



EN LA CIUDAD DE LA FURIA

Editorial [p. 7]
La Comunidad [pp. 9-13]
Anticristo [p. 17]
Relatos salvajes [p. 21]
Karai [p. 27]

Ciudad de Dios [p. 31]
Metro Manila [p. 37]
Extra 1: Comic [p. 41]
Extra 2: Entrevista a Rosendo Ruiz [p. 47]
Extra 3: Cine y Psicoanálisis [p. 49]



JOURNAL
ETICA & CINE
Revista Académica Cuatrimestral

Volumen 5 | Número 2 | Julio 2015
ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

En la ciudad de la furia



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)
Lorena Beloso (UNC)
David González (UNC)
Gabriel Goycolea (UNC)
Mauro Nahuel Gross (UNC)

Traducciones

Eileen Banks
Susana Gurovich

Comité de arbitraje

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

Índice

- 7 Editorial
En la ciudad de la furia
Juan Pablo Duarte, Lorena Beloso
- 9 ¡La bolsa o la vida!
La comunidad | Álex de la Iglesia | 2000
Roxana Chiatti
Escuela de la Orientación Lacaniana
- 13 El dinero no habla, maldice
La comunidad | Álex de la Iglesia | 2000
José María Rinaldi
Facultad de Ciencias Económicas, Universidad Nacional de Córdoba
- 17 Anticristo
Anticristo | Lars von Trier | 2009
Gerardo Battista
Escuela de la Orientación Lacaniana
- 21 Relatos Pulsionales: una posible lectura psicoanalítica del corto “El más fuerte”
Relatos Salvajes | Damián Szifrón | 2014
Mauro Nahuel Gross
Universidad Nacional de Córdoba
- 27 Del nombre a la causa
Karai – Los caminos del nombre– | Enrique Acuña | 2015
Christian Gómez
Asociación de Psicoanálisis de Misiones (APM) - Asociación Amigos Guaraníes (AAGua)
- 31 La ciudad (bio/política) de dios
Cidade de Deus | Fernando Meirelles | 2002
Eduardo Mattio
CIFFyH-UNC
- 37 Participación Especial
Un padre en la jungla urbana
Metro Manila | Sean Ellis | 2013
Fabián Fajnwaks
École de la Cause Freudienne - Université Paris 8
- 41 Extra N° 1: En la ciudad de la furia
Comic | Fernando León González “Junior”
Fernando León González “Junior”
- 47 Extra N° 2: Entrevista Online
Director | Película *De Caravana* (Ruiz, 2010)
Rosendo Ruiz
- 49 Reseña de libro
Extra N° 3: *Cine y Psicoanálisis. Edición Especial: 10 años*
Ciclo de Cine y Psicoanálisis
María Agustina Brandi

EDITORIAL

En la ciudad de la furia

Juan Pablo Duarte*, Lorena Beloso**

En la ciudad de la furia, el título desde el cual tomó impulso la XI edición del Ciclo de Cine y Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Córdoba, encabeza el presente número del *Journal Ética & Cine*.

En esta ocasión, los autores se interrogan sobre uno de los principales efectos de la civilización: la ciudad. Ya sea entendida como el *locus* material y temporal que enmarca el acontecer cotidiano o como producto y productora de los sujetos que la habitan, la complejidad inherente a la ciudad difícilmente podría agotarse en una definición. En este sentido, la multiplicidad de miradas presentes en los artículos que conforman esta edición quizá contribuya a poner de manifiesto sólo algunas de las múltiples aristas presentes en esta formación social.

En *La interpretación de los sueños* Freud señalaba que la mejor solución a un problema complicado era sumarle otro “*tal como es más fácil cascar dos nueces una contra otra que por separado*” (Freud, 1900 [1991] p. 154). Al proponer un anudamiento entre la ciudad y la furia quizá no hicimos sino seguir este vernáculo consejo.

¿Cómo acceder a esa agresividad velada, a la violencia simbólica, a los cuerpos intervenidos por el Otro social? Una vez más las producciones fílmicas nos ofrecen la posibilidad de acercarnos a algo que nos resulta tan familiar como indecible. Y es justamente de un artista, de quien elegimos tomar el sintagma para nombrarlo: creemos que *En la ciudad de la furia*, no es sólo una canción de rock de Gustavo Cerati, sino también una forma poética e icónica para referirnos al malestar urbano.

Como se podrá leer en varios de los artículos, la propuesta tuvo sus ecos. En muchos casos el significante “furia” delimitó un sesgo de actualidad para orientar la reflexión en torno a la ciudad y poner en la mira formas

más o menos veladas de violencia que se presentan en la cotidianidad del espacio urbano. Este fue el modo de retomar el antiguo interrogante freudiano sobre la cultura, su malestar y sus impasses e invitar a los autores a actualizar desde diferentes perspectivas algunos aspectos que hacen a la modalidad de lazo que propicia la época actual.

De esta manera, Roxana Chiatti se pregunta “¿Qué define una comunidad?” invitándonos a pensar en la identificación como una solución al aislamiento que deviene producto del empuje pulsional. En esta misma línea, Mauro Gross introduce otros interrogantes: “¿Podríamos dar rienda suelta a nuestras más profundas apetencias sin temor a represalias? ¿Se podría convivir si no estuviéramos condicionados por la sociedad?” Y resalta un punto que tiene que ver con la empatía y la identificación para reflexionar sobre la aceptación de la película *Relatos Salvajes* (Damián Szifrón, 2014) en Argentina.

Este número del *Journal* recoge estas cuestiones y más, desde el caos de la megalópolis filipina que nos presenta Fabián Fajnwaks con *Metro Manila* (Sean Ellis, 2013); a las tradiciones milenarias de los *mbya*-guaraní en la selva misionera que aborda Christian Gómez a partir del documental *Karai* —Los caminos del nombre— (Enrique Acuña, 2015).

Por su parte, Gerardo Battista “pesca” algo del odio, el horror y el desprecio hacia lo radical del Otro sexo en *Anticristo* (Lars von Trier, 2009), desarrollando una hipótesis interesante acerca de la filmografía de su director, en relación a la violencia *de y hacia* las mujeres.

La perspectiva económica de José María Rinaldi nos permite pensar en el lugar del dinero, y su función en las conductas humanas; cuestión que podría dialogar con lo

* juanpduarte2@hotmail.com

** lorenabeloso@gmail.com

que propone Eduardo Mattio al referirse al ejercicio del poder y la ciudad como espacio biopolítico.

Y esta vez, sumamos *extras* que enriquecen el número: una entrevista a Rosendo Ruiz —director de cine cordobés autor del film *De caravana*— y un cómic de Fernando León Gonzalez “Junior”. Ambos elementos

aportan una mirada artística sobre modalidades de agresividad que habitan cotidianamente la ciudad.

Quizá el lector encuentre en los textos que siguen a esta breve presentación algunas claves para descifrar el misterio de la noche que extraña el “hombre alado” de la mítica canción *En la ciudad de la furia*.

Referencias

- Freud, S. (1900 [1998]). La interpretación de los sueños. En *Obras Completas, Volumen IV*, Buenos Aires, Amorrortu Ediciones.
- Cerati, G. (1988). En la ciudad de la furia. En *Doble Vida* (CD). New York. Sony Music.

¡La bolsa o la vida!

La comunidad | Álex de la Iglesia | 2000

Roxana Chiatti*

Escuela de la Orientación Lacaniana

Recibido: 19 abril 2015; aprobado: 30 abril 2015

Resumen

El presente ensayo se interroga ¿qué define una comunidad?, y propone una perspectiva de lectura a partir de las producciones teóricas de los psicoanalistas Sigmund Freud y Jacques Lacan. El film aporta elementos que orientan a considerar los fenómenos de identificación, el narcisismo y la astucia femenina.

Palabras claves: comunidad | agresividad | identificación | amor

The bag or the life!

Abstract

This essay interrogates, what defines a community? and offers a perspective from the theoretical productions of the psychoanalysts Sigmund Freud and Jacques Lacan. The film provides elements that oriented to consider the identification phenomena, the narcissism and the woman craftiness.

Key words: community | aggressiveness | identification | love

El título de este trabajo surge a partir de algo que impacta al espectador. Imperativo que aparece tanto en la primera escena del film, como en una de las últimas. Puede verse como en la primera, el pobre señor prefirió la bolsa. En la otra, más feliz, la mujer elige la vida.

Jacques Lacan trabaja en su Seminario 11 (1964 [2008]) esta perspectiva lógica para transmitirnos de qué se trata la alienación subjetiva: “la elección sólo consiste en saber si uno se propone conservar una de las partes, ya que la otra desaparece de todas formas” (Lacan, 1964 [2008], p. 219). Esto implica que, en la relación con el Otro es necesario perder algo para que haya un lazo.

¿Qué define una comunidad?

Escuchemos a Freud en “El malestar en la cultura” (1929 [1994]) cuando habla de la pulsión agresiva: “la existencia de esta inclinación agresiva que podemos registrar en nosotros mismos y con derecho presupo-

nemos en los demás es el factor que perturba nuestros vínculos con el prójimo” (Freud, 1929 [1994], p.3036). Freud ubica aquí lo que separa a unos de otros. Y sigue:

A raíz de esta hostilidad primaria y recíproca de los seres humanos, la sociedad se encuentra bajo una permanente amenaza de disolución. El interés de una comunidad no la mantendría cohesionada, en efecto, las pasiones que vienen de lo pulsional son más fuertes que unos intereses racionales. La cultura tiene que movilizarlo todo para poner límites a las pulsiones... De ahí el recurso a métodos destinados a impulsar a esos sujetos hacia la identificación, la limitación de la vida sexual, el amor al prójimo. (Freud 1929 [1994], p. 3037).

La idea de Freud es esa, los sujetos están separados, no hay lazo. El predominio de la vida pulsional hace que no haya lazo, es el punto de partida de Freud. El lazo no existe, nada llevaría al lazo, entonces la sociedad se encuentra bajo una permanente amenaza de disolución. La idea de Freud es que el Otro de la civilización tiene que forzar, tiene que ir contra ese aislamiento que proviene de lo pulsional y el método que encuentra es la identificación (Brodsky, 2007).

* roxanachiatti@hotmail.com

Es la presencia de un Ideal —que determina lo bueno y lo malo, lo prohibido y lo no prohibido— lo que facilita una identificación, y eso contrarresta lo que sería el estado natural, autoerótico, que no tiene nada que ver con el lazo con el Otro.

A partir de esta identificación que iguala a unos y a otros ocurre que ninguno tiene derecho a algo diferente, teniendo así que renunciar a lo propio en favor del Ideal. Renuncia que, como vemos en el film, deja un resto de agresividad.

En definitiva, creo que Freud ya había visto esta película cuando escribe “El malestar en la cultura”. Define exactamente lo que acabamos de ver en la pantalla.

No se habrán perdido el detalle de la imagen en la televisión donde un conjunto de buitres se van reuniendo de a uno cercando la carroña, los restos de un animal muerto. El director duplica con esa escena el modo de operar de la otra comunidad que también reúne, polariza su libido alrededor de un muerto.

Entonces hay un muerto alrededor del cual se reúnen... pero también hay un vivo, bastante vivo, el administrador de esa libido comunitaria que funciona a modo de líder, ese que ordena el goce hacia un supuesto bien común (dentaduras para la soltera, tratamientos para la obesidad, vacaciones para sus hijos).



Les ha llevado 20 años de vigilancia, una rutina por turnos, alrededor de ese objeto en desmedro de la propia vida. Cada cual nos muestra sus renunciaciones, sus fracasos, sus desdichas, su mortificación.

Una astuta mujer, por demás ambiciosa, usurpadora de una vida que no tiene pero quisiera tener, desbarata en un minuto lo que a ellos les llevo una eternidad sostener, descaradamente les desordena su rutina, confrontándolos con eso.

Ella, ninguna conformista, intenta enganchar a su *partenaire* en la operación, este hombre mediocre que nunca fue suficiente para ella y se lo hace saber. Rápidamente se ubica en el lugar desde donde ella lo mira: por encima de su hombro. Jamás podrá darle lo que ella espera. Él, sin ningún cálculo, toca la tecla que no había que tocar, intenta homologarla con él diciéndole “somos iguales”.



El narcisismo de las pequeñas diferencias, del cual ella es un gran ejemplo le lleva a decirle: “no sabes hasta dónde has metido la pata”. Tanto que lo mata en un accidente imaginario, se esfuma para ella. Tensión agresiva de la cual se sale haciendo desaparecer al otro, es ella o él.



El ojo en la mirilla

Es el modo pulsional de esta comunidad. No sólo como vigilancia del preciado objeto, la vida ajena se toma como propia, se sabe al dedillo la rutina de los otros, casi como una familia (como dicen que son).



Hay sin embargo uno —podría llamarlo el voyeurista de la guerra de las galaxias— que clava el ojo en otro lado. Su hacer el tonto le sirve como el semblante adecuado para pergeñar su plan. Sabemos al final que estaría dispuesto a ceder algo al igual que la astuta mujer que suelta la valija en el último minuto cuando está dispuesta a sostener su diferencia del otro. Di que eres como yo “¡¡¡ Di que eres como yo!!!”, la vuelve en sí, y la suelta.

Para concluir, las escenas finales donde el tonto y la astuta se reencuentran de una manera totalmente original, lleva a pensar en lo que Jacques Lacan (1962-1963 [2012]) nos enseña acerca del amor: el amor hace condescender el goce al deseo, por amor se cede el goce que nos separa del otro y hace posible un lazo. La mejor manera de salir del autoerotismo.

Referencias

- Brodsky, G. (2007) “Epidemias actuales y angustia”, en *Colección Grulla*. Córdoba: CIEC.
- Freud, S. (1929 [1981]) “El Malestar en la cultura”, *Obras Completas Tomo III, Lopez Ballesteros*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Lacan, J. (1962-1963 [2012]) “La Angustia”. *El Seminario de Jacques Lacan, Libro 10*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1964 [2008]) “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis” en *El Seminario de Jacques Lacan, Libro 11*. Buenos Aires: Paidós.

El dinero no habla, maldice

La comunidad | Álex de la Iglesia | 2000.

José María Rinaldi*

Facultad de Ciencias Económicas, Universidad Nacional de Córdoba

Recibido: 4 de junio 2015; aprobado: 22 junio 2015

Resumen

Este ensayo pretende aclarar los conceptos económicos que rodean a las funciones económicas y la evolución diacrónica del significado del dinero, para intentar responder ¿Qué función cumple en las conductas humanas? ¿Cuál es su lugar en el film?

Palabras clave: Economía | Dinero | Comunidad

Abstract

This essay aims to clear the economical concepts that surround the economical functions and the diachronic evolution of the money's meaning, trying to answer ¿What function has in the human behavior? ¿Which is its place in the film?

Keywords: Economy | Money | Community

El dinero es un invento chino del año 800 A.C., pero fue instrumentado por la dinastía Yuan a comienzos del siglo XIII cuando se reemplazaron las monedas por papel. Marco Polo consideraba que los chinos estaban totalmente locos y sostenía que el papel moneda era algo fuera de este mundo, al punto de que el texto impreso sentenciaba que sería válido por toda la eternidad (Wolman, 2012).

Es por ello que se torna imperativo aclarar los conceptos económicos que rodean a las funciones económicas y la evolución diacrónica del significado del dinero. Ello ya que, en principio, también acompaña el concepto de riqueza en un acelerado proceso de desmaterialización de la acumulación.

De esta manera podremos tener una comprensión simbólica y material de la impronta del dinero en la película "La comunidad" (de la Iglesia, 2000).

Conceptos económicos:

Más allá de los chinos, el origen histórico de la moneda se produce a partir de que se abandona el trueque y se comienza a producir para el mercado, ya que se necesita un instrumento financiero. Cuando la producción se vuelve

mas compleja hay que acudir al sistema financiero, y por eso se dice que el sistema financiero es el aparato circulatorio del sistema económico que permite viabilizar y solucionar los desfases en tiempo y espacio. Es por ello que el personaje de Julia (Carmen Maura), al encontrarse con un verdadero tesoro en dinero, una de las primeras gestiones que realiza es con una allegada de un banco.

De esta manera la moneda permite realizar las transacciones y adquiere dos características: ser unidad de cuenta, al relacionar todo los bienes y posibilitar las transacciones; y ser medio de pago, al permitir el intercambio. Una tercera característica de la moneda es, como lo podemos observar en la película bajo análisis, un instrumento de acumulación de riqueza al ser un título de crédito sin vencimiento, como el resto, de allí la eternidad que veía Marco Polo.

Por eso, a través del tiempo la moneda ha ido resignificando sus formas acompañando los nuevos significados de la riqueza. Esto es, en la economía en la antigüedad el concepto de riqueza estaba en la fuerza de trabajo, por eso la economía era esclavista; en la edad media en la tierra; en el mercantilismo en la acumulación de metales; en la revolución industrial en la producción y en la revolución tecnológica y la actual sociedad de la información, en las nuevas tecnologías.

* josemarinaldi@gmail.com

Si uno observa el *ranking* de las personas más ricas del mundo publicada por la revista Forbes, nos encontramos con que los más ricos no son ni terratenientes, ni industriales, son: Bill Gates por su acumulación de conocimientos a través del software, Carlos Slim por la acumulación de las áreas de la comunicación y Warren Buffett como magnate de las finanzas mundiales. Obsérvese, todos ellos acumulan riquezas inmateriales.

En el mismo sentido ha evolucionado el significado de la moneda. Primero se utilizó el “dinero mercancía”, ya que en la etapa más incipiente de la moneda se utilizaron algunas mercancías valiosas en ese momento histórico para usarse como moneda (sal, tabaco, lana, etc.), es la primera forma de expresión de la moneda; después surge el “dinero metálico”, de modo tal que la moneda tenía el valor intrínseco que se referenciaba en forma directa a la cantidad de metal que contenía. El tercer nivel de evolución es el “dinero papel”: se imprimen billetes con valor convertible a oro, impresos por una institución que garantizaba esa conversión; y luego el “dinero signo” que es el que existe en la actualidad, es el billete valor nominal.

Luego surge el “dinero bancario”, que es contemporáneo con la existencia del dinero papel y del dinero signo, ya que el sistema bancario es previo aún a la revolución industrial, no con las características que lo conocemos en la actualidad.

Una expresión más actual de la moneda es la del “dinero electrónico” con las tarjetas de crédito, débito, transferencias electrónicas de fondos, pagos por Internet, etc.

Por último, en base a la emergencia de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, la aparición del “dinero digital” o *“bitcoin”*, una *“criptodivisa”* en la que participan dos pares sin la existencia de ningún intermediario ni organismo de control o autoridad monetaria.

Los significados del dinero

Además de la evolución diacrónica del significado del dinero, existen otros elementos de análisis que se refieren al abordaje físico del dinero como medio estorboso, antihigiénico y caro, lo que nos trae a la memoria la novela de Frank Herbert en la que un biólogo molecular decide vengar el asesinato de su familia envenenando el papel moneda y distribuyéndolo donde vivían los malos de la historia.

Con toda seguridad, queda a las claras que se está dispuesto a ensuciarse o matar por él, como en la película.

Entonces nos preguntamos: ¿cuál es el lugar del di-

nero? La respuesta no es fácil ya que reúne un carácter multidimensional que obliga a un análisis cultural, económico y psicológico.

En lo que refiere al primer aspecto, no cabe duda que tanto las teorías económicas como los procesos económicos han marchado en paralelo con los procesos socio-culturales y que los encargados de la cementación han sido los medios de comunicación y las industrias culturales.

Permanentemente se nos pone ante el interrogativo del ¿sos feliz?, sin explicarse mucho el significado económico, cultural y psicológico de dicho estado.

El personaje Julia de la película marca perfectamente esta circunstancia cuando se comienza a hacer una gran cantidad de preguntas y sentencias frente a una gran cantidad de dinero diseminado: “¿voy a ser la misma?”, “el dinero es la droga”, o en el diálogo con el esposo en la afirmación “el que paga es el que manda”.

En realidad, y en lo que refiere a la economía, lo correcto es referirse al bienestar. Por otra parte son



conceptos abstractos, ambiguos y difíciles de definir y medir. Si uno lo ve desde la historia, para el pensamiento ultraliberal anglosajón que con su moral victoriana predica siempre el buen camino para alcanzar la felicidad a través del libre mercado. Marx, plantea la felicidad y la libertad humana mediante la superación, no de los conflictos individuales, sino de las contradicciones de la sociedad capitalista, lo que llevaría a una sociedad sin clases y sin Estado, o por lo menos reducido a la administración de las cosas (Tavares, 1990).

Sorprende que el país asiático Reino de Bután diga que es el más feliz, en función de su “índice bruto de felicidad”, con indicadores de calidad de vida muy inferiores a los de los países desarrollados.

En definitiva, no se trata más que de construcciones que tienden a que los procesos económicos marchen en paralelo a los procesos socio-culturales y los encargados de la cementación del proceso sean los medios dominantes. Si todo está mal soy *dark* y si todo está bien soy *creamfields*.

En lo que refiere al significado psicológico, la cultura y la economía están en tu mente.

En el año 2002, la Academia Sueca le entregó el Premio Nobel de Economía a un psicólogo, Daniel Kahneman. Este israelí, quien se hizo conocido por un resistido libro de divulgación que dio en llamar “Pensar rápido, pensar despacio”, sobre los errores que cometemos en la toma de decisiones en contextos de incertidumbre, y la capacidad de nuestra memoria para fraguar nuestros errores y nos lleve a volver a cometerlos (Tetáz, 2014).

A esta altura nos deberíamos preguntar: ¿qué es lo que la ciencia demostró que realmente nos hace más felices?, como si la relación entre la economía y la psicología terminara en la felicidad.

Entonces, ¿el dinero hace la felicidad o la compra hecha?

En realidad, toda estas cuestiones interdisciplinarias que abordamos y abarcan muchas preguntas entre las que se pueden enunciar: ¿cómo deben comportarse los consumidores y productores?, ¿cómo pueden mejorar los gobiernos aplicando economía del comportamiento?, ¿qué será de la economía cuando incorpore estos *insights*?, ¿qué nos hace más felices?, etc.

La comunidad

La película marca algunos límites éticos cuando Julia sentencia que no es como los de “la comunidad” y que “se nace con eso”, salvando su vida sin aferrarse al dinero.

El director, Álex de la Iglesia —quien ha mencionado en varias ocasiones que “no necesito terapia, porque hago películas”—, en esta película y otras posteriores (“Las brujas de Zugarramurdi”) aborda las cuestiones de género referida a los miedos que los hombres les tienen a las mujeres, ya que estas últimas son más inteligentes aprovechando las torpezas de los hombres. Da la impresión de que en *La comunidad* los hombres son tontos y las mujeres malas, pero el más idiota (el “Caballero Jedi”) es el que se queda con el dinero.

Por ello, y particularmente desde una visión puramente económica, el dinero y sus consecuencias también se asocian al dolor a través de sus “enfermedades”, volúmenes e intensidades. Por ello, debemos recordar lo que expresa Galbraith en su libro “Dinero” en el que dice:

Únicamente cuando en el transcurso del tiempo se examinan las cosas podemos ver cómo los pueblos que están experimentando una inflación anhelan una moneda más firme y cómo los que están aceptando la disciplina y los costos de la estabilidad llegan a aceptar los riesgos de la inflación (Galbraith, 1976, p. 13).

Probablemente, y como vemos en la película, el dinero no sólo saque lo peor de las conductas humanas y ponga al descubierto la codicia que intenta justificar la furia de *La comunidad*, sino que nos hace dudar, en su amplio abanico de justificaciones teóricas, en ¿a quién creerle?

Resulta claro que los pensadores, y especialmente los economistas, no están todos de acuerdo (¡esto es



evidente!) pero lo que tratamos de analizar es cómo influyen los compromisos políticos. Nuevamente el profesor John Kenneth Galbraith en su libro “Introducción a la economía”, sin lugar a dudas, ha dado respuesta a la pregunta y simplificado el análisis cuando afirma que:

No es difícil ver dónde se sitúa el interés de cada cual; basta con atender a nuestro viejo instinto y responder a la pregunta: ¿quién paga? Así, si un economista es demasiado alabado por los ricos, hay que ponerse en guardia; y si alguna vez un economista le pide a usted que acepte sus puntos de vista como la palabra del evangelio bajo el pretexto de que se basa en su erudición, no hay que creerle ni una sola palabra (Galbraith, 1979, p. 21).

Nunca más acertada la letra de Bob Dylan¹, cuando en su tema “It’s all right Ma”, dice: “El dinero no habla, maldice”.

Referencias:

Galbraith, J. K. (1976). *Dinero*. México. Ed. Diana.

Galbraith, J. K. (1979). *Introducción a la economía*. Barcelona. Grupo Editorial Grijalbo.

Tavares, M.C. (1990). Economía y felicidad. *Revista de la CEPAL*. Diciembre de 1990, N° 42. Santiago de Chile. CEPAL.

Tetáz M. (2014). *Psychonomics*. Buenos Aires. Ediciones B.

Wolman D. (2013). *El fin del dinero*. México. Editorial Océano.

¹ Dylan Bob (1965). It's all right Ma. En *Bringing It All Back Home* (CD). Estados Unidos. Columbia Records.

Anticristo

Anticristo | Lars von Trier | 2009

Gerardo Battista*

Escuela de la Orientación Lacaniana

Recibido: 31 de marzo 2015; aceptado: 6 de junio 2015

Resumen

El presente ensayo propone pensar el film como una versión del pecado original que el director realiza tomando como referencia el goce femenino. Siendo el *Anticristo* un universo en el que todo se desmorona, la película da a ver el odio, el horror y el desprecio hacia lo radical del Otro sexo.

Palabras clave: Goce femenino | Estrago | Verdadera mujer

Antichrist

Abstract

This paper invite us to think this film as a version of the original sin like a reference of the female *jouissance*. The *Antichrist* is a universe where everything crumbles, and the movie let us see hate, horror, and contempt towards the radicalness of the Other sex.

Keywords: Female *jouissance* | Ravage | True woman

La película está estructurada como una novela: un prólogo, cuatro capítulos y un epílogo. “*Anticristo*” es una palabra usada por el apóstol Juan para anunciar el fin de los tiempos ante la presencia del adversario decisivo de Cristo. El film está plagado de metáforas con alusiones bíblicas en las que el sentido religioso estalla ante lo inadmisibles de lo femenino.

Eva es quien incita a Adán a morder el fruto prohibido del árbol de la ciencia del bien y del mal, desobedeciendo la norma que Dios-padre había establecido en Edén. Lugar donde había puesto Dios al hombre después de haberlo creado a partir del polvo de la tierra. Esta historia transcurre allí y, como veremos hacia el final del film, el director *realiza* su propia versión del pecado original.

Anticristo, ¿la Medea de Lars von Trier?

El goce femenino es lo que le permite a Lacan en *El seminario 20* situar al goce en tanto real. Una mujer en posición femenina implica “el ser no toda en la función fálica no quiere decir que no lo esté del todo. Está de lle-

no allí. Pero hay algo más” (Lacan, 1972-1973 [1992], p. 90): la relación con la falta en el Otro. Por ello, una mujer en posición femenina está en el no-todo como no-toda. Si una mujer pierde el relevo fálico y se relaciona sólo con la falta en el Otro, está el riesgo de que se extravíe. Este estrago no se condice con la cara fálica de reivindicación articulada al deseo materno, sino con la ausencia de límite. Es por ello que la vertiente estrago del goce femenino podemos relacionarla en el acto de una verdadera mujer. El estrago no es materno, es femenino. Lo estragante de una madre es lo que aparece de verdadera mujer en ella, un ejemplo de ello es Medea.

Tomando a este personaje mitológico, su nombre proviene del griego y significa “la mujer que planea y conspira”. Mitad diosa, mitad humana, es hija de Aetes (el Sol) y de Ydia (la hija del Océano). Cuando la acción comienza, Medea, que vive en Corinto con Jasón y sus hijos, aparece como aquella que ha hecho todo por ayudar a su amado a alcanzar el famoso vellocino de oro: ha traicionado a su padre y a su patria, ha asesinado a su hermano, ha persuadido a las hijas de Pelias de que maten a su propio padre. Sin embargo, nada de esto habrá de impedir que Jasón, un

* gerardobattista@hotmail.com

buen día, le anuncie que la deja para casarse con la hija de Creonte, el rey de esa tierra. Medea queda devastada por su propia pasión ilimitada. Los votos que le fueron ofrendados se han perdido junto con su honor, desaparecido para siempre más allá del Hellas. Sin un hogar paterno en el cual refugiarse en su infortunio, ella sabe que ha sido no sólo deshonrada, sino humillada. Matar a Jasón hubiera sido demasiado simple. Lo que ella elige es replicar la elección de Jasón: si él ama a sus hijos al extremo de sacrificarla por ellos, ella sacrificará, a su vez, a los hijos que ama, así como, a su nueva esposa, aquella destinada a dar a Jasón otros hijos. Es de este modo que ella lo despoja de las dos cosas más preciadas para él; sabe que con ello le inflige una herida mortal. Es en esa coyuntura, que Miller (1993; pp. 90-91) plantea cómo el punto donde lo que en ella se relaciona a la mujer arrasa con su posición de madre, donde se extrema y se muestra al desnudo aquello que acecha más allá de la madre. Con esta acción sale de su letargo doloroso para volver al mundo, pero es un mundo retirado del universo simbólico, ya no hay palabras que hagan límite a la sangre. Ella actúa desde un lugar de minusvalía, haciendo de su desamparo y desesperanza un arma mortal. Medea encarna esa dimensión de radical alteridad que Lacan define como el acto de una “verdadera mujer” (Lacan, (1958 [2002]), p. 723). Acto que sacrifica el tener fálico, cuya satisfacción es golpear *eso* que era lo más esencial para el ser del otro, como para quien lo hace. Acto de una verdadera mujer que nos devela la genuina venganza femenina. Si el sujeto femenino ya ha perdido todo y no tiene nada que proteger, se encuentra en la posición estructural del amo. La voluntad despreciada como insensatez, el capricho, se encuentra del lado de la mujer. Hay una función errática en la voluntad de la mujer, de la cual gozan. Así lo reconoce Lacan cuando habla del Deseo de la Madre. El Deseo de la Madre es el capricho, es decir, la voluntad sin reglas, mientras que el Nombre-del-Padre es la autoridad, pero en la medida en que depende de reglas. Y por eso hay un desfase: el hombre, amo-siervo, se inscribe en el discurso del amo; los amos hombres son siempre solamente amos de siervos, son falsos amos, como lo denunció Nietzsche. Mientras que la dominación femenina se desprende de un discurso histérico, es decir, de una posición de un amo sin reglas que denuncia al falso amo, él mismo siervo de las reglas (Miller, 2006).

La película se inicia con una larga secuencia en blanco y negro. Una pareja tiene sexo, mientras que su pequeño hijo, Nick, cae por una ventana y muere en el momento en que la mujer alcanza el clímax sexual. La pareja parental no tiene nombre propio, sólo tienen nombres los persona-

jes ausentes. Nos anticipa la presencia de un goce “con domicilio desconocido” (Lacan, 1957-1958 [1999], p. 201).



Ella pasa un mes en el hospital, mermada en el dolor. Él, psiquiatra, decide tomar a su cargo el tratamiento de su mujer. En esta coyuntura llegan a Edén.

El Anticristo es un universo en el que todo se desmorona. Se desploma el niño y poco después lo hará la madre, así como las ramas de los árboles, un pichón de pájaro, crotolas en el tejado, en planos de resonancias inquietantes.

Las tres mendigas portadoras de tristeza, dolor y desesperación —que nombra a los capítulos del film— son figuras femeninas, así como las tres especies animales que aparecen son hembras: la cierva, que carga en la matriz a su cría muerta; la zorra que se desgarró el vientre mientras exclama “reina el caos”; y el cuervo, tras devorar la cabeza de su pichón termina atacando a un hombre.



La protagonista dice que la naturaleza es el reino de Satán y que la mujer es esclava de su naturaleza. Esto resuena con uno de los significados de “Edén”: palabra hebrea de origen acadio que significa “placer”.

Él encuentra los estudios de tesis sobre feminicidio de su esposa, fotos de las cazas de brujas y libros llenos de artículos y notas sobre temas misóginos, en los que su escritura se vuelve más frenética e ilegible a cada página. Al tiempo que el clima se torna lumbre y sórdido.

Él estudia el informe de la autopsia de Nick, que establece que los huesos de ambos pies del niño se han deformado de manera extraña. Encuentra fotografías de aquel con el calzado puesto en el pie contrario. En ese momento el personaje femenino lo ataca repentinamente, acusándolo

lo de planear abandonarla. Desnudándolo y montándose sobre él, tritura sus testículos con un bloque de madera.

En un *flashback* al prólogo, muestra que, lo que en una primera secuencia era un niño que cae accidentalmente y una madre inmersa en el dolor, ahora se resignifica. Mediante un cambio de ángulo y la incorporación en el montaje de un *raccord* de mirada que une en dos planos sucesivos a la madre, en pleno clímax sexual, mientras observa a su hijo trepándose sobre el escritorio cerca de la ventana, convirtiéndolo así en un infanticidio. En *La Interpretación de los sueños*, cuando Freud (1900) cuando evoca las tres variedades de los sueños típicos ubica al infanticidio como un crimen específicamente femenino.

Al comienzo del film *Ella ve* en un sueño, al modo de una radiografía, su propio cuerpo fragmentado. No es un goce ni parcial, ni localizado, ni contable como el que responde al goce del órgano. Se trata de un goce que la arrastra. Ella intenta librarse erráticamente de ese goce a través del sexo, del uso del goce fálico. Así como le pide a su marido que la golpee durante las relaciones sexuales, al modo de un llamado a hacerse marcar por el falo, el cual proporciona coordinadas imaginarias-simbólicas, es decir, un ser en el mundo. Asimismo, a través de la ablación del pasaje al acto se produce un corte en lo real del cuerpo de su clítoris intentando mitigarlo. Nada logra negativizar ese goce que invade su cuerpo y la domina.



El *film* concluye con el epílogo, llamado el desenlace y la resolución del conflicto, donde el montaje de la mortificación fálica *representado* por el pecado original precipita la última secuencia: Él, luego de matar a su mujer, *realiza* el mordisco del fruto. Abandona el Edén, rodeado de mujeres, todas Una, con lo irrepetible y singular de sus rostros borrados.

Algunas consideraciones

Lars von Trier en una entrevista dirá que los espectadores tendrán que adivinar quién es el anticristo.

El film *da a ver* el odio, el horror y el desprecio hacia lo radical del Otro sexo, tal como el padre del psicoanálisis nos enseñó en *El tabú de la virginidad* (Freud, 1918 [1917]). Cuestión que insiste en la filmografía de este director y que en algunas secuencias de este *film* la violencia descarnada hacia y de la mujer encubre una misoginia, evidenciando que el anticristo para Lars von Trier es la mujer. A quien concibe como el germen del mal. Ello no refiere a la posición femenina.

El interés de esta película es que *presenta* un goce envuelto en su propia contigüidad que no ha sido tocado por la lógica edipo-castración. Por ello, es un *film* difícil de ver. Desde la perspectiva del psicoanálisis lacaniano, podemos plantear, que *Anticristo* sería un goce imposible de negativizar por la norma fálica del Dios-padre. Es por ello que las ficciones neuróticas como las religiosas, entre otros artificios, son intentos de arreglárselas con el goce femenino. Lars von Trier nos enseña a través de su propia versión sobre el pecado original que el goce femenino es el punto de partida.

Referencias

- Barros, M. (2011). *La condición femenina*. Buenos Aires: Grama.
- Lacan, J. (1958 [2002]) "Juventud de Gide o la letra y el deseo" en *Escritos 2*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1957-1958 [1999]) "Las formaciones del inconsciente" en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 5*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1972-1973 [1992]) "Aún" en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 20*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J.-A. (1993). *De Mujeres y Semblantes*. Buenos Aires: Cuadernos del Pasador.
- Miller, J.-A. (2006). "Mujer coraje". En: *AMP Blog*. Disponible en: <http://ampblog2006.blogspot.com.ar/2010/11/jacques-alain-miller-pagina12.html>

Relatos Pulsionales: una posible lectura psicoanalítica del corto “El más fuerte”

Relatos Salvajes | Damián Szifrón | 2014.

Mauro Nahuel Gross*
Universidad Nacional de Córdoba

Recibido: 25 de marzo 2015; aprobado: 7 de junio 2015

Resumen

¿Podríamos dar rienda suelta a nuestras más profundas apetencias sin temor a represalias? ¿Se podría convivir si no estuviéramos condicionados por la sociedad? Una posible respuesta a estas preguntas sería: no, sin la intrusión de la cultura estaríamos frente a un caos. En un panorama con estas características regiría la ley de la selva y los más fuertes se sobrepondrían sobre los débiles. Atendiendo este punto, el presente artículo hace un breve repaso de la película *Relatos Salvajes*, puntualizando situaciones en que, favorecidos por el anonimato y un escenario inhóspito, los protagonistas rompen esa barrera que nos distancia de los animales y nos permite vivir en una sociedad regulada por leyes.

Palabras claves: Pulsiones | Sociedad | El malestar en la cultura

Drive Tales: a psychoanalytic reading about the short film: “The Strongest”

Abstract

Could we unleash our deepest cravings without fear of reprisal? Could we live if we weren't conditioned by society? One possible answer to these questions is: we don't, without the intrusion of culture, we would be facing a chaos. In a scene with these features, it would apply the law of the jungle and the strongest one would be placed over the weaker. Considering this point, this paper makes a brief review of the film *Wild Tales*, pointing out situations where, favored by anonymity and a bleak scenario, the characters break the wall that separate us from animals and allow us to live in a society governed by laws.

Keywords: Drives | Society | Civilization and Its Discontents

Homo homini lupus: “el hombre es el lobo del hombre”. Con esta frase de su célebre obra *Leviatán*, Thomas Hobbes (1651 [2000]) hace referencia a una tendencia violenta inherente a los hombres, que les sirve únicamente para matarse entre ellos. Para evitar esta ley de la selva, la sociedad, por medio de la figura del estado, con sus reglas —“la cultura con sus prohibiciones”, dirá Freud (1930 [2003], p.124)—, hace su aparición como garante regulando las relaciones de los hombres entre sí, habilitando de esta forma la posibilidad de una vida ordenada.

Pese a los beneficios que ofrece esta intervención, el costo es carísimo. La administración de las pulsiones ejercida por la cultura, como todo, no es gratis. Mediante este arreglo, el hombre pagará con su libertad, ese será

el costo, la seguridad de resguardarse del salvajismo. Es decir, entrega a la sociedad su libertad recibiendo a cambio un marco regulatorio que, entre otras cosas, le permitirá distanciarse del resto de los animales (Freud, 1930 [2003], p. 126).

Ahora bien, este contrato —como la mayoría—, también posee su letra chica, excepciones a la regla y vacíos legales. Cabe señalar en este punto, lo cual permitirá pensar luego lo dificultoso que es su cumplimiento, un dato curioso acerca del significado etimológico de la palabra contrato (*contractus*, en latín). Según la Real Academia Española (2001), la palabra contrato está compuesta por la conjunción del prefijo *con*, que significa “convergencia-uniión”, y *tractus*, que hace referencia a “arrastrado”.

* mauro.n.gross@gmail.com

Tal como dirá Freud (1930 [2003], p. 127) en *El malestar en la Cultura*, pareciera que “las pasiones pulsionales son más poderosas que los intereses racionales”. Así, podría pensarse en lo penoso que resulta esa conjunción, en que una de las partes debiera ser arrastrada, forzada, al cumplimiento de dicho acuerdo.

¿De qué excepciones hablamos al mencionar el costo altísimo que la psiquis paga por encauzar las pulsiones? Si bien Freud (1930 [2003], p.128) asevera que “en el terreno de lo psíquico la conservación de lo primitivo, junto a lo evolucionado a que dio origen, es tan frecuente que sería ocioso demostrarlo mediante ejemplos”, nos serviremos de la literatura universal para graficarlo. Mediante su historia de *El extraño caso del Doctor Jekyll y el Señor Hyde*, Robert L. Stevenson (1886 [1999]) pudo demostrar la libertad absoluta de las pulsiones del hombre y sus terribles consecuencias. Lamentablemente, este ejemplo literario se vio superado reiteradamente por la realidad —una realidad que no cesa— de manera histórica y sistemática. En la actualidad, es sencillo enumerar los genocidios, guerras y atrocidades por parte del hombre contra el hombre, de los que somos testigos: *homo homini lupus*.

En el texto *Más allá del principio de placer*, Freud (1919-1920 [1973]) menciona la situación de los soldados que, alejados de la civilización, debían luchar por sus vidas cometiendo las más tremendas bajezas. En ese terrible escenario, tal como sentenciaba el militar prusiano Clausewitz (1832 [1984]), “cualquier consideración de humanidad los haría más débiles que el enemigo”, porque en la guerra cuerpo a cuerpo no está permitido contemplar las leyes, acatarlas significa la posibilidad de perder y una derrota se paga con la muerte¹.

Con este panorama, y por la temática a la que el presente texto convoca, les propongo imaginar la excepción a las reglas sociales que mencioné anteriormente, sin necesariamente un contexto de campo de batallas.

Mi propuesta sobre reflexionar sobre el corto denominado “*El más fuerte*”, de la película *Relatos Salvajes* (Damián Szifrón, 2014), cobra sentido en tanto que ese escenario de soledad donde se desarrolla la historia —un puente que cruza el río Las Conchas, en Salta— hace las veces de un ámbito bélico, propicio para dar rienda suelta a las prohibiciones culturales sin ningún tipo de condicionamiento.

La película *Relatos Salvajes* tuvo una gran repercusión por todo el mundo. Posiblemente su éxito puede explicarse no sólo por los innumerables premios que cosechó en todos los festivales que se presentó —inclusive,

fue la representante por nuestro país en la categoría “mejor película extranjera” en la última edición de los Premios Oscar—, sino, en el efecto que produjo en la sociedad argentina. Hablo de una aceptación prácticamente unánime por parte de los espectadores del cine nacional, al punto de empatizar e identificarse con muchos de los protagonistas de la película. Como anécdota, se puede mencionar una nota que se publicó en un número de la versión *online* de La Nación (4 de noviembre de 2014), en la que se informa sobre un ciudadano de Buenos Aires que, al encontrarse en reiteradas oportunidades con un vehículo estacionado frente a la puerta de su cochera —impidiéndole la salida de su propio auto—, optó por romperle los cristales y parte de la carrocería con un hacha. Si bien se trataba de una persona con antecedentes agresivos, según los vecinos “no es la primera vez que muestra un comportamiento violento”, la alusión a uno de los personajes de la película es inevitable.

Regresando al corto en cuestión, “El más fuerte”, comenzaré por desarrollar brevemente la historia.

“¿Sabés que sos un negro resentido?, ¡forro!”. De esta manera, y desconociendo los efectos que podría producir con ese insulto, Diego Iturralde —encarnado por Leonardo Sbaraglia— dará posteriormente inicio a una serie de situaciones de las que nunca hubiera querido ser parte —ni mucho menos, hubiera imaginado—.



Desde la comodidad de su auto de alta gama, totalmente hermético y seguro, el protagonista de este relato se ofusca al intentar sobrepasar un destartado vehículo que se lo impide, cerrándole reiteradas veces el paso.

Después de varios intentos, en un recorrido del trayecto consigue ponerse a la par en una curva abierta y adelantarse, no sin antes enunciar la desafortunada frase hacia el otro conductor, sentenciando implacablemente la forma en que se desarrollará el futuro encuentro.

La escena toma una nota de color cuando, marcando la diferencia de condición social que Diego cree poseer sobre su oponente conductor, al finalizar la maniobra de sobrepaso dice una y otra vez en voz baja “madre mía

de mi *coração*”, mientras suena en su radio *Lady, Lady, Lady*². Minutos más tarde, un fragmento de esa canción será la voz en *off* de una intensa escena.

El protagonista continúa su viaje sin inconvenientes hasta que algunos kilómetros más adelante pincha un neumático y se ve obligado a detenerse por completo en la banquina. De *elegante sport*, vestido con un saco negro y un *look* de oficina, examina la situación e intenta cambiar sin éxito la rueda de auxilio —desiste por no poder ni siquiera armar el gato hidráulico—. Posteriormente, con su teléfono celular pide ayuda al servicio de emergencia solicitando de inmediato una grúa.

Pasa el tiempo, el calor y su impaciencia aumentan al esperar el socorro que no llega. En las escenas siguientes se dispone a dar manos a la obra. Arremangado, ya sin el saco, se lo ve en cuclillas cambiando la rueda. El auto está suspendido en lo alto por el gato hidráulico y sólo le resta terminar de colocar algunas tuercas, ajustarlas y continuar su viaje.



En apenas unos segundos la magnífica mano quirúrgica del director, Damián Sziffrón, marca el pulso de tres momentos claramente discriminables que nos hace circular por distintos estados: el primero, cuando Diego está por finalizar la penosa tarea mecánica, sopla una ráfaga de viento y tierra que aumenta la tensión de los espectadores. El protagonista todavía no se percata de lo que está por suceder. Gracias a la inquietante música, se transita por una angustia que vaticina que algo importante está por suceder, si bien aún no sabemos con certeza qué; el segundo, el susto que sobresalta a Diego cuando se da cuenta que el auto que se acerca³, es el de quien insultó hace unos minutos y, finalmente, el tercero; el miedo que invade al protagonista porque, aunque le pese, el encuentro con el otro conductor es inminente.

Cabe destacar aquí la diferencia que plantea Freud (1919-1920 [1973]) entre angustia, susto y miedo: la angustia compone un estado de expectación y preparación,

aunque el peligro sea aún desconocido —primer momento—; el susto es el estado que nos inunda frente a un peligro que no esperamos ni estamos preparados, se acentúa de esta forma el factor sorpresa —segundo momento: “el auto efectivamente es del conductor insultado”—; por último, el miedo, reclama un objeto determinado y específico que lo inspire —tercer momento: “definitivamente, al reconocerme se detendrá”—.

El temor de nuestro protagonista finalmente se concreta. Mientras Diego haciéndose el disimulado se sube cobardemente en su vehículo para encerrarse, el otro automovilista, Mario —interpretado por Walter Donado—, al verlo varado en la banquina decide detener el auto delante del suyo.

Mario le exige a Diego que le repita aquel insulto que le propinó en la ruta al sobrepasarlo. El guarecido conductor le pide disculpas una y otra vez, pero éstas no son aceptadas. Mario comienza a destrozarle el auto, mientras Diego responde con un tibio: “si me tengo que bajar me voy a bajar, pero no me parece necesario”.

Cuando la agresión física parece ya no alcanzarle, Mario va mas allá dando un paso que termina por espantar a Diego. Lejos de aquel hombre que en vez de arrojarle una piedra a su enemigo lo insultó dando inicio a la civilización (Freud & Breuer, 1983 [1978]), cuando ya no queda más que dañar, Mario se sube al *capot* para defecar y orinar sobre el parabrisas⁴. Realiza esta acción de venganza, despojado de toda dignidad social, a cambio de un placer de venganza que puede satisfacer respaldado en el anonimato y la privacidad de ese escenario. Luego, paradójicamente —o no—, como si con su acto se identificara con la víctima, llama a Diego “cagón”. Después de esto, se dispone a irse.



Diego, inundado de ira con esa agresión que es de una violencia tal que ya no puede tolerar, decide embestir con su vehículo desde atrás el auto de Mario con él adentro. Logra desbarrancarlo y dejarlo fuera de combate por unos instantes. Cuando está por irse, Mario consigue

salir del vehículo que quedó inservible en el río e intenta atrapar a Diego, pero éste escapa con su auto.

Al alejarse, escucha que Mario le nombra su patente a gritos y arroja una amenaza de “te voy a buscar y te voy a matar”. Diego no puede irse con esa frase retumbando en su cabeza. Pese a que él también se convirtió en agresor habiendo dejado en “tablas” los agravios, resuelve girar para volver y atropellar a quien lo humilló de tal manera. Porque la mejor forma de librarse del mal es ponerlo en el otro, y luego matarlo (Feinmann, 2003).

En el intento de arrollarlo con el auto volantea de manera brusca y la rueda, que no había terminado de ajustar correctamente, se sale, dando como resultado que él también termine con su vehículo en el barranco donde había caído anteriormente Mario —el cazador fue cazado—⁵. Éste último baja a buscarlo decidido a terminar con su vida. Consigue entrar al auto y comienzan una violenta lucha cuerpo a cuerpo. Con los movimientos de forcejeo propios de la pelea, encienden sin querer la radio. Es aquí donde la canción *Lady, Lady, Lady*, hace su aparición a modo de relato en el intercambio de golpes. Como si se tratara de una coreografía, la letra en inglés describe a dos sujetos “...bailando tras las máscaras, sólo una clase de pantomima, pero las imágenes revelan, ningún corazón se puede ocultar...”. Seguramente, no por mero azar, el director de la película escogió para esta escena ese fragmento de la canción.



Los dos “enemigos”, tan disímiles en apariencia detrás de sus máscaras, que parecen ya haberse quitado —porque no hay nada más que ocultar—, en el fondo, no son tan distintos. Se encuentran luchando, sin ningún escollo de orden cultural, sin lugar a conciliación por medio de la palabra. Porque ahí no puede mediar palabra alguna, uno de los dos debe acabar con la vida del otro, sino él correrá con la misma suerte.

Finalmente, Mario logra inmovilizar a Diego estrangulándolo con el cinturón de seguridad. Cuando está por huir, se las ingenia para improvisar con la manga de su camisa una mecha que introduce en el tanque de combustible. Su objetivo es no dejar huellas de su participación en todo lo sucedido y pretende carbonizar a Diego junto a su auto. En un momento cree lograrlo, enciende la mecha y emprende el escape, pero es tomado sorpresivamente del tobillo por su contendiente. El auto indefectiblemente explota acabando con la vida de ambos.

Cuando llega el auxilio mecánico que había solicitado Diego para su rescate, encuentra el vehículo en llamas. Posteriormente, el conductor de la grúa llama a la policía y se da por finalizada la historia, no sin antes escuchar la pregunta de un curioso: “¿qué hipótesis maneja comisario, crimen pasional?”. Su duda resulta graciosa, ya que nosotros conocemos como fue el desarrollo de la pelea. Pero el hombre se interroga en base a los indicios que le propicia la escena: dos esqueletos completamente calcinados y abrazados.

Posiblemente, aquel curioso no esté tan equivocado en su conjetura que involucra a la pasión y el amor. Considerando que poseen la misma carga, el amor y el odio son dos caras de una misma moneda. Intentando darle un giro más a este enunciado, y con el fin de concluir este breve ensayo, podemos agregar que “el impulso de amor llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte” (Bataille, 2005, p. 46).

Referencias

- Bataille, G. (2005). *El erotismo*. Madrid: Tusquets.
- Clausewitz, K. (1832). *De la guerra*. Barcelona, Editorial Labor, 1984.
- Feinmann, J. P. (2003). *Filosofía política del poder mediático*. Primera edición, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta.
- Freud, S. (1973). *Más allá del principio del placer*. Ed. Biblioteca Nueva. Tercera edición, Madrid.
- Freud, S. (1973). *Tres ensayos sobre una teoría sexual*. Ed. Biblioteca Nueva. Tercera edición, Madrid.
- Freud, S. (1930 [2003]). *El malestar en la cultura*. Alianza, Madrid.
- Freud, S. y Breuer, J. (1893 [1978]). *Sobre el mecanismo psíquico de fenómenos histéricos: comunicación preliminar*. En J. Strachey (Ed.), *Obras Completas de Sigmund Freud*, 3, p. 25-40. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

Hobbes, T. (1651 [2000]). *Leviatán o la Materia. Forma y Poder de una República Eclesiástica y Civil*. Décima reimpresión Fondo de Cultura Económica, México, D.F.

La Nación (2014, 4 de noviembre) “Relato salvaje: estacionaron en la puerta de su garaje y rompió el auto con un hacha” en diario online *La Nación*. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1741207-relato-salvaje-estacionaron-en-la-puerta-de-su-garaje-y-rompio-el-auto-con-un-hacha>

Stevenson, R. L. (1999). *El extraño caso del Doctor Jekyll y el Señor Hyde*. Buenos Aires. Editorial Estrada.

¹ Me es imposible no recordar el hundimiento del Crucero Gral. Manuel Belgrano. Claro y doloroso ejemplo de la falta de leyes en la guerra.

² Esposito, J. (1983) *Lady, Lady, Lady*. En *Flashdance* (1983), banda sonora [Solitary Man]. Estados Unidos: Oasis Records.

³ Con el que no hubiese querido toparse nunca en esa situación de vulnerabilidad, ya no está cómodo y seguro arriba de su bólido. Desde esta posición, seguramente, hubiera meditado un poco más en arrojar tan livianamente aquellas palabras.

⁴ Con muchas de las personas con quienes conversé sobre este corto, esa escena fue la que les generó mayor incomodidad al punto de quererse levantar de la butaca y retirarse de la sala de cine. Se puede justificar ese impresionante efecto en base al realismo logrado por una excelente dirección. Podemos decir entonces que, con esta acción, Mario consigue dañar —cuando ya no quedaba nada más—, el buen gusto de Diego y algunos espectadores.

⁵ Es interesante pensar en este punto cómo esos dos sujetos, de aparente diferencias, invadidos de ira y violencia, finalizan de igual manera: cayendo por ese barranco en una lucha interminable por sus vidas.

Del nombre a la causa

Karai —Los caminos del nombre— | Enrique Acuña | 2015

Christian Gómez*

Asociación de Psicoanálisis de Misiones (APM)

Asociación Amigos Guaraníes (AAGua)

Recibido: 3 de junio 2015; aceptado: 22 de junio 2015

Resumen

En *Karai*, la selva es el escenario donde se dan a ver aspectos imprescindibles para entender la tradición milenaria de los *mbya-guaraní*. Testimonio de lo sagrado, permite articular aristas que se desarrollan en este ensayo: la eficacia simbólica del nombre, las leyendas, el sentido y las costumbres, como así también los mitos fundantes de esta cultura.

Palabras clave: comunidad | *mbya-guaraní* | nombre

Abstract

In *Karai*, the jungle is the place that shows essential aspects to understand the millennial tradition of the *mbya-guaraní*. Testimony of what's sacred, allows points that explains on this essay: the symbolic efficacy of the name, the legends, the sense and the habits, and also the historical myths of that culture.

Key words: community | *mbya-guaraní* | name

Los caminos del monte

El monte, o lo que queda de él, es el escenario a donde nos conduce, por tercera vez, el psicoanalista Enrique Acuña. *Karai* —Los caminos del nombre— (Argentina, 2015) da a ver aspectos imprescindibles para entender lo vivo de una cultura que habita la provincia de Misiones, en el nordeste argentino, Paraguay y sur de Brasil: los *Mbya-Guaraníes*.

¿Qué, sino el deseo articulado a una búsqueda inédita, lleva a alguien a internarse en la tupida selva de la cultura *mbya*? “Los amigos *mbya* me enseñaron que los caminos del monte son como los de la vida. Un ciclo repetido pero diferente, un viaje por los caminos de las palabras que encierran otras palabras. Con ellos supe que hay una vida secreta de los nombres propios”. El que habla no es otro que el propio director quien recorre las rutas de la provincia de Misiones para adentrarse en territorio *mbya* tras los senderos de las palabras-alma (*N̄ee porá*) aquellas que toman asiento en el cuerpo vivificándolo y que al ser invocadas por el chamán con el humo



sagrado (*tatachiná*) alejan los malos espíritus o el espíritu de los muertos (*mbogua*) que los dueños del monte arrojaron como una piedra a aquel que ha sucumbido a una vida imperfecta (*teko achy*).

Se trata de la curación espiritual de una enfermedad espiritual, aquella que no fuera posible 10 años atrás por intromisión del aparato médico-jurídico del hombre blanco (*jurruá*) en el conocido caso del niño Julián,

* christianjgomez@hotmail.com

conflicto narrado en *La Bruma-Tatachiná* (Argentina, 2009) y que Enrique Acuña plasma como efecto del encuentro con esa diferencia cultural, pero también como salida a un duelo que atraviesa en ese momento.

Julián, un niño de 5 años, es retirado por la policía y con una orden judicial de la aldea *Pindo Poty* donde vive con sus padres y es trasladado primero a la ciudad de Posadas y luego a Buenos Aires donde se le diagnostica una cardiopatía congénita y luego de semanas de deliberaciones se decide una intervención quirúrgica a cielo abierto, en contra de los líderes de su comunidad quienes sostienen que el niño padece una enfermedad espiritual que el blanco no comprende, y que debe ser curado por el sacerdote (*Opygua*) en el templo. Tiempo después de realizada la operación el niño, de regreso a su casa, muere y meses después lo hace su hermano, algunos años menor.



La Bruma –Tatachiná– (Acuña, 2009) muestra el desencuentro entre dos culturas como producto de la invasión simbólica, imaginaria y real de una, dominante, sobre la otra. Este hecho, que conmueve no sólo a la aldea donde vive el niño sino a la comunidad *mbya* en su conjunto, conduce a una reinterpretación política de sus líderes sobre el modo de negociar sus derechos con el hombre blanco. Toman estado público los manifiestos de *Pindo Poty* (años 2007 y 2008), cartas dirigidas al estado y los poderes públicos donde la comunidad reclama ser atendida y escuchada en aquellos asuntos que le conciernen.

Hacen visible de esta manera el modo ancestral de organización política propio de la costumbre *mbya*, la asamblea-grande o asamblea de la palabra en fila (*Aty Ñeeychyro*) donde la comunidad participa y cada uno toma la palabra el tiempo que sea necesario hasta encontrar la mejor solución a los problemas.

Tres años más tarde (*La sombra del jaguar –Kuaray-a-chivi–* Acuña, 2012) la cámara inquieta registra como

nunca antes el testimonio oral, vivo, de los rituales sobre los que toman cuerpo los mitos fundantes de la cultura *mbya-guaraní* hasta llegar al relato de una transformación (*jepota*) de un hombre en jaguar, posible por la indiferenciación entre naturaleza y cultura en la reciprocidad espiritual con el monte que caracteriza al modo de vivir *mbya*.

Kuaray-a-chivi no es el la trama de un conflicto, es el testimonio, a través de sus protagonistas, de lo vivo de una tradición milenaria.



Los caminos del cazador

“¿Cuál es tu verdadero nombre? Ésta pregunta recorre los caminos posibles de una salvación por la palabra. Es la historia de *Karai-Miri*, un creyente guaraní de la palabra-alma, la *ñee-pora*, que se asienta con el humo del chamán como nombre y destino.”

Estas palabras, extraídas de la sinopsis del film, señalan el punto de crisis de la historia de Lucio, un joven de 25 años, que inicia desde un presente que lo encuentra como aquel que ha vuelto a jugar en la vida un recorrido por los caminos que condujeron, primero a su enfermedad, finalmente a su curación. En ese trayecto nos lleva, en un diálogo con el director que parece no tener su punto final con la culminación de la película, hacia los secretos que sabiamente han escondido sus abuelos y que ahora él pide contar.

Se trata de la enfermedad como mal vivir (*Teko achy*) y de la curación como búsqueda de la salvación (*Igauyje*) para quien sabe rezar, práctica del bien decir del nombre.

Como en la experiencia analítica, Lucio erra por los diferentes caminos de los intentos de curación tras un primer episodio donde la pérdida del sentido lo conduce a la casa de su padre, de quien se había distanciado tras la muerte de su madre por la costumbre *mbya* de migrar buscando alejarse del espíritu de los muertos.

El padre, poseedor del saber curar, pregunta a *Ñan-*

deru Ete Tenondegua (nuestro padre primero, el verdadero) por las causas de la enfermedad y hay que recorrer y visitar varias aldeas en búsqueda de la curación. Lucio, dedicado a la caza, interpreta como una señal la facilidad con la que obtiene su presa. Es sabido que, según la costumbre del pueblo guaraní, el cazador solamente recoge aquello que Dios provee para la comunidad. Como en la caza del *Kochi* (Pecari), animal sagrado cuya carne debe comerse en comunidad, alrededor del templo se celebra la fiesta y la comida del animal cuyos huesos se entregan a *Ñanderu* para que pueda hacer nacer uno nuevo. De este modo, hay un saber usar el monte que provee todo aquello que la comunidad necesita y que no debe usarse para otra cosa. Si así ocurre, aquel que lo hace cae presa del mal vivir y de la enfermedad que es su efecto. Los dueños del monte (del agua, del árbol, de la piedra) arrojan la piedra de la enfermedad que solo puede curarse si el chamán pide a Dios que quite la piedra y devuelva la vida.

Causa y nominación: bien-decir el nombre

Leon Cadogan (1899-1973) recibió en reciprocidad, a mitad del siglo XX, el relato oral de los cantos que fundan la cosmovisión guaraní. *Ayvu Rapyta* (El fundamento del lenguaje humano), es el establecimiento en lengua guaraní —y su traducción al español— de los mitos, leyendas y tradiciones sobre cuya eficacia simbólica reposa la *mbya reko* (costumbre *mbya*) y en función de los que se constituye el ser *mbya*.

En el capítulo IV titulado *Oñemboapyka pota jeayu porangue i rembirerovy'ara i* (Se está por dar asiento a un ser para alegría de los bien amados), leemos:

Quando está por tomar asiento un ser que alegrara a los que llevan la insignia de la masculinidad, el emblema de la femineidad, envía a la tierra una palabra-alma para que se encarne”, dijo Nuestro Primer padre a los verdaderos Padres de las palabras-alma de sus hijos. (Cadogan, 1997, pp. 33-46).

La ceremonia del Bautismo (*Mbae Ñemongarai*), llevada a cabo en cada año nuevo (*Ara Pyau*) consiste en el ritual de nominación, tarea que corresponde al *Opygua* (Chaman) quien recibe el nombre adecuado para cada niño según es enviado por Dios. En una lengua neológica y con el humo de la pipa (*tatachiná*), recibe el nombre que danza durante unos instantes en derredor del sacerdote hasta que puede escucharlo y decirlo para que así tome asiento en el cuerpo que de este modo se vivifica. Este nombre, secreto y que nada tiene que ver con el nombre cristiano por el que se llaman los *mbya*, es tam-

bién un destino en tanto al encarnarse decide el futuro del niño según el patronímico al que corresponda. Según la mitología *mbya*, *Ñande Ru Ete Tenondegua* (El Padre primero, el verdadero) reside en un paraíso sostenido por cuatro columnas que son a su vez los cuatro Dioses, dueños de las palabras-alma: *Ñamandu Ru ete*, *Jakaira Ru ete*, *Karai Ru ete*, *Tupa Ru ete*. Por lo tanto, es desde la morada de uno de estos Dioses que partirá el nombre que, al encarnarse, mantendrá erguido el fluir de su decir, habitará la tierra en un ser (Cadogan, 1997).

En un artículo escrito en el contexto del rodaje de *Karai*, transcribe Enrique Acuña un testimonio de Ciriaco Villalba, *Opygua* y padre de Lucio, donde describe cuatro tiempos en la ceremonia de encarnación del nombre: preguntar el nombre, decir de *Ñande Ru*, escuchar del chamán y tomar asiento en el cuerpo. Este procedimiento sagrado es susceptible de error y puede volver a repetirse, es decir que el chamán puede escuchar mal el nombre o puede no ser el adecuado con lo cual la operación debe repetirse.

En la búsqueda del saber de quienes oficiaron de curadores, Lucio encuentra la palabra de Niño Cabrera (*Opygua*) quien señala que los nombres danzan sobre su cabeza y es por el humo del tabaco que el *Opygua* los conduce hacia el cuerpo, que será su morada terrenal.

De la piedra arrojada por el dueño del árbol, al embrujo (*kavo*) de una mujer de quien se enamora, tiene un hijo y luego lo abandona, los caminos del monte y sus senderos que se bifurcan son metáforas de la errancia en la búsqueda de las causas de la enfermedad hasta que será de boca de Ciriaco, su padre, quien sabe escuchar el verdadero nombre, el que anda bien: será *karai-Miri*, del patronímico *Karai*, destinado a ser como su padre: el señor (*karai*) del templo.



Será Julia, la mujer sabia (*Kuña Karai*), quien acompañará en las curaciones con los remedios que completarán el restablecimiento de quien fuera *Verá*, proveniente del Dios *Tupa*, el nombre que no tomó asiento en el cuerpo y no se halló en la tierra.

Cantalicio Benítez, otro señor del templo, será el encargado de decir que aún quedan secretos guardados, aquel que viene de lejos (mensaje que bien podría dirigirse al espectador) podrá saber sobre la curación por el bien-decir del nombre, pero solo a medias.

Sueño y revelación: hacer nacer un destino

Karai, recostado en el *ogurey* (quincho) relata un sueño: “ayer soñé con mi papá, abajo en el monte en una casita, estábamos hablando y después mi papá me dio cinco huevos, con huevos soñé. Después pidió mi hermano y yo le di, uno a mi hermano y dos a mi hermana mayor. Uno quería mi hermano pero yo no le quería dar, él tiró, agarró mi mano y entonces le di. Creo que eso que soñé es algo importante. Una señal creo que significa, ese es mi papá que me está dando su

poder, para más adelante, para que yo lo siga a él como *opygua*.”

Lucio sabía, dice Enrique Acuña al final del film, que los que vienen de la morada de *Karai* están destinados a ser chamanes tanto como los que vienen de la morada de *Tupa* están destinados a ser caciques.

El sueño, interpretación del inconsciente, hace nacer un destino que concuerda con la revelación del Dios, que a diferencia de aquel sólo es dada a quienes tienen el poder de escuchar y poseen trato directo con el creador.

Sólo falta el último ritual, aquel que con el fuego aleja los malos espíritus. Una vez más, el caminar solitario de Lucio-*Karai* parece conducirlo a esa nueva vida que nace, la de aquel que volvió a jugar.

Entre los intrincados senderos de la selva y en el andar errante por los caminos del nombre, este documental es un testimonio de la tradición sagrada de lo *mbya*-guaraní. Pero como en *Las Meninas* de Diego Velázquez que Lacan evocará para hablar del objeto del psicoanálisis, aquí Enrique Acuña, guionista y director, hace visible algo del punto desde el cual el deseo causa la operación de quien también ha hecho nacer un destino al poner la cámara para que lo más íntimo de la tradición *mbya* hable a través de ella.

Referencias

- Acuña, E. (2013) “Los nombres de *Nande Ru*. Bautismo y bendición en los *mbya*”. En Revista *Fri(x)iones-entre el psicoanálisis y la cultura*. N 3. Posadas, Misiones.
- Bartolomé, M. (2009) “Parientes de la selva-Los guaraníes *Mbya* de Argentina”. Centro de estudios antropológicos de la Universidad católica. Volumen 72. Asunción: Biblioteca paraguaya de Antropología.
- Cadogan, L. (1997) “*Ayvu rapyta*. Textos míticos de los *Mbya-Guarani* del *Guaira*”. Asunción: Biblioteca Paraguaya de Antropología.
- Lacan, J. (1976) “Función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis” En *Escritos I*. Bs. As: Siglo XXI.
- Levi-Strauss, C. “Sobre la relación entre mitología y ritual”. Exposición en la Sociedad Francesa de Psicoanálisis. Texto original: *Sur les rapports entre la mythologie et le rituel* de Levi Strauss, publicado en <http://es.scribd.com/doc/27390069/Levi-Strauss-Sur-les-rapports-entre-la-mythologie-et-le-rituel>. Traducido por Daniela Ward. Extraído de: www.aplp.org.ar/e-textos.

La ciudad (bio/política) de dios

Cidade de Deus | Fernando Meirelles | 2002

Eduardo Mattio*

CIFFyH-UNC

Recibido: 14 de junio 2015; aprobado: 24 de junio 2015

Resumen

En el presente trabajo me propongo reunir algunas ideas de la tradición biopolítica que permiten comprender la potencialidad crítica de la *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles. Para ello, en primer lugar, examinaré el modo en que subsiste en el gobierno biopolítico de la vida la capacidad de “abandonar hacia la muerte”. En segundo lugar, mostraré que el gobierno de la vida supone cierto “reparto de lo sensible” que se expresa en la distribución selectiva del acceso al espacio urbano. En tercer término, evaluaré la forma en que pueden coexistir la capacidad soberana de crear escenarios de excepción legal con la agencia que resiste a los efectos tanatopolíticos de la gubernamentalidad. Con este recorrido me propongo mostrar cómo es que en ciertos horizontes biopolíticos no sólo aparece una renovada capacidad soberana de “hacer morir”, sino también los recursos que permiten una agencia crítica capaz de subvertir tales escenarios represivos.

Palabras claves: ciudad | biopolítica | reparto de lo sensible | agencia

Abstract

In this paper I intend to gather some ideas of biopolitical tradition that provide insights into the critical potential of the *Cidade de Deus* by Fernando Meirelles. To do this, first, I will examine how the ability to “leave to the death” subsists in the biopolitical government of life. Second, I will show that the government of life involves some “distribution of the sensible” that is expressed in the selective allocation of access to urban space. Third, I will evaluate how can coexist sovereign ability to create scenarios of legal exception and agency resisting the tanatopolitical effects of governmentality. With this goal in mind I intend to show how is that in some biopolitical horizons not only appears a renewed sovereign ability to “put to death”, but also the resources that enable critical agency capable of subverting such repressive scenarios.

Keywords: city | biopolitics | distribution of the sensible | agency

Bio/política en la ciudad

En la *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles (2002) se puede hallar una ilustración vertiginosa y dramática de las reflexiones vertidas por Michel Foucault en relación a la gestión biopolítica de los vivientes. Al menos desde la publicación de *La voluntad de saber*, primer volumen de la *Historia de la sexualidad* (1976 [1995]), el autor ofreció una primera exposición de lo que entendía por “biopolítica”¹. Con ello, instaló en las ciencias sociales y humanas una preocupación, aún vigente, acerca de los diversos modos en que acontece el gobierno de la vida. El biopoder que se va consolidando desde fines del siglo XVIII, en tanto relevo del gobierno soberano, ya no se caracteriza por la capacidad de ejercer el “derecho de vida y de muerte” sobre los súbditos. En todo caso, la novedad del biopoder se condensa en el *dictum* “hacer

vivir y abandonar hacia la muerte” (Foucault, 1976 [1995], p. 167). Ese poder arcaico de “dar la muerte” muta hasta convertirse en “un poder que se ejerce positivamente sobre la vida, que procura administrarla, aumentarla, multiplicarla, ejercer sobre ella controles precisos y regulaciones generales” (Foucault, 1976 [1995], p. 165). La vida de cada sujeto en particular y del colectivo humano en su conjunto se transforma entonces en una cuestión de Estado; entra de lleno en los cálculos de un poder “cuya más alta función ya no es matar sino invadir la vida enteramente” (Foucault, 1976 [1995], p. 169).

Teniendo en mente ese marco más amplio, los autores y autoras que han seguido esta línea de investigación foucaultiana muchas veces han asociado ese gobierno de la vida a la consideración de ciertos lugares específicos donde sucede de modo ejemplar o paradigmático ese

* eduardomattio@gmail.com



particular ejercicio del poder. La disquisición de Giorgio Agamben sobre el campo de exterminio (1996 [2010]; 1999 [2010]), las reflexiones de Achille Mbembe sobre la vida en las plantaciones de esclavos norteamericanas o sobre la distribución topográfica en Palestina (2006 [2011]), las de Judith Butler acerca de la prisión de guerra en Guantánamo (2004 [2006]; 2009 [2010]), o incluso las consideraciones de Andrea Cavalletti sobre la ciudad misma como espacio biopolítico (2005 [2010]) hacen explícita una preocupación común: de una u otra forma en esos escenarios no solo se hace patente el modo en que se gestiona la vida de los vivientes; también se exhibe ese modo *selectivo* en que ocurre “el abandono hacia la muerte” de ciertos sectores de la población.

En otros términos, la pretensión crítica del abordaje biopolítico se cifra en comprender los alcances mortíferos de ese gobierno *diferencial* de la vida. Es decir, en evidenciar cómo el reaseguro de ciertas vidas —el acceso garantizado a ciertos bienes y derechos—, supone la gravosa precarización de otros sectores poblacionales. De tal suerte, el biopoder como modo de gobierno establece las condiciones bajo las cuales se determina qué vidas merecen ser protegidas y alentadas (y cuáles no), y por ello, qué vidas son dignas de duelo (y cuáles no) (Butler, 2004 [2006]). Ese modo de gestionar la suerte de los vivientes delinea y refuerza la matriz de inteligibilidad bajo las cuales ciertos cuerpos son leídos como posibles, como viables, como deseables, y cuáles, por tanto, serán reducidos a la categoría de abyectos (Butler, 1993 [2002]).

Ya en las primeras consideraciones de Foucault sobre el biopoder, la apelación a la idea de “racismo” mostraba en qué términos acontecía el poder tanatopolítico —el poder de abandonar hacia la muerte— que como resto necesario habita la gestión misma de la vida. Es decir, con la alusión al racismo, Foucault intentaba explicar cómo es que puede matar una forma de poder que se propone “realzar la vida, prolongar su duración, multiplicar sus oportunidades, apartar de ella los accidentes o bien

compensar sus déficits” (Foucault, 1997 [2000], p. 230). En *Defender la sociedad*, Foucault entiende que el surgimiento del biopoder es lo que permite inscribir el racismo en los mecanismos del Estado. De tal modo, el racismo es el modo mediante el cual se introduce “un corte en el ámbito de la vida que el poder tomó a su cargo: el corte entre lo que debe vivir y lo que debe morir” (Foucault, 1997 [2000], p. 230). Es el racismo en tanto justificación de la diferenciación, jerarquización y calificación moral de las razas el que fragmenta el campo de lo biológico para convalidar aquella guerra racial que no sólo permite el asesinato *directo* de aquellas razas concebidas como inferiores o peligrosas, sino también su asesinato *indirecto*: “el hecho de exponer a la muerte, multiplicar el riesgo de muerte de algunos o, sencillamente, la muerte política, la expulsión, el rechazo, etcétera” (Foucault, 1997 [2000], p. 231). Así, el racismo no sólo introduce la cesura en el *continuum* biológico; es además la condición que hace aceptable el “dar la muerte” en una sociedad de normalización, indispensable para asegurar la función mortífera del Estado que encarna el ejercicio del biopoder. Con el racismo se hace evidente ese hiato que barra la relación entre *bíos* y *política*; es decir, lo que vuelve contingente e inestable el vínculo entre el biopoder como gestión de la vida y el resto tanatopolítico que opera en la administración selectiva de lo viviente.

Espacio urbano y reparto de lo sensible

Tal como el mismo Foucault sostiene, la emergencia tardomoderna del biopoder supone una “gran tecnología de doble faz —anatómica y biológica, individualizante y especificante, vuelta hacia las realizaciones del cuerpo y atenta a los procesos de la vida—” (Foucault, 1976 [1995], p. 169). Por una parte, opera *disciplinando* la individualidad del cuerpo-máquina: en tanto anatomopolítica se propone producir cuerpos más dóciles y productivos en lugares tales como la escuela, la fábrica, el presidio, el hospital. Por otra parte, también *regula* aquello que durante el siglo XIX se configura como un nuevo sujeto de control: “Se trata de un nuevo cuerpo: cuerpo múltiple, cuerpo de muchas cabezas, si no infinito, al menos necesariamente innumerable. Es la idea de *población*” (Foucault, 1997 [2000], p. 222). La biopolítica se propone administrar los índices de natalidad, morbilidad y mortalidad; la duración de la vida y la longevidad; las condiciones mismas que aseguran la supervivencia del cuerpo-especie.

Ahora bien, en razón de la inoperancia del gobierno soberano para regir una sociedad marcada por la explosión demográfica y la creciente industrialización, este ejercicio bifronte del poder sobre la vida halla en la ciudad un teatro de operaciones privilegiado: “la disposición espacial, premeditada, concertada que constituye la ciudad modelo, la ciudad artificial, la ciudad de realidad utópica, tal como no sólo la soñaron sino la construyeron efectivamente en el siglo XIX” (Foucault, 1997 [2000], p. 227) es escenario en el que confluyen mecanismos disciplinarios de control del cuerpo —localizar cada familia en una casa, cada individuo en una habitación— y mecanismos regularizadores de la población —alentar el ahorro, gestionar la higiene, educar al soberano—. Es la ciudad ese horizonte en el que la vida “no sólo penetra en las dinámicas del poder, sino que deviene objeto principal del mismo” (Esposito, 2008 [2009], p. 19).

El territorio urbano justamente es el *locus* donde el biopoder instancia materialmente lo que Jacques Rancière (2000 [2014]) denominó “el reparto de lo sensible” [*le partage du sensible*]. Con tal noción, se refiere a

ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas (Rancière, 2000 [2014], p. 19).

Tal repartición de espacios y tiempos determina el modo preciso en que se accede a lo común: “determina la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto” (Rancière, 2000 [2014], p. 19). Revela bajo qué condiciones alguien puede tomar parte de lo común, puede ser visible, puede tener voz; instituye bajo que términos alguien cuenta como ciudadano de pleno derecho. Pone entonces en la base de la política, una estética² que distribuye lo común según la lógica de lo propio, y que permite el goce de lo propio a quien detenta ciertos privilegios. En palabras de Rancière,

[e]s un recorte de los tiempos y de los espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y lo que está en juego en la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo (2000 [2014], p. 20).

Tal reparto de lo sensible, entonces, se traduce también en un disfrute diferenciado del espacio urbano, en una distribución territorial de lo común que naturaliza el libre acceso para algunos cuerpos —para aquellos que

cumplen con ciertos cánones raciales, sexo-genéricos, de clase— y el acceso restringido para otros. Tal como puede verse en *Cidade de Deus*, la favela funciona como el depósito de un laboratorio social que la excede, como un campo no cercado en el que se desecha aquel resto inasimilable para el todo social que lo contiene, como un exterior constitutivo en el que cada habitante renegocia todo el tiempo su inscripción en la gramática de lo humano. Su formación territorial, la violencia de sus regulaciones, la secuencia de su crecimiento, esbozadas en el filme de Meirelles, son testimonio del lugar conferido a la *Cidade de Deus* en el reparto de lo sensible.



Como en el territorio mapeado por Meirelles, en nuestro propio escenario urbano somos testigos de la expropiación que ciertos sectores desaventajados de la población han sufrido respecto de su derecho al espacio urbano. La construcción de los barrios ciudades en la gestión de José Manuel De la Sota y la consecuente reubicación de los asentamientos urbanos en la periferia de la ciudad no sólo supone una estrategia cosmética evitable; bajo ese doble pretexto que suponen la ideología de la (in)seguridad y el paternalismo asistencialista se consolidó una estrategia de precarización que desplaza hacia el margen de la ciudad aquello que resulta “indeseable” o “peligroso”. De tal suerte, quienes habitan los barrios ciudades son desposeídos del goce de determinados servicios, bienes y derechos y con ello son privados del pleno ejercicio de su condición de ciudadan*s. A esto hay que sumar otro mecanismo que delinea todo el tiempo las fronteras de lo humano en la ciudad: la aplicación selectiva del Código de Faltas por parte de la Policía de Córdoba exhibe lo que esa distribución diferencial del derecho al espacio urbano supone: construir una ciudad segura para la “gente de bien”; resguardar los derechos humanos para la “gente que trabaja”; expulsar a los márgenes lo que apenas califica como humano.

Del estado de excepción a la agencia resistente

Otro aspecto discutido en la tradición biopolítica que merece revisarse a la luz del filme de Meirelles es el modo particular en el que el poder soberano sobrevive en el espacio bio/político de la favela. Desde una concepción biopolítica trágica puede pensarse que la *Cidade de Deus* es un lugar sin ley; un territorio en el que ninguna norma sobrevive a su excepción; un territorio devastado en el que poder soberano persiste bajo los términos de una gubernamentalidad que reduce toda forma-de-vida a mera vida biológica. Es decir, desde los presupuestos agambenianos, podría afirmarse que la favela de Meirelles —en tanto dispositivo bio/político— no produce más que “vidas desnudas”. Con lo cual, cabe preguntarse: ¿hay salida posible del escenario tanatopolítico que supone la favela?, ¿qué agencia resistente puede pensarse en un espacio librado a los mecanismos expropiadores de la bio/política neoliberal?

Desde los primeros volúmenes de *Homo sacer*, Agamben propuso una interpretación de la biopolítica occidental en la que hay una identidad estructural entre dispositivos biopolíticos y poder soberano. Por definición, el gobierno soberano es *intrínsecamente* biopolítico: en sus términos, no sólo tiene la capacidad de establecer el dominio de lo legal, sino que puede producir escenarios de excepción —*v.g.*, el campo— en los que cualquier vida puede ser reducida a vida desnuda, es decir, en los que todo viviente puede ser convertido en un *homo sacer* (Agamben, 1996 [2010], pp. 39-40; Taccetta, 2011, p. 59). En el Derecho Romano arcaico, los *homines sacri* eran aquellas vidas humanas que el pueblo había juzgado por cometer algún delito; se trataba de hombres “malos e impuros” de cuyas vidas se podía disponer sin cometer homicidio y que no era lícito sacrificar (Agamben, 1995 [2010], p. 94). Ahora bien, lo que en el contexto romano resultaba ser una figura jurídica marginal, sostiene Agamben, hoy permite ilustrar algo que se ha vuelto índice de la modernidad política, a saber, la específica capacidad que tiene el soberano no de establecer la ley, sino de suspenderla. El gobierno soberano tiene la potestad de crear “estado de excepción” y en dicho marco despojar a ciertos sujetos de aquellas cualidades que los especifican como una forma-de-vida, como una vida inseparable de su forma (Agamben, 1996 [2010], p. 13); como una vida en contexto que ética y políticamente puede realizar su propia potencia. El poder soberano, entonces, tiene la capacidad de disolver la vinculación —pretendidamente

indisoluble— entre los dispositivos jurídicos del Estado, su localización territorial y las vidas que nacían en él. Es decir, el poder soberano es tal porque puede suspender la ley en un determinado espacio y así convertirlo en un campo de exterminio el que ciertas vidas puedan ser reducidas a meros vivientes. En tal caso, si el soberano es aquel que *decide* acerca del estado de excepción, acerca de la vigencia o de la suspensión de la ley, el carácter violento de todo ordenamiento jurídico no puede ser desconocido. Con lo cual, el único modo de restaurar el vínculo entre el *bíos* y la forma que supone la vida-en-común es proponer una “existencia que se sitúa por fuera del derecho” (Agamben, 2011 [2013], p. 210).

En la *Cidade de Deus* sus habitantes están sujetos a un poder soberano redivivo en la discrecionalidad policial o en la impunidad de las narcomafias: en ambos se registra cierto rol *vicario* de “hacer morir” que se funda en la capacidad para crear excepción normativa. Ya no es el poder soberano unificado en el cuerpo de un monarca; es ese poder difuso y arbitrario que circula en aquellos que, por portar un arma, tienen la potestad de hacer de la excepción una norma. En ese territorio, cualquier vida, vulnerable *per se*, ve maximizada su precariedad ya por la acción u omisión del Estado (apenas presente en la figura espectral de una institución policial ineficaz y corrupta), ya por la omnipresente circulación de diversos agentes delictivos que encarnan la excepción legal. Semejante precarización no solo funciona de manera accidental: no solo priva de bienes culturales, económicos o políticos; tiene una connotación necropolítica palmaria: produce y reproduce una economía gubernamental en la que cualquier vida puede ser eliminada sin que nada se pierda. Más aún, las vidas humanas sólo parecen encontrar un lugar en el orden normativo de la Ciudad de Dios bajo alguna de las formas de la excepción.



No obstante, y este es un aspecto crítico que debiera subrayarse, en escenarios biopolíticos como la Ciudad de Dios, la excepción normativa no reduce toda vida a su base biológica, no la despoja por completo de su agencia

ético-política. Tal como Butler corrige a Agamben, tales poblaciones aunque parezcan abandonadas por el Estado, siguen estando bajo el poder estatal. Aunque carezcan de protección legal, aunque padezcan formas de precarización extremas, no son en absoluto convertidas en vidas desnudas; son vidas “saturadas de poder”: “Nadie es devuelto a la nuda vida, no importa el grado de despojo que pueda alcanzar, porque hay un conjunto de poderes que producen y mantienen esta situación de destitución, desposesión y desplazamiento” (Butler & Spivak, 2007 [2009], p. 50). Con lo cual, tales vidas no pierden *necesariamente* su capacidad de resistencia. Aun en formas mínimas o imperceptibles se producen ciertos desplazamientos que eluden los efectos tanatopolíticos consolidados en un determinado reparto de lo sensible. El joven narrador, Buscapé (Alexandre Rodrigues), interpelado por su hermano, es “expulsado” del espiral delictivo para terminar trabajando como fotógrafo periodístico; el socio de Zé Pequeno (Leandro Firmino), Bené (Phellipe Haagensen), se enamora de una chica y decide abandonar la vida criminal para retirarse a una granja. En ambos casos se ilustra alguna forma de “salida” (real o fallida — Bené es asesinado antes de lograrlo —) del marco biopolítico de la favela: en un horizonte en que toda vida es reducida o expuesta a los estragos de la delincuencia, no sólo se escapa por la muerte. Aprender a usar una cámara fotográfica, gozar de la amistad, procurar vestirse “con estilo”, enamorarse, son las pequeñas puertas que horadan las fronteras trazadas por los mecanismos necropolíticos, es decir, los límites porosos de un estado de excepción que todo el tiempo reproduce y fragmenta la ubicua (pero imperfecta) soberanía de dios.

Referencias

- Agamben, G. (1995 [2010]) *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, G. (1996 [2010]) *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, G. (1999 [2010]) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, G. (2011 [2013]). *Altísima pobreza. Reglas monásticas y forma de vida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Butler, J. (1993 [2002]) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del ‘sexo’*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2004 [2006]) *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2009 [2010]) *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. & Spivak, G. (2007 [2009]) ¿Quién le canta al Estado-Nación? Lenguaje, política, pertenencia. Buenos Aires: Paidós.
- Cavalletti, A., (2005 [2010]) *Mitología de la seguridad. La ciudad biopolítica*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Esposito, R. (2008 [2009]) *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder.
- Foucault, M. (1976 [1995]) *Historia de la Sexualidad. 1. La voluntad de saber*. México DF: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1997 [2000]) “Clase del 17 de marzo de 1976” en *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires-México DF: FCE.
- Mbembe, A. (2006 [2011]) *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Madrid: Melusina.
- Rancière, J. (2000 [2014]) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Taccetta, N. (2011) *Agamben y lo político*. Buenos Aires: Prometeo.

¹ La noción había sido ya utilizada en otras pocas conferencias previas, y también había sido desarrollado más particularmente en el Curso en el Collège de France del año 1975-1976: *Defender la sociedad* (Foucault, 1997 [2000]), publicado tras la muerte del autor.

² Al pensar el vínculo entre estética y política, Rancière evita el riesgo de “estetizar la política” en los términos que Benjamin denuncia respecto de la “era de masas”; se apropia de “estética” en un doble sentido kantiano-foucaultiano: “el sistema de formas *a priori* que determina lo que se ha de sentir” (Rancière, 2000 [2014], p. 20).

Un padre en la jungla urbana

Metro Manila | Sean Ellis | 2013

Fabián Fajnwaks*

École de la Cause Freudienne - Université Paris 8

PARTICIPACIÓN ESPECIAL

Recibido 15 de junio 2015; aceptado: 6 de julio 2015

Resumen

Ante el infierno de una ciudad en donde el capitalismo hace convivir a la riqueza más obscena con la miseria más sórdida —en la cual el film nos sumerge directamente— este ensayo intenta rastrear una salida posible al caos masivo: ¿Cómo reinstaurar al Padre, en su lugar de Padre, en su dimensión social?

Palabras clave: violencia urbana | Nombre del Padre | empuje al goce

Abstract

In front of the hell of a city where the capitalism makes coexist the roughness wealth with the dirtier misery —in which the film introduce us— this essay tries to track a possible way out to the massive chaos ¿How to reinstall the Father, in his place of Father, in his social dimension?

Keywords: urban violence | Father's name | pressure to jouissance

Metro Manila (Ellis, 2013) es una película que puede sorprender cuando se conoce el recorrido de Sean Ellis. Fotógrafo inglés de moda, que dirigió *Cashback* (Ellis, 2006) y *The Broken* (Ellis, 2008); dos películas que si no pasaron desapercibidas en el momento de su estreno, no dejaron tampoco ninguna marca por sus guiones simplísimos e iconoclastas. Con *Metro Manila* —el nombre que se le da a la aglomeración de la megalópolis filipina— Ellis nos sumerge directamente en el infierno actual de las ciudades en las cuales el capitalismo hace convivir a la riqueza más obscena con la miseria más sórdida. La violencia urbana, fenómeno complejo y multiforme, variable en sus causas según las latitudes, aunque algunas sean estructurales, aparece entre otras razones como el síntoma de esta confrontación, que ya no es solamente la de la “lucha de clases”, sino la de la lucha por intentar acumular el máximo de capital posible, del modo más rápido y directo. La explotación del hombre por el hombre aparece solamente como un medio en esta carrera a la cual todos los habitantes de la inmensa ciudad parecen alienados. Los planos

improvisados de masas de gentes moviéndose en el caos masivo y permanente de Manila nos dan a ver, casi como en un documental, esta versión del director de lo que es hoy la violencia urbana.

Ellis sabe conjugar en este film —y es esta seguramente una de sus más grandes virtudes— la veta melodramática con una ligera línea documental, y el género policial hacia el final de la película. Que sea un inglés que filme en el sudeste asiático (aunque no estamos seguros que el director se inscriba en la línea de un Ken Loach) no le quita absolutamente nada a una mirada directa, específicamente oriental quizás, de lo que es la miseria en las grandes ciudades. Ellis filma las grandes masas de gentes que se mueven en el centro urbano y los peligros de las calles de Manila con una tensión a la cual el cine coreano y taiwanés ya nos acostumbraron. En este punto también el film es muy logrado, ya que las escenas y los personajes, todos filipinos, tienen algo de muy auténtico, así como el clima trágico que poco a poco el argumento va creando.

Si no es un film que quedará en los anales de la historia del cine contemporáneo —aunque ganó un

* fabian.fajnwaks@orange.fr

premio en el festival Sundance y fue candidata para el Oscar como mejor film extranjero por Gran Bretaña— su encanto reside justamente en lo que puede tener de inconsistente: ni enteramente film social, ni enteramente policial, ni completamente *buddy film*, es un poco todos estos géneros a la vez.

Oscar (Jake Macapagal), joven campesino y ex-militar, se ve obligado a abandonar sus campos de arroz por la baja paga y junto a su bella mujer y sus dos niñas intentar encontrar de qué vivir en la hostil jungla urbana que es Manila. El héroe va a pasar por todas las estaciones del vía crucis que esperan al provinciano inadvertido en la gran ciudad: una primera estafa con un departamento fantasma, un trabajo de esclavo no pagado al día, y los peligros que rondan a quien vive en la calle, donde la familia termina pasando la noche (unos delincuentes secuestran a una jovencita en plena calle, sin que nadie atisbe el menor gesto). La belleza de Mai (Althea Vega), la mujer, y los ojos cándidos de las niñas no hacen más que resaltar la precariedad de nuestra desventurada familia y hacen presagiar, conforme el film avanza, un desenlace trágico.



La familia termina encontrando lugar, casi de manera anunciada, en una de las villas miseria de la megápolis. Como un signo de esperanza, Oscar encuentra un trabajo en una empresa de transporte de fondos, probablemente uno de los oficios más peligrosos en una ciudad donde las diferencias entre las clases sociales son tan acentuadas como en esta y en tantas otras ciudades. La mujer de Oscar cae por imprudencia y cierta inocencia en un “empleo” de cabaret, donde se le paga poco y mal y a donde se ve obligada a llevar a sus dos hijas, que esperan en el vestuario, mientras elleava a tentar a los clientes a beber lo máximo posible. Todo esto es mostrado sin patetismo alguno, incluso la escena en que la jefa del cabaret mirando a la hija de nueve años de Mai, le dice que quizás podría poner a bailar a la niña también, ya que hay clientes “que tienen gustos raros”. Ami llora, angustiada.



Y aquí se abre el “thriller”: Oscar se liga de amistad con su compañero de camión de transporte de fondos, quien se supone debe iniciarlo en el oficio, aconsejándolo y mostrándole todos los riesgos que se esconden en los ángulos muertos de la profesión, como los de la verdadera caja fuerte ambulante en que consiste este camión lleno de dinero, paseándose por las calles de la jungla urbana. La escena en la que deben recoger una cantidad de dinero en una de las pequeñas cajas de seguridad que sirven a este fin, a una banda de traficantes de coca es particularmente tensa y lograda. El compañero de Oscar le cuenta un asalto al camión que conducía con su compañero anterior, el que perdió su vida y según es la costumbre en la empresa, porque ya se transformó en costumbre, el que queda en vida de los dos que conducen el camión, debe ir a ver a la familia del compañero difunto para entregarle sus pertenencias. Esta simple tradición tomara en el desenlace de la película un lugar central. Este compañero de Oscar le propondrá un particular arreglo, que precipitará el final de la historia. Asignará a Oscar al lugar propiamente teorizado por Jacques Lacan como “Nombre-del-Padre”, en tanto una función (Lacan, 1963 [2007]).

Y es este hecho, con el que termina la película, el que nos parece importante resaltar. Allí donde el film nos muestra el contexto de corrupción, manipulación y des-arreglo de todos los engranajes simbólicos que permiten dar cuerpo a la cultura y al lazo social, contexto en el cual el hombre es “el lobo del hombre”, surge una pequeña lumbre que permite en el final intentar poner las cosas en su lugar al precio, cierto, del sacrificio. Sobre todo, reinstaurar al Padre en su lugar del Padre, no porque no lo estuviera ya, pero reinstaurarlo en su dimensión social: como salida al impasse en que la jungla urbana y su irrisión de todos los semblantes, de todos los mecanismos simbólicos que parecen haberse disueltos frente a la potentísima luz enceguedora del capital, pone a los sujetos que viven hoy en la monstruosa ciudad y civilización.

Uno no puede dejar de pensar, una vez terminado el film, en *Un oso rojo* (Caetano, 2002) esa película que en nuestra periferia urbana del Gran Buenos Aires, no menos violento que Metro Manila por cierto, confrontaba al padre salido de la cárcel con una elección forzada del mismo tipo, para salvar no solamente a su hija, sino también a su función de Padre. Como si la obscenidad que el empuje al goce en el que vivimos hoy, y la gran ciudad y su violencia —que no es más que la manifestación, el fenómeno de este síntoma estructural— pudiera hacer fundir a la función esencial del Padre, que es la de separar al sujeto del goce.

¿Qué es ser padre en este contexto? ¿Cómo puede operar cuando ningún semblante parece resistir a este empuje del goce lo que la situación de precariedad de esta familia no hace más que poner aún más en evidencia, cuando en el fondo se trata de un hecho de estructura de la civilización actual?

El fin de la película parece darnos una clave, o al menos un comienzo de respuesta. Esto si comparamos la situación de Oscar con el de un pirata de avión —un hecho de la crónica filipina— que luego de sacarle el dinero a todos los pasajeros ordenó al piloto descender la máquina a 2000 metros y saltó con un paracaídas que



había confeccionado él mismo en seda. “Este tipo soñaba con saltar en paracaídas y quería así realizar su sueño, mientras que el problema para mí es que ya no había sueño”, le dice Oscar a su mujer. Lucidez del personaje, empujado en una trama donde, desde el principio de la película, parece no poder volverse ya nunca atrás.

La película termina tan sencillamente como comenzó: saludemos esta sencillez, que no es solamente la del bajo presupuesto con la que se hizo el film, ni la rapidez con que se filmó (treinta días), sino la de cierta maestría del director (quien también escribió el guión) de habernos llevado hasta el borde de los inquietantes abismos urbanos, y la de traernos luego a tierra segura... Con algún accidente en el camino.

Referencias

Lacan, J. (1963 [2007]) “Introducción a los Nombres del Padre” en *De los Nombres del Padre*. Buenos Aires: Paidós.

Extra Número 1:

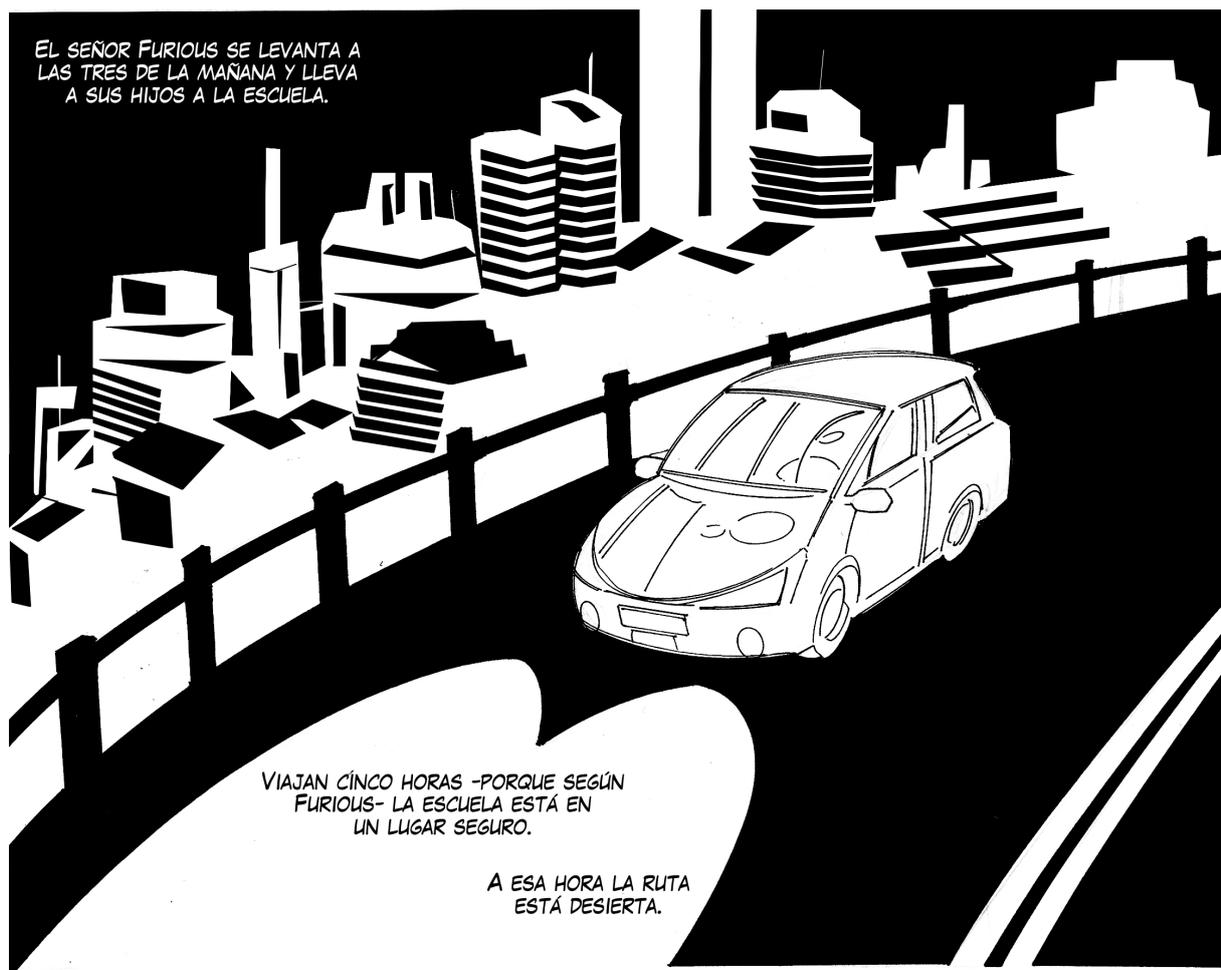
En la ciudad de la furia

Comic | Fernando León González “Junior”

Fernando León González —mejor conocido como “Junior”— es un historietista, caricaturista y humorista gráfico cordobés. Fue uno de los miembros fundadores del movimiento cultural para la difusión de la historieta infantil *Banda Dibujada* y coordinador de la sección regional de ese movimiento cultural. Colaboró en el suplemento humorístico *Humor con Voz* del diario *La Voz del interior* y las revistas *Hortensia*, *Comiqueando*, *Hola Tío*, *Jaspirina*, entre otras. Actualmente produce trabajos para publicaciones de diferentes partes del mundo, destacándose como dibujante de historietas como *Las Tortugas Ninja*, entre otras. Su novela

Gráfica *CIUDAD* editada por OniPress —de reciente aparición— dibujada a partir de los guiones de Ande Parks, Anthony y Joe Russo (los directores de *Capitán América*), próximamente será llevada al cine por *Sierra Pictures*.

“Junior” participó como invitado en *La ciudad de la furia* —XI edición del Ciclo de Cine y Psicoanálisis de la U.N.C— en una conversación en torno a *Sin City* (2005), film en el que Robert Rodriguez lleva a la pantalla la novela gráfica homónima de Frank Miller. A continuación transmite desde el lenguaje del *comic* su mirada del tema.

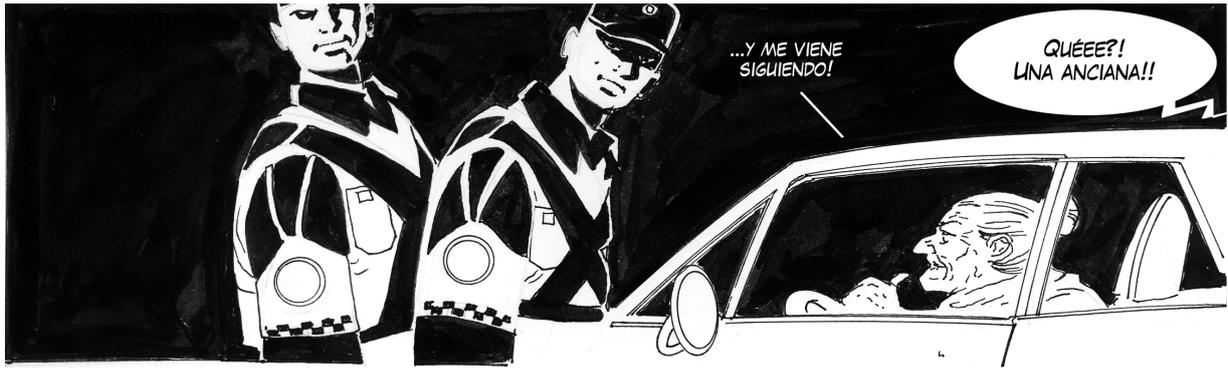


HOY NO.









Extra Número 2:

Entrevista a Rosendo Ruiz

Rosendo Ruiz es un productor, editor, guionista y director de cine sanjuanino radicado en Córdoba, donde se licenció en Cine y Televisión en la Universidad Nacional.

Fue invitado por el Ciclo de Cine y Psicoanálisis de la U. N. C. para comentar su película *De Caravana* (Ruiz, 2010), realizada íntegramente en Córdoba y galardonada con el Premio del Público en el 25° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

En esa oportunidad, conversó con una psicoanalista y con el público, generando un ávido interés por conocer

un poco más acerca de su trayectoria y su modo particular de hacer cine.

Por ello se realizó esta entrevista en la cual nos transmite, entre otras cosas, el recorrido de su investigación y la experiencia de grabar en los bailes de Carlos “La Mona” Jiménez; también nos cuenta sobre la recepción y las repercusiones del film en los distintos ámbitos donde fue presentado, así como su perspectiva sobre los lazos de hoy.

La entrevista puede verse online en: <https://www.youtube.com/watch?v=vxUJ4DznmQ8>

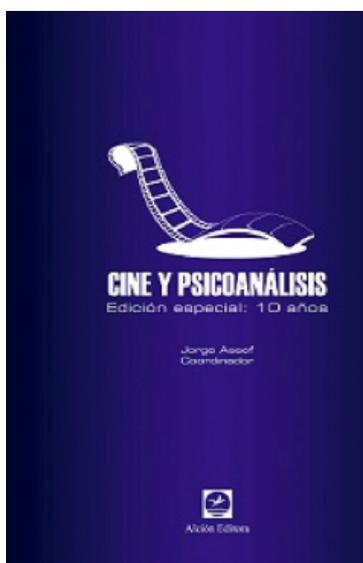
Reseña de libro

Extra Número 3:

Cine y Psicoanálisis. Edición Especial: 10 años.

Ciclo de Cine y Psicoanálisis

María Agustina Brandi*



Cine y Psicoanálisis. Edición Especial: 10 años.
Ciclo de Cine y Psicoanálisis

Universidad Nacional de Córdoba

Coordinador del libro: Jorge Assef

Alción Editora

Córdoba, Argentina

ISBN:-978-978-646-512-0

287 páginas

51 autores

Diez ediciones de un ciclo que surgió y se ha instalado en la Ciudad de Córdoba a partir del año 2003 y que se plasman en este preciado libro: Cine y Psicoanálisis. Edición especial: 10 años. Encontramos en él una variedad de trabajos de autores tanto locales como nacionales e internacionales, que toman a cada obra fílmica en su singularidad. Sus páginas nos permiten captar, en cada capítulo, lo que Mariana Gómez dilucida como un partnerato sintomático entre el Cine y el Psicoanálisis, aquel enlace del que algo puede ser dicho y puede pasar a la escritura. Este producto lo testimonia.

La llegada de este libro nos otorga la posibilidad de redescubrir, gracias a la interpretación de cada autor y de la mano de memorables escenas cinematográficas, algo

sobre las problemáticas y subjetividades propias de la época.

El amor, los lazos y las soledades contemporáneas, así como también las pasiones, los encuentros y esas rarezas e insensateces subjetivas son recuperados aquí por el arte visual para dar lugar a una interpretación, al igual que lo hace el psicoanalista.

El equipo del Ciclo de Cine y Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Córdoba, coordinado por Jorge Assef, nos propone en esta producción, tal como lo hizo a lo largo de cada encuentro de estas diez ediciones, estar atentos a lo que el cine puede enseñar al psicoanálisis, dejarnos alcanzar por ese saber que las películas nos revelan, en tanto sabemos que el psicoa-

* agusbrandi@gmail.com

nálisis de la orientación lacaniana advierte que el artista nos desbroza el camino. En función de estas consideraciones, este libro también nos demuestra lo que planteamos en números anteriores del Journal Ética y Cine: que el análisis de una obra fílmica puede constituir un método de trabajo que posibilita aprehender los fenómenos de la subjetividad.

Una perla de este libro sobre Cine y Psicoanálisis es un plus dedicado a las series de TV. Tal como Gérard Wajcman argumenta, y se retoma en ese apartado, las series televisivas constituyen un síntoma de nuestra civili-

zación, e, incluso, algunas de estas series le dan forma al malestar actual. Investigar sobre ellas es una elección de abordar la cultura y sus nuevas formas de la psicopatología de la vida cotidiana.

A lo largo de estas 287 páginas, el lector tendrá la posibilidad de volver a encontrar esos divinos detalles que el arte cinematográfico escoge para interrogarnos y que estos autores (tanto psicoanalistas como los numerosos invitados de la ciencia y de la cultura) han recuperado para poder aislar aquello que el cine nos enseña sobre el goce de la época.

ESCRIBEN EN ESTE NUMERO:

Gerardo Battista
Lorena Beloso
María Agustina Brandi
Juan Pablo Duarte
Fabián Fajnwaks
Christian Gómez
Fernando León González "Junior"
Mauro Nahuel Gross
Eduardo Mattio
José María Rinaldi
Rosendo Ruiz

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