar por igual nuestra interpretación de Conan como un hombre ahistórico nietzscheano, ya que el filósofo alemán reconoce a los animales como los seres ahistóricos por excelencia.

4 Interpretación de los dioses como personas reales que vivieron en algún punto y que con el tiempo fueron divinizadas. Teoría creada por el filósofo Evemero.

5 En su artículo de 1995, David Smith nos pone en claro y detalladamente las diferencias entre el Conan del cómic y el de Milius.

Bioética de las innovaciones genéticas y la inteligencia artificial

Never let me go | Mark Romanek | 2010

Ex machina | Alex Garland | 2015

Celeste Bogetti*

Universidad Nacional de Mar del Plata

Recibido: 26 de septiembre 2016; aprobado: 10 de noviembre 2016

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo abordar dos filmes: *Never let me go* (2010) y *Ex-Machina* (2015). Se propone para la lectura de los mismos el establecimiento de un contrapunto entre ambos, teniendo como eje la consideración de la dignidad y del estatuto de humanidad al que este concepto viene adherido. En este marco el cine aparece como herramienta para plantearnos dilemas éticos y bioéticos. La aplicación de nuevas tecnologías en seres humanos da lugar a nuevos dilemas en el ámbito biomédico, lo cual plantea dilemas bioéticos. Dentro de dichas tecnologías se encuentran la manipulación genética/clonación y la generación de inteligencia artificial, temas abordados por las mencionadas películas. Con respecto a estas pueden plantearse distintos interrogantes: ¿Tienen los seres humanos, creados artificialmente para un fin determinado, la misma dignidad que otros? ¿Cómo se argumenta moralmente la intervención de la tecnología para dar lugar a humanos que sean medios para un fin? ¿Cuál es el objetivo de la inteligencia artificial? ¿Puede reemplazar a los seres humanos? ¿Puede atribuirseles la cualidad de la dignidad? Puede pensarse a estos dilemas éticos, que giran en torno a la humanidad y a la dignidad, interrogadas por las intromisiones de las nuevas tecnologías, como una irrupción de singularidad en un universo donde el hombre era considerado finito y perecedero, ¿y si aparece la posibilidad de la inmortalidad?

Palabras clave: Bioética | Cine | Biotecnología | Inteligencia artificial | dignidad | humanidad

Bioethics of genetic innovations and artificial intelligence

Abstract

This article addresses two films: *Never let me go* (2010) and *Ex-Machina* (2015). It proposes an analysis of these, establishing a counterpoint between both of them, having as axis for this analysis the dignity and the condition of humanity to which that concept is linked. In this context, cinema appears as a tool for proposing ethical and bioethical dilemmas. The application of new technologies in human beings brings new dilemmas in the biomedical area, which raises bioethical dilemmas. Within these technologies we find genetic manipulation/cloning and artificial intelligence, topics that both movies approach. Regarding this, different questions can be posed: do the human beings, created artificially for an specific purpose, have the same dignity as others? How the intervention of technology to create humans that are means to an end can be morally justified? Which is the objective of creating artificial intelligence? Could it replace human beings? Could it be considered as having dignity? We can think about this ethical dilemmas, that revolve around humanity and dignity, questioned by the intromission of new technologies, as an irruption of singularity in an universe where the mankind is considered mortal and finite, what if the possibility of immortality arises?

Keywords: Bioethics | Cinema | Biotechnology | Artificial intelligence | Dignity | Humanity

Artificio y naturaleza no son ya categorías opuestas (claro, nunca lo han sido, pero jamás su proximidad había sido tal: ambos se confunden) (Le Breton, 2007), entonces (...) ¿Qué es lo que define al ser humano como tal? (Cambra Badii, 2013, p. 37)

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo abordar dos filmes: *Never let me go* (2010) y *Ex-Machina* (2015). Los mismos ya han sido descriptos y analizados individualmente por otros autores (el primero por Cambra Badii,

2010, 2012 y Gómez García, 2011; y el segundo por Goldman y Ramallo, 2015 y García Manrique, 2016), por lo cual la novedad que se propone para la lectura de los mismos es el establecimiento de un contrapunto entre ambos, teniendo como eje la consideración de la dignidad y del estatuto de humanidad al que este concepto viene adherido.

La aplicación de nuevas tecnologías en seres humanos da lugar a nuevos dilemas en el ámbito biomédico, lo cual plantea dilemas bioéticos. Dentro de dichas tecno-

* celes.bogetti@gmail.com

logías se encuentran la manipulación genética y la clonación, que puede tener diversos fines, y la generación de inteligencia artificial, que así mismo puede ser aplicada para lograr distintos objetivos.

En la película *Never let me go* se puede observar la manipulación genética/clonación con el propósito de dar lugar a sujetos que sirvan como donantes de órganos. En *Ex-Machina* se relata la creación de una inteligencia artificial (IA) con fines pocos claros en cuanto a su aplicación concreta, pero que involucran a otros sujetos para su testeo, y que dejan vislumbrar efectos sobre el futuro de los seres humanos.

En ambas puede pensarse el lugar del concepto de la dignidad humana mediante distintos interrogantes: ¿Tienen los seres humanos, creados artificialmente para un fin determinado, la misma dignidad que otros? ¿Cómo se argumenta moralmente la intervención de la tecnología para dar lugar a humanos que sean medios para un fin? ¿Qué explicaciones psicológicas estarían operando para esto? ¿Cuál es el objetivo de la IA? ¿Puede reemplazar está a los seres humanos? ¿Si se logra una IA con equivalente capacidad a la de un ser humano –como se plantea en la película *Ex-machina*, en caso de que la IA creada pase el test de Turing- podemos comenzar a debatir sobre el estatuto de su dignidad?

El cine aparece entonces como un instrumento para poder pensar y plantearnos estos dilemas bioéticos, promoviendo el pensamiento ético (Fariña y Solbakk, 2012) interpelándonos como espectadores a través de la matriz ético-estética que propone (Gómez, Michel Fariña y Solbakk, 2011).

La dignidad y la humanidad cuestionadas

Ambos filmes presentan interrogantes en torno al estatuto de humanidad de los sujetos que son protagonistas de las historias. Estos interrogantes vienen de la mano de los avances tecnológicos y el impacto de estos en los cuerpos de los sujetos, que generan justamente esta necesidad de poner entre paréntesis o problematizar la condición humana.

Como plantea Cambra Badii (2013) “el cine es un vehículo fundamental del imaginario tecnológico y permite representar adelantos existentes o posibles teniendo en cuenta la realidad tecnológica circundante y las posibilidades que brindan las tecnologías de la imagen y el sonido” (p. 35-36). A través del cine, entonces, podemos representarnos estos posibles futuros, más o menos ve-

rosímiles, e interrogarnos al respecto, planteando la pregunta desde la estructura de un dilema.

El dilema presenta la propiedad de “enfrentarnos con opciones previstas por los cursos de acción disponibles. El método ético radica en no precipitar una opinión respecto de alguna de ellas, sino transformar el dilema en un problema, es decir en una empresa de pensamiento” (p. 17, Michel Fariña, 2012).

Se puede partir entonces, de tener en cuenta desde qué nociones dignidad y humanidad nos posicionamos, para luego poder establecer como problematizar en torno a los dilemas que estos filmes nos proponen.

En cuanto a la dignidad, desde un plano legal, puede apelarse a la conceptualización propuesta en la Declaración Universal de Derechos Humanos (1948) en la cual se generaliza esta cualidad a la totalidad de los seres humanos sin distinción de origen, raza, condición social y económica, orientación sexual, etc.

Desde el plano filosófico puede tomarse la definición kantiana del concepto, según la cual se establece que “en el reino de los fines todo tiene o un precio o una dignidad. Aquello que tiene precio puede ser sustituido por algo equivalente, en cambio, lo que se halla por encima de todo precio y, por tanto, no admite nada equivalente, eso tiene una dignidad. (...) aquello que constituye la condición para que algo sea fin en sí mismo, eso no tiene meramente valor relativo o precio, sino un valor interno, esto es, dignidad.” (Kant, 1785, p. 47-48).

En síntesis, será entendida como una cualidad intrínseca y atribuida a todos los seres humanos, que se define por la imposibilidad de reemplazar a un sujeto por otro, y por poseer este un valor tal que impide semejante transacción.

La noción de humanidad conlleva otras dificultades. Chavarría Alfaro (2015) plantea que “al usar el término *identidad humana* se hace referencia a la noción genérica de hombre (en el sentido que engloba lo masculino y lo femenino)” (p. 97). Esta identidad incluye compartir la herencia de la especie, la misma unidad cerebral, la aptitud para hablar. Con la irrupción de las nuevas tecnologías, específicamente la cibernética y la biotecnología, se producirá una intervención sobre los humanos que permitirá replantearse su condición de tales.

Por esto se interroga Cambra Badii (2013) al preguntarse “¿Qué consideramos qué es el ser humano?” (p. 37), respondiendo a esto con la alusión al concepto de poshumano.

El poshumanismo está dado por la relación del humano con las posibilidades tecnológicas y las conse-

cuencias que esto conlleva. “Una de las consecuencias más relevantes del desarrollo de la cibernética es la descorporeización de la razón, pues el razonamiento ya no era exclusivo del cuerpo humano, sino que podía ser reproducido y copiado fuera del cuerpo por cualquier máquina inteligente” (p. 99, Chavarría Alfaro, 2015). En cuanto a la biotecnología “es el fruto de los progresos contemporáneos de la biología molecular y la genética” (p. 101, Chavarría Alfaro, 2015). Esta refiere a dos cuestiones concretas, las relacionadas con conocimiento y manipulación en células de origen animal y vegetal, por un lado, y con células de origen humano (manipulación genética y técnicas de reproducción) (Chavarría Alfaro, 2015).

En función de estos comentarios teóricos puede comenzarse a indagar en torno a la posibilidad de aplicar la noción de dignidad a seres producto de la cibernética o de la biotecnología, que son seres pero, según estas distinciones, clasificables dentro del grupo de los “poshumanos”. ¿Tienen estos poshumanos el derecho a recibir el mismo estatuto de dignidad? Si la dignidad pareciera ser la potestad que logró adquirir el ser humano de la modernidad, ¿puede compartirse esta característica con los seres posthumanos de la postmodernidad?

Desde otra perspectiva, para interrogarnos por la condición de humanidad, Kletnicki (2006) hace alusión al plano simbólico y al núcleo real en cuanto a la definición de dicho concepto. El primero refiere a lo que delimita la subjetividad de una época, el segundo a lo que es necesario para salvaguardar las características estructurales de la especie. La humanidad aparece ligada a ciertos términos como “el origen de la vida, la sexualidad, la reproducción, la transmisión de la herencia biológica y cultural, la lógica de los lazos de parentesco (...)” (p. 431). También podría agregarse la finitud dentro de esta lista.

La mayoría de estas cuestiones parecen estar ausentes en las historias de los personajes que narran los filmes propuestos. En *Never let me go* la cuestión de la finitud de los donantes (cuya condición de humanos es cuestionada por el tratamiento que se les da) aparece como un mero medio para evitar la finitud del resto de la población, considerados humanos de pleno de derecho. En *Ex-Machina*, la inmortalidad se plasma en la figura de la IA, Ava, que es un ser construido y no procreado. Ava conoce su origen, pero no su destino, sabe que puede ser inmortal –porque siempre puede repararse– pero avizora su destrucción por las intenciones de su creador. Los donantes no son construidos, sino creados artificialmente por procesos de procreación

artificial, pero desconocen su origen concreto –de dónde provienen, cuestión que resuelven parcialmente con la idea de los ‘posibles’, aquellos humanos de los que serían copias-. Podemos ver como entonces en ambos filmes faltarían cuestiones propias de este núcleo real, de este conglomerado de rasgos que hacen que podamos definir como humanos a estos seres. Parafraseando el planteo de Kletnicki (2006) ¿Hasta qué punto podemos considerar esos rasgos que comienzan a faltar como cambios en el plano de lo simbólico, y por ende en el estatuto de humanidad, y hasta donde considerar que los mismos afectan particularidades del núcleo real irreductibles para pensar en un ser como humano?



Se pueden entonces plantear interrogantes sobre lo siguiente: en *Never let me go* sobre los seres humanos creados a partir de intervenciones de la biotecnología, específicamente el uso de clonación y manipulación genética en el marco de técnicas de reproducción asistida (TRA). Existe en la actualidad acuerdo en considerar que los seres humanos engendrados a través de la implementación de TRA son poseedores de igual grado de humanidad que cualquier otro ser humano producto de una concepción no intervenida tecnológicamente. Por ende son así mismo portadores de dignidad. Y si bien la manipulación genética y la clonación no son procedimientos con respecto a los cuales exista consenso, y que más bien generan cierto grado de rechazo, si seres humanos surgieran de dichos procedimientos parece improbable que se les negara el reconocimiento de su condición de tales.

A pesar de esto, *Never let me go* nos sitúa en un escenario donde los donantes, a los cuales reconocemos claramente como seres humanos, no son considerados iguales que los demás personas. Estos son producto de la implementación de tecnologías de reproducción, sin que nos quede clara si los mismos han sido fruto de

manipulación genética y/o la clonación, si ha habido una gestante de esos seres, o han sido desarrollados también en un tipo de ambiente no humano (al estilo de las bolsas en que eran gestados los personajes de la película *La Isla*, que funcionaban a modo de una matriz externa).



Tomando la definición de dignidad kantiana, no son un fin en sí mismos ni tienen un valor intrínseco, son intercambiables, tienen un propósito concreto – donar órganos- y seguramente, aunque no se establece explícitamente, tienen un precio.

En cuanto a *Ex-machina* se verán dos posturas contrapuestas, la de Nathan, el creador de Ava, quien la considera reemplazable y mejorable, motivo por el cual planea destruirla para crear una versión mejor (como ya ha creado prototipos anteriores); y la de Caleb, el empleado de la empresa de Nathan que es convocado para testear, a través de la prueba de Turing, a esta IA.

Caleb comienza viendo a Ava como una máquina, y leyendo en sus acciones y sus interlocuciones un procesamiento maquínico, para ir a lo largo del filme cambiando su perspectiva y atribuyendo a Ava una entidad tal, una humanidad tal podría decirse, que lo lleva a querer salvarla del desmantelamiento que Nathan ha programado para ella.

Pueden recortarse, a través de la lectura ético-clínica de los filmes, los dilemas ante los que estos protagonistas se ven enfrentados, y mediante este abordaje buscar salir de una situación dicotómica de a favor o en contra de una u otra de estas posiciones, para poder seguir pensando (Michel Fariña y Solbakk, 2012).

Lectura ético-clínica de dilemas bioéticos en los filmes *Never let me go* y *Ex-machina*

Never let me go

Como se observa a lo largo de la película, los donantes son humanos, al menos física y fisiológicamente. Puede ponerse en discusión su constitución subjetiva como tales, ya que sorprende a lo largo del filme la actitud pasiva

de estos seres ante su destino. Surge el interrogante sobre cómo no ven otra salida que la de participar en el marco de esas donaciones, que no pueden entenderse como tales ya que les falta algo fundamental, el componente voluntario y altruista. Esto conlleva una pregunta por otro tema, que es la autonomía de los sujetos. Puede plantearse hasta qué punto, si bien no se resisten a participar de las donaciones, tienen capacidad de auto determinarse, en base a los fundamentos establecidos por su formación durante su crecimiento, y la consideración y tratamiento que reciben de su entorno.

Con respecto a esto puede pensarse en la crianza y los efectos de la misma en los psiquismos de estos sujetos, que hace que se encuentren tan apacibles y entregados a su inexorable destino. Los donantes son moldeados a través del lenguaje y la programación de sus mentes de modo tal que no realicen ningún tipo de acción contra el orden establecido, los protagonistas “han perdido la capacidad de rebelarse contra el sistema” (p. 58, Gómez García, 2011).

Este rasgo de humanidad que se demanda a estos seres, que es la acción de confrontar, escapar o rebelarse al inmodificable fin de ser donantes, no aparece en toda la historia hasta el momento en la cual la misma da un giro. Finalmente dos de sus protagonistas logran unirse amorosamente. Luego de haber esperado años, consiguen concretar su encuentro, pero una cuestión se interpone en lo que sería un final feliz –dentro del marco de posibilidades de estos sujetos-, dado que uno de ellos, Tommy, ya se encuentra cumpliendo su función de donante. Allí entra en escena la figura del ‘aplazamiento’, esta posibilidad de diferir las donaciones para poder así, compartir un período mayor de tiempo juntos. El criterio para solicitar esto es poder probar que existe un amor verdadero entre los miembros de la pareja. Los personajes, Kathy y Tommy, buscan la salida dentro de las reglas de ese mismo sistema que los colocó en ese lugar entre la vida y la muerte, en ese lugar de objetos para servir a la prolongación de la vida de otros.

Se ve entonces que este universo en que ellos viven se encuentra conmovido por la existencia de algo que los mueve a alejarse de su incuestionable finalidad. Se observa una situación que puede encuadrarse en un esquema de A (afirmación) y –A (negación). Puede ubicarse en el primer grupo (A) la aceptación con resignación del destino que les toca, que es algo invariable. En el segundo (–A), puede plantearse la posibilidad de rebelarse, de escapar, de resistirse (que si bien nunca se explicita, se desliza en esos viajes a la playa, cerca del barco encallado,

que dan cuenta de la existencia de la posibilidad de la huida, sea a través del escape o del suicidio).



Este es el universo de Tommy y Kathy, y es dentro de los parámetros de este en el que se mueven para encontrar una opción, la de pedir el aplazamiento. No se salen de las normas de su sociedad, no se conforman pero no se rebelan. Es decir que siguen funcionando en esta misma lógica. Es por esto, que al recibir una negativa a su pedido de postergación de las donaciones, siguen ateniéndose a las pautas del sistema y retornan al hospital, como si hubieran agotado todos los recursos. Puede decirse que en esta instancia los personajes se mueven dentro la categoría de lo universal.

Es aquí donde se produce algo que queda por fuera de este sistema, que rompe con esta aceptación acrítica de las circunstancias, con esta calificación que se hace de ellos como entes acerca de los cuales se debe comprobar si tienen o no alma, a estos no humanos, iguales pero diferentes de los demás habitantes de esa sociedad.

En el viaje de regreso al hospital Tommy pide bajarse del auto en que se dirigían a dicho lugar, y, como lo hacía cuando niño (conducta que le es cuestionada y la cual él termina suprimiendo en el marco de su educación), grita y llora (esto se denomina “tantrum” en inglés, idioma original del libro y su homónima adaptación cinematográfica, que significa que tiene un “ataque de cólera, de rabia”). Puede verse emerger entonces algo nuevo, diferente, otra salida a la situación, una singularidad. Sigue estando presente la inexorabilidad del destino, pero se esfuma la pasividad (al menos por un momento), aparece el sujeto que se queja, que siente angustia, que no se resigna y no acepta lo que va a pasarle. Por eso llora y grita, porque no quiere experimentar ese desenlace. Aparece allí Tommy como sujeto, como humano, no solo corporalmente sino psicológicamente. Su singularidad retorna en la expresión de una conducta, una queja subjetiva, por un presente que lo daña y por un futuro que ve coartado, a través de algo –el ataque de rabia– que todo ese procesamiento y manipulación mental no pudieron borrar, aunque así hubiera parecido.

Resulta interesante resaltar como esta singularidad

emerge no frente a la confrontación del sujeto con la posibilidad de su muerte (no entra en la dicotomía entre morir sin luchar o pelear para conservar su vida), sino que aparece ante la pérdida de la oportunidad de vivenciar por algún tiempo más, una relación amorosa con la persona de la que ha estado enamorado toda su vida.

Ex-machina

En Ex-machina somos espectadores de la historia de tres personajes principales, Nathan, Caleb y Ava. En un primer momento vemos a Caleb arribar a la vivienda de su excéntrico jefe, Nathan, y enterarse que ha sido convocado allí por motivos diferentes de los que él creía. Su función será aplicar el test de Turing a una IA creada por su jefe.

En esta etapa de la historia Caleb conoce a Ava, la IA, y está convencido del estatuto de máquina de esta, y de su diferencia con ella, él es humano.

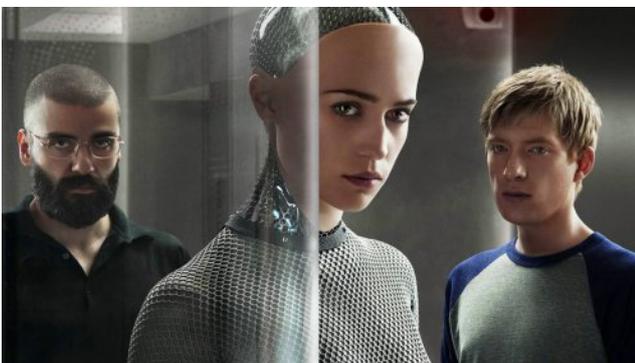
Al avanzar la trama, se irán mostrando los sucesivos encuentros entre Caleb y Ava, supervisados siempre por Nathan. Durante los mismos Caleb empezará a reconocer que desarrolla sentimientos por Ava, a dudar sobre si ella tiene sentimientos –cuestión de la que, al inicio, estaba seguro que no era así–. Esta confusión entre humano y máquina escalará hasta el punto de generarle dudas sobre su condición, es decir, sobre si él sigue siendo humano o es una máquina. Necesitará para corroborar esto lastimarse el brazo con un objeto filoso y verse sangrar.

Hasta aquí se ha visto a un Caleb que se caracteriza por creer que Ava es una máquina (realmente sorprendente y mucho más sofisticada y compleja de lo que él imaginaba posible) y por cumplir con su trabajo, de aplicar la prueba. También aparece maravillado por la vida de su jefe, y la expectativa de haber sido convocado por alguien a quien admira profesionalmente.

Un acontecimiento cambiará los eventos y las prioridades de Caleb: la amenaza sobre la ‘vida’ de Ava. Esto genera en el personaje un gran debate interno, ya que debe contraponerse a su jefe, perder seguramente su trabajo y quedarse sin posibilidad alguna de llegar a volver a desempeñarse laboralmente en ese nivel. A esas alturas se encuentra muy involucrado con Ava, se ha comenzado a convencer realmente de que ella tiene conciencia, sentimientos, y sobre todo de que tiene miedo de ‘morir’.

Finalmente, él decide actuar acorde a lo que cree que es lo correcto, también en parte acorde a sus sentimientos personales. Él sabe que Ava es una máquina pero a partir de su interacción con ella, para él ‘tiene vida’, porque tiene una mente a través de la que expresa sus pensamientos, da cuenta de su personalidad, y también expresa sentimientos (por ejemplo lo quiere a él y le teme a Nathan). Esto le da estado de ser individual e irremplazable desde su mirada, ¿podría pensarse que también es posible de que se le atribuya la categoría de dignidad? Esto conlleva que Caleb accione de un modo impensado para él cuándo llegó a la casa/laboratorio de Nathan. Se enfrenta a su jefe y busca salvar a Ava.

Caleb deja de accionar dentro de lo universal, que “consiste en que, a determinado tipo de hombre, corresponde decir u obrar determinada clase de cosas según lo verosímil o lo necesario” (p. 32, Solbakk, 2012). Se da un momento de singularidad que rompe este universal, que es actuar hacia una máquina como hubiera actuado si peligrara la integridad de otro ser humano. Esto permite inferir el valor que da Caleb a la existencia de Ava. Caleb va claramente mucho más allá de lo que sabe, como experto en el tema de la tecnología y la programación informática, para dar respuesta ante esa situación que pone entre ‘la vida y la muerte’ a la máquina a la que estaba evaluando.



Para concluir, puede decirse que Caleb se encuentra en el plano de la ‘decisión’, no de la opción ni la elección. Esto supone que él se confronta con algo sobre lo cual no tiene garantías, ya que no hay conocimiento previo en que apoyarse –nunca para él una máquina ha sido más que tal cosa, sabe de máquinas pero no de aquellas que puedan confundirlo con respecto a sus condiciones humanas-. Al no existir antecedentes esto no le permite tampoco calcular previamente lo que va a hacer. Se ve con claridad en la película como él va armando su decisión ‘sobre la marcha’. “No hay allí un saber que pueda operar como referencia más cerrada

o más amplia, sino la necesidad de una intervención subjetiva que produzca una novedad en la estructura de la situación” (p. 99, Kletnicki, 2010).

Comentarios finales

En ambos relatos encontramos ciertos componentes comunes, como la posibilidad de plantearnos el enfrentarnos ante la muerte a través de distintos avances tecnológicos, los de las biociencias y los de la cibernética. Así mismo, son estos avances y esta posibilidad de enfrentarnos e inclusive vencer a la muerte (Goldman y Ramallo, 2015), lo que trae otra cuestión que comparten estos filmes, la pregunta por la condición humana y la dignidad de esta humanidad, o de esta nueva humanidad.

Las intervenciones biotecnológicas sobre el cuerpo y la mente humana muestran la posibilidad de utilizar la clonación/manipulación genética para generar seres más perdurables, o como se relata en *Never let me go*, generar donantes interminables para reemplazar los órganos todas las veces que sea necesario y así prolongar las vida indeterminadamente. La cibernética nos plantea otra posibilidad, la de poder aislar la conciencia en un ser físicamente imperecedero, *Ex-machina* nos presenta otra faceta, la creación de un ser completamente artificial pero que puede pasar por humano o ¿volverse humano a través del aprendizaje?

La cuestión de la dignidad atraviesa ambas propuestas, en la primera vemos a seres claramente humanos, a pesar de la modalidad de su concepción, ser considerados meros objetos, carentes de dignidad. En la segunda vemos una máquina, claramente no humana, ser atribuida con sentimientos, pensamientos propios y derecho a vivir, es decir, reconocida en su dignidad como ser singular y único, no siendo aceptable su destrucción por ningún motivo.

Ambas películas se plantean en el plano de lo distópico, nos muestran posibilidades que si bien no son reales, son al menos verosímiles, pero indeseables. ¿Llegaremos a considerar a las personas creadas mediante la aplicación de ciertas biotecnologías y técnicas de reproducción –clonación, manipulación genética- como menos humanas que aquellas que provienen de concepciones naturales? ¿Será eso coincidente con la capacidad de mostrar empatía y atribuir estatuto humano a una máquina, por más similar que sea su comportamiento al de un humano?

Kletnicki (2006) hace un planteo en cuanto a la intervención tecnológica con respecto a la procreación

de seres humanos, específicamente mediante el uso de técnicas de reproducción asistida, y la afectación sobre la condición humana que estas producen. Este planteo puede extrapolarse y extenderse al impacto de las tecnologías en la creación o imitación (el caso de las IA) de lo humano. El autor se interroga “¿en qué situaciones esos desarrollos constituyen valiosas mediaciones instrumentales, y en cuáles dichas transformaciones nos confrontan con un límite en el que se pone en cuestión la condición misma de la especie humana?” (p. 430).

El uso de las nuevas tecnologías interpela la humanidad, porque la interviene, la modifica, al menos como la conocíamos hasta ahora. ¿Es la búsqueda del hombre por vencer la muerte lo que lo aleja de lo humano (Goldman y Ramallo, 2015)? ¿Son estos humanos intervenidos por la ciencia humanos? ¿Son los poshumanos menos humanos?

A todas estas preguntas podemos respondernos con lo que plantean Goldman y Ramallo (2015): “tal vez sea más preciso pensar que estamos frente a un nuevo hombre, o un ex-hombre (...)”. Esta noción de ‘ex’ refiere a algo que está más allá de o fuera de. Este hombre del que hablamos, es un hombre que está más allá de sí mismo o inclusive fuera de sí mismo, y al salir de su universal, al aparecer como singularidad es que se ve cuestionada su esencia y reconocimientos más básicos, como la dignidad.

Otro aporte en este tema es el de Baudrillard (2002), quien plantea la inmortalidad como una fantasía, la cual encuentra un intento de realización a través de la ciencia y la tecnología. Este autor, como otros citados, propone las características de muerte y sexualidad como propias de los humanos (entre otros seres vivos), y también como rasgos de evolución de esta especie. La posibilidad de la inmortalidad, a través de las intervenciones tecnológicas, resulta entonces una involución de los seres humanos, ya que los despoja de estos atributos que los hacen lo que son. Es en este sentido que explicita “como ya hemos disociado la reproducción del sexo, intentamos disociar la vida de la muerte” (p. 10, Baudrillard, 2002).

A través de la manipulación genética, la clonación y el desarrollo de IA dejamos de lado sexualidad como interviniendo en la procreación de los seres, dándole este lugar a la tecnología, y podemos postergar asimismo la muerte de estos, ya que están diseñados para ser imperecederos. Esto nos permite nuevamente interrogarnos, remitiéndonos al planteo de Kletnicki (2006), sobre si estas creaciones pueden seguir siendo definidas como huma-

nos, o hablaríamos ya de ‘ciberhumanos’ (parafraseando la idea de Baudrillard de la posibilidad de “cibermuerte” que podrían atravesar estos seres, que es un tipo de finitud simulada y a la que se puede acceder para experimentar algo que ya no forma más parte de los cánones que definen a los humanos).

A modo de cierre puede formularse un última reflexión sobre el tema desde la propuesta de Lewkowicz, quien plantea que “una singularidad tiene dos dimensiones, una positiva y una negativa: la negativa es el punto en que el universo lo abandona, no da lugar, no lo reconoce como tal. La positiva se da existencia sin tomar recurso de ese universo” (material interno del curso Cine y Subjetividad, teórico de Lewkowicz compilado por Gil Miranda, 2004).

El aspecto negativo de la singularidad se encuentra en la posibilidad de inmortalidad, la cual no cabe dentro de las categorías que definen la humanidad, del núcleo real que la estructura. El aspecto positivo se observa en este abandono de la finitud, sin tomar como referencia a este universo de seres mortales. La cuestión está en pensar que más se pierde cuando se sale del universo, que más se deja cuando se abandona la finitud, ¿se pierden también la humanidad y la dignidad?

Pueden pensarse estos dilemas bioéticos, que giran en torno a la humanidad y a la dignidad siendo interrogadas por las intromisiones de las nuevas tecnologías, como una irrupción de singularidad en un universo donde el hombre era considerado finito y percedero, ¿y si aparece la posibilidad de la inmortalidad? “al universo se le declara una singularidad y deja de ser universo” (Lewkowicz compilado por Gil Miranda, 2004).

La aparición de esta singularidad, que es la posibilidad de inmortalidad, o mejor dicho la fantasía o deseo tecnológico de inmortalidad del que habla Baudrillard (2002), aparece como una ruptura, o por el momento un intersticio en ese universo –que avizora una disolución del mismo– que conllevará el cese de las reglas y características del núcleo real de la humanidad, es decir, la culminación de la existencia de este universo, de este humano, tal como lo conocíamos. Con el surgimiento de esta singularidad, de este nuevo humano; u otros modos en que se lo ha referenciado, como ‘poshumano’, ‘ciberhumano’, ‘ex-humano’ (el aspecto de su denominación será otro de los temas a definir en su caracterización); vendrá la necesidad de re-definir o inventar las categorías que darán cuenta del núcleo real de esta creación o innovación en la vida, que ya no es más la vida humana dentro del universo de la mortalidad.

Referencias

- Baudrillard, J. (2002). La solución final: la clonación más allá de lo humano e inhumano. En *La Ilusión vital*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cambra Badii, I. (2011). Angustia de clonación. *Journal de Ética y Cine*, 1(1), 49-58.
- Cambra Badii, I. (2012). La angustia ante la finitud. Transplante de órganos y clonación humana. En *(Bio)ética y cine: tragedia griega y acontecimiento del cuerpo*, Michel Fariña, J. J. & Solbakk, J. H [Comps.]. Buenos Aires: Letra Viva.
- Cambra Badii, I. (2013). La condición poshumana: camino a la integración hombre-máquina en el cine y en la ciencia. *Journal de Ética y Cine*, 3(1), 35-39.
- Chavarría Alfaro, G. (2015). El posthumanismo y los cambios en la identidad humana. *Reflexiones*, 94(1), 97-107.
- García Manrique, R. (2016). Ex machina, o sobre la dimensión corporal de lo humano. *Revista de Bioética y Derecho*, 37, 171-176.
- Gil Miranda, S. [Comp.] (2004). Teórico de la asignatura Psicología, Ética y Derechos Humanos, dictado por I. Lewkowicz. Material interno del Curso Cine y Subjetividad, 2016. Recuperado de <http://www.elsigma.com/literatura/r...>
- Goldman, D. & Ramallo, G. (2015). *Desarrollos psicoanalíticos sobre sexualidad y muerte en base a la inteligencia artificial: Pasaje del hombre al ex hombre*. Congreso On Line 2015 de Ética y Cine. Recuperado de <http://www.eticaycine.org/Ex-machin...>
- Gómez, M., Michel Fariña, J. J. & Solbakk, J. H. (2011). Ética y Cine: un moderno teatro griego. *Journal de Ética y Cine*, 1(1), 9-12.
- Gómez García, I. (2011). Nunca me abandones. El precio de las donaciones. *Revista de Bioética y Derecho*, 23, 56-63.
- Kant, I. (1785). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. San Juan de Puerto Rico: Edición de Pedro M. Rosario Barbosa [1ra Ed. 1921].
- Kletnicki Armando (2006). Tecnologías de reproducción asistida: ética y desarrollo científico. *XIII Jornadas de Investigación y Segundo Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur*. Buenos Aires, agosto 2006.
- Kletnicki, Armando (2010). Ética y decisión. *II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVII Jornadas de Investigación Sexto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Buenos Aires, noviembre 2010.
- Michel Fariña, J. J. & Solbakk, J. H. (2012). (Bio)ética: el cine como moderno teatro griego. En *(Bio)ética y cine: tragedia griega y acontecimiento del cuerpo*, Michel Fariña, J. J. & Solbakk, J. H [Comps.]. Buenos Aires: Letra Viva.
- Organización de las Naciones Unidas. (1948). *Declaración Universal de los Derechos Humanos*.
- Solbakk, J. H. (2012). Ética y responsabilidad: el pensamiento de la Grecia Clásica y sus lecciones sobre bioética contemporánea. En *(Bio)ética y cine: tragedia griega y acontecimiento del cuerpo*, Michel Fariña, J. J. & Solbakk, J. H [Comps.]. Buenos Aires: Letra Viva.

El acuario de-Clara

Aquarius | Kleber Mendonça Filho | 2016

María Daniela Cormick* y Carla Pierri**

Universidad de Buenos Aires

Recibido: 15 de febrero 2017; aceptado: 28 de febrero 2017

Resumen

Este ensayo busca compartir debates, contradicciones e interrogantes que nos generó el film *Aquarius*, a partir de nuestras trayectorias y experiencias como trabajadoras del sistema público de salud. Desde la construcción interdisciplinaria, reflexionamos sobre temáticas y conceptos como género, clase social, etnia, raza, identidad/ alteridad, lógicas y subjetividades de época, gentrificación. El resultado fue la apertura de preguntas e interpretaciones diversas de las historias que se entrecruzan en una compleja trama a partir de la figura de Clara, la protagonista. Utilizamos tres niveles de análisis, vinculados y jerarquizados: un nivel macro, vinculado a la lógica mercantil y al modo de producción, otro referido a las relaciones sociales (institucional) y, el último, de vida cotidiana (particularización de lo genérico social, encarnado en el relato de situaciones del film). El desafío fue problematizar lecturas obvias y desde allí cuestionar nuestros propios mandatos en torno a lo femenino y la mujer. Proponemos en este recorrido, un poco abigarrado y laberíntico, recuperar escenas, diálogos, personajes que vinculamos -directa o indirectamente- con problemáticas sociales, urbanas, subjetivas, representativas de fenómenos extendidos y vigentes en nuestros espacios de intervención y formación, desde una mirada orientada al análisis crítico de los procesos diferenciales de salud- enfermedad- atención. Desde una tensión entre lógica mercantil - lógica de lo singular consideramos algunos de los interrogantes que vertebraron nuestro pensamiento: ¿cómo es posible resistir a la lógica mercantil imperante? ¿cuál es el sentido de hacerlo en soledad? ¿qué ocurre con la dificultad para construir horizontes colectivos? ¿qué es lo que enfrenta Clara?

Palabras clave: Mercantilización | Singularidad | Clase Social | Género | Alteridad | Procesos de Salud/Enfermedad/Atención

Aquarius' declaration

Abstract

This essay seeks to share discussions, contradictions and questions that the film *Aquarius* produced on us, on the basis of our backgrounds and experiences as workers of the public health system. From an interdisciplinary construction, we reflect on themes and concepts such as gender, social class, ethnicity, race, identity/ otherness, epochal logics and forms of subjectivities, gentrification. The result was the raising of different questions and interpretations of the stories that intersect in a complex plot from the figure of Clara, the main character. We use three levels of analysis, linked with one another and organized in a hierarchy: a macro-level, linked with the commercial logic and the mode of production; another one, referred to social relationships (institutional); and, finally, that of everyday life (particularization of the generic-social, embodied in the account of situations from the film). The challenge was to problematize obvious readings and thence to question our own mandates around the feminine and women. We propose on this path, a little rambling and confused, to retrieve scenes, dialogues, characters, that we link -direct or indirectly- with social, urban, subjective issues which are representative of phenomena existing and extended in areas of our intervention and training, from a perspective oriented to a critical analysis of the differential health- disease- care process. From a tension between commercial logic- logic of the singular, we consider some of the questions that organize our thinking: How is it possible to resist the prevailing commercial logic? What is the sense of doing it in solitude? What happens with the difficulty to build collective horizons? What is it Clara faces?

Keywords: Commodification | Singularity | Social Class | Gender | Otherness | Health-disease-care process

Sinopsis

Aquarius, de Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2016. Clara Amorim de Melo (Sonia Braga) es una figura importante de la crítica musical, jubilada, que vive cómodamente en su departamento de la costa de Recife. A través

de tres capítulos la película recorre aspectos de la vida de la protagonista, tomando como disparador su lucha para preservar su departamento, donde conserva sus recuerdos e historias. Clara resiste rechazando las ofertas de compra de su casa por parte de una poderosa empresa inmobiliaria que parece estar dispuesta a todo para demoler el edificio

* danielacormick@gmail.com

** decarlapietri@gmail.com

Aquarius y construir un mega proyecto urbano. Desde el inicio en los años ochenta, con la protagonista como una mujer joven que finaliza su recuperación de un cáncer, la película avanza hasta la actualidad para presentarla promediando sus sesenta años -fuerte, independiente, activando indicios de sus trayectorias y relaciones personales, sus intereses, preocupaciones, su filosofía y estilo de vida.

¿Por qué escribir sobre Aquarius?

La *reflexividad* es definida por Guber (2004) como una condición inherente del conocimiento que implica considerar al investigador/a dentro del campo de análisis “y poner en cuestión su mundo académico, cultural y social, que es su condicionamiento, a la vez que su posibilidad de conceptualizar la objetividad social”. Es desde esta noción que nos posicionamos para pensar cómo nuestra formación profesional, experiencias personales, inserción laboral y trayectorias en salud tienen las percepciones y el foco de nuestro interés y nuestras preguntas en torno al film, querramos reconocerlo o no. Y es por esto también que elegimos intencionalmente -por considerarlo así necesario- desarrollar la redacción desde este *nosotras* que construimos en cada encuentro de trabajo y seguimos compartiendo.

Quienes escribimos este artículo somos ambas trabajadoras del subsector estatal del sistema público de salud abocadas a las actividades de prevención, promoción de la salud/ salud mental colectiva, posición desde donde pensamos este escrito.

Aquarius nos convoca desde distintas aristas pero especialmente por la inagotable cantidad de preguntas que nos produce, porque al avanzar en los intercambios cada vez más percibíamos tensiones, contradicciones. Esta no es una película para mirar cómodamente e identificarse con sus protagonistas y enemistarse con sus oponentes. Nos convocó a compartir las más impensadas escenas de nuestras vidas, las relaciones familiares, afectivas, con nuestros cuerpos, con nuestras alteridades.

Mirar Aquarius e indagarla desde allí, más allá de lo cinematográfico y del ocio, alimentó el proceso complejo de desnaturalización, y el recorrido teórico y reflexivo de cuestionamiento de lo cotidiano (Guber, 2004). Desde una mirada construida en conjunto fuimos combinando el abordaje desde la psicología con un enfoque antropológico, ambos atravesados centralmente por nuestra experiencia compartida desde el campo de la salud, uno de cuyos pilares es el derecho a la salud.

¿Cuáles son las temáticas que nos surgían al convertirla? La perspectiva de género, siempre articulada a la categoría central de clase social, interculturalidad, etnia o raza, la lógica mercantil y las grandes corporaciones, los procesos macro, subjetividades y padecimientos de época, la no naturalidad de los cursos de vida desde los diferenciales procesos de salud- enfermedad- atención.¹ Desde allí se disparó un amplio universo de preguntas. Buceamos en una búsqueda asociada a “dar cuenta de la alteridad”, las distancias culturales y sociales, “lo informal, lo intersticial”, aquello no explicitado que nos surgía del intercambio y las múltiples interpretaciones, buscando lógicas de los sujetos más allá del sentido común y los paradigmas teóricos, desde una posible “perspectiva del actor”, entendida como “universo de referencia compartido -no siempre verbalizable- que subyace y articula el conjunto de prácticas, nociones y sentidos organizados por la interpretación y actividad de los sujetos sociales” (Guber, 2004).

Pensábamos que... pero también ocurre que

Entre las múltiples contradicciones e incomodidades que sentimos a partir de la película, algunas se encuentran más explícitamente planteadas y otras parecieran simplemente “estar allí”. El lugar de Clara como mujer, como profesional, madre, su relación con hijos, sus ausencias, la relación con su sobrino, la asimétrica y “educada” relación con su empleada y los trabajadores de la empresa constructora, el lugar asignado a los objetos, sus marcas e historias en contraposición a lo efímero, virtual, descartable. Esto nos llevó a pensar cierta contraposición entre una lógica mercantil capitalista/ de lo inmediato y casi sin historia, lo que sirve (útil), lo técnico-procedimental a una lógica de lo singular vinculado a la escritura de la propia historia/ vida.

Otro núcleo que se desarrolla es del modo de acercarse o cerrarse al encuentro con el otro en tanto alteridad, poniendo en juego las jerarquías sociales y estereotipos en términos de género, clase y etnia o raza. Lo hedonista, individualista, narcisista, y la ausencia de horizontes colectivos y de instancias de lo estatal.

Intentamos aquí compartir algo de estos intercambios.

¿Por qué Aquarius?

Arriesguemos. Podríamos pensar que *Aquarius* refiere al nombre del edificio donde transcurre casi todo el film

y que constituye el centro de la disputa y conflicto del relato. Es ese edificio, sus paredes, las historias que entraña lo que lo convierte en un lugar que Clara no está dispuesta ni a perder ni a cambiar.



Asimismo se podría pensar la centralidad del ventanal del departamento de Clara -que da al frente del edificio y a la playa- como una de las paredes de una pecera, de un acuario. Por allí la protagonista mira el mar y las llegadas de los agentes de la constructora, pero también es el punto de vista desde el que el director elige narrar aquello que la protagonista no ve ni pareciera interesarle, pero ocurre a su alrededor. Desde esta lectura, la idea de acuario nos remite a una de las definiciones de la Real Academia Española que la entiende como un “recinto destinado a la exhibición de animales acuáticos vivos”. Configuraría así un espacio que “exhibe” a la manera de una pecera transparente la vida cotidiana de una mujer particular que materializa lo genérico social de un momento y una sociedad dadas. Podemos leer este “acuario” desde un triple eje de análisis incorporando al entramado a un nivel macro y a un nivel institucional o de las relaciones sociales (Stolkiner, 1994). Creemos que en esta película resulta interesante, en un nivel de lo institucional (relaciones sociales en un momento histórico), abordar la perspectiva de género articulada a la categoría de clase social y a la de etnia, y a la vez en un nivel macro, en una época signada por una lógica de lo mercantil profundizada por corporaciones económicas -entre ellas las de los negocios inmobiliarios-, sin aparente intervención del Estado al respecto. Clara resiste a esa lógica imperante de consumo, mercantilista que posa de progreso. Su valoración de las marcas de la historia y de los objetos no por su precio sino por el afecto allí depositado, su modo de vivir el tiempo, el cuidado de sus momentos de ocio y placer en contraposición con las lógicas mencionadas, la ubican como “la loca del Aquarius”. Ella responde: “la locura está ahí afuera”. ¿En la época tal vez?

Recordemos que el director elige situar su film en Recife, ciudad del nordeste de Brasil, conocida en la actual-

lidad por la cantidad de emprendimientos inmobiliarios, en un país signado a fines de 2015 por una profunda crisis política alrededor de la figura de la presidenta Dilma Rousseff y su partido (Partido de los Trabajadores), con grandes movilizaciones que exigían su “impeachment” debido a acusaciones de corrupción, así como el de su vicepresidente (Temer). Dicho proceso también estuvo atravesado por pujas de los grandes grupos económicos con intereses particulares involucrados.

Volviendo a la trama singular, Clara es una mujer de su época (de su clase social, de su etnia, género) que en su singularidad, en sus contradicciones, búsqueda y deseo resiste a la avanzada inmobiliaria sobre su casa, que expresa una lógica capitalista creciente en su tiempo y su ciudad. La película nos encontró con una mujer viuda de sesenta y cinco años, profesional, periodista y escritora parcialmente retirada, que vive de rentas (tiene cinco departamentos y su jubilación), con un estilo de vida acomodado, con servicio doméstico casi a tiempo completo. Clara nada todas las mañanas en el mar frente a su casa, le preparan sus comidas, vive su tiempo de ocio con placer, tiene un grupo de amigas de clase alta -profesionales y con consumos de “alta cultura” semejantes a los suyos- con las que va a bailar, bebe vino escuchando “buena” música, maneja una camioneta, hace “ejercicios de risa” en un grupo, se vincula con sectores de la cultura, los medios, en muchos momentos se muestra rígida, tensa y el juego con su pelo y peinados parecieran hablar de sí misma.

Clara tiene capital económico, cultural, simbólico, social y ello le permite resistir todas las ofertas, amenazas y maniobras que le hacen para que venda su departamento.

En este sentido vale recordar una definición de sujeto de Toni Negri (1992) que justamente visibiliza que la materialidad sobre la que se construyen los sujetos es particularización de lo social. Negri plantea que el sujeto es un ser común y potente, común por sus determinaciones de época, potente porque no es estático y tiene la posibilidad como potencia de producir transformaciones.

“Como un mensaje en una botella”. Las marcas de lo humano

Clara atesora discos de vinilo, fotografías de su familia, su casa, algunos muebles (como la cajonera) que portan según ella la textura de su vida, sus relatos, sus

afectos, sus recuerdos. Ella repite insistentemente la importancia y el sentido que tienen para ella los recuerdos que acompañan los objetos.

En una entrevista donde le preguntan porqué conserva y prefiere los **discos de vinilo** por sobre formatos digitales, ella busca un disco que compró usado y relata su historia: cómo y cuándo lo adquirió, cuándo fue editado, qué marcas de uso tenía, y habla de un artículo periodístico que estaba en su interior. Remarca que con más de cuarenta años de antigüedad, aún se escucha perfecto, señalando un tiempo que no deteriora, no desvaloriza. Esa historia, esa singularidad, lo convierte en “un objeto especial”, y al artículo en “un mensaje en una botella”. Ante la pregunta de la periodista por el anterior dueño del disco y el porqué del artículo Clara, casi riendo y quizás molesta, le responde que no lo sabe... y no importa. No importa porque lo que pareciera emocionarla es la posibilidad de imaginar historia, marca humana, metáfora, misterio. Así las huellas materiales de uso, los indicios de lo humano y de la vida es lo que ella pareciera preservar.

Ante la propuesta de un elemento virtual, nuevo, inmaculado, ella viene a la defensa de lo que tiene marca, historia, lo que no se descarta por viejo y tiene valor por la materialidad del rastro humano. Aparecen así varias contraposiciones: vinilo o pen drive, foto del ser amado en billetera o foto en el celular, llamada de voz o mensaje de texto. Ella no desprecia lo virtual, sólo que pide, añora y ansía la materialidad de los objetos y la presencia de las personas: “Ven a visitarme”, “quiero escuchar tu voz”, “estoy viva”. Nos surgen así preguntas: ¿qué de la historia está en el objeto? ¿se conserva la historia sin objetos? y en otro sentido ¿es posible recordar sin otros? ¿qué es lo que atesora Clara?

¿Son los objetos estrictamente necesarios para la construcción de su historia, de su identidad? ¿puede sostenerla sin ellos? ¿es necesario ver/ tocar para recordar? ¿qué implica el afecto depositado sobre los objetos con historia en una época signada por la mercantilización, lo efímero y lo descartable? ¿Son los objetos o es la lógica de lo descartable lo que ella enfrenta?

En esta línea un diálogo nos resulta significativo. Al mirar fotografías en una reunión familiar, un miembro joven de la familia pregunta por ciertas fotos con los autos. El hermano de Clara explicita entonces una diferencia generacional en la relación con ese particular objeto. En un pasado añorado se posaba “como si el auto fuese un miembro de la familia”, y desde un presente teñido de nostalgia los autos “ahora son sólo autos”. Esta acla-

ración indica una relación distinta con los objetos: uno es un tipo de objeto singular, parte de la historia, perdurable; el otro pareciera ser uno más del montón, cuyo valor reside en lo material, en su precio, más asociado al consumo que a un objeto único, libidinizado.



En esa misma línea, cuando el edificio Aquarius es calificado como antiguo, Clara retruca “vintage”, y se opone la lectura de su hija referida al dinero ofrecido por la casa (“esa plata” por “este apartamento”) desde un valor no monetario: “es el departamento donde ustedes crecieron”.

Clara resguarda su *casa*, no quiere mudarse, no quiere otra en el mismo lugar, no tiene ningún interés en venderla, dice que sus recuerdos están allí. Resiste chantajes e intimidaciones de la constructora y rechaza toda negociación que le propongan. Clara llega a romper los sobres que le envían sin siquiera abrirlos, en un contexto en el que todos sus vecinos han vendido sus departamentos (en verdad, los han cambiado por los futuros departamentos que habrá allí) mientras ella ha permanece en el edificio. Ante este apego por su lugar y la resistencia frente a un poderoso grupo empresarial que intenta amedrentarla y atemorizarla repetidas veces nos surge como pregunta ¿por qué ella se ubica como adalid de la historia, como defensora de la calidez y cercanía de los vínculos y ha quedado sola en el Aquarius? Nos resistimos a caer en la tentación de interpretar una falsa y políticamente correcta dicotomía entre quienes irían al encuentro con lo humano, con la vida, lo “natural” y aquellos que preferirían la prolija, inmaculada, artificial y distante virtualidad. Sin embargo también creemos que la lucha por el departamento no es sólo por el departamento, sino que al igual que con los discos, con los autos, su posición pareciera contraponerse y resistir a una lógica mercantil de lo inmediato, descartable y a la moda. A la vez no podemos dejar de señalar que resiste en soledad, planteando el enfrentamiento en el orden de lo micro sin aparentemente poder pensar dicho problema en una trama mayor y, por ende, se ubica en un lugar

casí quijotesco cuyo sentido resulta complejo y vale la siguiente pregunta: si bien ella enfrenta a una corporación y puede hacerlo por sus recursos múltiples, cuando demuestra al final de la película que está dispuesta a todo para ganar tal pulseada... ¿Quedaría viviendo sola en ese edificio gigante? Clara se enfrenta a las corporaciones, pero sólo en lo que estrictamente la incumbe, es un enfrentamiento parcial y situado sólo en relación a ella y sus recuerdos.

Los encuentros de Clara. Alteridad

Resulta difícil encontrar ejemplos donde Clara se contacte con otros de modo simétrico, abierto, entre iguales. Salta a la interpretación una valoración superior de su independencia y pretendida o esperada autosuficiencia. Pareciera haber en juego un narcisismo muy fuerte asociado no casualmente a cierta dificultad para vincularse con los otros. Todo lo hace sola: disfruta sola, resiste sola, ha quedado sola en Aquarius.

¿Podría quizás leerse esto en términos de alguien que registra aquello que la convoca y lo defiende y es valiente frente a situaciones que buscan arrebatárselo?

Clara busca oportunidades de encuentro, pero cuando estas se presentan pareciera manifestarse distante, escapar, levantar barreras. En una situación particular, Clara construye la posibilidad de salir a bailar con amigas, un ámbito donde se muestra dispuesta a conocer personas y generar vínculos. Baila con un hombre recientemente viudo, hablan, se gustan, se besan, pero el momento de intimidad concluye cuando ella frena la escena y relata su cirugía de mama. El hombre se detiene, se aleja y le ofrece llevarla a la casa. Ella elige volverse sola. Entendemos que su lectura es de que fue rechazada y bien así podría haber sido. Ahora bien ¿qué otras lecturas podrían pensarse? Más allá del hombre y su reacción ¿hay posibilidad de contar con el otro y continuar el diálogo, brindarse cierto margen de duda en relación a su propia interpretación? Al irse sola y rechazar la propuesta ¿es dignidad lo que se pone en juego? ¿es orgullo o miedo al encuentro con el otro? Esa sería una de las pocas escenas en que se podría haber comentado algo más sobre la enfermedad que tuvo o las marcas en su cuerpo. Su personaje lo cierra. Su lectura pareciera no abrir demasiadas preguntas. En este punto y considerando cierto narcisismo de Clara cabe traer un concepto que propone Derrida (2000) en relación a la hospitalidad y al encuentro con la alteridad. Este filósofo argelino-francés plantea que

quien hospeda al acoger al otro en su desamparo se enfrenta a su propio desamparo, puesto que el otro en tanto alteridad nos cuestiona, nos interroga, nos interpela en nuestros saberes y certezas. ¿Cuán dispuesta está Clara a ser interpelada en sus certezas? ¿Podemos verla despojada de sus supuestos? Ante cierta apariencia de rigidez y reiteradas distancias vislumbradas en las relaciones con los otros pareciera que evita tales situaciones. Más bien, mantiene siempre una mirada altiva y actitud desafiante frente a los otros, poniendo un límite, con la “guardia en alto”, hasta con cierta omnipotencia: nada parece asustarla ni superarla. Una frase de Paulinho da Viola que ella canta a su hija parece significativa: “hay personas con nervios de acero, sin sangre en las venas y sin corazón”.

A partir de la escena con el hombre viudo “rechazante” no encontramos muchos momentos en que ella vaya a encontrarse con un otro desde una situación de simetría, excepto con dos amigos, un periodista y una abogada, a quienes pide ayuda concreta para enfrentar a la constructora.

Clara, preocupada por el modo del encuentro, también muestra otra cara de esta temática: en su afán por atesorar recuerdos en su casa termina viviendo sola en un edificio “fantasma”, sin poder construir con nadie una respuesta compartida contra el avance de la empresa ávida de lucro.



Ante ciertos reclamos y/o diferencias en relación a qué hacer con su departamento se acaba cualquier posibilidad de encuentro y pareciera construir un muro que la vuelve incuestionable, sin grietas.

Clara afirma, resuelve, señala: “los que están estresados son ustedes”, dice a sus hijos; Clara ofrece, pero parece hacerlo con la mediación de lo material y desde un ofrecimiento discursivo que la distancia de sus interlocutores.

En dos escenas distintas, dos personajes le espetan a Clara, a modo de veladas amenazas: “no me conoces”. ¿A quién conoce Clara? ¿quién la conoce a ella? ¿quién o qué constituye ese *otro* que la interpela?

La dedicatoria de Clara a sus hijos en un libro de su autoría es recuperada por uno de ellos como recurso para frenar una discusión entre ella y su hija, mostrándola como expresión de disculpa por el abandono que Clara hiciera a su familia por dos años. Nuevamente es un mensaje materializado, impreso, plasmado en el objeto, perdurable (que su hija acaricia luego de leer), pero no es buscado, pronunciado ni leído por ella y, como plantearemos más adelante, es confuso respecto al nivel de compromiso emocional, personal, maternal.

En la contraposición entre lo humano valorado desde la presencia, el contacto, lo material, y una virtualidad concebida como menos real, conversa con su sobrino acerca de una muchacha que él conoció por las redes virtuales y Clara plantea -quizás desde un posicionamiento que la ubica en el lugar de la experiencia, quizás con cierto halo de soberbia- que los encuentros de ese modo se parecen más a un “delivery” de personas.

Sus vínculos con hijos, amigas/conocidas, bañero, empleada doméstica parecieran de una prolija distancia, mientras en otros casos Clara se muestra incluso brusca, ácida, no tan cuidadosa.

Los momentos de mayor intimidad y calidez se presentan con su sobrino. Con él se la ve relajada, afectuosa, en un vínculo que aparenta construirse desde el cariño, la ternura, y donde -como tía- pareciera ubicarse más felizmente.

La construcción y experiencia de la alteridad, indudablemente asociada a la identidad, remite a contactos concretos con otros sujetos en tanto integrantes de un grupo, una sociedad, dentro de configuraciones culturales e históricas particulares. Requiere -a pesar de diferencias más o menos inmediatas, visibles o explícitas- reconocer a esos *otros diferentes* como *iguales*, llevando a “la pregunta por la igualdad en la diversidad y de la diversidad en la igualdad” (Krotz, 1994). Las situaciones de encuentro son oportunidades para la ampliación y profundización del conocimiento sobre uno mismo y su pertenencia, y es lo conocido lo que permite hacer accesible lo extraño en una anticipación que puede reforzar la distancia o atenuarla y alimentar reconfiguraciones de cercanía.

En esa dialéctica entre identidad y diferencia, con una mirada dinámica y relacional superadora de una diferenciación esencialista, se funda el *asombro* donde, desde lo

propio, lo otro puede ser concebido, reconocido y conocido como tal (Krotz, 1987). Cualquier encuentro puede constituirse en un evento de asombro mutuo, donde indagar en las características, modos de vivir, transitar, construir el mundo de ese otro y su grupo, genere sorpresas y cuestionamientos movilizantes sobre el sí mismo y la propia sociedad (Krotz, 1987). Y desde allí es posible y necesario preguntarse por la identidad y la diferencia, lo ajeno/ extraño y lo propio/ familiar, los aspectos singulares y los fenómenos humanos, las condiciones de posibilidad del encuentro, la inteligibilidad y comunicabilidad, los criterios de acción y los límites, las causas y significados de esta alteridad, sus formas y transformaciones, su futuro y su sentido (Krotz, 1994).

Ahora bien ¿Hay asombro en el personaje de Clara?

No tan distintos

¿Cuán distintos son Clara y el arquitecto? Qué elementos los acerca y/o alejan? ¿Cuán distintas son Clara y su empleada? ¿Clara y su tía? ¿y su hija/os? ¿Cuánto de nosotras es Clara? ¿Qué interpela de Clara? ¿Cuánto querríamos ser Clara? ¿Por qué nos enoja y nos atrae? ¿Qué es lo que nos incomoda?

“La loca del Aquarius”, “la escritora”, “la patrona”. Identidad/es

Las preguntas de los apartados anteriores nos llevan a pensar las implicancias del contraste entre una concepción de identidad como esencia, o como acto en tanto devenir en el encuentro con el otro. Identidad como un conjunto cerrado y estático de elementos, definitorios, definitivos, resultante de diferencias existentes u objetivas; o como un conjunto de estrategias que construyen, definen y mantienen límites, remarcando su carácter procesual, dinámico, mutable, histórico y relacional, social en sí mismo, pleno de contradicciones y transformaciones (Juliano, 1997). ¿Cuál/es es/ son la/s identidad/es de Clara? “Soy quien soy”, dice Clara; “soy una viejita con una niña”, “la viuda de tu padre soy yo”, y a la vez es la que fue en su casa, es la que fue o es porque allí fue.

¿Clara desafía los estereotipos y la rigidez de ciertos “rótulos” que se espera que llene, como madre, mujer, adulta, abuela, profesional, jubilada, mulata? Desde esas distintas facetas de su figura, y en el contraste relacional con otros personajes (sus otros), pensamos posible vis-

lumbrar los procesos identitarios de construcción, cambio, reconstrucción, y la diversidad de cada uno de esos roles o figuras, desarmando la idea de modelos unívocos. Partimos así de una visión múltiple y dinámica de pertenencias y referencias socioculturales (de clase, de género, étnica o racial, generacional, profesional/ laboral) de los sujetos en sus etapas, espacios, tránsitos vitales, dentro de una sociedad y época.

Las relaciones de clase y raza aparecen como las principales polarizaciones en términos de identidad/ alteridad, a nivel individual y social. No nos parece casual que ella es CLARA, y tomando una breve lista de sinónimos y definiciones, podríamos dar lugar a infinitas elucubraciones a partir de su nombre: Clara puede ser luminosa, brillante, viva, cristalina, diáfana, transparente, nítida, despejada, manifiesta, obvia, esclarecida, evidente, indudable, sincera y directa, sin reservas, franca, perspicaz, aguda, ilustre, honorable, libre de obstáculos, inteligible, fácil de comprender....

Clara se diferencia de Diego, el joven arquitecto de la constructora, en términos de género, de generación, pero también raciales. En una tensa discusión con Clara, él señala -por primera y única vez en el film- su condición de mulata como marca de inferioridad, ubicándola dentro de “una familia de piel más oscura, que tuvo que sudar” y luchar para “llegar a donde llegaron”, y lograr el ascenso social. La protagonista da media vuelta y se retira, y es su empleada Ladjane, también mulata, quien se queda y responde antes de seguir a su patrona: “no puede tratarla así”. Por su parte Clara y Ladjane comparten características de género, generación, color de piel, pero entre ellas se juega la diferencia de clase. Lo racial en Clara, salvo en esta escena, parece diluirse por su posición social acomodada. Podríamos jugar aquí con una de las definiciones de la palabra que es su nombre: “que tiende al blanco, o se le acerca más que otro de su misma clase”.



Pese a la existencia de políticas públicas tendientes a reducir las desigualdades raciales, persisten en Brasil diferencias marcadas entre los grupos identificados como mulatos o pardos y negros con la población

blanca (Bomfin, 2014), que se delinean en la película. El concepto de raza pretende basarse en rasgos biológicos (que postula compartidos y homogéneos al interior de cada conjunto) para establecer divisiones y límites entre grupos humanos, y tiene profundos efectos sobre las relaciones sociales. La diferenciación, justificada a partir de rasgos fenotípicos superficiales (color de piel y ojos, pelo, textura física), se funda en -y reproduce- desigualdades y relaciones de dominación social, política, económica, religiosa. El racismo como construcción política ideológica, justifica estas relaciones de opresión y sometimiento con la naturalización de jerarquías y la esencialización de diferencias construidas y exacerbadas arbitrariamente.

Desde otras dimensiones, Clara se presenta para sus amigas y su hermano, con quienes comparte aspectos de clase y generacionales, como una mujer valiente y autónoma, decidida, libre y liberal, profesional reconocida. Frente a los personajes más jóvenes, puede combinarse lo anterior con otra imagen, quizás más conservadora, vinculada a cierta resistencia al cambio y la defensa de estructuras y tecnologías obsoletas, de un mundo analógico en desaparición o transformación.

Como madre (y abuela), las primeras apreciaciones nos la muestran parcialmente distante y se menciona una ausencia prolongada; nos detendremos en este rol clave para analizarlo con más detalle a continuación.

“Es bueno tener un poquito de miedo” ¿Qué ven cuando la ven?

Las figuras femeninas de la película, a diferencia de lo que sucede en muchas películas, son centrales y se muestran fuertes. Clara, su tía Lucia, su hija Ana Paula, sus amigas, su empleada Ladjane, Julia (amiga de su sobrino): representan modelos de mujeres independientes, no supeditadas a un hombre.

Cuando la tía de Clara, soltera y sin hijos, cumple setenta años, públicamente le reconocen sus valores y logros académicos y como persona. En simultáneo, se muestran imágenes estéticamente muy bellas de ella en su juventud teniendo relaciones sexuales, gozando en plenitud, en el contexto de la etapa de la revolución sexual. Pareciera que mientras quienes la agasajan relatan sus logros públicos, ella recuerda algunos de sus momentos de encuentro sexual y placer. Lucia sonríe ante los reconocimientos pero remarca que no fue mencionada parte de su vida en este racconto. En sus agregados al

relato rompe con la imagen de mujer procerizada en su familia, y brinda con amor y picardía por quien fue su pareja durante treinta años: un hombre casado con otra mujer, ya fallecido. Tía Lucia transmite una actitud mucho más relajada, calma, “humana”, quizás honesta con su deseo, fresca, frente a Clara quien suele mostrar cierta tensión o rigidez.

Ana María Fernández (1994) destaca que uno de los rasgos del siglo XX es la irrupción de las mujeres (de los sectores medios) en espacios tradicionalmente ocupados por hombres, y la revisión de los vínculos contractuales entre hombres y mujeres, siendo por ende un momento de producción de nueva subjetividad. Específicamente con respecto a las mujeres, Fernández plantea tres tránsitos: de heteronomía a autonomía económica (modelos de éxito y circulación del dinero), de heteronomía a autonomía erótica (redefinición activo-pasivo, de los objetos y sujetos del deseo) y de la maternidad como eje central de su proyecto de vida a una maternidad acotada. Se produce con ellos una crisis de los pactos que regían las relaciones familiares.

Anteriormente, el pacto sexual se sostenía en una subordinación económica y erótica de las mujeres burguesas que se alimentaba en tres mitos: el mito de mujer=madre, el de la pasividad sexual como inherente a la sexualidad, y el mito del amor romántico.

El personaje de la tía Lucia justamente pone en jaque estos mitos mostrando que más allá de sus logros académicos y personales ella había deseado profunda y sexualmente a un hombre. Es una mujer adulta, profesional, y aunque al no desarrollarse más su personaje no sabemos qué le ocurre con el mandato de la maternidad, se la ve tranquila, pícara con sus recuerdos, gozosa.

Por otro lado, de los hijos de Clara, es su hija mujer la que toma la palabra para transmitir la preocupación de los tres por la vida de su madre sola en el Aquarius. Es esta hija mujer la que la enfrenta y desafía también, la que se impone (por ejemplo, llevando al hijo a su cuidado, sin mayor consulta previa, sin pedir). Clara le señala la separación de su esposo en reiteradas oportunidades ¿por qué se le hace necesario remarcarle esa separación? ¿por qué frente a sus hermanos la muestra como la que necesitaría de su ayuda? ¿desde qué modelo la mira?

Pensando en diferentes modelos, experiencias, trayectorias, representaciones, posibilidades, roles desde maternidades y feminidades según clase y grupo social, también encontramos diferencias con su cuñada, de quien Clara se burla cuando le pide permiso al marido para ir a bailar.

¿Y qué ocurre con las mujeres de otra clase social? También son mostradas como mujeres fuertes, pero son mujeres que han quedado subordinadas a otras mujeres que “se liberaron” de los quehaceres domésticos en tanto profesionales y que les delegan las tareas. La empleada de Clara, Ladjane, es una presencia cotidiana que circula por la casa, le cocina, la asiste, cuida a su nieto y hasta la defiende. Si Clara puede ausentarse y no ocuparse de las tareas domésticas y de crianza es porque se apoya en estas otras mujeres que continúan dentro del mundo privado. Mujeres trabajadoras, muchas de ellas mulatas y negras, que se ocupan de las tareas de la reproducción de la vida. Empleadas que aparecen en las fotos familiares de Clara siempre a un costado, atrás, fuera de foco, cortadas. Ladjane, de clase trabajadora, pareciera cumplir mejor algunos cánones del modelo tradicional de mujer: además de su lugar en la vida doméstica, su rol materno y de cuidado. Ella muestra constantemente a su hijo, fallecido tiempo antes; en su cumpleaños la imagen del joven en un cuadro la acompaña.

Es aquí donde además podemos pensar la desigual distribución de los procesos de salud- enfermedad- atención (PSEA) según una triple inequidad: clase social, género y etnia (Breilh, 2009). Los modos de vivir, enfermar y morir de mujeres como Clara y Ladjane y sus familias retratan las desiguales trayectorias y condiciones de vida y producen subjetividades distintas, usos del cuerpo que generan patrones de desgaste diferenciales (Laurell, 1982). En este mismo sentido las enfermedades y padecimientos, y las respuestas a ellos, son hechos cotidianos que generan representaciones y prácticas estructuradas para entender, enfrentar, atender y resolver los daños a la salud. Los PSEA están configurados por múltiples dimensiones (biológicas, sociales, subjetivas) y llevan a la creación, desarrollo y resignificación de formas de atención según necesidades, posibilidades, condiciones de vida y salud de las comunidades, con prácticas y recursos diversos que son articulados funcionalmente a nivel de los sujetos y grupos (Menéndez, 1994).

Otra figura, es la de Clara. La conocemos paseando una noche en la playa, jugando a hacer zig zag en un auto, escuchando música. Luego de esa escena la vemos llegar a un edificio donde un hombre mira por la ventana de un departamento quizás esperándola. Entra a ese edificio y encontramos un evento familiar donde el hombre en cuestión la recibe y notamos que esa es su casa, el hombre es su marido, y el evento la fiesta de cumpleaños de su tía Lucia. La casa está llena de gente y de empleadas y ella se mueve con naturalidad ante una

situación en la que los mandatos de género indicarían que debía haber estado como dueña de casa, anfitriona, a cargo de la organización. Clara no es la que atiende, Clara no pareciera ser la patrona que organiza y da órdenes. Es su marido el que la espera en la casa mientras ella pasea, es su marido el que cuida a sus hijos cuando ella se ausenta (por dos años), es su marido el que está atento a la dinámica del evento.

Clara es madre, sin embargo no es lo primero que se mencionaría de su historia porque de hecho el relato del film no lo toma como central, su maternidad no pareciera eje del proyecto de vida. Luego de la primera escena, donde tardamos en entender que ella era la madre de los chicos presentes, la veremos sólo una vez más con ellos, treinta años después en el mismo departamento.

Dicho encuentro pareciera cálido hasta que se menciona la preocupación por el departamento y se da lugar al reclamo de su hija por el “abandono” de dos años y un cuestionamiento acerca de su aporte económico al patrimonio familiar, subestimando su carrera y trabajo como escritora y periodista. Ante tal planteo, Clara ofendida la trata de “idiota” y posteriormente construye una respuesta en la que se desliga de tal apreciación y le devuelve que tal problema sería de la hija y no propio. Debido a esa ausencia, como mencionamos, les dedica a sus hijos un libro con la frase “Para Martín, Ana Paula y Rodrigo. Por las horas de placer/ ocio que les fueron robadas³”. A partir de esa dedicatoria surgen preguntas: ¿Quién robó las horas? ¿Por qué elige la palabra “horas”? ¿Por qué destaca que el tiempo robado es el de ocio? ¿Qué otros tiempos no nombra?

¿El mensaje es una dis-culpa? ¿Cree Clara que lo irrecuperable, lo perdido en su ausencia son los momentos de placer con sus hijos? ¿Cómo se juegan los distintos mandatos en relación a la maternidad y a su deseo al momento de escribir ese mensaje? ¿Su dedicatoria se nutre de responsabilidad, respuesta subjetiva o de culpa? ¿Por qué no responde a la pregunta de su hija por su ausencia y deja que sea uno de sus hijos el que a través del libro responda? ¿Qué relaciones existen entre su apariencia por momentos rígida y por momentos distante y el cumplimiento de mandatos como mujer, como madre, como profesional? La protagonista transgrede el mito de la madre abnegada (mujer=madre) y a la vez, al ser cuestionada su autonomía económica, reacciona profundamente defensiva (Fernández, 1994).

Los roles de género toman forma desde el conjunto de normas y prescripciones sociales y culturales sobre el comportamiento femenino o masculino, variando de

acuerdo con el grupo cultural y étnico, la clase social, lo generacional. La representación más básica y tradicional remite a una división sexual del trabajo donde las mujeres, por parir hijos, son categorizadas como responsables de su cuidado asociando lo femenino a lo maternal, doméstico, emocional, contrapuesto a lo masculino como público, racional, activo. Esta dicotomía simplista masculino-femenino establece estereotipos que condicionan los papeles y limitan las potencialidades de las personas al estimular o reprimir los comportamientos en función de su adecuación al género. El concepto de género ayuda a desnaturalizar las características atribuidas a hombres y mujeres, visibilizando su construcción social y política en el marco de relaciones de desigualdad (Lamas, 1995).

Es así que podemos ver en Clara (y también en su tía) la representación de una nueva etapa de la vida, que no pareciera universal, sino que se vincula con una clase social: la *madurescencia*⁴. Son retratos de mujeres adultas distintas al modelo tradicional: independientes, activas, desenvueltas, “seguras de sí mismas”, con deseo sexual, mujeres públicas, que han estudiado o pertenecen a algún ámbito de la cultura, mujeres cuyo eje de vida no pasa por la maternidad.

La frase que titula este apartado se la dice el bañero a Clara, y quizás sintetice una mirada social sobre lo que debería hacer o sentir una mujer en su situación.

Lo extranjero: geografías de la desigualdad

Un vínculo cotidiano de Clara es el que mantiene con Ladjane, quien trabaja para ella desde hace casi veinte años. Podríamos sentirnos tentados a identificar allí un vínculo afectivo, de cuidado. Sin embargo en numerosas escenas se presenta una situación de desigualdad. Clara es una patrona “buena”, con “buenos modales” pero a la vez sigue siendo su empleadora y ella su empleada. Nuestra protagonista va por la vida tranquila, relajada, atenta a sus placeres, y Ladjane la asiste, posibilitando ese confort ocioso. Clara recuerda la fecha del cumpleaños de Ladjane y ese día la saluda, en la misma escena donde al pasar le entrega en mano la taza que terminó de beber para sentarse al piano y “dedicarle” una canción de festejo.

Ladjane participa en cierto modo de la vida en casa de Clara, es una presencia casi constante, pero en relación de clara asimetría. Cuando en una reunión familiar de Clara se acerca a mostrar la foto de su hijo muerto en un accidente de tránsito, compartiendo de algún modo

el motivo de charla, lo hace mientras les sirve vino a los presentes.

Clara concurre a la celebración de cumpleaños en casa de Ladjane, cruzando la línea del desagüe cloacal que separa la ciudad en un lado pobre y uno rico. En el festejo, Clara conversa con una amiga, patrona de la hermana de Ladjane por lo cual está allí, apartada del resto. Se muestra así la pertenencia a dos grupos que, marcados por la diferencia de clase, quedan delimitados por la cuñada de Clara: “nosotros las explotamos, ellas nos roban de vez en cuando”. La situación de opresión y explotación salta a la vista.

Los contrastes y desigualdades sociales de la ciudad y el país están visibles y dejan marcas en las relaciones donde se hacen carne a partir de asimetrías, diferencias, jerarquías y distancias. Se hacen presentes en la actitud del bañero, que explica a Clara que la custodian cuando nada “porque usted es importante”, y también en los espacios de lo urbano: en la playa, entre barrios, en el uso y la presencia en el espacio público (la “irrupción” del grupo de jóvenes en el grupo de ejercicios de risa, o la aparición de un joven en su “bicicleta toda blanquita” señalado por el bañero como dealer para “nenes de papá”).

¿Cómo es posible el encuentro en un contexto como el de Recife en la película, con un esquema urbano atravesado por tales líneas de demarcación, con señales de pertenencia tan presentes en términos de clase?

El avance de los grandes proyectos e inversiones inmobiliarias destinadas a sectores de la población de mayores recursos económicos se enmarca en los procesos de transformación urbana, de *modernización*. La misma comienza con el reemplazo de los viejos edificios de las zonas mejor ubicadas (frente al mar, por ejemplo) por construcciones modernas como es el caso de los edificios vecinos de Aquarius. El que queda por demoler en su zona es el de Clara. Es imaginable que cuando ya no haya más Aquarius que reemplazar, se avanzará más claramente a los procesos de gentrificación (Blanco y Apaolaza, 2016). Aunque no se ponga directamente en debate en la película, son las desigualdades de clase las que determinan quiénes son los principales afectados por estos procesos -con claras implicancias políticas, socioculturales y subjetivas-, los desplazados en última instancia⁵, representados por Ladjane y su sector de pertenencia, quienes viven del lado pobre de la ciudad.

El Aquarius nunca fue un edificio de sectores “populares”, pero su demolición se propone en relación a esa nueva ciudad que se expande en pos de una “recalificación de espacios urbanos estratégicos” (Blanco y Apaola-

za, 2016). Es en este sentido que, indirectamente, el film nos volvió a remitir a nuestras experiencias de trabajo con personas y familias que atraviesan trayectorias habitacionales signadas por desalojos, en condiciones claramente desventajosas y alejadas de la experiencia de Clara.

Augé (2000) propone que los *lugares antropológicos* poseen al menos tres rasgos comunes: son identificatorios, relacionales e históricos. Podemos pensar en estos términos la relación -y construcción- que atraviesa el film desde la figura de Clara con el departamento, el edificio, la ciudad, con los elementos y las personas que la acompañan ¿es significativa su relación con la ciudad? ¿o se centra en su casa, como refugio, su playa...? Camino hacia la casa de Ladjane, su sobrino Tomás le pide que señale referencias de la ciudad para su amiga Julia, y Clara no parece tener mucho para decir más que marcar la distinción entre la zona pobre y rica. Las escenas la muestran en general en los mismos ambientes: su casa, la playa, la casa de su hermano.

¿Dónde se funda, en qué se basa, la identidad de esa ciudad? ¿son los edificios como Aquarius? ¿es esa línea divisoria? Si ese esquema urbano desigual resulta identificatorio ¿qué implicaría conservarlo? Ahora bien ¿de qué modo y quiénes se proponen transformarlo? El nuevo modelo urbano ¿constituye lugares en términos de espacios identitarios, relacionales, históricos o simplemente borra de un plumazo lo previo? Esta tensión entre las oposiciones progreso- memoria, renovación-preservación están atravesadas por una diversidad de luchas y desigualdades y no constituyen polos tan puros como se presentan en forma dicotómica.

“Que la casa donde vives, [sea] el hogar de la alegría, un refugio en la tormenta”

Cuando las personas de sectores acomodados de la película celebran los cumpleaños cantan una canción particular, conteniendo la frase que titula este apartado, que nos llamó la atención remitiéndonos a un modo de significar la casa, el hogar.

Clara no explicita un interés específico por el edificio o la ciudad, no plantea una defensa de la idiosincracia local o el resguardo arquitectónico urbano como hubiéramos esperado, sino que lo identitario, la historia, parecen anclados para ella en el departamento, desde lo estrictamente personal y familiar.

El edificio existe. “Tanto existe que estás ahí”, le dice Clara a Diego. Pero no existe como parte de una proyec-

ción de futuro, no existe integrado al nuevo modelo urbano.... es un *extranjero*, un elemento extraño, ¿resulta una reliquia anacrónica para la lógica mercantil?

Aquarius se muestra en varias escenas contrastado como un edificio bajo, chato, ancho, con su entrada de jardín, frente a las modernas torres de vidrio y cemento que lo rodean y enmarcan la playa. Las imágenes de fotografías antiguas de la ciudad y la playa, en blanco y negro, son seguidas por recorridos aéreos que muestran una nueva configuración de torres sobre la playa, el trazado urbano con sectores diferenciados, carreteras, puentes.

El nombre “Nuevo Aquarius” le es propuesto a Clara para el futuro edificio, creyendo que un objeto material que se llame igual a otro sería para ella una solución de compromiso aceptable. Le plantean que así se podría “preservar la memoria del edificio que existió”, señalando que el valor está en el terreno, la ubicación, y el nombre es un simbólico reconocimiento a lo local.

En su rol de propietaria, desde una lógica no ajena a la del sistema capitalista y liberal, de la propiedad privada y el derecho individual, Clara interpone otras prioridades en su decisión que exceden el interés monetario. A contramano de lo que se espera de una racionalidad económica y utilitarista, plantea un deseo -que por sus recursos puede sostener- distinto al esperable, que Diego ejemplifica al mencionar que mucha gente lo llama para saber si Doña Clara “tomó la decisión correcta”. La decisión correcta es la que se vislumbra como la única posible considerando a Clara en su condición de mujer, de clase alta, “educada” y “preparada”, madre, abuela, lo que vuelve obvio necesitar y valorar la seguridad y el confort. El arquitecto dice que no dejaría a su abuela o su mamá vivir en un lugar como Aquarius, sugiriéndole a Clara irse a un lugar “donde usted debería vivir”, como es donde ellas viven, estandarizando necesidades y deseos, desde el “deber ser” de una lógica del consumo.

Clara, oponiéndose -parcialmente- a estas lógicas, o combinándolas desde su situación singular, debe justificar ante todos su elección. Aunque está en su derecho de propietaria el no vender, su decisión “obstaculiza el progreso”, representado por el proyecto económico de modernización de la ciudad. ¿Podemos pensar esta tensión en términos de egoísmo/ derecho? En ambos casos, los límites de cada uno se marcan en relación a un otro: yo soy el otro del otro.

En otra dimensión, Clara también disputa la lógica mercantil al disfrutar su tiempo de ocio sin mostrarse culpable por ello. Un ocio singular, reflexivo, pausado, contemplativo, opuesto al entretenimiento estandarizado,

comercial, a la diversión consumista y vacía del “negocio del ocio” de un capitalismo que explota el trabajo de los individuos y también su tiempo libre (Freire, 2009). Clara disfruta del mar, la playa, los discos, la música, la escritura, el descanso, el paisaje, el baile, una bebida, charlas, lecturas, ejercicios en su casa. El ocio condiciona “la relación con uno mismo, con el mundo y con los otros” (Freire, 2009), y es político, subversivo, en tanto permite salir del utilitarismo del consumo, de un tiempo lineal, rutinario, apurado por el mandato de la eficiencia, resultando una crítica del “imaginario capitalista y su economía destructiva”, en tanto propone, como una elección vital, otros tiempos, no precipitados, no avasallantes. Pero, nuevamente, debemos decir que es la posición social de Clara lo que le permite ese disfrute, esas libertades, posibilitando modos de uso del tiempo impensables para quienes pertenecen a otras clases sociales.

El desenlace de la película se relaciona con el descubrimiento por parte de Clara de una última estrategia de la constructora: el uso de termitas dentro del Aquarius. ¿Por qué parece tan impactante encontrarlas, por qué el foco visual tan central en el film, el protagonismo? ¿qué se busca mostrar, qué representa esto para Clara y para la historia? ¿es sobre ella o la excede? ¿es sobre las transformaciones, sobre las desapariciones urbanas que pretende denunciar el director, asociadas a su propia historia?

En esa escena es donde se la ve a Clara más *desarmada*. ¿Es esa una metáfora de la desintegración, de los cruces de barreras a los que está dispuesto un sistema mercantilizador productor del derrumbamiento de aquellos que obstruyen sus planes? ¿Es una representación del cáncer, de lo que corroe/ carcome “desde adentro”? ¿Es la materialización de la inescrupulosidad de la lógica mercantil? ¿Es el sistema capitalista el cáncer de este mundo?

Y por último, como cierre: ¿qué decir de nuestro *Aquarius*, de nuestros recorridos en él? Los múltiples y diversos conceptos, enfoques, perspectivas, y especialmente preguntas, que pusimos en juego en estas lecturas amplias y singulares a la vez, tan abigarradas, entrelazadas, inagotables, son indicios de la complejidad del film, de sus vericuetos, de las cosas “no dichas”, y del modo en que nos interpeló, y nos dejamos interpelar por él. Todas estas redes que se fueron abriendo podrían llevarnos quizás hasta un núcleo, una idea global que contenga y ordene.... O quizás no, y nos inviten a seguirlas, recorriendo e interrogando otros acuarios, como los senderos laberínticos e interconectados de las termitas.

Referencias

- Augé, Marc. (2000 [1992]). *Los "No Lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Gedisa, Barcelona.
- Blanco, Jorge y Apaolaza, Ricardo. (2016). "Políticas y geografías del desplazamiento: Contextos y usos conceptuales para el debate sobre gentrificación". En *Revista INVI*, 31 (88), 73-98. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-83582016000300003>
- Bomfim, Leny Alves. (2014). *Juventude negra no Nordeste do Brasil: Violência, Racismo Institucional e Proteção Social*. Saúde da População Negra no Brasil.
- Breihl, Jaime. (2009). "Introducción" y "Capítulo VII". En *Epidemiología crítica. Ciencia emancipadora e interculturalidad*. Lugar editorial, Argentina.
- Derrida, Jacques. (2000). *La Hospitalidad*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Fernández, Ana María. (1994). "Los pactos del amor". En *La Mujer de la ilusión*. Paidós, Argentina.
- Freire, Héctor. (2009). "Trabajo y ocio desde el cine. Entre el fetichismo de la mercancía y el proceso primario". En *Topía*. Marzo 2009. <https://www.topia.com.ar/articulos/trabajo-y-ocio-desde-el-cine>
- Guber, Rosana. (2004 [1991]). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Paidós, Buenos Aires.
- Juliano, Dolores. (1997). "Universal/ particular. Un falso dilema". En *Globalización e identidad cultural*. Ciccus, Buenos Aires.
- Krotz, Esteban. (1987). "Utopía, asombro, alteridad: consideraciones metateóricas acerca de la investigación antropológica". En *ESTUDIOS SOCIOLOGICOS V*: 14.
- _(1994). "Alteridad y pregunta antropológica". En *ALTERIDADES* 4 (8), 5-11.
- Lamas, Marta. (1995). "La perspectiva de género". En *Revista de Educación y Cultura de la sección 47 del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación*, 14-20. Guadalajara, México.
- Laurell, Asa Cristina. (1982). "La Salud-Enfermedad como proceso social". En *Cuadernos Médico Sociales* N° 19. Rosario.
- Left Hand Rotation, colectivo artístico. (2012). *Gentrificación no es un nombre de señora*. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.lefthandrotation.com/museodesplazados/>
- Menéndez, Eduardo. (1994). "La enfermedad y la curación. ¿Qué es la medicina tradicional?", en *Alteridades*, 4 (7) 71-83. Universidad Autónoma de México, Iztapalapa.
- Negri, Antonio. (1992). *Fin de Siglo*. Barcelona: Paidós.
- Stolkiner, Alicia. (1994). "Tiempos Posmodernos, Ajuste y Salud Mental". En Saidon O., Troianovski P. (compiladores). *Políticas en Salud Mental*. Buenos Aires: Lugar Editorial. p. 25-55.
- Yuni, José y Claudio Urbano. (2008). "Envejecimiento y Género: perspectivas teóricas y aproximaciones al envejecimiento femenino". En *Revista Argentina de Sociología* 6 (10) 151-169. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-32482008000100011&lng=es&tlng=es

¹ Los procesos de salud- enfermedad- atención- cuidado constituyen un universal que opera estructuralmente en todo conjunto social en formas diferenciadas, en el que "se construyen las causales específicas de los padecimientos, las formas de atención y los sistemas ideológicos (significados) respecto de los mismos", y se desarrolla históricamente dentro de procesos sociales de producción y reproducción y relaciones de hegemonía y subalternidad. (Menéndez, 1994).

² Así como con los objetos hay resguardo de la marca, nos preguntamos qué relación hay con aquellas en su cuerpo, con las cicatrices de su cáncer en la mama y de la que no se habla más que en una oportunidad en el relato. Asimismo, no podemos pasar por alto -aunque no nos detengamos aquí- el nombre del libro sobre Villa- Lobos del que Clara es autora: "Todas las músicas que no podemos ver".

³ "Pelas horas de lazer que lhes forman roubadas".

⁴ Este concepto reciente refiere a una etapa de transición de adultez o vejez temprana de las mujeres, activa y con la valoración de aspectos positivos del "envejecimiento". Se asocia a la búsqueda y confrontación con modelos y mandatos recibidos, con la interacción de múltiples factores como la experiencia de los cambios corporales asociados al paso del tiempo, la interpretación psicológica del ciclo vital, y el peso del "deber" ser de una mujer adulta. (Yuni y Urbano, 2008).

⁵ El desplazamiento puede darse también por aumento de precios en zonas modernizadas, por la no salida al mercado de las nuevas unidades, así como ser "auto-infringido" a partir de presiones simbólicas, forzadas por políticas urbanas, discursos y prácticas, como la invisibilidad y/o criminalización de prácticas sociales y culturales, o la limitación en el uso y la exclusión del espacio público. (Blanco y Apaolaza, 2016).

Cine y música: Arnold Schoenberg y la naturaleza del acto creador

Crossroads | Walter Hill | 1986

Silvina Luzzi*

Universidad de Buenos Aires

Recibido: 10 de enero 2017; aceptado: 20 de febrero 2017

Resumen

Un joven y virtuoso estudiante de guitarra clásica sueña en consagrarse como músico de blues. Para ello se propone encontrar una “melodía perdida” escrita por el mítico Robert Johnson. El film presenta una variante de la leyenda del pacto con el diablo y resulta útil para pensar la naturaleza del acto creador. Este artículo, basado en los aportes de Arnold Schoenberg, establece las diferencias entre un artesano y un artista, aportando una hipótesis sobre el acontecimiento musical.

Palabras clave: Schoenberg | artista | acontecimiento | música

Crossroads

Abstract

A young person and virtuous southern guitar student dreams about becoming a blues musician. To achieve his goal, he defies himself to find a “lost melody” written by the mythical Robert Johnson. The film presents a variant of the legend of the agreement with the devil and it turns out useful to think the nature of the creating act. This article based on Arnold Schoenberg’s contributions, establishes the differences between a craftsman and an artist, contributing a hypothesis on the musical event.

Keywords: Schoenberg | Artist | Event | music

El film *Crossroads* fue estrenado en nuestro país en 1986 bajo el título de “Encrucijada”. Ralph Macchio encarna el personaje de Eugene Martone, un joven y virtuoso estudiante de guitarra clásica quien sueña en consagrarse como músico. Para esto posee un plan que lo llevará a la fama: encontrar una “melodía perdida” escrita nada menos que por un grande del blues: Robert Leroy Johnson.

Eugene se encuentra con Willie Brown, personaje encarnado por Joe Seneca, un viejo músico de blues quien reconoce rápidamente el talento y la ambición del joven. El viejo Willie se encuentra ya en el ocaso de su vida, una vida plena de anécdotas y aventuras con las que seduce a Eugene. Willie ha sabido sacarle el jugo a la vida, la ha vivido intensamente, pero en ese devenir contrajo una deuda que le quita el sueño y que debe saldar. Para esto debe volver “al origen”, en donde todo comenzó, al enigmático Mississippi.

Es así que en uno de sus encuentros el viejo Willie le confiesa a Eugene que él conoció a Robert Johnson, que compartieron escenario y que sabe cómo recuperar

esa tan ansiada melodía perdida. Le promete revelarle el secreto a cambio de un favor: que lo lleve a Mississippi, lo que parece una modesta petición a cambio de la llave del éxito. Dice tener los medios para emprender el viaje pero que debido a su limitación física requiere de compañía. Eugene vacila pero finalmente acepta. Comienzan así a transitar una ruta llena de contratiempos pero nunca más “a tempo” para la vida del joven Eugene.

El artesanado

Un joven negro está parado en un cruce de caminos. En la escena siguiente se dirige a un departamento austero en el que un productor lo está esperando para grabar una canción. Comienza a cantar, acompañado por una guitarra un blues alusivo a un encuentro en “la encrucijada”. Este joven era Robert Leroy Johnson y esta escena corresponde a los inicios de su carrera.

* silvinaluzzi@yahoo.com.ar



En la escena siguiente Eugene, escuchando este blues, queda cautivado por el llamado que Robert Johnson hace en la canción a un tal Willie Brown “ven a la encrucijada”. Indaga y advierte que Willie Brown está vivo y pasa sus días en un asilo. Raudamente se dirige hasta allí con la ilusión de que el viejo pueda darle los datos del Blues número 30 que lo llevará a la gloria pero, contra sus expectativas el viejo se rehúsa a atenderlo. Toma el puesto de personal de limpieza para poder acercarse a él y cuando finalmente consigue intercambiar escasas palabras en las que el supuesto Willie niega ser el personaje de la canción, ridiculizándolo.

En la escena siguiente Eugene se encuentra en un auditorio dando su clase de guitarra en la prestigiosa academia de música Julliard. Ejecuta de manera eximia una versión para guitarra de la Marcha Turca, de Mozart. Los estudiantes que están allí lo escuchan absortos hasta que Eugene termina su ejecución con una cadencia de blues. En una entrevista a solas con su maestro a causa de su irreverencia este le dice que es un estudiante prodigio pero que “no puede servir a dos amos”, si persiste en otra práctica diferente a la clásica terminara perdiendo su talento.

Servir a dos amos

Eugene ama la música, ama tocar la guitarra y trabaja duro para ser un buen músico. Su alma vibra con blues, y alterna el estudio de los profesores tradicionales, con quienes él considera verdaderos maestros del blues, en especial Robert Johnson. En esta entrevista el profesor explicita cierta tensión de la que Eugene comienza a hacerse cargo.

¿Qué significa servir a dos amos? Para responder este primer interrogante que se abre a partir de la escena narrada y situar a nuestro personaje recurriremos a reflexiones que el músico, maestro y compositor Arnold

Schoenberg despliega en su tratado de armonía, publicado por primera vez en 1911. Dedicado al incomprendido Gustav Mahler, desarrolla de manera exhaustiva la armonía clásica.

Para Arnold Schoenberg la dicotomía que supuestamente enfrenta a la armonía clásica con otras posibles, no es tal. La armonía no existe como conocimiento intemporal, las estéticas no son más que gustos de época. Quienes promulgan a la armonía clásica como el paradigma de lo bello no hacen sino obstaculizar lo más valioso que guardan las obras de los grandes maestros: su impulso: *lo pasado es materia de infinita plasticidad, aptas para recibir las más variadas formas* (Schoenberg, 1979: xi). Al imperialismo de la estética contraponen la “búsqueda” ética.

De esta manera propone la emancipación de la disonancia. Los defensores de la armonía clásica, quienes la momifican y promulgan como ideal basan sus argumentos en la historia y en la naturaleza, ambas para Schoenberg base de sus propios argumentos a favor de la emancipación de las disonancias. La historia muestra cómo a una estética le ha sucedido otra, ¿por qué no pensar entonces que la armonía clásica tendrá también quien la suceda?

La naturaleza. En cuanto a la construcción del sonido contiene un gradiente de armónicos hasta ahora desechados por la armonía clásica dada su incapacidad para albergarlas. La diferencia entre consonancias y disonancias es, para este autor tan sólo una cuestión de grado.

“La materia de la música es el sonido. Deberá por tanto ser considerado en todas sus peculiaridades y efectos, capaz de engendrar arte, todas las sensaciones que provoca” (Schoenberg, 1979: xv).

Partiendo desde estas tesis fuertes: el sonido debe ser considerado en todas sus formas y la estética como algo temporal. Lo pasado será entonces materia de infinita plasticidad, algo vivo, que guarda (mas allá de sus formas externas) en las obras de los grandes maestros lo que llama “impulso” -concepto asimilable al de “estilo”, huella que el sujeto del acto plasma en la obra de arte (Ariel, 1979).

Retomando a nuestro personaje, Eugene, podríamos conjeturar que se encuentra desde los inicios del film en la primera encrucijada.

La sucesión de los hechos no ha sido casual. Luego de haber escuchado el llamado en aquel blues, busca a quien “ha devenido” maestro en absoluto desconocimiento de ambos. Ese final disruptivo del concierto de Mozart en

Julliard otorga verdadero sentido a la ejecución y la meta de la obra de arte se revela estando en otro “lugarartesanado”. Da comienzo así la verdadera “búsqueda”.



Necesitará para ello un verdadero maestro alguien capaz de guiarlo en este camino.

¿Qué es un maestro?

Comenzamos el apartado anterior haciendo referencia a la obra de Arnold Schoenberg “Tratado de Armonía” lo cual encierra una aparente contradicción. ¿Por qué quien ha proclamado la emancipación de la disonancia, el pasado como algo que ha de ser constantemente superado y el futuro imposible de ser enseñado, es el autor de uno de los libros de referencia en el mundo de la música sobre la armonía clásica?

Es que la enseñanza corresponde al artesanado:

El verdadero sentido y la meta de la obra de arte están en otro lugar más elevado y la enseñanza es impotente para alcanzar ese lugar. No por ello hay que proscribir la enseñanza musical, que puede ejercerse en dos estratos bien diferenciados. Primero: existe una suma de medios técnicos que hay que dominar, un repertorio de adecuaciones que hay que manejar con soltura (en caso de la armonía pueden sintetizarse en esto: obtener, disgregar, recobrar y suprimir la tonalidad con eficacia, teniendo siempre conciencia clara de los procedimientos empleados, de su valoración y de su grado de sencillez o complejidad), de manera que no se presenten obstáculos materiales. A esto llama Schoenberg “artesanado”: es el “oficio”, que consiste ante todo en acostumbrarse a conocer y a manipular el material de la música (el sonido). A este nivel la enseñanza puede ser eficaz si muestra al alumno un repertorio coherente de problemas y de posibles soluciones (Schoenberg, 1979: xv).

Coherente con esta visión de la pedagogía y la didáctica en la música considera que el maestro tendrá

como objetivo propiciar el advenimiento de la agitación, motor de la vida del espíritu y de la creación artística. La relación entre el profesor y el alumno debe entenderse como una búsqueda conjunta en la que el profesor lo guiará hasta que éste, agitado espiritualmente, se separa de él para crear por sí mismo. El propio Schoenberg, frente a sus alumnos dice nunca haberse propuesto enseñar sólo lo que él sabía sino buscar lo que el alumno no sabía, obligándose a sí mismo a encontrar algo nuevo para cada uno de ellos.

Volviendo al film, hemos postulado la tesis de que Willie Brown se constituye como maestro de Eugene en absoluta ignorancia de ambos.

Luego de la entrevista en Julliard, Eugene vuelve al internado y logra finalmente la confirmación del músico, junto a la ratificación del desafío: si lo ayuda a fugarse y llegar hasta el mítico cruce de caminos, él le devolverá la canción por medio de la cual obtendrá la gloria en el mundo del blues. Eugene vacila pero finalmente accede. Esta decisión precipitada se explica por lo expuesto hasta el momento: el final del artesanado. Eugene sin saberlo, ha encontrado el maestro que lo guiará en la ruta de la “emancipación”.

El viaje comienza con engaños y percances que sorprender, pero ambos persisten. En el lugar y momento menos esperado comienza la primera lección. A lo lejos se escucha el sonido de un tren, su traqueteo, su bocina y Willie comienza a improvisar con su armónica Eugene lo escucha e intenta acoplarse. Es una melodía sencilla y él es un músico virtuoso pero su intento suena duro, disruptivo.

Siguen su ruta y Willie lo lleva hasta una casa de empeño con la premisa de que si quiere ser un *bluesman* necesita un instrumento acorde. Para pagar la compra debe dejar su antigua guitarra y el reloj que le ha regalado su madre en su cumpleaños. Esa guitarra que lo acompañó durante tantos años en Julliard es trocada por otra, que vibre en armonía al tránsito que hará a lo largo de este viaje.

Ocurren varias situaciones, entre ellas el encuentro amoroso de Eugene con una adolescente viajera quien se acopla al dúo, hasta que en una de sus andanzas y desconociendo las reglas del sur de los Estados Unidos, Eugene entra a un bar de negros. Esto es leído como una provocación de tal grado que Willie se ve obligado a improvisar en el escenario invitándolo a Eugene a participar. A diferencia de la primera improvisación Eugene logra en este escenario hacer música con sus circunstanciales compañeros.



Así, poco a poco se van relativizado verdades a las que Eugene adscribía sin dudar. En cada nueva vivencia, se ha sorprendido de sí mismo y ha sido Willie, bajo la forma de viejo gruñón e irónico quien lo ha sostenido y acompañado. Este crecimiento interior se ve reflejado en su música. Tiene la técnica, el artesanado, y ahora también esa agitación producida por quien, como hemos postulado al comienzo, se ha constituido, sin saberlo como su maestro.

El recital es un éxito. Han recaudado dinero suficiente para dormir en un hotel. Esa noche ocurre el primer desengaño amoroso de nuestro personaje. Está triste y desconcertado, pero nuevamente surge allí la palabra de Willie que lo sostiene y le significa su dolor en relación al blues. Al mismo tiempo Willie atormentado por la proximidad de su encuentro con el pasado le confiesa que no existe la canción perdida. Johnson sólo escribió 29 blues, “deberás hacerla por ti mismo”. Con esta afirmación da entrada a la incertidumbre del futuro de la que habla Arnold Schoenberg, pieza clave para comprender el rol del maestro, impotente ante la empresa de la creación:

...la enseñanza no puede aportar medios ni procedimientos, técnicas ni estilos, porque lo que el alumno ha de hacer, precisamente, es inventar, es decir, ir contra mucho de lo que se le ha enseñado. ¿qué puede hacer aquí la pedagogía musical? Schönberg contesta taxativamente: “la enseñanza que podría recibir un artista podría ser ante todo, ayudarlo a escucharse a sí mismo” (Schoenberg, 1979: xv)

Han caído las garantías, la esperanza de la fórmula del éxito. Eugene, abatido pero íntegro, agitado entre la exaltación de aquel concierto y la pérdida de su primer amor, continúa al lado de Willie.

Todavía deben llegar a la encrucijada tal como lo pactaron al comienzo del viaje. Averiguaciones de por medio dan con el lugar. Ambos están parados en un cruce desolado. Ante la sorpresa de Eugene en medio de la nada aparece un auto conducido por un hombre negro

que se detiene y saluda a Willie como si se hubieran conocido en el pasado. Ambos tienen una discusión en la que Willie le exige que se rompa el contrato. El hombre se ríe y se niega a hacerlo: su alma le pertenece y se volverán a ver nuevamente en el infierno a menos que encuentre un voluntario dispuesto a salvar su alma. Willie, desesperado intenta apartar a Eugene de la conversación pero el diablo no pierde la oportunidad de retarlo: harán un duelo de guitarras, si Eugene gana, el alma de Willie será liberada. Si pierde, se quedará con ambas.

Llegan al bar en el que se realizará el duelo. Eugene mira a su alrededor muerto de miedo. Willie, quien sabe de la seriedad de la situación y ve en los ojos el pánico de Eugene se acerca y le susurra “te doy toda la magia que poseo”. Sube al escenario sin decir palabra alguna. Entre gritos y aplausos tocando la guitarra como amedrentándolo entra su contrincante –protagonizado por Steve Vay– Eugene se queda paralizado. Debe al menos igualar la actuación del candidato del diablo. Willie nuevamente acude en su auxilio, sube a escena y acompaña con la armónica para que Eugene logre dar rienda suelta a su talento. Habían recorrido un largo camino juntos en encuentros y desencuentros. Eugene ya no era el mismo que partió de Julliard. Curiosamente se encuentra batiéndose a duelo, ¿pero, qué es lo que *duela* en ese lance? Tal vez el final del camino de la niñez a la vida adulta, de la inmadurez a la madurez, de las certezas al abismo, a la incertidumbre del futuro, en síntesis, del artesanado al acto creador.



Su contrincante improvisa complicadas melodías con mucha destreza técnica a las que Eugene, responde con suma seguridad. En su turno de improvisar y desafiar a su contrincante ocurre algo inesperado. Reinventa aquella obra de Mozart en la que anticipó, todavía sin saberlo, la puesta en marcha de su periplo. Ya no ante ese maestro “atontador” (Ranciere), infalible, sino frente a esa soledad sin referencias.

Y es con este concierto reinventado y ejecutado con maestría con el que derrota al diablo. La técnica es virtuosa en ambos, pero Eugene, aún con su alma intacta, logra, como bien describe Schoenberg, tomar ese impulso que subyace en la obra de los grandes. Ha logrado bucear en lo profundo de su ser y expresarse a sí mismo (Schoenberg, 1979: xviii).

En la escena final, Eugene y Willie caminan juntos por una carretera desolada. Y mantienen el siguiente

diálogo, que cierra el film y abre una brecha en el alma del espectador:

—Willie: Después que te muestre Chicago tu seguirás sin mí.

—Eugene: ¿Por qué no puedo ir contigo?, después podemos ir a Los Angeles...

—Willie: Así no son las canciones. Toma la música de alguna parte. Tómalas más allá de donde la encuentres. Porque eso fue lo que hicimos. ¿Tenemos un trato?

Referencias

Daneri, C. (2000). Prohibición de EticArte. En Michel Fariña, J. y Gutiérrez, C.: *Ética y cine*. Eudeba: Buenos Aires.

Ariel, A (1994). *El Estilo y el Acto*. Manantial: Buenos Aires.

Schoenberg, A. (1979): *Tratado de Armonía*. Editorial Real Musical.

ESCRIBEN EN ESTE NUMERO:

Celeste Bogetti
María Daniela Cormick
Diego Fonti
Mauro Greco
Silvina Luzzi
Juan Jorge Michel Fariña
Francisco Miguel Ortiz Delgado
Carla Pierri
Dimitri Weyl

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