



JOURNAL
ETICA & CINE
Revista Académica Cuatrimestral



Σ elSigma
Cine y psicoanálisis

Volumen 6 / Número 1

MARZO 2016

El espectáculo del Mal



Editorial [pp. 7]
La decisión de Sophie [pp. 9]
Mad Men [pp. 17]
F for Fake [pp. 23]

Derecho y Cine [pp. 33]
Cine documental [pp. 41]
El ojo absorto [pp. 51]

 AUAPSI





Volumen 6 | Número 1 | Marzo 2016
ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

El espectáculo del Mal



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



Ética & Cine

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

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

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

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

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

Editores

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

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

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

Comité editorial

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

Secretaría de Redacción

Alejandra Tomas Maier (Coordinadora - UBA)
Juan Pablo Duarte (Coordinador - UNC)
Agustina Brandi (UNC)
Lorena Beloso (UNC)
David González (UNC)
Gabriel Goycolea (UNC)
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 Dalmasso, UNC
 Osvaldo Delgado, Facultad de Psicología, UBA
 Francisco Manuel Díaz, Universidad Nacional de Lanús
 Fabián Fajnwaks, Paris 8, Francia
 Diego Fonti, Universidad Católica de Córdoba
 Yago Franco, Grupo Magma, Argentina
 Ana Cecilia González, Centro de Investigación Psicoanálisis y Sociedad, Universidad Autónoma de Barcelona
 Gabriel Guralnik, Facultad de Psicología, UBA
 Begoña Gutiérrez San Miguel, Universidad de Salamanca
 Ana María Hermsilla, Facultad de Psicología, UNMDP
 Carolina Koretzky, Paris 8, Francia
 Judy Kuriansky, Columbia University, USA
 Benjamín Mayer, 17 Instituto de Estudios Críticos, México
 Carlos Gustavo Motta, Universidad del Salvador, Escuela de Orientación Lacaniana
 Catherine Mooney, School of Theology and Ministry, Boston College, Estados Unidos
 Denise Najmanovich, UBA
 Débora Nakache, UBA, Programa “Hacelo Corto” Ministerio de Educación CABA
 Ricardo Oliveros Mejía, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
 Pablo Ruiz, Department of Romance Languages, Tufts University, Estados Unidos
 Pablo Russo, Escuela de Orientación Lacaniana
 Luis Dario Salamone, Universidad Kennedy
 Juan Samaja (h.), Universidad Nacional de Lanús
 Fabian Schejtman, Facultad de Psicología, UBA
 Marta Sipes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA
 Carlos Tewel, USAL-APA
 Soledad Venturini, Paris 7, Salpêtrière
 Mónica Vul, UCACIS, Costa Rica
 Elena Waisman, Departamento de Educación, Universidad Nacional de San Juan, Argentina
 Rubén Zukerfeld, USAL-APA

Índice

- 7 Editorial
 El Oscar de las víctimas:
 la ética y el espectáculo del Mal
 Juan Jorge Michel Fariña
- 9 ¿Es posible la decisión ética en el campo?
 Sobre la real decisión de Sophie
Sophie's choice | Alan J. Pakula | 1982
 Yairsiño Oviedo Correa
 Pontificia Universidad Javeriana de Colombia
- 17 ¿Qué tienen en común Jacques Lacan y Don Draper?
Mad Men | AMC | 2007-2015
 Jorge Pablo Assef
 Universidad Nacional de Córdoba
- 23 La paradoja del falsificador
F for fake | Orson Welles | 1973
 Daniela Koldobsky
 Universidad Nacional de Arte (UNA)
- 33 Derecho y cine
 A propósito del crimen de lesa cinematografía
 Benjamín Rivaya
 Universidad de Oviedo
- 41 La ética de la representación en el documental
 Pablo Lanza
 UBA-CONICET
- 51 Reseña de libros
 Tres semblanzas sobre el cuerpo
El ojo absorto | Alberto Garrandés | 2014
 Irene Cambra Badii, Florencia González Pla, Ailén Provenza
 Universidad de Buenos Aires

EDITORIAL

El Oscar de las víctimas: la ética y el espectáculo del Mal

Juan Jorge Michel Fariña*

¿Cuál es la concepción de la ética hoy en día? Es una concepción negativa, dominada por el problema del mal y por la figura de la víctima. Auxiliar a las víctimas, asegurar los derechos del hombre contra el sufrimiento: tal es el contenido concreto de la ética. El imperativo ético se aplica teniendo como referencia el espectáculo del mal; su única función es impedir ese espectáculo.
Alain Badiou¹

Una vez más la entrega de los premios Oscar de la Academia nos ha confrontado con una galería de víctimas de las violaciones a los Derechos Humanos: los abusados sexualmente por sacerdotes (*Spotlight*), los perseguidos por el macartismo (*Trumbo*), la trata y el secuestro de mujeres y niños (*Room*), los sobrevivientes de Auschwitz (*El hijo de Saúl*), los intersexuales (*The Danish Girl*), las lesbianas (*Carol*), los muertos sin sepultura (*The Revenant*).

Y en tanto espectadores no podemos sino conmovernos. Cómo no manifestar nuestra profunda empatía con el padecimiento del que han sido y son objeto los protagonistas de estas historias –cómo no llorar acompañando la jubilosa pero sufriente e incomprendida metamorfosis de Lili Elbe, retratada en las tortuosas pinturas de Gerda Wegener, en el film *The Danish Girl*. Pero esta sensibilidad –imprescindible para ponernos en la piel de las víctimas– no debe hacernos perder de vista la lógica que subyace a este esquema. Una lógica anticipada en el epígrafe de Alain Badiou y que Hollywood encarna con un entusiasmo preocupante.

Como lo ha dicho Julio Cabrera en un lúcido artículo, anticipatorio de la entrega del premio Oscar 2016 a mejor película en lengua no inglesa, “los norteamericanos premiaron, a lo largo de décadas, muchos filmes extranjeros que contaban historias emocionantes enfocando catástrofes sociales –especialmente el Nazismo– envolviendo niños pequeños en situaciones terribles (*Fanny y Alexandre*, *La historia oficial*, *El ataque*, *Pelle el conquistador*, *Viaje de la esperanza*, *Indochina*, *Kolya*,

La vida es bella, *Tsotsi*). Una buena receta para ganar ese Oscar es, pues, poner niños en situaciones de calamidad, como el pequeño Theeb de la película de Jordania. En ese sentido, el favorito de este año sería *El hijo de Saúl*, que (como *El tambor*, *El ataque* y *La vida es bella*) juntan Nazismo con infancia infeliz”².

¿Significa esto que debemos permanecer insensibles frente a la poesía y el dolor que destilan esos filmes? En absoluto. Como lo dijo bellamente Alejandro Ariel, *el cine es esa infinitud por donde la luz penetra para urdir en nosotros un temblor nocturno*. Y somos deudores de esa experiencia éxtima. Ello nos compromete de un modo singular con la dimensión ética que emerge de esa experiencia. Pero tal dimensión no está alojada en las coordenadas del sentido común o de la opinión. La opinión, una forma de la ideología, considera elementos propios de un conjunto anticipable, que se deja aprehender por las clasificaciones existentes. El acontecimiento ético, en cambio, da cuenta de un proceso de verdad que escapa a tales clasificaciones, que en su singularidad se sitúa *por fuera* de lo establecido.

Solo por esta vía se podrá acceder a una concepción de la ética que no se reduzca a su expresión negativa frente al *espectáculo del Mal*. Ahora bien, ¿cómo se opera en esta dirección? Ante todo, no de manera calculada. El acontecimiento ético nombra el vacío. Nombra por lo tanto *lo no sabido de una situación*. Por ello no puede ser calculado a priori sino a riesgo de devenir, siempre en términos de Badiou, *un simulacro de verdad*.

Veamos un par de ejemplos sublimes, extraídos de sendas películas cuyos actores protagónicos merecieron por ellas premios Oscar de la Academia. En *La decisión de Sophie* (Alan Pakula, 1982), el oficial nazi impone a Sophie una disyuntiva terrible: elegir cuál de sus dos niños deberá ser salvado, para evitar que ambos sean conducidos a la muerte. El rostro consternado de Merryll Streep –Oscar a mejor actriz por ese papel– se ha transformado en un ícono de la historia del cine. No hay

* jjmf@psi.uba.ar

elección posible. Pero cuando no hay nada para elegir, el sujeto puede abrirse camino a partir de una *decisión*. Y Sophie hace la suya. Por supuesto, desconociéndose en ello. Regresará sin embargo de ese infierno para hacer síntoma del deseo que sin saberlo puso en juego en aquella noche siniestra. Y es allí cuando emerge el verdadero film. O mejor: el film que permite enunciar, por fuera de toda conciencia del Mal, una verdad del sujeto.

O en *The Revenant* (González Iñárritu, 2015), cuando el personaje de Fitzgerald le da a Hugh Glass (Leonardo DiCaprio) la falsa oportunidad de decidir si lo remata o no en nombre del bien de los demás y de sí mismo. Como no puede hablar, basta con que consienta mediante un pestañeo... Es decir, le propone una condición en la que inevitablemente tendrá que pestañear tarde o temprano, sintiéndose así autorizado por su víctima y por lo tanto justificado por su asesinato. No hay elección posible. DiCaprio, en la piel de Glass, abre entonces hasta la desmesura sus ojos azules y los mantiene en la tensión del odio y la impotencia, hasta que finalmente, con una

paz infinita los cierra para siempre. No puede saber entonces sobre el alcance de su *decisión*. Pero también él retornará del infierno, ahora como un *revenant*, para dar inicio al film, en una vertiente que, emparentada a los mitos, los sueños y la tragedia griega, suplementa la lógica del Mal³.

Son estas lecturas singulares las que hacen que un acontecimiento pueda constituirse en motor de una verdad. Están ligadas a la particularidad de una situación pero *sólo por el sesgo de su vacío*. No estamos ya frente a una concepción “negativa” de la ética, a una ética de la opinión consensuada que se define por oposición al Mal, sino a la que, haciendo acontecimiento, emerge como una verdad impensada del sujeto.

Por lo mismo esta verdad no alcanzará nunca potencia completa, total. Porque el sujeto resultante del proceso de una verdad no tiene poder alguno de nominación sobre todos los elementos de la situación. Es este real, este *innombrable* de una verdad, el que interesa sostener como horizonte de la ética.

¹ Esta tesis de Alain Badiou se encuentra desarrollada en distintas conferencias dictadas por el filósofo francés, entre ellas “Ética y Psiquiatría”, pero fundamentalmente en su obra “La ética: Ensayo sobre la conciencia del mal”. Revista Acontecimiento, número 8, 1994, obra que seguiremos a lo largo de esta editorial.

² Julio Cabrera (2016) El abrazo del Oscar. Disponible en: <http://lacuevadechavet.com/2016/02/27/el-abrazo-del-oscar/>

³ Ver Michel Fariña (2016) The Revenant: Por qué retornan los fantasmas. Disponible en: <http://lacuevadechavet.com/2016/02/26/the-revenant-por-que-retornan-los-fantasmas/>

¿Es posible la decisión ética en el campo? Sobre la real decisión de Sophie

Sophie's choice | Alan J. Pakula | 1982

Yairsiño Oviedo Correa*

Pontificia Universidad Javeriana de Colombia

Recibido: 27 de enero 2016; aprobado: 12 de marzo 2016

Resumen

La inquietante figura de los campos de concentración ha motivado el intelecto e imaginación de académicos y artistas de toda clase, quienes intentan comprender la estructura de esos espacios y las dinámicas humanas a las que dan lugar. El filósofo Giorgio Agamben ha buscado esta comprensión a partir de su teorización acerca de *deestado de excepción*, el cual le permite al soberano (el Estado) suspender el ordenamiento jurídico para facilitarle un modo de actuar extrajurídico que, sin embargo, cuenta con la validez otorgada por la fuerza que puede ejercer el Estado. En los campos la excepcionalidad es la constante, propiciando unas formas sociales y unos comportamientos que transgreden aquellas formas y maneras de actuar “normales”. *El film Sophie's Choice*, de Alan Pakula, al igual que la novela del mismo nombre en la que se basa, escenifica una situación que ha sido interpretada como un caso de decisión ante un dilema ético (elegir sobre la vida o la muerte de los propios hijos de la protagonista) en el campo de concentración Auschwitz-Birkenau. Ante los análisis que tratan de explicar la problemática que presentan los dilemas éticos, este escrito plantea, a partir de la teoría agambiana, que en el campo no es posible hablar de una real decisión ética, pues el orden normativo tradicional es suspendido y la capacidad de discernir moralmente bloqueada, dando lugar a un comportamiento que simplemente se adecúa al orden excepcional prevaleciente.

Palabras clave: Sophie's Choice | Giorgio Agamben | dilemas éticos | nazismo | campos de concentración.

Is it possible an ethical decision in the concentration camp? About Sophie's choice

Abstract

The unsettling figure of concentration camps has motivated the intellect and the imagination of academics and artists of all kinds, who have tried to understand the structure of those settings, and the human dynamics they foster. Philosopher Giorgio Agamben has sought this understanding based on his theorization of the state of exception, which allows the sovereign (the State) to suspend the rule of law, so as to facilitate an extrajudicial way of acting, this being nonetheless validated by the power the State is entitled to exert. In concentration camps exceptionality is a constant factor, which encourages certain social forms and behaviours that overstep what would be the “usual” forms and ways of acting. The film *Sophie's Choice* by Alan Pakula, alike the novel by the same name it is based on, presents us with a scenario that has been interpreted as a matter of decision-making when faced with an ethical dilemma (choosing between life and death regarding the main character's own children) in Auschwitz-Birkenau concentration camps. In view of all the analyses that try to explain the issues that stem from ethical dilemmas, this paper, following the agambenean theory, argues that there is no such thing as ethical decision-making in concentration camps, given that the traditional legal order has been suspended, moral discernment has been blocked, and hence what does appear is behaviour that simply adapts itself to the exceptional circumstances that prevail.

Keywords: Sophie's Choice | Giorgio Agamben | Ethical dilemmas | Nazism | Concentration camps

Hace ya casi veinte años Giorgio Agamben, una vez iniciadas sus reflexiones sobre la biopolítica con el *Homo Sacer I*, propuso, en su ensayo titulado *¿Qué es un campo?*, “considerar el campo [de concentración] no como un simple hecho histórico o una anomalía perteneciente al pasado [...], sino, en algún modo, como la matriz oculta, *el nomos* del espacio político en que aún vivimos.”¹ Si nos tomamos seriamente esta consideración, tendremos que redefinir nuestra manera de pensar no sólo las categorías

políticas, concernientes a nuestra vida social, sino también las categorías éticas, relativas a nuestra vida individual y su relación con el entorno. En cuanto a esto último, la ética, se debe establecer en qué medida el concepto de *campo* transforma, subvierte o, quizá, anula el accionar moralmente válido en situaciones en las que se debe tomar una decisión que afecta la propia vida o la de los demás².

La pregunta que direccionará la presente reflexión se puede plantear de esta manera: ¿puede tomarse una

* yoviedoc@unal.edu.co

decisión ética en el campo? Como de lo que se trata es de utilizar la figura del campo como paradigma del actual espacio político, es decir, como un caso particular a partir del cual es posible extraer formas para comprender situaciones generales, se partirá del análisis de un film que nos pone ante los problemas éticos surgidos dentro y fuera del campo, en el momento que se señala su origen espacio-temporal. *Sophie's Choice* (1982), de Alan J. Pakula, es un film de ficción con un alto contenido histórico, basado en la novela del mismo nombre publicada por el escritor norteamericano William Styron en 1976. El género de la película es drama y contó con la brillante actuación de Meryl Streep (Sophie Zawistowska), quien ganó un premio Óscar a mejor actriz por esta interpretación.

Este film nos presenta, en su momento de mayor dramatismo, la difícil “decisión” que debe tomar Sophie, en la fila de selección en el campo de concentración Auschwitz-Birkenau, con respecto a cuál de sus hijos (Jan y Ana) debe salvarse de ir a las cámaras de gas. En adelante, se busca analizar si este episodio de extremo dolor –que de seguro le valió el Óscar a Meryl Streep– puede interpretarse como una decisión ética, como muchos lo han querido ver.

Antes de entrar a este análisis, es conveniente volver al ensayo de Agamben y establecer lo que, según él, es un campo. Ya desde su *Homo Sacer I*, Agamben devela el campo como un orden que emerge en el estado excepción, es decir, en el no-orden de la suspensión del régimen legal ordinario, lo cual, sin embargo, genera un orden, un orden fuera del orden, pero, a la vez, un orden ordenado en el orden. A esto es a lo que se refiere Agamben cuando habla del campo como *nomos*, una normalización de un estado de cosas –no inteligible como una situación normal– que permite predecir y regular el comportamiento de los individuos, en primer término, y de la sociedad, en último término. La relación entre campo y estado de excepción permite identificar la configuración de tales escenarios desde, por lo menos, el siglo XIX, y no únicamente en la Alemania, sino también en otras zonas de Europa y el mundo. Pero la paradoja y novedad del campo, inaugurada por los nazis, es que “es el espacio que se abre cuando el estado de excepción empieza a convertirse en regla”³, esto es, cuando la suspensión temporal del orden se vuelve permanente y paralela al “orden jurídico normal”.

Entonces, el campo es un espacio, fuera del orden jurídico normal, propiciado por el mismo Estado (denominado por Agamben como “el soberano”), que es, a

la vez, el sostenedor de tal orden, pero que justamente el signo de su poder real consiste en ser capaz de suspender la ley ante una situación anormal, sin por ello suspender su potestad de decidir sobre las vidas de quienes se ubiquen en ese espacio, o, mejor dicho, extendiendo su potestad de decidir tanto sobre la vida jurídica de las personas como sobre su vida biológica. Por esto, Agamben dice: “Sólo porque los campos constituyen, en el sentido que hemos visto, un espacio de excepción, en que la ley es suspendida de forma integral, todo es verdaderamente posible en ellos.”⁴ Esta figura, que no es exclusivamente geográfica, le permitió a los nazis despojar a los individuos de “cualquier condición política” o caracterización socio-jurídica, de manera que el poder del Estado pudiera ejercerse directamente sobre la vida biológica (o nuda vida, como la llama Agamben) de estos entes que ya ni siquiera podían ser llamados personas.

Así pues, nada de lo que ocurra dentro de un campo puede ser considerado un delito, pues no hay un ordenamiento jurídico que permita tipificar los actos de esa manera; se pierde todo punto de referencia distinto a lo que establezca quien ejerce el poder en nombre del soberano: un comandante, un soldado, un guardia, un médico, un técnico, un recluso, etc., cualquiera de estos podía “decidir”, en el caso extremo –que era habitual–, sobre la supervivencia o la muerte de un habitante del campo. “Si todo esto es cierto –concluye Agamben–, si la esencia del campo consiste en la materialización del estado de excepción y en la consiguiente creación de un espacio para la nuda vida como tal, tendremos que admitir entonces que nos encontramos virtualmente en presencia de un campo cada vez que se crea una estructura de esta índole, con independencia de los crímenes que allí se hayan cometido y cualesquiera que sean su denominación y sus peculiaridades topográficas.”⁵

El campo de concentración, por lo tanto, concretiza los mecanismos que dispuso el nazismo para asegurar, según ellos, la *supervivencia biológica* del pueblo alemán. Sí, “la supervivencia biológica”, pues, la perspectiva que une política y biología (bio-política), no sólo servía para proceder en contra de los “enemigos del Reich”, sino también para tener un control pleno de la sociedad en su totalidad.⁶ De acuerdo a Roberto Esposito, ni siquiera puede decirse que en aquel entonces se haya instrumentalizado a la biología, sino que conscientemente se gestó una identificación entre ésta y la política; en otras palabras, se dio lugar a una “biocracia”⁷. Tales mecanismos fueron tres: 1) *Normalización absoluta de la vida*, que implicó el aumento del poder médico con la formulación

y aplicación de normas sobre eutanasia y mejoramiento racial, cuyo efecto en los campos de concentración fue la participación de los médicos en las prácticas de selección que, bajo supuestos parámetros “científicos”, decidían, como si se tratara de “sacerdotes de la vida y de la muerte”, quien debía morir inmediatamente y quien era apto para realizar trabajos forzados. 2) *Doble cierre del cuerpo*, que redujo la identidad de las personas a su pura existencia biológica, a su cuerpo como evidencia de su origen racial, de modo que la distinción entre alma y cuerpo desaparece para encontrar una identificación absoluta bajo el concepto de raza.⁸ Y 3) *Supresión anticipada del nacimiento*, según la cual el régimen no buscaba solamente suprimir la vida de sus enemigos, sino impedir su inicio a través de campañas masivas de esterilización y, posteriormente, eliminación de la prole. Los campos no tenían como función finalizar la existencia de los individuos, sino negar su existencia, poner en entredicho el hecho de que alguna vez hayan existido; razón por la cual podía dárseles muerte impunemente y negárseles la muerte por propia mano.⁹



Con este marco teórico en mente, es el momento adecuado para recordar el episodio de la “decisión” de Sophie. Aunque ya anteriormente Sophie (mujer polaca de unos 30 años, sobreviviente de los campos y residente en EE.UU. como emigrante) le había contado a Stingo (narrador de toda la historia y personaje que encarna a William Styron en su juventud) cómo había sido su llegada al campo de concentración de Auschwitz-Birkenau –cuenta que la habían atrapado contrabandeando carne para alimentar a su madre que se encontraba enferma de tuberculosis¹⁰–, sólo hasta casi el final de la película Sophie se atreve a darle detalles a Stingo del instante de la selección¹¹. Las imágenes de la película muestran a Sophie y sus dos hijos entre los deportados de todas las procedencias, quienes eran obligados a organizarse en largas filas. Sophie y sus hijos se

encontraban en la fila de quienes esperaban la selección, cuando el médico-oficial¹² encargado de esta tarea se detiene al lado de Sophie y le hace insinuaciones sexuales. Posteriormente, la secuencia presenta el siguiente diálogo:

–Jemand: ¿Eres polaca?

[Sophie asiente moviendo la cabeza (está asustada)]

–Jemand: ¿También eres una de esas comunistas asquerosas?

[Sophie lo niega moviendo la cabeza]

[El médico pierde interés y se marcha. Pero Sophie cree ver una posibilidad de salvarse y salvar a sus hijos.]

–Sophie: ¡Soy polaca! ¡Nací en Cracovia! ¡No soy judía! ¡Mis hijos tampoco! No son judíos. Son racialmente puros. Soy cristiana. Soy una católica devota. [Con esto llama la atención del médico nuevamente.]

–Jemand: ¿No eres una comunista?

[Sophie lo niega moviendo la cabeza.]

–Eres una creyente.

–Sophie: Sí, señor. Creo en Cristo.

–Jemand: ¿Así que crees en Cristo... el Redentor?

–Sophie: ¡Sí!

–Jemand: ¿No dijo Él... “sufran los niños pequeños para que vengan a Mí”? Puedes quedarte con uno de tus hijos.

–Sophie: ¿Cómo dice?

–Jemand: Puedes quedarte con uno de tus hijos. El otro debe irse.

–Sophie: ¿Está diciendo que debo elegir?

–Jemand: Eres una polaca, no una Yid. Eso te da un privilegio, una elección.

–Sophie: ¡No puedo elegir! ¡No puedo elegir! [alza la voz]

–Jemand: Cállate.

–Sophie: ¡No puedo elegir!

–Jemand: ¡Elije! ¡O enviaré a ambos para allá! ¡Haz una decisión!

–Sophie: ¡No me haga elegir! ¡No puedo!

–Jemand: Enviaré a ambos para allá.

–Sophie: ¡No! [Grita]

–Jemand: ¡Ya basta! ¡Te dije que te callaras! ¡Haz una decisión!

–Sophie: ¡No me haga elegir! ¡No puedo!

–Jemand: Enviaré a ambos para allá.

–Sophie: ¡No puedo elegir!

–Jemand: ¡Llévese a ambos niños! ¡Rápido! [Le grita a un soldado]

–Sophie: ¡Llévese a mi niñita! ¡Llévese a mi bebé! ¡Llévese a mi niñita!

[Es así como Sophie ve que se llevan a su hija Eva hacia el campo de exterminio, conmocionada por un hecho que no sabe cómo explicar].¹³



Esta secuencia, tanto del film como de la novela original, es la que ha causado debates irresueltos acerca de si la decisión de Sophie fue éticamente correcta. La politóloga Suzanne Lynn Dovi, en un artículo dedicado a analizar las decisiones éticas, presenta la elección de Sophie como un “auténtico dilema moral”, pues si deja que los dos niños mueran transgrede su obligación maternal de protegerlos bajo cualquier circunstancia, pero si elige uno de los dos se convierte en cómplice de un “esquema perverso” que pone en riesgo la vida de sus hijos, y de paso transgrede la norma que dicta que una madre no puede amar y preferir a un hijo por sobre otro (una buena madre no puede preferir la vida de uno y despreciar la de otro).¹⁴

Según esta autora, el carácter moral de la elección de Sophie se evidencia en el hecho de que, a pesar de no haber tenido la oportunidad de *elegir reflexivamente*, ella vive atormentada por “la culpa” de haber elegido a Eva y por las “razones que tuvo” para tal elección. El carácter dilemático de la situación lo encuentra Dovi en el hecho de que se trata de una “elección difícil”, es decir, una decisión que requiere de “nosotros elegir entre fines, propósitos, valores o bienes en conflicto que son muy importantes para nosotros”.¹⁵ Los dilemas son elecciones vitales a las cuales nos vemos sometidos justamente por tener una vida compleja; por esto, “las elecciones difíciles se convierten en genuinos dilemas morales cuando un agente no puede evitar transgredir sus concepciones morales más profundas”.¹⁶ Así pues, según Dovi, un dilema moral genuino es aquel que no tiene respuesta correcta, pues, desde la visión del agente, no existe un resultado preferible en términos morales (de lo bueno y lo malo) o cualquier resultado es igualmente horrible. En esos casos la justificación moral por haber elegido una u otra cosa es imposible, lo cual tiene unos costos morales muy serios para el agente.

Dovi identifica tres características de la elección de Sophie:¹⁷ 1) Ningún resultado de la elección es mejor que otro; o bien lleva a la muerte de uno de los dos, o bien los dos niños mueren. 2) Participar en el proceso de elección genera una carga moral distinta a la que genera la elección de uno de los dos niños; en esto radica el horror al que se ve enfrentada Sophie. 3) Las opciones presentadas para la elección no fueron determinadas por Sophie misma, de modo que no puede decirse que cumpla un “rol activo” en la creación de las circunstancias que llevan al episodio, es decir, ella no es responsable de crear el dilema moral sobre el cual debe decidir. La inexistencia de un resultado preferible, la necesidad de aliviar las cargas morales generadas en el proceso de elección y la determinación externa de las alternativas de elección, son justamente las tres condiciones que le permiten proponer a Dovi que en estos casos es justificable utilizar un método de elección aleatorio, pues: no hay razones válidas para preferir elegir a uno u otro niño, permite que el sentimiento de culpa se reduzca debido a que no se participaría propiamente de una elección y crea una distancia entre el agente y los resultados del proceso de decisión.¹⁸

Lo anterior quiere decir que, ante una situación como la que presenta la elección de Sophie, sería conveniente “lanzar una moneda” y dejarlo a la suerte, ya que, a pesar de poder decir que Sophie se encontraba ante un dilema moral real –decidiendo entre dos valores inconmensurables–, la elección al azar puede tranquilizar al agente que se ve forzado a elegir, de modo que no se genere el sentimiento de haber cometido un crimen por participar en el esquema perverso impuesto por el médico nazi, y a pesar de no poder evadir el sentimiento de haber transgredido las obligaciones morales que dicta el instinto maternal. Visto así, parece ser que Dovi tiene razones suficientes para concluir que el método aleatorio es el que debió usar Sophie en su elección, pero lo que muestra el film –y la novela en mayor medida– es que no fue así, puesto que Sophie tenía en mente datos muy precisos que, creía ella, le permitirían argumentar para salvarse y salvar a los niños, o por lo menos para sólo salvarlos a ellos.

Antes del nefasto episodio de la elección hay una escena en la que Sophie, tratando de ganar credibilidad con Stingo –pues este había descubierto que ella no había sido lo suficientemente sincera con él–, le habla acerca de su estancia en Varsovia antes de su envío al campo. Allí, cuenta Sophie, vivía con una mujer (Wanda) perteneciente a la resistencia y con su hermano, que en ese momento era su amante. Wanda es la primera en hablarle del programa de germanización “*Lebensborn*” y le muestra fotos de ni-

ños que habían sido raptados (por tener rasgos arios) para entrar al programa y ser asimilados por familias alemanas, pero que, por no cumplir con las expectativas, eran rechazados y, luego, aniquilados. El objetivo de Wanda era conseguir que Sophie tradujera unos documentos para no permitir que eso siguiera sucediendo en la zona, pero Sophie se niega arguyendo que no puede poner en peligro a sus hijos. Dos semanas después mataron a su amante y a ellas las llevaron al campo.¹⁹ Aunque el film no lo muestra, la novela muestra cómo, antes de su llegada al campo, Sophie consideraba que su hijo Jan, al igual que ella, era más cercano a los estándares germánicos, mientras que Eva había sido educada de una forma menos germanizante. Esto quiere decir que, con anterioridad a la detención e internamiento, Sophie era perfectamente consciente, primero, del plan de “limpieza” racial de los nazis, y, segundo, de que su hijo Jan tenía los rasgos y cualidades necesarias para ingresar al *Lebensborn*. Más adelante, cuando cumple funciones secretariales para el Reichsführer Rudolf Höss (comandante general de Auschwitz-Birkenau), Sophie recuerda que le mencionó ese programa de germanización a Höss para proponerle una “manera legal” de liberar a Jan del campo y salvarlo de la muerte.



¿Esto significa que Sophie sí es responsable, éticamente hablando, de la elección hecha en el campo? Suzanne Dovi, sin hacer mención al apartado anterior, responde: “me inclino hacia la posición de que Sophie no está sujeta a ningún requerimiento moral, ya sea al elegir o no, porque no tiene sentido responder a la pregunta de qué debería hacer moralmente Sophie. Dado que ella encara una decisión horrenda bajo condiciones horrendas, sería cruel y desacertado pedir a Sophie elegir o no elegir”.²⁰ En otras palabras, lo que quiere decir Dovi es que el estatus moral de Sophie es “indeterminado”, pues ninguna de las decisiones que pueda tomar puede ser juzgada éticamente. De aquí extrae su propuesta del método de elección aleatoria, ya que no hay ninguna racionalidad práctica que nos permita establecer cuál es el camino más adecuado en

este tipo de situaciones. Con esto pretende responder a aquellos que consideran que el gran error de Sophie fue no haberse resistido activamente a su inclusión en el esquema perverso del médico nazi, o, por haber declinado, como diría Primo Levi, en su “facultad de negar [el] consentimiento”²¹ a los vejámenes que era sometida.

Es posible coincidir con Dovi en que el estatus moral de Sophie es indeterminado, pero las razones no tienen que ver directamente con el caso específico en el que se ve involucrada, a partir del cual Dovi extrae una propuesta de método de elección; las razones, más bien, deberían buscarse en el concepto de campo expuesto por Agamben. Efectivamente, como lo mostramos al principio, el campo es un orden excepcional, es decir, un orden que se funda en la suspensión de la ley normal y que tiende a volverse permanente. Y es eso lo que muestra el film cuando Sophie expresa, con toda la vergüenza que eso le causa, su conocimiento, desde Cracovia, del discurso racial nazi y de los planes de exterminación de los judíos. De hecho, le cuenta a Stingo que su padre era un ferviente simpatizante del antisemitismo nazi y que ella le ayudaba a transcribir los discursos que él impartía en la universidad para buscar apoyo político a sus propuestas antijudías. De modo que, sin darse cuenta, Sophie “entró” al campo en el momento en que *decidió* convivir con las prerrogativas del orden excepcional que los nazis habían establecido y extendido a las zonas ocupadas. Su aceptación de este orden, así fuera por motivos de supervivencia, se evidencia en el hecho de haber atesorado una hoja con un fragmento del discurso en el que su padre sugiere la “solución final al problema judío” antes de que los nazis la formularan. Con esto en sus manos, Sophie intenta convencer a Höss acerca de que su internamiento en el campo fue un error, pues ella es una “polaca simpatizante del Nacionalsocialismo” y “militante en la guerra sagrada contra los judíos”. A lo cual el comandante responde que, al ser polaca –así no haya cometido ningún crimen–, cuenta como enemiga del Reich, de modo que sería “ilegal” liberarla.



Por eso, es bastante dicente que Sophie vea en el programa *Lebensborn*, que de por sí es una medida totalmente *ilegal* desde el derecho normal, una salida *legal* para liberar a su hijo. Sin embargo, Sophie llegó a ser consciente de la completa perversión de lo que debía entenderse como un comportamiento éticamente correcto en los tiempos oscuros del nazismo. Precisamente, en la novela original, cuando Sophie estaba narrando su intento de convencer a Höss para que liberara a Jan, se detiene para reflexionar:

“En los campos de concentración la gente se comportaba de maneras muy diferentes: unos con cobardía y egoísmo, otros con valentía y altruismo; la conducta no era en absoluto uniforme. Era tan terrible Auschwitz... Sí, Stingo, increíblemente terrible: nunca podías decir si una persona haría cierta cosa de manera noble y honrada como hubiera podido esperarse en el mundo exterior. Si esa persona optaba por un acto de nobleza, era tan digna de admiración como si hubiese vivido en otro lugar –en realidad, más-, pero tal conducta era allí muy difícil de poner en práctica. Los nazis eran unos asesinos, y cuando no mataban a los prisioneros los convertían en animales enfermos de cuerpo y espíritu; por ello, si el comportamiento de las personas no era allí tan noble como habría sido de desear, o incluso resultaba propio de seres irracionales, había que comprenderlo, detestándolos tal vez, pero teniendo piedad por ellos al mismo tiempo, porque también tú estabas expuesto a actuar como un animal en el momento menos pensado.” [...] “Sin embargo –prosiguió-, hay una cosa que sigue siendo un misterio para mí: el motivo de que me sienta tan culpable por mi conducta allí, aun sabiendo lo que acabo de decirte y que los nazis me convirtieron en un animal enfermo como a todos los demás. Y también me siento culpable de seguir con vida. Es una culpa de la cual no puedo librarme, de la que no creo poder librarme jamás... [...] Y el hecho de que no pueda deshacerme nunca de esta culpa es lo peor que me dejaron los alemanes”.²²

Este pasaje muestra perfectamente la indeterminación moral de todos los que se hallaban en los campos, pero, a la vez, la sensación de culpa que los embarga. ¿Por qué sucede esto? El orden excepcional del campo contempla la configuración de unas formas sociales específicas, acopladas a los mecanismos biocráticos del nazismo: normalización absoluta de la vida, doble cierre del cuerpo y supresión anticipada del nacimiento, lo cual implica que también había una especie de “ética” que aseguraba un comportamiento al servicio del

cumplimiento del destino del Reich y de sus enemigos. La mayoría de quienes se encontraban en el campo se adecuaron, consciente o inconscientemente, a este modelo de comportamiento. Por esto, aquellos que tenían una posición dominante, y que eventualmente fueron juzgados, decían haber cumplido con el deber; mientras que aquellos que se encontraban en posición de dominados, los sobrevivientes, sienten culpa al comparar su manera de actuar en el campo con los estándares éticos tradicionales. A propósito, uno de los episodios más interesantes del film es en el que Höss y el médico Jemand sostienen la siguiente conversación:

[Höss y Jemand comparten una comida en el patio de la casa y se disponen a tomar vino (Sophie puede escuchar la conversación mientras come en el sótano)].

–Höss: *Se ve bien.*

–Jemand: *Casi no bebía... antes de venir aquí. ¿Se imagina? Mi padre me preguntó qué clase de medicina practico aquí. ¿Qué puedo decirle? Realizo el trabajo de Dios. Elijo quién vivirá y quién morirá. ¿No es ese el trabajo de Dios?*

–Höss: *Usted es demasiado joven para recordar lo que sufrió Alemania en la derrota. No podemos permitirnos ser amables si queremos sobrevivir. Hay una epidemia en el campo de los niños. No importa lo que hagamos mueren como moscas. No se puede permitir ser tan sensible.*

No hay que olvidar que este es el mismo médico que obliga a Sophie a elegir y que este diálogo es cronológicamente posterior a esa escena, aunque en la película el diálogo se da antes de que se sepa lo que había ocurrido en el momento de la selección. Lo que se evidencia aquí es que aún quienes tenían posiciones de mando sentían que había una contradicción entre el comportamiento que se esperaba de ellos en el campo y sus intuiciones morales, por lo que intentaban encontrar justificaciones para sus acciones, así fuera en razones extra-morales como las divinas. De acuerdo a esto, se podría pensar que la elección hecha por Sophie sí fue una decisión ética, pues se plegó al modelo de comportamiento que exigía el nazismo, dentro del cual una de las acciones fundamentales es la decisión sobre la vida y la muerte de las personas. Pero aún resulta discutible el hecho de que se pueda encontrar responsabilidad moral en una situación en la que el dilema no se presenta a partir de las propias acciones de Sophie, sino que es un agente externo el que le presenta unas opciones que realmente conducen a un único desenlace. Además, también puede discutirse si la decisión entre la vida y la muerte de una persona da lugar, en el caso del campo, a un dilema real, pues, más que una situación en la que entran en conflicto valores

igualmente importantes, se trata, y así se presentaba, de una decisión técnica. El destino de todos los que entraban al campo estaba decidido de antemano.

Debe concluirse, entonces, que es muy difícil hablar de una decisión ética en el campo, puesto que este es un espacio en el que las reglas son suspendidas –y las normas éticas son reglas-, para dar lugar a un orden en el que todo es posible, en el que lo que estaba limitado por las reglas deja de estarlo y lo que estaba fuera del alcance del poder ahora es su objeto principal de dominación. Sin embargo, como orden excepcional, el campo prevé, casi milimétricamente, unas formas de comportamiento específicas, un *ethos* particular, que no tiene nada que ver con el *ethos* que emerge en la acción libre de los individuos.

Para finalizar resulta pertinente retomar la frase de Giorgio Agamben que sirve de epígrafe al presente escrito: “El hecho del que debe partir todo discurso sobre la ética es que el hombre no es, ni ha de ser o realizar ninguna esencia, ninguna vocación histórica o espiritual, ningún destino biológico. Sólo por esto puede existir algo así como una ética: pues está claro que si el hombre fuese o tuviese que ser esta o aquella sustancia, este o aquel destino, no existiría experiencia ética posible, y sólo habría tareas que realizar”.²³ De acuerdo a esto, en el campo definitivamente no se puede tomar una decisión ética, pues es un dispositivo que tiene como fin materializar las ideas sobre el destino histórico y biológico del pueblo alemán y, por contraposición, del “pueblo” judío –por no decir del resto de la humanidad.

Si se puede hablar de una decisión ética de Sophie, tendría que ser en el momento en que fue consciente de la ideología nazi y sus objetivos. Este podría ser el instante narrado más importante del film desde el punto de vista ético. Nuevamente, antes de describir su arribo al campo, Sophie le habla de su padre a Stingo y comienza diciéndole que, cuando era niña, lo admiraba mucho, pero que después, cuando creció, llegó a darse cuenta

de lo mucho que lo odiaba. Por esto, le cuenta que, en el invierno de 1938, ella se dedicaba a transcribir uno de los últimos discursos de su padre: “El problema judío de Polonia”, cuando se encuentra con una expresión que, a pesar de que ella normalmente no se interesaba por nada de lo que se decía, le llamó la atención: “La solución para el problema judío de Polonia es la Exterminación”. El impacto que le causó esta expresión la impulsó a ir al gueto judío en Cracovia, pues quería observar a la gente que su padre había “condenado a morir”.²⁴ Debido a este desvío, Sophie se atrasó en su trabajo y cometió errores de transcripción. Su padre leyó el discurso con los errores, por lo cual se puso furioso con Sophie y la increpó. Sophie cuenta que quiso decirle a su padre que era horrible lo que pretendía hacerles a los judíos –cuestionarlo por su posición, pero que no tuvo el valor para hacerlo.

Claramente Sophie tuvo una vivencia singular: la experiencia de cercanía con unas personas que le eran totalmente ajenas; de aquí ella pudo intuir que no existía ninguna razón para hacerles daño y que merecían tanto respeto como cualquier otro. A partir de esta experiencia, Sophie estaba dispuesta a cambiar su vida –que para el caso de ella se resume en tomar distancia de las ideas de su padre-, pero el temor la embargó y no pudo distanciarse de las concepciones antisemitas de su padre y de un entorno que veía a los nazis como el modelo a seguir. Es aquí donde realmente se puede hablar de una decisión ética de Sophie, pues se abrió para ella una visión propia acerca de lo que las personas del gueto eran y de lo que merecían, dejándola ante la posibilidad de vivir de acuerdo a esta visión (pase lo que pase) o de negarse a vivir y simplemente seguir la corriente. Fue en este momento cuando Sophie pudo decidir y no lo hizo. De ahí en adelante lo único que podía pasar era que se cumpliera su destino, el cual venía dado por su padre y su esposo, pero que, en adelante, sería dado por los nazis y por las diatribas del campo de concentración.

Referencias

- Agamben, G. (2006). *La comunidad que viene*. Trad. José Luis Villacañas, Claudio La Rocca y Ester Quirós. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2010). *Medios sin fin. Notas sobre política*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- Dovi, S. L. (2006). Sophie's choice: letting chance decide. *Philosophy and Literature*, 30(1), 174-189.
- Esposito, R. (2006). *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Trad. Carlo R. MolinariMarotto. Buenos Aires: Amorrortu.
- Pakula, A. (productor y director) (1982). *Sophie's choice* [cinta cinematográfica]. EE.UU.: Universal Pictures.
- Styron, W. (1980). *Sophie*. Trad. Antoni Pigrau. Barcelona: Grijalbo.
- Tendlarz, S. E. (2013). Shoa. *Ética y Cine Journal*, 3(2), 83-88.

¹ Agamben, G. (2010). *Medios sin fin. Notas sobre política*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, p. 37.

² Nótese que, en este punto, cuando hablo de “vida” me refiero a la vida biográfica, a las aspiraciones o expectativas que cada quien tiene con respecto a lo que puede y quiere ser como persona socialmente reconocida.

³ Agamben, 2010, p. 38

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ *Ibid.*, pp. 40-41.

⁶ La expresión “totalidad de la sociedad” no hace referencia únicamente a todos lo que se consideran miembros de la sociedad, sino también a todos los aspectos de la vida social, incluyendo los biológicos.

⁷ Véase: Esposito, R. (2006). *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Trad. Carlo R. MolinariMarotto. Buenos Aires: Amorrortu, p. 179.

⁸ Véase: *Ibid.*, pp. 228-229.

⁹ Véase: *Ibid.*, pp. 233-234.

¹⁰ Aunque en la novela de Styron se revela que inicialmente la atraparon porque sospecharon que era miembro de la resistencia. Véase: Styron, W. (1980). *Sophie*. Trad. Antoni Pigrau. Barcelona: Grijalbo, p. 170.

¹¹ En la novela, Styron, en voz de Sophie, explica que Auschwitz era realmente dos campos, uno al que eran enviados quienes podían realizar trabajos de toda índole y otro (Birkenau) al que eran enviados quienes debían ser exterminados. (Véase: Styron, 1980, *Ibid.*)

¹² Styron revela que el nombre de este personaje es Fritz Jemand. (Véase: Styron, 1980, p. 561.)

¹³ Es importante saber cómo narra Styron la secuencia, pues, según el escrito, durante la espera de Sophie y sus hijos en el vagón se vivieron momentos realmente angustiosos, particularmente cuando llegaron noticias sobre el envío de todos los judíos y los miembros de la resistencia a cámaras de gas. Lo siguiente que recordó Sophie fue el hecho de encontrarse con los dos niños en el andén y el posterior episodio con el médico Hauptsturmführer Fritz Jemand. Este hombre tenía unos 35 a 40 años y era bien parecido, pero cuando se dirigió a Sophie por primera vez le insinuó toscamente querer llevarla a la cama, lo cual parecía explicable por el hecho de estar visiblemente borracho. Posteriormente, el doctor le dijo que sabía que ella era polaca y le preguntó si también era comunista, a lo cual Sophie no respondió. Cuando parecía perder la atención, Sophie se arriesgó y le dijo, en perfecto alemán, que efectivamente era polaca, de Cracovia, que ni ella ni los niños eran judíos, que hablaban perfectamente alemán y que era cristiana-católica. Con esto llamó de nuevo la atención del doctor, quien le dijo: “¿Así que crees en Cristo el Redentor? [...] ¿No dijo Él: ‘Dejad que los niños se acerquen a mí?’ [...] Pues puedes quedarte con una de las criaturas.” “¿Cómo?” –dijo Sophie. –Que puedes quedarte con una de las criaturas –repitió–. La otra tendrá que irse. ¿Con cuál te quedas? –¿Quiere decir que tengo que escogerla? –Tú eres polaca y no judía. Eso te da un privilegio, una opción. Las facultades pensantes de Sophie disminuyeron, cesaron. En-

tonces tuvo la sensación de que las piernas no le aguataban. –¡No puedo elegir! ¡No puedo elegir! –empezó a gritar. ¡Cómo recordaba sus propios gritos, después de tanto tiempo!–. Ichkan-nichtwählen! –repitió a gritos. El doctor advirtió que a su alrededor se le estaba prestando más atención de la que deseaba. –¡Cállate! –le ordenó–. Y ahora a escoger en seguida. Escoge de una vez, si no los envío a los dos allí. ¡Deprisa! Sophie no podía creer lo que estaba sucediendo. [...] Su incredulidad era total, insensata. Y reflejaron también incredulidad los ojos del flaco y joven Rottenführer, el cabo de primera ayudante del doctor, a quien se encontró mirando con expresión suplicante. El hombre parecía sorprendido y le devolvió la mirada con unos ojos abiertos de par en par que parecían decir: “No, no lo entiendo”. –No me haga elegir –susurró ella–. No puedo elegir. –Bueno, pues mándelos a los dos a la izquierda –dijo el doctor al ayudante–, nach links, sí, hacia la izquierda.

–¡Mamá! –oyó Sophie que decía su hija, con un grito delgado pero estremecedor, en el instante en que ella la levantó de la superficie del hormigón con un torpe y vacilante movimiento. –¡Tome a la niña! –gritó–. ¡Quédese con mi hijita! En aquel momento el ayudante, con una delicadeza que Sophie habría querido olvidar, pero que recordaría siempre, tiró de la mano de Eva y la condujo hasta la legión de condenados.” (Véase: Styron, 1980, pp. 560-564).

¹⁴ Véase: Dovi, S. L. (2006). Sophie’s choice: letting chance decide. *Philosophy and Literature*, 30(1), p. 176.

¹⁵ Dovi, 2006, p. 175. (Todas las traducciones del inglés son mías).

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Véase: Dovi, 2006, pp. 177-178.

¹⁸ Véase: *Ibid.*, pp. 183-184.

¹⁹ Con respecto al programa *Lebensborn*, Styron dice en la novela, en voz de Stingo: “Una de las operaciones más siniestras y menos conocidas de los planes nazis fue el programa llamado *Lebensborn*. Producto del delirio filogenético de los nazis, el Lebensborn (literalmente, fuente de vida) fue proyectado para aumentar las filas del Orden Nuevo, al principio mediante la sistematización de un programa educativo y, después, gracias al raptó organizado, en las zonas ocupadas, de niños racialmente “idóneos” que eran enviados al interior de su tierra natal para que residieran en hogares fieles al Führer, con lo que se esperaba que se criasen en una atmósfera asépticamente nacionalsocialista. Teóricamente, esas criaturas tenían que constituir la más pura progenie alemana”. (Styron, 1980, p. 352.)

²⁰ Dovi, 2006, pp. 179-180.

²¹ Citado por Tendlarz, S. E. (2013). Shoa. *Ética y Cine Journal*, 3(2), p. 85.

²² Styron, 1980, pp. 335-336.²³ Agamben, G. (2006). *La comunidad que viene*. Trad. José Luis Villacañas, Claudio La Rocca y Ester Quirós. Valencia: Pre-Textos, p. 41.

²⁴ Se trata de una imagen en la que Sophie está de pie en la mitad de una de las calles del gueto viendo la gente pasar, sin que pueda encontrar una diferencia entre ella y los transeúntes, y si sentir ningún tipo de resentimiento hacia aquellas personas; se puede decir que Sophie prácticamente se camufla en el paisaje.

¿Qué tienen en común Jacques Lacan y Don Draper?

Mad Men | AMC | 2007-2015

Jorge Pablo Assef*

Universidad Nacional de Córdoba

Recibido: 22 de enero 2016; aprobado: 20 de febrero 2016

Resumen

Tanto en el caso de Freud como en el de Lacan, ambos supieron reconocer y adaptar su estudio a los desafíos que la experiencia clínica les presentaba, efectivamente a medida que estudiaban y desarrollaban su obra teórica, el siglo iba cambiando. Los analistas siempre somos testigos de esos cambios, vemos que las viejas dolencias de las señoritas victorianas que consultaban a Freud, no tienen mucha relación con las demandas más comunes de la actualidad. Bien, partimos de reconocer entonces que la clínica ha cambiado porque la subjetividad ha cambiado, por lo tanto también es conveniente reconocer que los modos de representación y ficcionalización de los temas de la época también han cambiado. Entre los nuevos modos de representación contemporáneos encontramos el lugar privilegiado de las Series de TV. El presente artículo retoma a partir de la serie *Mad Men* algunas características de la clínica contemporánea, las cuales ya estaban elucidadas en la enseñanza de Lacan.

Palabras claves: Síntoma | época | goce | series de tv.

What do Jacques Lacan and Jon Draper have in common?

Abstract

One as much as the other, both Freud and Lacan knew how to recognize and adapt their studies to the challenges that the clinical experience presented, as while they studied and developed their theoretical work the century kept on changing. As psychoanalysts we are always witnesses of such changes, we see that the ladies’ illnesses from Victorian times that sought help from Freud have not much in common to most frequent demands at present. Therefore, we acknowledge that clinic has changed because subjectivity has changed as well. Thus, it is convenient to recognize that the ways in which the topics of current times are represented and fictionalized have also changed. Amongst these new ways of representation, we find TV series in a privileged position. This article, based on the *Mad Men* series, picks up on some characteristics of contemporary clinic that Lacan had already shed light on in his teaching.

Keywords: Symptom | era | enjoyment | TV series.

Introducción

Freud tuvo dos momentos para desarrollar su concepto de síntoma, lo descubrió gracias a las histéricas, y por ellas se dio cuenta que aquello que no se podía decir en la cultura victoriana terminaba expresándose de otro modo, luego advirtió que el mecanismo no se terminaba allí y escribió *Inhibición Síntoma y Angustia* para repensar la teoría del síntoma a partir de ese núcleo del síntoma que resiste a la significación y que el sujeto no cesa de repetir. Lacan también construyó la noción del síntoma en varios tiempos, partió de Freud y sirviéndose de la lingüística expli-

có el síntoma como una palabra amordazada, luego continuó desarrollando esta noción a lo largo de 30 años de trabajo, lo cual complejizó dicho concepto. Tanto en el caso de Freud como en el de Lacan, ambos supieron reconocer y adaptar su estudio a los desafíos que la experiencia clínica les presentaba, efectivamente a medida que estudiaban y desarrollaban su obra teórica, el siglo iba cambiando. Los analistas siempre somos testigos de esos cambios, vemos que las viejas dolencias de las señoritas victorianas que consultaban a Freud, no tienen mucha relación con las demandas más comunes de la actualidad: no poder parar de comer, de comprar, de masturbarse, de jugar

* jorgepabloassef@hotmail.com

a la *play*; provocarse el vómito, cortarse la piel, sentir ataques de ahogos, impulsos violentos, dolores en el cuerpo, tener que beber demasiado para relacionarse con otros, encerrarse con el porno buscando satisfacción, ponerse una placa en la boca para controlar el bruxismo... son algunas de las razones que llevan a la gente a consultar a un psicoanalista hoy en día. Bien, si tenemos que reconocer entonces que la clínica ha cambiado porque la subjetividad ha cambiado, también es conveniente reconocer que los modos de representación y ficcionalización de los temas de la época también han cambiado. En este contexto es que encontramos a las Series de TV como esos productos particularmente masivos que exploran nuestro tiempo. Al respecto, la psicoanalista europea Veronique Voruz sostiene: *Así, Tony Soprano es una mueca (...) de Marlon Brando en el Padrino mientras su psiquiatra, la Dra. Melfi, para hacerle frente se vuelca al alcohol y las pastillas (The Sopranos). Paul Weston, el analista de In Treatment, cae en el juego erotómano de una de sus pacientes y se enamora ciegamente de ella, lanza ataques altamente personales a su supervisora Gina y disfruta hablar de sí mismo durante las sesiones de los tratamientos que él conduce. El padre adoptivo de Dexter es policía y le enseña al asesino serial de su hijo un código que le permite matar sin ser atrapado, el "Código de Harry" (Dexter). Edie Falco, interpretando a la enfermera en Nurse Jackie, es una adúltera drogadicta. El genio diagnosticador Gregory House es un cínico misántropo adicto a los calmantes y cuya única ley es "todos mienten" (Dr. House). En The Wire, la mayoría de quienes están del lado de la ley (policías, políticos, periodistas) son corruptos o sacrifican la ética de su profesión ante la religión de los números. Finalmente en Breaking Bad, Walter White, un profesor de química de escuela secundaria, comienza a cocinar metanfetaminas para proveer a su familia luego de haber sido diagnosticado de cáncer. Madres, padres, profesores, doctores, oficiales de la ley, políticos... Las series de TV nos muestran el detrás de pantalla de las películas de Hollywood.*¹

Reconociendo entonces que estamos frente a una nueva clínica, utilizaremos la serie de TV *Mad Men*, para pensar la propuesta que hace Jacques-Alain Miller al sostener que nuestra tarea es extraer de la enseñanza de Lacan las herramientas que nos permiten enfrentar las demandas de hoy y alojarlas en un dispositivo que ya no es el de Freud. Porque si los síntomas ya no son los mismos, el psicoanálisis tampoco.



La noción de síntoma en Lacan y la clínica actual

En el primer tiempo de su enseñanza Lacan articuló el síntoma directamente a la lógica significante como una metáfora que entraña una verdad amordazada, por ejemplo en el texto *Variantes de la Cura* tipo de 1955 podemos leer: *El síntoma es el retorno de lo reprimido en el compromiso, y que la represión aquí como en cualquier otro sitio es censura de la verdad.*² Dos años más adelante, en el texto *La instancia de la letra*, Lacan escribe: *El síntoma es una metáfora*³. Y nueve años después esta vertiente simbólica del síntoma se mantiene en su obra, en 1966 escribe: *A diferencia del signo, ..., el síntoma no se interpreta sino en el orden del significante. El significante no tiene sentido sino en su relación con otro significante. El síntoma conserva alguna borrosidad por representar alguna irrupción de verdad. De hecho es verdad, por estar hecho de la misma pasta de que está hecha ella, si asentamos materialmente que la verdad es lo que se instaura en la cadena significante.*⁴ Sin embargo, a medida que avanza la obra de Lacan vemos desarrollarse otra vertiente de la noción de síntoma en Lacan, lo cual no anula ni descarta la que venimos puntuando sino que la complejiza, esta es la vertiente Real, caracterizada desde Freud como aquella satisfacción pulsional que anida en el síntoma. Esta otra cara del síntoma podemos encontrarla con claridad por ejemplo en el Seminario 11: *Es evidente que la gente con que tratamos, los pacientes, no están satisfechos, como se dice, con lo que son. Y no obstante, sabemos que todo lo que ellos son, lo que viven, aun sus síntomas, tienen que ver con la satisfacción. Satisfacen a algo que sin duda va en contra de lo que podría satisfacerlos, lo satisfacen en el sentido de que cumplen con lo que ese algo exige. No se contentan con su estado, pero aun así, en ese estado de tan poco contento, se contentan. El asunto está justamente en saber qué es ese se que queda allí contentado.*⁵

Ahora podríamos decir que vamos a llamar "Clínica Actual" a aquellos modos de presentación sintomática que se caracterizan por la prevalencia de la satisfacción pulsional por sobre el registro simbólico. Pero lo interesante de esto es que tanto Freud como Lacan, a medida que avanzó su enseñanza se interesaron cada vez más por esta cara del síntoma, la que llamamos la cara real del síntoma, su lado de satisfacción pulsional o de goce. Y esa es la razón por la cual en su clase del 12 de febrero de 1964, Lacan dice: *El análisis, mas que ninguna otra praxis, esta orientado hacia lo que, en la experiencia, es el hueso de lo real.*⁶ A partir de aquí, del Seminario 11 podemos decir que la orientación lacaniana es la orientación por lo real, pero no sin lo simbólico, ambas caras del síntomas son fundamentales para pensar la clínica, por eso ya muy cerca del final de su enseñanza, en 1974, durante una entrevista periodística realizada por una revista italiana Lacan lo aclara. Lacan está explicando al periodista sobre síntoma obsesivo de volver una y otra vez a chequear si la canilla esta cerrada y agrega: *No hay píldoras que curen eso, tu tienes que descubrir por qué estas haciendo eso, y conocer lo que eso significa para ti. El neurótico es un ser sufriente que puede ser tratado con el discurso, y sobre todo con su propio discurso. Ellos tienen que hablar, reconocerse y explicarse a si mismos. Freud definía el psicoanálisis como la asunción del sujeto de su propia historia, y eso no esta lejos de ser la asunción de cómo el sujeto esta constituido por un discurso que le viene del Otro. En psicoanálisis, no hay otro remedio, es el discurso, (...) El discurso es la fuerza principal del psicoanálisis.*⁷

Del Sujeto del Significante al Sujeto de Goce

Entonces, como vemos, a medida que avanza la enseñanza de Lacan el interés por el sujeto constituido por el lenguaje se va desplazando, hacia el interés por el goce.

En octubre de 1966, Lacan viaja a Estados Unidos por primera vez, respondiendo a una invitación para participar en el Simposio Internacional sobre Estructuralismo que se celebra en la ciudad de Baltimore (Maryland), auspiciado por el Centro de Humanidades de la Universidad John Hopkins, y promovido por su amigo René Girard. Durante ese viaje Lacan dictó tres conferencias en diferentes universidades de Estados Unidos, aquella que dictó en Baltimore se tituló: "De la estructura como inmixing del prerrequisito de alteridad para cualquiera

de los otros temas", lo hizo el 21 de octubre de 1966 y se publicó en 1970 por *The John Hopkins Press*, en un libro que incluye las otras dos conferencias, junto al conjunto de actas del simposio, la publicación fue dirigida por R. Macksey y E. Donato. Tenemos entonces en esa ocasión las siguientes palabras de Lacan: *Cuando venía hacia aquí, esta tarde, vi sobre el pequeño anuncio luminoso el lema «Enjoy con Coca-Cola». Me recordó que en inglés, no hay, creo, un término para designar precisamente a este enorme peso de significado que tiene en francés la palabra jouissance, o en latín, fruor. Busqué en el diccionario la palabra jouir y leí «to possess, to use» [poseer, utilizar], pero no significa eso en absoluto. Si el ser viviente es pensable, será sobre todo como sujeto de la jouissance.*⁸

Resulta muy interesante reparar en que Lacan había sido invitado a un evento internacional sobre estructuralismo, suponemos que se esperaba de él un desarrollo en torno a su gran contribución a las ciencias sociales vinculando el inconsciente al lenguaje, sin embargo Lacan decide focalizar en el aspecto del goce como condición de la subjetividad, el goce, justamente aquella categoría que no puede reducirse a la estructura. Además Lacan decide utilizar un ejemplo cotidiano y coloquial de la vida estadounidense, no es casual el que elige, se trata del fenómeno más estadounidense posible: un cartel publicitario de *Coca-Cola*, esa elección revela no sólo la importancia que tiene la noción de goce para ese momento de su enseñanza, que es justamente el pasaje del Sujeto Dividido a el *Parlêtre*, sino que anuncia también la clave de una era que recién estaba empezando, la nuestra.



El Universo *Mad Men*

La serie televisiva de la cadena AMC, *Mad Men*, condensa matices claves de la sociedad que refleja y logra sintetizar la complejidad de la década del sesenta, como aquella que cambió la historia de la humanidad

al consagrar el estilo de vida estadounidense como el modelo cultural hegemónico del siglo 21. “Mad Men” era el término del argot acuñado a principios de los ’60 para nombrar a los publicistas que trabajaban en las agencias de publicidad de Madison Av. (Nueva York), la historia comienza en una de ellas, el protagonista es su director creativo, Don Draper, alrededor de él se organizan el resto de los personajes, esposa, tres hijos, amantes, colegas, entre ellos su discípula Peggy. El relato se enmarca en el ascenso a la gloria de la publicidad moderna, cuando el marketing, el imperio de la imagen y el capitalismo de consumo comienzan a modificar la vida de la especie humana. Se suma un componente histórico, a medida que cada eje narrativo avanza lo hace articulado a los acontecimientos sociales de la década de 1960, desde la muerte de Marilyn, pasando por la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos, hasta la llegada del hombre a la luna, etc. El protagonista de la historia, Don Draper, es presentado entonces como un genio del ambiente publicitario neoyorkino, su filosofía es simple y puede resumirse en tres de sus frases:

- Lo que llamas amor fue inventado por tipos como yo para vender medias.
- Las personas desean que les digan lo que tienen que hacer, por lo que escucharán a cualquiera.
- La publicidad se basa en una cosa, la felicidad. Y, ¿sabes lo que es la felicidad? El olor de un coche nuevo.

Luego de ocho temporadas que abarcaron una década, la serie llegó a su fin recientemente: 2015. En la última temporada *Mad Men* consigue representar aquel factor fundamental de la cultura de los años sesenta que fue la idealización del concepto de “soberanía individual”. Ésta ideología es la que Don Draper ha logrado captar mejor que nadie: si el sujeto es libre y tiene derecho a gozar de lo que quiera, la mayor aptitud de Don es justamente poner esa idea al servicio del mercado. En el último capítulo de la serie, Don, luego de una crisis personal que lo empujó a salir a la ruta sin destino, termina en una comunidad terapéutica hippie de California; desde allí llama a su colega más querida, Peggy, quien le dice: Se que te hartas de las cosas y huyes, pero puedes volver, ¿acaso no quieres trabajar para *Coca-Cola*?. Don le responde: *No puedo, lo he arruinado todo...*, minutos después entra a una sesión de terapia grupal. En la secuencia siguiente se puede ver a Don en ronda con otras personas, meditando bajo el sol, guiados por un hombre que al modo de maestro les dice: *El nuevo día nos da una nueva esperanza, las vidas que hemos llevado, las vidas que aún hemos de llevar. Un*

*nuevo día, nuevas ideas, un nuevo tu, Ommm, Don sentado sobre el césped, los ojos cerrados, repite el mantra, la cámara hace un primer plano, Don sonríe. Inmediatamente después aparece una publicidad real, se trata de un aviso televisivo llamado *Coca-Cola Hilltop*, filmado en una montaña Italia en 1971, una multitud interracial de jóvenes de melenas largas, camisas batik, binchas de colores y pantalones oxford, cantan: *Me gustaría enseñarle al mundo a cantar, a vivir en perfecta armonía, me gustaría, comprarle al mundo una Coca-Cola y hacerle compañía. Lo que auténticamente quiere el mundo es Coca-Cola*, termina la canción, y con ella tenemos el final de la serie.*



Después de los debates en torno a este final, durante un seminario sobre *Mad Men* dictado en la Biblioteca Pública de Nueva York, su creador, Matthew Weiner, evitó definirse sobre si Don regresa a su trabajo y transforma su experiencia comunitaria en un comercial para vender gaseosas. Pero más allá de la serie, este final nos permite deducir lo que *Coca-Cola* hizo con la Era de Acuario, y a su vez descubrir un punto muy interesante en el cual Don Draper y Jacques Lacan se encontraron allá en los años sesenta: una *Coca-Cola*, de ninguna manera podemos considerarlo una casualidad.

El ascenso del Objeto al cenit

Lo que nos muestra *Mad Men*, es ese proceso histórico que nos lleva a una nueva forma de capitalismo, sin la estructura jerárquica fordista del proceso de producción organizada en redes fundadas en la iniciativa de los empleados y concentradas en la satisfacción del cliente. Pasamos del capitalismo de producción a un capitalismo de consumo. Forma de funcionamiento social que promueve un estilo subjetivo que básicamente se basa en el consumo como actividad principal del sujeto. Esto es

lo que nos lleva a comprender por qué Lacan en 1970, en una entrevista radial, que se publicó como *Radifonía*, anuncia que pronto todos serán lacanianos, y dice: *Bastaría el ascenso al cenit social del objeto llamado por mí a minúscula (...) porque cuando ya no se sabe a qué santo encomendarse (...) se compra cualquier cosa.*⁹



Según nuestro recorrido tenemos entonces, una condición intrínseca del *parlêtre*, nos referimos a su ser goce, quiere gozar. Luego tenemos el nuevo orden del simbólico a partir de la promoción del objeto al cenit social, tal como lo impulsa el discurso capitalista. Así llegamos a una combinación de elementos que nos conducen a las presentaciones clínicas de nuestra época. Ahora de lo que se trata entonces es de pensar qué tipos de síntomas, o de fenómenos subjetivos promueve este nuevo orden simbólico, y lo primero que podemos localizar es el surgimiento desenfrenado de las adicciones, que se trata justamente la dependencia del sujeto a algún objeto de consumo que ofrece el mercado. De algún modo Lacan lo vio venir, en su seminario número 17 decía: *Ya les he hablado bastante de ello como para que sepan que el goce es el tonel de las Danaides y que, una vez que se entra, no se sabe hasta donde va. Se empieza con las cosqui-*

*llas y se acaba en la parrilla. Esto también es goce.*¹⁰ Cuatro años después, en una conferencia de prensa en Roma, completaba la idea con el ejemplo de uno de los objetos de consumo más cotidianos de nuestra vida: *Hasta ahora solo tenemos como resultado gadgets. Se manda un cohete a la luna, tenemos la televisión, etc. Eso nos come, pero nos come mediante cosas que remueve en nosotros. Por algo la televisión es devoradora.*¹¹

La actualidad del psicoanálisis

Dijimos anteriormente que podríamos llamar “Clínica Actual” a aquella organizada en torno al imperativo de goce, una clínica, por lo tanto, acorde a una subjetividad organizada por el ascenso del objeto al cenit y la caída del Otro. La pregunta entonces es: ¿El psicoanálisis quedó obsoleto si ya no tenemos más Elizabeth Von R que nos consulten? La respuesta es que no, porque tal como puede seguirse en este breve desarrollo, las herramientas que el psicoanálisis nos brinda a lo largo de la enseñanza de Lacan es absolutamente actual. De el “síntoma metáfora” (1955) a la “parrilla” (1972), llegando a la últimísima enseñanza toda la orientación de la clínica lacaniana se ha despedido del tratamiento del síntoma a través de la búsqueda de la verdad reprimida en el desciframiento significativo, y por el contrario se trata de otra verdad la que buscamos aquella singularísima de cada quien, que no puede ser regulada por ningún mercado, para la cual no hay *Coca-Cola* que alcance, se trata del “para qué” del goce de cada quien: ... *La meta es que el goce confiese, (...) la ley que regula el goce, esa es la verdad buscada.*¹²

¹ Voruz, V. (2015). Nada funciona, Cine y psicoanálisis (p.243). Córdoba: Alsión.

² Lacan, J. (1985). Variantes de la Cura, Escritos 1 (p. 344). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

³ Lacan, J. (1985). La instancia de la letra, Escritos 1 (p. 508). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

⁴ Lacan, J. (1985). Del Sujeto Por Fin Cuestionado, Escritos 1 (p. 224). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

⁵ Lacan, J. (1995). Los cuatro conceptos Fundamentales del Psicoanálisis. El Seminario. Libro 11 (p. 173). Buenos Aires: Paidós.

⁶ Lacan, J. (1995). Los cuatro conceptos Fundamentales del Psicoanálisis. El Seminario. Libro 11 (p. 61). Buenos Aires: Paidós.

⁷ Lacan, J. (2015). Freud Forever: An interview with Panorama. Hurly-Burly N°12 (p. 15). France: The Freudian Field by New Lacanian School.

⁸ Lacan, J. (1970). Of Structure as an Immixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever, The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The structuralist controversy (p. 187). Baltimore: The John Hopkins Press.

⁹ Lacan, J. (2012). Radiofonía, Otros Escritos (p. 436). Buenos Aires: Paidós.

¹⁰ Lacan, J. (1992). El reverso del psicoanálisis. El Seminario. Libro 17 (p. 76-77). Buenos Aires: Paidós.

¹¹ Lacan, J. (2005). El triunfo de la Religión (p.93). Buenos Aires: Paidós.

¹² Lacan, J. (1995). Aún. El Seminario. Libro 20 (p. 111). Buenos Aires: Paidós.

La paradoja del falsificador

F for fake | Orson Welles | 1973

Daniela Koldobsky*

Universidad Nacional de Arte (UNA)

Recibido: 2 de marzo 2016; aprobado: 15 de marzo 2016

Resumen

A pesar de la atractiva y confusa denominación de “falso documental” para una modalidad cinematográfica con la que *F for Fake* de Orson Welles (1974) inauguró una época, no está en el centro de este trabajo su imparable recurrencia a conceptos tan distintivos como diversos entre sí -tales como falso, falsificación, fraude, magia, e incluso verdad y mentira (ambas agregadas en el título de la versión del documental en francés y en español)-. Tampoco está el documental como discurso, ni otras importantes nociones. Lo que sí ocupa el centro de este artículo es uno de los temas tratados en ese último trabajo de Welles: la falsificación y la figura del falsificador. Este último será analizado en relación con la célebre figura con la que confronta - la de artista, con un doble objeto. En primer lugar, se trata de examinar el trabajo en las artes visuales, en tanto el arte moderno y contemporáneo en sus diversas disciplinas y lenguajes no han hecho más que evidenciar la diversidad y extensión de modos de producción y operatorias que muchas veces cuestionan toda especificidad del trabajo artístico. Y en segundo lugar, se pretende demostrar cómo, además de patentizar el lugar que en nuestra sociedad tiene la figura del artista, el falsificador esconde una paradoja fundamental: cuestiona el estatuto de artista creador pero su existencia depende de que ese estatuto se mantenga vivo.

Palabras clave: artes visuales | falsificación | tekhné | artista

The charm of the forger

Abstract

Despite the confusing yet attractive name of “false documentary” to describe the cinematographic modality with which Orson Welles’s *F for Fake* (1974) inaugurated an era, his unstoppable recurrence to such distinctive and diverse concepts such as false, falsification, fraud, magic and even truth and lies (both added to the title of the French and Spanish version of the documentary) are not central to this work. Neither is the documentary as discourse, or other important notions. What is at the center of this article is one of the topics Welles addresses in his last work: falsification and the falsifier. The latter will be analyzed in relation to the famous person with whom he confronts – the artist, with a double object. In the first place, the purpose is to examine the work in Visual Arts, as modern and contemporary art in its diverse disciplines and languages have done none other than make evident the diversity and extension of operational and productive modes that very often question every specificity of the artistic work. And in second place, the aim is to demonstrate how, apart from showing the high standing of the figure of artist, the falsifier hides a fundamental paradox: it questions the statute of the artist as creator but its existence depends on keeping that statute alive.

Keywords: Visual Arts | falsification | tekhné | artist

La falsificación y la noción de artista

A diferencia de lo que ocurre con la literatura y la música por ejemplo, la falsificación en pintura es posible en principio debido a su sistema de producción manual que da como resultado un objeto único. Según Nelson Goodman esa especificidad del objeto pictórico permite definirlo como autográfico (1968), y según Gerard Genette se trata de un carácter autográfico con objeto de inmanencia única (1997). Este último concluye que “en ciertas artes el concepto de *autenticidad* tiene sentido y se define por la *historia de producción* de una obra y en otras no lo tiene y todas las copias correctas constituyen otros tan-

tos *ejemplares* válidos de la obra” (Genette 1996:22,23).¹ Si bien el concepto de autenticidad en pintura está ligado a la producción de un objeto único, aspecto que hace que en esos términos en literatura esté descartada, existen en ella por lo menos dos modalidades del denominado fraude literario: la falsa atribución autoral, que se asemeja a la falsa atribución de la falsificación pictórica porque se trata de un autor que firma bajo el nombre de otro autor existente sin contar con su aprobación, y el plagio, que cuenta con muchos ejemplos resonantes en la actualidad literaria argentina y cuyas propiedades son diferentes a las de la falsificación pictórica en primer lugar porque la atribución es opuesta: si en pintura el autor verdadero firma con el

* dkoldobsky@hotmail.com

nombre de otro, en el plagio literario el autor firma con su nombre pero apropiándose de partes de la obra de otro o de la obra completa.² Lo que define la existencia de la falsificación en la pintura y la hace inútil en otros lenguajes artísticos es entonces el proceso de producción de una obra y su resultado como objeto único, pero como práctica social sólo es útil y pertinente bajo dos condiciones fundamentales: una específica definición de artista individual, y la conformación de un mercado del arte. El objeto de estas páginas es analizar la relación entre la falsificación y la definición de artista –la primera de las condiciones-, pero por la estrecha relación entre ambas, es importante introducir alguna definición respecto a la segunda.



La dimensión económica del arte tiene una presencia no lateralizada en *F for fake*. El falsificador que protagoniza el documental, Elmyr d'Hory, se excusa diciendo que “si no hubiesen mercados las falsificaciones no existirían”.³ Efectivamente, el mercado del arte se define en algunos países europeos ya en el siglo XVII sustituyendo al sistema de patronazgo y mecenazgo y determinando nuevas modalidades en la circulación de obras y en la definición de artista. Entre otros aspectos, aparece uno central respecto del concepto de falsificación: la atribución, un trabajo de expertos cuya función es peritar las obras con el objeto de distinguir entre original y copia –o entre la obra auténtica y la que no lo es- y atribuir su autoría.⁴ Si bien los criterios de valoración económica de las obras –especialmente los precios- no se constituyen de modo unívoco ni homogéneo, la firma –como indicadora de la autoría de la obra- es uno de los más importantes, pero es fundamental asegurar su veracidad, así como la de los rasgos de un estilo individual. De modo que la falsificación no solamente existe por la presencia de un mercado del arte, sino que a su vez lo desafía. Por otra parte –y también en una relación de doble vía- el precio alcanzado por la obra influye en el prestigio social del artista y –en el otro sentido- el prestigio

adquirido permite elevar su precio. El falsificador es por definición un artista fantasma, ya que su autoría no debe reconocerse públicamente.⁵ Por lo tanto el prestigio le está vedado; sólo le queda la posibilidad de introducir la obra en el mercado y conseguir éxito económico. Si el falsificador es compensado económicamente, ello es a causa de un trabajo realizado, y es a partir de ese trabajo que se puede introducir la relación entre la figura del falsificador y la figura del artista. En otro parlamento de *F for fake* el mismo d'Hory postula: “Mi profesión es verdadera: pinto falsificaciones”. Sus palabras aluden a que por más falsificada que sea la firma de una obra, lo que no es falso es su “fabricación”, su proceso productivo manual, el trabajo que debió desplegar su “hacedor”.⁶ Tanto el pintor como el falsificador trabajan con una materialidad que es la de la pintura sobre el lienzo, aspecto central en la definición de *tekhné* que la Antigüedad clásica daba a lo que nuestra cultura define como arte. La *tekhné*⁷ puede ser definida como un saber hacer, y si bien no agota la descripción de la actividad artística en la actualidad, pone en el centro un tema que los procesos de desmaterialización de las artes visuales y las décadas de arte efímero y conceptual parecen negar: el trabajo planteado incluso como trabajo físico, en la relación con una materia que ofrece resistencia y que implica la invención y el manejo de técnicas específicas como condiciones de la producción artística. Desde el punto de vista de la materialidad y del concepto de *tekhné*, la pintura falsificada no puede diferenciarse de una que no lo es, porque al haber sido producida a mano ha requerido de un saber hacer volcado en un trabajo cuyo resultado sigue siendo una obra única, es decir, cuenta con una unicidad que según formuló Walter Benjamín en su célebre “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, la carga de un valor cultural. Ese valor, que en el objeto original está dado en parte porque él es testimonio del paso del tiempo, debe ser reeditado en una falsificación, por procedimientos constructivos específicos como la búsqueda de una tela correspondiente a la época del artista falsificado o la adjunción de polvo y suciedad que permitan hacer pasar una pintura realizada recientemente por otra que tiene rastros de su historia temporal. Por lo tanto, dos precisiones respecto de la falsificación, la materialidad y el hacer artístico. En primer lugar, desde el punto de vista material y del proceso de producción, una pintura falsificada no se diferencia de una que no lo es; en ambas está presente un trabajo manual que indica el dominio de un *tekhné*. En segundo lugar, la pintura falsificada sigue

gozando de la unicidad que según el citado trabajo de Benjamin es una de las causantes del funcionamiento del aura. Si desde el punto de vista de su producción material una obra “auténtica” y una “falsificada” son iguales, lo que las diferencia y explica la existencia de la falsificación es el concepto de artista creador y el privilegio dado a su figura en los últimos siglos. De allí se desprende la necesidad de desplazar el problema de la falsificación desde la obra hacia la figura de artista.



Si bien en la actualidad y como se observará, el trabajo manual no está en el centro de una definición de artista que –sin ser la única- se puede considerar como canónica, sí forma parte fundamental del trabajo del falsificador. Antonio Viñuela –conocido como el falsificador actual más importante de pintura clásica española- lo suscribe, en una defensa de su actividad: “El falsificador para mí es un genio. Su único problema es que suele ser una persona poco conocida. Tápies, Miró y todos esos pintores contemporáneos no valen mucho. Son cartelistas. Lo que ocurre es que tienen detrás a la prensa... Un falsificador es otra cosa, es un artista de verdad, que no alcanza el debido reconocimiento”. (Diario *El Mundo*, abril de 1994). El peyorativo adjetivo de *cartelistas* (productores de carteles) dado por Viñuela a algunos famosos pintores españoles del siglo XX funciona como una declaración de principios: es artista aquél cuya pintura ostenta una factura cuidada e inclusive virtuosa en términos técnicos, y cuya obra da cuenta de un trabajo minucioso. Es cartelista quien no utiliza boceto previo ni dibujo, cuya obra presenta una pincelada expuesta y que incluso en ocasiones dispensa el gesto corporal del pincel sobre la tela o la conformación de una mancha por sobre una forma definida y “terminada”. Viñuela descalifica así a quienes considera no poseedores de ciertas habilidades y destrezas técnicas que entiende son fundamentales para el hacer pictórico. Si el falsificador posee los talentos que permiten que su obra pueda atribuirse a la mano de un

artista reconocido en el panteón de la historia, y además necesariamente no trabaja menos que el creador de la obra original, se comprende el fastidio de Viñuela, pero ese fastidio no logra explicar la “utilidad” de su actividad y su inclinación por realizarla. Para acercarse a esa explicación, se debe comparar en principio la figura de artista que describen las palabras de d'Hory y Viñuela, pues ella se encuentra en confrontación con la de su propia época. Si bien Viñuela define a los falsificadores como genios, la definición de artista –y específicamente de pintor- que parece estar presente en sus palabras y en las de d'Hory no es la del artista genio, e incluso no llega a ser todavía la que permitió comenzar a utilizar la noción de artista. La defensa del trabajo manual y de las habilidades técnicas alude por el contrario a la definición de pintor vigente antes del Renacimiento: la de artesano, que despliega una actividad considerada un oficio y cuyo aprendizaje se adquiere en talleres. Ese artesano no firmaba las obras, cuya autoría no era considerada individual, sino producto del trabajo de un taller bajo la dirección de un maestro, a quien la obra se encargaba. A partir del Renacimiento los pintores logran una elevación de su estatus social concomitante con la elevación del estatuto de su práctica, que deja de ser considerada parte de las denominadas artes mecánicas para pasar a ser una de las artes liberales. Sin embargo todavía no se utiliza la noción de artista, más bien el pintor comienza a ser considerado un profesional, es decir, no ya solamente un trabajador manual sino también intelectual, hasta el punto de que Leonardo Da Vinci define a la pintura como “cosa mental”.⁸ De todos modos, todavía esa figura no es la del artista creador, de la que nuestra época es tributaria y por la que la falsificación sufre una condena no sólo económica sino moral. Entre los cambios que se produjeron para que se comenzara a utilizar la noción de artista y que ella aludiera a un creador original está la devaluación del trabajo manual, que dejó de ser considerado definitivo de las capacidades artísticas.

Dos modalidades de falsificación y la definición de artista creador

Para que una falsificación funcione es fundamental no solamente la presencia del trabajo técnico manual del que d'Hory y Viñuela se sienten orgullosos, sino la imitación de un estilo individual, de un *modo de hacer* que los falsificadores muestran que no es intransferible. Existen por lo menos dos modalidades de falsificación en

pintura: la copia de una obra, tan exacta respecto de la ya existente que impide o dificulta que se pueda reconocer como tal, y que se podría definir por lo tanto como una réplica de la pintura original; y la de un estilo o una obra en términos genéricos, de la que el ejemplo más famoso es el holandés Van Meegeren, que en pleno siglo XX pintó varias obras que fueron vendidas como atribuidas a Vermeer (siglo XVII) e introducidas en el mercado de entreguerras como desconocidas y no catalogadas hasta el momento. La imitación de un estilo y de un género -de una serie de operatorias que involucran por un lado una pincelada específica, un trabajo de la forma y del resto de los elementos del lenguaje plástico “a la manera de”, y por otro las leyes de un género pictórico, también “a la manera de”- con el resultado de una obra nueva, es decir, nunca producida por el artista al que se le atribuye, implica una diferencia fundamental respecto de la primera modalidad, ya que produce obras que antes no existían. Por ello Genette aclara: “No se debe confundir la falsificación así definida (copia fraudulenta de una obra singular) con la falsificación por imitación, o *pastiche*, que consiste en producir (fraudulentamente o no) una obra “original” o al menos nueva, al modo de otro artista: lo que hacía Van Meegeren al modo de Vermeer”. (1997: 22) Respecto de la segunda modalidad de falsificación representada por el caso Van Meegeren, la crónica de lo sucedido pocos años luego del fin de la segunda guerra mundial permite explicar dos aristas sugestivas acerca de la falsificación, la figura del falsificador y su funcionamiento en la vida social. Van Meegeren es acusado de colaboracionista por haber vendido un supuesto Vermeer (*La cena de Emaús*) a un nazi durante la guerra. Como la pena de la traición es la muerte, confiesa que él falsificó esa obra y pinta otra frente a sus acusadores para probar que es realmente un imitador del estilo de Vermeer y no un colaboracionista nazi. En el proceso comenta irónicamente que lo que más le ha costado copiar fue la firma del artista. Por un lado, esto se puede relacionar con el hecho de que la única copia absoluta es la firma, ya que en el resto de la obra no hay un trabajo de duplicación sino de imitación de un estilo. Por el otro, muestra que lo que sella la existencia de una falsificación y define la unicidad de la obra es esa firma. Y además no deja de ser interesante la comparación de delitos y la confluencia de peripecias: Van Meegeren necesita (al modo de la confirmación paradójica presente en *F for fake*) mostrar la falsedad de la autoría de la obra para dar cuenta de su verdad jurídica y moral y asegurar su subsistencia.

Las dos posibilidades de falsificación descritas -que merecen un tratamiento más extenso que el de estas proposiciones- implican un trabajo que involucra talentos múltiples, pero carecen del rasgo considerado fundamental para la definición de artista que sustituyó a la de profesional liberal: la creación. La definición de la actividad artística como creadora se debe en gran medida a la Teoría del genio, que se comenzó a definir durante el siglo XVII y se consolidó en el siglo XIX, con el citado Romanticismo. En 1719, el abad Du Bos escribía en sus *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura* una frase que describe perfectamente la especificidad del genio: “Lo que un hombre nacido con genio hace mejor es lo que nadie le ha mostrado cómo hacer”. El genio, concebido como nativo, no necesita el aprendizaje de una *tekhné* ni el respeto por las reglas del arte de su propia época porque toma todo de sí mismo. La creación se presenta por lo tanto como un proceso misterioso -aunque indudablemente subjetivo- que ya no parece estar dominado por el esfuerzo de un trabajo fundamentalmente manual adquirido con la práctica y la experiencia. Esto no sólo se distancia de la antigua noción de artesano -que de allí en adelante da nombre a los productores de las denominadas artes menores o aplicadas y por lo tanto es una figura menos jerarquizada que la de artista- sino también de la valoración positiva del virtuosismo técnico, presente tanto en los pintores como en los escultores también durante el período de su definición como profesionales liberales. Lo que define la carencia del falsificador y le impide ser considerado un artista es justamente que no es un creador, ya que no produce una obra original y propia. De allí que un buen pintor cuyo estilo personal no haya tenido suceso puede seguir pintando y viviendo de su trabajo si acepta abandonar su estilo y su nombre propio y dedicarse a copiar el estilo de otro pintor que sí lo haya tenido. Es la concepción del artista creador -que se acota a una cierta y específica cultura aunque funciona como naturalizada- la que provoca que en ese movimiento el pintor se convierta en falsificador. La definición de artista creador sigue vigente como un lugar común, a pesar de los cuestionamientos provocados por las vanguardias desde principios del siglo XX -de los que me ocupó a continuación- y de las tempranas divergencias mostradas por un poeta y filósofo como Friedrich Schlegel a principios del siglo XIX -que retomaré luego-. Sin embargo son esos cuestionamientos los que parecen ubicar en una encrucijada a la falsificación.

El hacer cuestionado y la encrucijada de la falsificación

Si bien todos los falsificadores nombrados hasta aquí han vivido en el siglo XX, muchas de sus falsificaciones se inclinan por obras de artistas muertos y con un lugar importante en el canon de pintura europea.⁹ Ello no se debe a un problema económico -las obras de artistas consagrados de siglos anteriores pueden alcanzar precios más elevados-, moral -de respeto por los artistas vivos- o incluso práctico o legal -el peligro de que el artista vivo reconozca la falsificación o impida falsar su atribución-, sino en gran parte a que el cuestionamiento a la noción de obra de arte y consecuentemente a la figura de artista que realizan algunas de las vanguardias, llega a poner en duda la utilidad de la falsificación.



Sobre los impedimentos para la falsificación durante el siglo XX hay ejemplos con muy diverso estatuto, y algunos de ellos no están necesariamente probados: que Dalí firmara grabados, dibujos o pinturas pequeñas no realizados por él sino por ayudantes de su taller para vender más obra que la que podía realizar por sí solo,¹⁰ no hace más que mostrar la complejidad del problema, dado que en este caso lo único no falso es la firma, y su función es la de “legitimar” un fiasco voluntario. La firma como probatoria de autenticidad vuelve a aparecer, asemejándose a lo que ocurría en el Renacimiento, cuando todavía se mantenían los talleres de producción colectiva pero las obras ya se firmaban individualmente. En ese caso el maestro -a quien se encargaba la obra por su prestigio y reconocimiento- pintaba por ejemplo las figuras más importantes de la obra y los ayudantes completaban los fondos. Además de que no está probado, el supuesto ejemplo de Dalí es excepcional, de modo que no hace peligrar a la falsificación como práctica. Si se puede hablar de una encrucijada es en cambio por el cuestionamiento sobre la noción de obra -y su correspondiente efecto en la definición de artista- que realizan

algunas de las denominadas vanguardias históricas. Si bien la ruptura con la concepción de obra como producto realizado manualmente y enmarcado en alguna de las denominadas artes visuales se produce con el dadaísmo y su apropiación de objetos fabricados en serie e industrialmente, así como por la apelación al azar, el humor y la paradoja como motores de la producción artística (en lugar del plan, el trabajo o incluso de la inspiración del artista genio), las vanguardias que no abandonan la pintura también producen cambios que afectarán a la falsificación. Algunos conceptos de Lévi Strauss sobre la pintura no figurativa pueden colaborar para analizar una producción que parece más resistente a la falsificación. En una cita al pie de *El pensamiento salvaje*, el antropólogo acota: “La pintura no figurativa adopta ‘maneras’ a guisa de ‘temas’, pretende dar una representación concreta de las condiciones formales de toda pintura. De esto resulta, paradójicamente, que la pintura no figurativa no crea, como lo cree, obras tan reales -sino más- como los objetos del mundo físico, sino imitaciones realistas de modelos inexistentes. Es una escuela de pintura académica, en la que cada artista se afana en representar la manera como ejecutaría sus cuadros si, por casualidad, los pintase.” (1962, 20003:54) En la línea de este comentario se podría agregar que la pintura no figurativa no solamente realiza imitaciones realistas de modelos inexistentes, sino que se propone como un programa artístico estricto que reduce las posibilidades productivas al respeto por unas pocas reglas,¹¹ de modo que las obras realizadas resultan variaciones de ese programa que conforman una serie que puede ser producida durante toda la carrera del artista.¹² Si se conocen sus reglas se puede intentar agotar sus posibles variaciones, lo que además de fortalecer la noción de serie de obras concebidas como conjunto puede ser equivalente, desde el punto de vista de su recepción y tomando el tono irónico de Lévi-Strauss, a que el conocimiento de una sola pintura -siempre y cuando se deduzcan las reglas del citado programa- permite el conocimiento de toda la serie. Si Genette define como *pastiche* el procedimiento de Van Meegeren que produce a la manera de Vermeer obras nuevas, el caso descrito se podría definir como *autopastiche*, pues la restricción ya no es de orden estilístico o genérico, sino que hay un programa conciente, producido voluntariamente por el artista y seguido hasta las últimas consecuencias. ¿Qué podría agregar entonces un falsificador de la modalidad Van Meegeren a esa serie?

Por supuesto, desde el punto de vista de la “historia de su producción” la pintura no figurativa fun-

ción igual que toda pintura, y comporta entonces el mismo grado de dificultad que la figurativa. Desde esa perspectiva falsificar un Pollock con sus chorreados y goteados –especialmente en la modalidad de réplica– es tan dificultoso como un Rembrandt, aunque por el adjetivo de *cartelistas* utilizado por Viñuela los artistas del siglo XX parezcan no ser altamente considerados por los dedicados falsificadores. Si la posesión de una *tekhné* es lo que permite convertirse en falsificador –aún con la exclusión de otros requisitos artísticos modernos como la facultad creadora– cuando tanto la *tekhné* como la creación se ponen en duda es inevitable que también se ponga en cuestión la utilidad de la falsificación. Cuando el Dadaísmo cuestiona el proceso de producción de la obra y con él la noción de obra de arte y el hacer del artista, afecta también el lugar de la falsificación, vinculado según la hipótesis que intento probar a esa figura de artista cuestionada. El nombre mismo que Duchamp da a sus producciones, *ready made*, da cuenta del cambio. El artista podrá de aquí en adelante no ser más el trabajador manual que con la posesión de una *tekhné* construye una obra singular, no existente antes como objeto. Como es sabido, la exhibición en un espacio de arte de un objeto de uso cotidiano y de producción en serie industrializada (un urinario de baño público, un portabotellas), con ninguna o escasa intervención por parte del artista,¹³ cuestiona por un lado tanto el aspecto artesanal como el de la creación, y por otro la definición de obra como objeto único. Ambos aspectos afectan el lugar de la falsificación: si no hay obra única ni original y si el artista ya no se define ni como poseedor de una *tekhné* ni como creador de objetos únicos y originales¹⁴ deja de tener sentido la atribución de esa obra a una firma que define su prestigio y su precio.¹⁵



La muerte del artista: ¿una nueva encrucijada para el falsificador?

Todavía se escucha la crítica de: “Esto lo podría haber hecho yo” frente a una obra de vanguardia. Esa reacción, efecto de los cuestionamientos a la producción artística y a la figura de su hacedor antes descriptos, convive con un movimiento que tuvo su inicio en la década del sesenta del siglo XX pero cuyos antecedentes ya están presentes según Oscar Steimberg en alguna de las posiciones románticas refractarias a la concepción del artista creador. A principios del siglo XIX Friedrich Schlegel “presenta al artista como operador de la cultura que detona ‘todos los lenguajes, conocimientos y ciencias’... y esos ‘conocimientos, prácticas y operatorias son caminos de libertad para él (respecto de la costumbre, la repetición o las maneras de pensar los géneros en la comunicación)’” (Koldobsky 2003, con cita a Steimberg 1989 [1996]: 116-117). De modo que, contemporáneamente a la consolidación de la Teoría del genio y formando parte del primer Romanticismo –movimiento impulsor de la definición de artista creador– Schlegel describe al artista (poeta) como el que es capaz de beber de las ciencias, la religión, el arte y también de la tradición y la producción popular para producir una obra que es resultado de esos juegos y cruces, en lugar de serlo de una inspiración misteriosa y furtiva. Es de observar además que en ese gesto Schlegel propone romper con las rígidas jerarquías estéticas entre lo culto y lo popular o lo alto y lo bajo (aspecto programático compartido por el Romanticismo). En 1968 Roland Barthes escribe “La muerte del autor”, texto en el que decreta la muerte del creador como sujeto pleno, en función de una posición que es un cruce de escrituras de las que el autor no es padre sino más bien hijo; es decir, no es productor sino producto; y en ese trabajo se observan ecos de las lejanas palabras de Schlegel. En artes visuales, al reconocimiento de las condiciones complejas e intertextuales que operan en el proceso de producción de una obra y que impiden hablar de un creador que toma todo únicamente de sí mismo, se suma el abandono de lo manual, que imprimía una huella física de la figura autoral en la obra y lo mantenía ligado a una materialidad (la obra era motivada física y existencialmente por la acción del pintor, escultor o grabador). La pérdida de la especificidad material de la pintura o la escultura en obras como las de Duchamp está acompañada de una expansión en los medios utilizados, de una acentuación del proceso sobre el producto y de un creciente privilegio de lo conceptual por sobre lo sensible o artesanal. La pregunta en la obra acerca de sus propias

condiciones de posibilidad y la referencia al propio estatuto de lo artístico convocan más que a un artista creador, a un “productor crítico” (Koldobsky 2003), en la medida que no solamente recupera la propia historia del arte para reflexionar acerca del estatuto de la práctica artística y de sus condiciones de posibilidad¹⁶ sino que toma de otros lenguajes, tipos discursivos y prácticas culturales como la ciencia, el discurso político, el publicitario y el informativo para reflexionar sobre su funcionamiento. Esa figura disuelve su especificidad como “usurpadora” de otras especificidades, pero ello antes que afectar al falsificador afecta a su alter ego, el artista.



Los encantos del falsificador y su paradoja

Si bien gran parte de la producción de las artes visuales ha modificado sus soportes y materialidad –definiéndose en la actualidad como objetual, conceptual, performática, multimedial, tecnológica o incluso bioartística– todas esas manifestaciones conviven con la pintura. A pesar del reiterado anuncio de su muerte (contemporáneo al de la muerte del autor e incluso al del arte todo), se sigue produciendo pintura; y a diferencia de la estricta normativa estilística que la condicionó durante siglos e incluso de la omnipresencia de registros como la representación mimética y la narración –que abarcaban en Occidente todo estilo regional, epocal o individual posible durante varios siglos– hoy conviven la pintura figurativa con la no figurativa, la mimética con la no mimética y la narrativa con la que no lo es. Así como la pintura ha sobrevivido lo ha hecho la falsificación, ya que los embates a la figura de artista creador único y original, cuya firma es prueba de la individualidad de su estilo y de la unicidad de la obra, no han llegado a destruir esa exitosa y naturalizada noción. Y la persistente presencia de la figura de artista creador, junto con el despliegue de un mercado del arte que parece complejizarse cada vez más, son las garantías de la continuidad de la existencia de la falsificación, cuya

vida, en la medida que está atada a esa definición de artista y a esas condiciones históricas, no ha sido tan larga. Además de las condiciones que posibilitan su existencia, la falsificación –y especialmente la figura del falsificador– ponen en escena una serie de tensiones entre conceptos caros a nuestra época. La producción de un objeto cuyo productor debe mantenerse en secreto, a costa de conocerse la infracción o incluso el quebrantamiento de la ley, no impide sin embargo que los falsificadores sean protagonistas de un célebre documental (*F for fake*) o sean entrevistados por diarios importantes con el objeto de “conocer sus secretos”. El que no se haya probado la autoría real de muchas de las obras que se encuentran en museos permite que se sigan produciendo falsificaciones y que muchas adquieran, por la propia permanencia en las instituciones acreditadas del arte, el grado de autenticidad que su garantía aporta. Además de que no está probado que algunos de los más reconocidos falsificadores lo sean, muchos se presentan ante el mundo como restauradores, y alcanzan reconocimiento en esa actividad. Las tensiones entre legalidad e ilegalidad, clandestinidad o secreto y celebridad, tienen un encanto de los que la figura de artista carece, así como lo tiene sortear la opinión de reconocidos expertos en atribución de obras. Los saberes específicos que requiere la producción de una falsificación no sólo son pictóricos sino químicos y financieros entre otros. Trabajos como la búsqueda de la madera para producir el marco envejecido, la compra de una tela contemporánea pero de artista desconocido para que posea las huellas del tiempo, la experimentación de los elementos y técnicas propias de una época, y la concienzuda práctica frente a obras originales para lograr la textura del trazo y la rugosidad propia de la superficie, se suman a la copia de los rasgos de estilo personal del artista. Se necesitan finalmente trabajosos procedimientos de envejecimiento del producto final, y una vez terminada la obra, conocer los circuitos de su inclusión en el mercado legal. Todo ese proceso prueba las tensiones fundamentales en las que se sostienen sus encantos dominantes. La figura del falsificador es la de un trabajador en una era de arte sin trabajo, o por lo menos sin privilegio del trabajo; y expone –en contra de su propio deseo– un desprendimiento del orgullo y la vanidad presentes en la exposición pública de los talentos personales, en un tiempo en el que todavía el sujeto creador en tanto figura individual sigue cubierto de gloria hasta el punto de que se le promete el acceso a posteridad. De ese modo, el falsificador cuestiona la figura de artista individual tanto como su estatus social o económico. Con su anacronía política y en una posición

mucho más marginal que la de la vanguardia, cuestiona la propiedad privada del talento. Sujeto fantasma, sólo puede ser admirado a costa de que salga a la luz como infractor e incluso delincuente, aunque más no sea sin ser probado. *F for fake* tematiza la falsificación y a los falsificadores, pero no sólo porque habla de ellos ni porque lo proclama

sino porque lo hace su organización discursiva. En ese movimiento, es la propia operatoria del documental de Welles la que cuestiona la figura del autor, y del mismo modo, son las obras de los falsificadores junto con su ambigua invisibilidad, las que paradójicamente ponen en cuestión a la figura sin la cual no existirían, la del artista.

Referencias

- Benjamin, W. (1931, 2004), “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, en *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-textos.
- Dubois, P. (2002), “Máquinas de imagen: una cuestión de línea general”, en *Video, Cine, Godard*, Buenos Aires: Libros del Rojas (UBA).
- Genette, G. (1997), *La obra del arte*, Barcelona, Lumen.
- Ginzburg, C. “Indicios”, en *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona: Gedisa.
- Heinich, N. (1996), *Être artiste*, París: Klincksieck.
- Koldobsky, D. (2003), “Escenas de una lucha estilística. La memoria del arte argentino en la prensa gráfica de los sesenta”, *Figuraciones n°1/2*- Área transdepartamental de Crítica de Artes (IUNA), Buenos Aires: Asunto impreso. — (2003) “La figura de artista cuando se decreta su muerte”, Informe final de la beca de Formación Superior en la investigación, UNLP
- Schaeffer, J. M. y Flahault, F. (1996), “La création”. Revista *Communications*. París, Seuil.
- Steimberg, O. (1989), “En la línea de los discursos interrumpidos”, en Steimberg, O. y Traversa, O: *Estilo de época y comunicación mediática*. Buenos Aires: Atuel, 1996.

¹ Si bien entonces en literatura o música se podrá hablar por ejemplo de ediciones “piratas”, se trata en esos casos de comercialmente fraudulentas, pero no de “no auténticas” ya que, a diferencia de la inmanencia física que define objetualmente y por su historia de producción por ejemplo a la pintura, en estos casos Genette habla de inmanencia ideal. Sin embargo hay un aspecto autográfico en ellas, que es el que mantiene su carácter objetual: es posible falsificar el manuscrito de un libro (1997: 22-24).

² Si bien no es objeto del presente trabajo, es de interés notar otra diferencia respecto de la comprobación de una falsificación en pintura y de un plagio literario: si en pintura la figura del experto es fundamental para reconocer las posibles diferencias respecto del estilo del artista falsificado, en literatura ha ocurrido más de una vez –y en el panorama argentino recientemente- que son los lectores los que reconocen la semejanza de la obra que están leyendo con otra, muchas veces cuando esa obra ha ganado un concurso definido justamente por expertos que no han notado sus semejanzas con otra obra anterior.

³ Elmyr d’Hory es un célebre falsificador húngaro fallecido en 1976, cuyas obras han alcanzado altos precios incluso una vez conocida su autoría real. Parte del objeto del presente trabajo es comprender los mecanismos del encanto de esta impostura, encanto que tiene en cuenta *F for fake* al dar un lugar preeminente a la figura de d’Hory y a su biógrafo. La operación con la que se genera el documental de Welles, por otra parte, es la de tomar material ya filmado sobre este falsificador y producir su obra a partir de allí, en una suerte de bricolage que se reconoce como efecto final y que a su vez desvía el interés protagónico de la persona de d’Hory hacia la reflexión acerca de qué es falsificar.

⁴ En su formulación de lo que define como un paradigma de inferencias indiciales, Carlo Ginzburg recupera a una figura muy citada por los historiadores del arte del siglo XX, la de Giovanni Morelli, un estudioso que en el último tercio del siglo XIX propuso un método para reconocer la autenticidad de la autoría de una pintura, basado en el reconocimiento de los “detalles menos trascendentes y menos influidos por las características de la escuela pictórica a la que el pintor pertenecía: los lóbulos de las orejas, las uñas, la forma de los dedos de manos y pies”. Este método, que fue conocido como método morelliano, no solamente requiere saberes sobre estilos e historia del arte en general, sino también una gran experiencia de conocedor, que Ginzburg plantea como fundadora del moderno concepto científico de las ciencias humanas. (1994: 139). Además el autor reconoce en esos detalles la figura del síntoma psicoanalítico, pero si es por ellos que según Morelli se puede descubrir el fraude, en *F for fake* Welles demuestra que son los pequeños detalles verdaderos los que permiten construir el verosímil sobre el que una obra se sostiene, porque en el caso de su documental son los pequeños datos verdaderos los que permiten construir la relación con el referente y los que tiñen a los que no lo son con efecto de veracidad.

⁵ Se observará en las palabras de Antonio Viñuela, citadas más adelante, que según su opinión el único problema de los falsificadores es que, a pesar de ser genios, son poco conocidos. Sin embargo, él mismo logró convertirse en personaje reconocido como el mejor falsificador de pintura clásica española, ya que si bien la policía española considera que parte de los Velázquez y Murillo que pertenecen a respetables colecciones son obra suya, no lo han podido probar (Diario *El mundo*, 24/4/94). De modo que, como ya se pudo vislumbrar en la nota anterior con el caso de d’Hory, falsificación y celebridad no están reñidos del todo. Sobre esto volveremos más adelante.

⁶ Utilizo entrecomilladas las palabras “fabricación” y “hacedor” para diferenciarlas de producción y artista, que pueden remitir directamente a la figura que el falsificador suplanta o imita.

⁷ Según Dubois, la tekhné es un “arte del hacer humano” que se puede definir como “Procedimiento de fabricación que responde a reglas determinadas y conduce a la producción de objetos, bellos o utilitarios, materiales o intelectuales” (2002)

⁸ “En la Edad Media las “artes mecánicas” distinguen a las actividades manuales –que, sujetas por la práctica no dependen del discurso escrito- de las denominadas “artes liberales”, compuestas por el *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y el *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música), asignaturas que se enseñan en las nacientes universidades” Koldobsky 2003, “La figura de artista cuando se anuncia su muerte”.

⁹ El protagonista del film de Welles, Elmyr d’Hory, falsificaba en cambio obras de Picasso, Matisse y Modigliani, artistas de vanguardia y del siglo XX, pero especialmente en el caso de los dos primeros, su gran cantidad de producción, extendida por largas carreras debidas a largas vidas, y sus cambios estilísticos –que de todos modos no abandonaban la coherencia ni las marcas de autor- pueden justificar que d’Hory trabajara sobre pinturas de artistas contemporáneos a él. La hiperbólica figura y producción de Picasso –que pintaba varias obras a la vez y muchas de ellas eran terminadas en el día- además de convertirse en un paradigma del artista moderno (y como tal presente en uno de los falsos episodios de *F for fake*), permite argumentar la posibilidad de que él mismo pudiera dudar acerca de la autoría de algunas de ellas.

¹⁰ Las palabras de otros, como el pintor catalán Manuel Pujol Baladas, funcionan como toda prueba existente. El afirma que: “Yo le vi (a Dalí) firmar miles de hojas en blanco, que después pintaban artistas de ocasión” (Diario *El mundo*, 24/4/94)

¹¹ La producción artística restrictiva tiene en el campo de la literatura un proyecto exitoso nacido en 1960: el grupo francés Oulipo, acrónimo de “Ouvroir de littérature potentielle”, que crea obras a partir de “contraintes”, es decir a partir de restricciones. Con el objetivo de producir una literatura lúdica y experimental, son ejemplos de ella el famoso *La disparition*, novela de Georges Perec que no contiene ninguna palabra con la letra e.

¹² Casos como los de Mondrian o Rothko –tan diferentes entre sí como Miró respecto de Tápies y a su vez en relación con ellos- son ilustrativos de un programa reductivo seguido durante gran parte de una carrera. Los célebres rectángulos de colores primarios del neoplasticismo puro de Mondrian son equivalentes a las denominadas “banderas” de Rothko, con sus bandas de contornos indefinidos y tamaños variables que combinan dos o tres colores por cuadro por toda operatoria. En ese lugar se podría ubicar también al más famoso de los pintores argentinos contemporáneos, Guillermo Kuitca, quien a pesar de no hacer estrictamente pintura no figurativa ni dedicarse durante toda su carrera a un único “programa reductivo” ha desarrollado su obra en relación con series de pinturas/objetos a partir de distintos programas o modelos: los mapas, los teatros, los planos de cementerios, etc.

¹³ El mismo Genette diferencia entre los “ready made asistidos”, por ejemplo el célebre urinario, al que además de ser titulado *Fountain* –con un gesto ingenioso o irónico- Duchamp modificó levemente y firmó con un seudónimo antes de ser exhibido, y el *Portabotellas*, que además de no ser modificado físicamente no estaba firmado ni tenía otro título que la denotación del nombre del objeto (1997:155,156), para mostrar los distintos grados de distanciamiento respecto de la noción de obra de arte antes vigente.

¹⁴ Si bien Benjamin describe el cuestionamiento del aura en relación con la reproductibilidad técnica de las imágenes a partir de la existencia de la fotografía, se puede inferir el mismo cuestionamiento cuando la obra en su concepción niega la unicidad (o, como veremos, parece hacerlo) porque se trata de un objeto construido en serie y sobre el que las manos del artista no pueden haber dejado las huellas de su trabajo productivo. Por otra parte, incluso se puede pensar en un aura desplazada desde la obra a la figura del artista, como parecen indicarlo las palabras del mismo Duchamp: “Yo creo en el artista; el arte es un espejismo”. En ellas se observa que más que redefinir irónicamente la noción de artista, su acción está vinculada a hacerlo simplemente con la de arte. Sin embargo no hay posibilidad de que una no afecte a la otra.

¹⁵ Sin embargo, este cuestionamiento no es del todo efectivo: el hecho de que en la actualidad los *ready made* de Duchamp sean exhibidos como “originales” (los que pasaron por las manos del artista, aunque no hay un sólo ejemplar de cada uno) habla de la fuerza que tiene el objeto como fetiche y de la dificultad de desprenderse del valor cultural dado por la unicidad. Pero ese problema no puede ser desarrollado aquí, y además no afecta al cuestionamiento que esa forma de arte realiza a las nociones de obra única y de artista creador.

¹⁶ Operación explícitamente representada por Duchamp en su apropiación de la Gioconda con bigotes en clave de burla, y más adelante por todo un movimiento desarrollado en Estados Unidos justamente bajo el nombre de apropiacionismo, con el mismo grado de explicitación pero en el que las mismas obras de Duchamp son retomadas y homenajeadas. En todo caso lo que se modifica es el posicionamiento de esa mirada: la ironía está permitida cuando se trata de un gesto primero, pero muchas décadas después de las vanguardias históricas aparece el escepticismo o el simple reconocimiento del modo de funcionamiento de esas operatorias.

Derecho y cine

A propósito del crimen de lesa cinematografía

Benjamín Rivaya*
Universidad de Oviedo

Recibido: 6 de marzo 2016; aceptado: 15 de marzo 2016

Resumen

En tanto que arte narrativo y centrado la mayoría de las veces en la vida social, el cine no ha podido dejar de lado la temática jurídica. Esto es así porque el Derecho no es más que la propia vida social observada desde cierta perspectiva. Las relaciones entre el Derecho y el cine han sido, por lo tanto, de reciprocidad. El Derecho siempre se ha ocupado del cine, sobre todo desde que se convirtió en una gran industria. A su vez el cine, inevitablemente también, se ha ocupado del Derecho pues resulta casi imposible relatar una historia humana sin que aparezca la referencia a la Ley. Este artículo, continuación de otras obras publicadas por el autor, indaga la cuestión en torno a una pregunta crucial: ¿Existe el cine jurídico?

Palabras clave: Cine | Derecho | Género | Ley

Cinema and Law

Abstract

As a narrative art that is focused most of the times on social life, the cinema has not been able to ignore the topic of Law. That is the case because the Law itself is no more than our very own social life viewed from a certain perspective. Therefore, the bonds between Law and cinema have been of reciprocity. The Law has always taken care of the cinema, particularly ever since the latter became a big industry. At the same time, the cinema has inevitably taken care of the Law, given that it is almost impossible to tell a human story without making any reference whatsoever to the legal field. This article, following other works by the author, explores this topic in the light of a key question: Is there such thing as legal cinema?

Keywords: Cinema | Law | Genre | Field of law

Las relaciones entre el Derecho y el cine han sido, desde el nacimiento de este último, de reciprocidad. El Derecho siempre se ha ocupado del cine, sobre todo desde que se convirtió en una gran industria con algún poder de control sobre las masas. A su vez el cine, inevitablemente también, se ha ocupado del Derecho pues resulta casi imposible relatar una historia humana sin que aparezcan los omnipresentes datos jurídicos. Películas de criminales, de policías y ladrones, de juicios, de matrimonios, de herencias, de cárceles... Todas nos hablan del Derecho. Así todo, hasta en películas en las que no cabría esperarle aparece el Derecho y la reflexión sobre el fenómeno jurídico. Véase el caso de un clásico en principio poco jurídico, *Gilda* (Charles Vidor, 1946). Tras narrar la turbulenta vida de los protagonistas, cuando ya el policía argentino se enfrenta al galán, Johnny Farrell (Glen Ford), y le reprueba su actitud, le espetta: “Tengo la ley de mi parte. Es una sensación muy cómoda; le aconsejo que la pruebe alguna vez”. El Derecho, parecía que ausente hasta aquí (o casi, pues en el trasfondo de la trama se encontraba

un asunto de delincuencia económica a gran escala), se cuela en la historia de sopetón y constituye la moraleja: el amor redime, una vida tranquila y feliz es posible, pero únicamente en el marco de la ley y el orden. Mas ahora no importa tanto la estimación que del Derecho ofrece *Gilda* cuanto la noticia sobre la aparición de la reflexión sobre el Derecho en el discurso cinematográfico.¹

1. El derecho y los géneros cinematográficos. ¿Existe el cine jurídico?

En tanto que arte narrativo y centrado la mayoría de las veces en la vida social, el cine –ya se dijo– no ha podido dejar de lado la temática jurídica, sencillamente porque el Derecho no es más que la propia vida social observada desde cierta perspectiva.

Esto ha sido así desde el comienzo de la historia del cine, por cierto. Quiero decir que el cine mudo tam-

* rivaya@uniovi.es

bién *ha hablado* del fenómeno jurídico. Aunque no usara de la palabra hablada, también aquel cine primero presentaba al espectador el mundo jurídico. Basten dos ejemplos para probar la presencia de la temática jurídica en el cine mudo: por una parte el de una película, *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916), compuesta de cuatro medietrajados de temáticas intensamente jurídicas; por otra el de Charlot, el casi siempre mudo personaje cinematográfico que, en películas como *The Kid* (1920), *City Lights* (1930) o *Modern Times* (1935), en las que adopta una interesante perspectiva frente al Derecho.



Si el primer gran criterio distingue entre el cine mudo y el sonoro, también hay que tener en cuenta el de la dramatización de los actores. De nuevo hay que afirmar lo mismo, que tanto el cine documental como el de ficción han tratado asuntos jurídicos. Se podría hablar, por tanto, del documental jurídico, y baste con la referencia a *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002), ganadora de un Óscar, que plantea críticamente el problema de los índices de criminalidad existentes en Estados Unidos.

Abarcando el mudo y el sonoro, el de ficción y el documental, entonces, con el rótulo de *Derecho y Cine* nos referimos a la presencia del fenómeno jurídico en las narraciones cinematográficas, presencia que sin duda ha sido habitual, tan habitual que no resulte extraño que nos preguntemos por la posible existencia del género del cine jurídico. Porque se habla y escribe del cine negro, del bélico, del musical, del western, del de ciencia ficción, del de terror, del melodrama o del cine X, pero no parece que se reconozca aquel otro hipotético género. Realmente la cuestión de los géneros es en gran

medida un asunto convencional y, hoy por hoy, parece que aún no existe una convención que lo haya creado. Desde luego, si se pudiera hablar de un cine jurídico sería en referencia al que se dedica a exponer asuntos jurídicos, asuntos que, si fueran reales, que a veces lo son, se verían afectados por las normas y por el pensamiento jurídico, como se ven afectados en las películas; sería un género temático, por tanto (como el cine político, el cine social, el cine religioso, etc.). Desde luego, el ejemplo obvio del cine jurídico sería el de la película estadounidense que narra el proceso seguido por causa penal, sobre todo por asesinato, en el que la acusación solicita casi siempre la pena de muerte (*American Criminal Trial Films*). Valga como muestra un clásico: *Anatomy of a Murder* (Otto Preminger, 1959). En cualquier caso, quede claro desde el principio que el cine jurídico no se identificaría con el cine de juicios, que sólo sería una parte de aquél.

El criterio temático que se ha utilizado para acuñar el rótulo de cine jurídico hace que éste pueda solaparse, y de hecho lo haga, con otros géneros reconocidos, determinados a partir de distintas perspectivas. El caso más evidente de solapamiento sería el de la **comedia** porque no hay problemas para que una comedia trate de asuntos jurídicos e, incluso, se ría del Derecho. Desde luego, podemos hablar sin ningún esfuerzo de *comedias jurídicas*, uno de cuyos ejemplos clásicos sería el de *Adam's Rib* (George Cukor, 1949), pero valdrían también otras de Billy Wilder o algunas de los hermanos Marx o de Woody Allen. Más difícil puede parecer la mixtura del **musical jurídico**, pero desde luego no es imposible: recuérdese *Chicago* (Rob Marshall, 2002), película típicamente jurídica y musical a un tiempo. Otro tanto cabría decir de los dibujos animados o, mejor, del **cine de animación** en general, que no necesariamente tiene por destinatario un público infantil o, aun teniéndolo, puede tratar de temas serios, ¡hasta jurídicos!, como ocurre en *Antz* (Eric Darnell y Tim Johnson, 1998), fábula de hormigas donde se muestra la dialéctica utopía/antiutopía, dialéctica que también se puede observar en otro género en principio ajeno al mundo jurídico, el de la ciencia ficción. Sin embargo, muchas de estas películas también pueden ofrecer materiales para reflexionar sobre el Derecho: *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o *The Planet of the Apes* en sus distintas versiones (Franklin J. Schaffner, 1968; Tim Burton, 2001), por ejemplo. Y aunque pueda parecer gracioso, hasta el **cine de romanos** sirve para mostrar en imágenes el funcionamiento de las instituciones jurídicas clásicas. Por apuntar alguna, *Spartacus* (Stanley Kubrick,

1960) y *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) podrían ser buenos exponentes de ese tipo de películas.

Ahora bien, si es verdad que hay géneros que pueden utilizar o no el dato jurídico, otorgarle mayor o menos importancia, existen algunos que son jurídicos por principio, que no pueden obviar la referencia al Derecho. Se trata del cine negro, del *western* y del cine político.

El caso del **cine negro** es paradigmático pues el Derecho siempre aparece en la narración, al menos si aceptamos que se trata de una clase de películas que se ocupa de asuntos criminales y en la que juegan un papel relevante personajes que actúan fuera de la ley o, al menos, en la frontera que separa lo permitido y lo prohibido. Por un lado, gansters, atracadores, chicas de vida fácil, policías corruptos y funcionarios aprovechados que ven las normas jurídicas como obstáculos a sortear; por otro, policías honrados y jueces más o menos razonables, pero también criminales buenos al lado de ciudadanos normales que sufren tanto la ley del hampa como la del Estado. En el cine negro, la línea que separa el bien del mal no la marca la ley. Además, en muchas ocasiones se refleja el problema de una política legislativa errada que prohíbe el consumo de bebidas alcohólicas o el juego con apuestas, y que consigue efectos no sólo indeseados sino indeseables. Valgan como ejemplos *Scarface*, *Shame of a Nation* (Howard Hawks, 1932), *Fury* (Fritz Lang, 1936), *High Sierra* (Raoul Wash, 1941), *Knock on Any Door* (Nicholas Ray, 1948) o *The Asphalt Jungle* (John Huston, 1950).

Como el cine negro, con el que pueden encontrarse similitudes, también el **western** plantea problemas jurídicos fundamentales. De hecho las películas de vaqueros suelen mostrar situaciones anómicas, cuando no existe ley o, en todo caso, no hay quien la imponga. Es curioso que la ausencia de ley, o la ley del más fuerte, se llame la ley del Oeste, y que precisamente las instituciones más típicas del *western* sean la justicia privada, el *tomarse la justicia por su mano*, y el linchamiento, la ley de Lynch. Baste con fijarse en dos clásicos para observar distintas génesis y legitimaciones del orden jurídico. En *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962), por más que la violencia juegue un papel en el nacimiento del orden jurídico, es el lockeano pacto de todo un pueblo el que lo fundamenta. En cambio, en *The Life and Times of Judge Roy Bean* (John Huston, 1972) el Derecho aparece como el resultado de la fuerza descarnada, sin que encuentre en ningún título más noble su justificación. Además, el *western* incluye las películas de indios y vaqueros, que valen para observar otras relaciones entre el Derecho y

el cine, cuando éste se dedicó a legitimar lo que no pocos consideran un genocidio.

Otro género o quasigénero que inevitablemente se halla en contacto con el que llamamos jurídico es el **cine político**, sencillamente porque el Derecho es un fenómeno político, aunque esta dimensión fundamental suele ocultarse tras el tecnicismo legalista propio de la Jurisprudencia. Para corroborar las relaciones entre el cine político y el jurídico baste con citar *The Bird of a Nation* (D. W. Griffith, 1915), *All the King's Men* (Robert Rossen, 1949) o, con casi el mismo título, *All the President's Men* (Alan J. Pakula, 1976).

Pero como ya se ha apuntado, aún no está admitido, y tal vez nunca lo esté, el género del cine jurídico. De lo que no cabe duda, sin embargo, es de la multiplicidad de los argumentos jurídicos en el cine, argumentos que podemos agrupar atendiendo, entre otros criterios, a la habitual clasificación de los sectores del Derecho.

2. Los argumentos jurídicos en el cine

Para empezar, véase el caso del **Derecho procesal**, porque el argumento cinematográfico típicamente jurídico es el juicio, probablemente por la fuerza dramática que tiene la vista, donde intervienen todas las partes afectadas, se tratan cuestiones vitales, acuciantes, y necesariamente hay que tomar una decisión de gran importancia que, hasta que llega, mantiene el suspense de la trama. Repárese por otra parte en el peso del cine norteamericano en la industria cinematográfica, así como en la importancia del proceso en el Derecho anglosajón. No extraña que tantas películas de juicios sean *made in USA*, ni que sea habitual que en Estados Unidos se hable del género de las películas de juicios. Baste con dos ejemplos. Por una parte, *12 Angry Men* (Sydney Lumet, 1957), película excepcional (a mi juicio, el mejor documento fílmico para introducir el estudio del Derecho) en la que el jurado es el protagonista colectivo y en la que se manifiesta como en ninguna otra la dificultad del juicio. Once de los doce miembros del jurado coinciden en apreciar la culpabilidad del acusado; un caso claro, parece. Sólo el que queda problematiza la causa. El ambiente se va caldeando: se aportan argumentos y contra-argumentos, en el debate, y gracias a él, aparecen datos ocultos para todos o casi todos, hay enfados y risas, hay quien quiere marchar y quien recuerda el deber de quedarse, hay explicaciones y justificaciones, y del diálogo, forzado a veces, poco a poco, va surgiendo una decisión razonable.



Por otra parte, la ya referida *Anatomy of a Murder* (Otto Preminger, 1959), otra de las mejores películas de juicios de la historia, y que incluye hasta guiños al pensamiento jurídico: se cita al juez Holmes y se hace referencia al realismo jurídico más extremo, a la jurisprudencia gastronómica. Además, en *Anatomía*, al igual que en *12 hombres*, se observa el carácter dialéctico, argumentativo, del juicio, así como la dificultad de llegar a una decisión correcta de entre las varias posibles.



Pero ya quedó visto que el juicio, la vista, no agota la temática jurídica cinematográfica. En la mayoría de los filmes recién citados como ejemplo de películas procesales, de lo que se trata es de asesinatos, crímenes especialmente repugnantes y, a la vez y por eso mismo, fundamentales tópicos cinematográficos. Interesa, por supuesto, cómo se aplican las normas, pero no puede olvidarse que de lo que se trata es de normas penales que castigan el grave delito de dar muerte a una persona. Si el Derecho Procesal es uno de los principales argumentos del cine, el **Derecho Penal** es el otro, y basta con reenviar a cualquiera de las miles películas de crímenes. Ambos sectores del ordenamiento, el Procesal y el Penal, además, abren la puerta a otros dos argumentos jurídicos típicamente cinematográficos: la cárcel y la pena de muerte, que a veces se agrupan bajo el mismo género penitenciario, pero que permitiría distinguir entre un cine carcelario y otro de la pena de muerte, con muchísimos magníficos ejemplos en ambos casos. Baste con citar dos películas en las que estuvo implicado Tim Robbins y que se tienen, con razón, por paradigmáticas: *The Shawshank Redemption* (Frank Darabont, 1994) y *Dead Man Walking* (Tim Robbins, 1995).

Dentro de este largo apartado sobre los argumentos

del Derecho en el cine, hay que hacer referencia también al mundo del trabajo, al **Derecho Laboral**. Recuérdese que una de las primeras cintas que se rodaron en el siglo XIX, en 1895, fue *La salida de los obreros de la fábrica Lumière*, lo que ya evidenciaba que el mundo del trabajo podía ofrecer argumentos al cine, como todo el siglo XX demostró. Por otra parte, que el trabajo haya sido un argumento cinematográfico no significa que las películas que lo tienen en cuenta sean siempre revolucionarias o militantes, aunque probablemente también sea cierto que el *cine laboralista* más representativo fue el cine soviético clásico, con películas imprescindibles, caso de *Stacka* (Sergei M. Eisenstein, 1924) o *Mat* (Vsievod Pudovkin, 1926). En los últimos años, probablemente debido a la desaparición del bloque socialista y al imperialismo ideológico liberal, la problemática laboral ha disminuido su presencia en la pantalla, aunque no ha desaparecido. Baste citar a un cineasta comprometido y comercial al mismo tiempo, Ken Loach, que ha rodado obras en las que la circunstancia laboral resulta imprescindible: *Riff-Raff* (1990) o *Raining Stones* (1993), por ejemplo, que someten a crítica la política ultraliberal, con sus repercusiones en el mundo del trabajo, de Margaret Thatcher.

Pero además de las ramas jurídicas tradicionales, en el cine también se han reflejado los problemas del Derecho Constitucional y del Derecho Internacional. En cuanto al **Derecho Constitucional**, tienen especial interés las películas que narran procesos revolucionarios o casos de golpes de Estado.

Recuérdese la magnífica *Missing* (Costa-Gavras, 1981), que versa sobre el golpe de Estado que Pinochet dirigió en Chile, en 1973, contra el experimento socialista de Salvador Allende. En perspectiva constitucionalista, caben varias lecturas: una avalorativa, y entonces la Constitución chilena, con el golpe, fue derogada y se impuso una nueva; otra crítica, con lo que el régimen constitucional chileno desapareció a cambio de una dictadura militar carente de Constitución (y de escrúpulos): ajena al imperio de la ley, a la separación de poderes y a los derechos fundamentales.



En cuanto al **Derecho Internacional**, sobre todo han sido las películas de espías y las bélicas, también las que pertenecen al género del cine político, las que más lo han tenido en cuenta, pues no es infrecuente que traten de relaciones internacionales. Como en las que se refieren a los ordenamientos internos, lo que el cine normalmente muestra en éstas es el quebrantamiento de las normas internacionales. Así, la guerra y su justificación, los crímenes de guerra (lo que actualmente lleva a plantear la cuestión de un posible y efectivo Tribunal Penal Internacional) y los derechos humanos, que se pretenden universales, internacionales, son los temas fundamentales de un cine de este tipo. En este ámbito, en el pasado la guerra fría constituyó un filón argumental para el cine que reflejaba la cuestión de las relaciones entre Estados. Aun siendo de 1939, recuérdese la mítica *Ninotchka*, de Lubitsch.

Ahora bien, de lo dicho hasta aquí parece colegirse que el Derecho que se refleja en las películas es el Derecho Público (el Derecho Penal, el Procesal, el Constitucional, el Penitenciario, el Laboral, que aun si no se tiene por Público presenta rasgos peculiares, etc.), mientras que el Derecho Privado sería el gran ausente del cine. Realmente el **Derecho Privado** aparece en el cine tanto o más que el Público, aunque llame menos la atención, precisamente por estar implicado en las situaciones más cotidianas de la vida: el matrimonio, la familia, los hijos, la propiedad, la comunidad de vecinos, el seguro, la compra-venta, la herencia... Dentro de este apartado, sin duda ha sido el **Derecho de familia** el que más argumentos ha proporcionado al cine, con matrimonios felices y matrimonios deshechos, con adulterios, hijos problemáticos, mil asuntos domésticos... Por sólo citar algunos ejemplos, véanse *Kramer versus Kramer* (Robert Benton, 1979), un melodrama sobre la ruptura matrimonial y el cuidado de los hijos; *Green Card* (Peter Weir, 1990), el caso de un matrimonio amañado con el que él, francés afincado en Estados Unidos, obtiene permiso de trabajo y ella, joven norteamericana, un apartamento; *Intolerable Cruelty* (Joel Coen, 2003), auténtica práctica cinematográfica sobre el régimen económico del matrimonio.

Amén de referencias a sectores concretos del Derecho que ofrecen argumentos cinematográficos, también en el cine podemos encontrar planteadas, o reflejadas al menos, las grandes preguntas de la **Filosofía del Derecho**. Baste con referirse a *Judgment at Nuremberg* (Stanley Kramer, 1961), donde se plantea si el Derecho es un producto de la razón o de la voluntad, es decir, la pugna entre el Derecho natural y el positivismo jurídico. Por lo demás,

en cuanto a los derechos humanos, son tantos los filmes que tratan de ellos que se podría hablar del género de cine de los derechos humanos, creo yo.

3. Relación entre las teorías del cine y el derecho

Pero a los estudios de *Derecho y Cine* también les han de interesar otras cuestiones, como la de las concepciones del fenómeno fílmico. Creo que se puede afirmar que básicamente existen dos grandes teorías del cine, teorías que reflejan puntos de vista diversos a la hora de observar el fenómeno cinematográfico, por más que quepan posiciones intermedias, mixturas de una y otra. Para la primera, que arranca de la prehistoria del cinematógrafo, una vez que éste pasa a entenderse como algo más que mero divertimento, el cine es el nuevo arte, el séptimo arte, como dijo Riccioto Canudo. Esta visión del cine como arte es propia de muchos cineastas y críticos de cine, y también está vinculada con la concepción del cine como espectáculo.

En cambio, otra doctrina asegura que el cine es sobre todo un fenómeno de propaganda y control social, y es la que se observa en muchas ocasiones entre los científicos sociales, y sobre todo entre los que podemos llamar de izquierdas. La teoría del cine-ideología o del cine-propaganda, que pronto se extendería, tendría muy diversos seguidores pero en su expresión más potente quizás el mayor defensor fue el comunismo, que la popularizó durante décadas. Evidentemente Marx nada había escrito sobre el cinematógrafo, pero los principios teóricos que elaboró podrían ser aplicados para interpretarlo. De hecho Lenin hizo varias referencias al nuevo medio de comunicación de masas, entendiéndolo como un potente instrumento de transmisión de las dos ideologías en confrontación, el capitalismo y el socialismo.

Realmente ambas teorías no son incompatibles; se pueden mantener a un tiempo. Pero si nos quedamos con la primera interpretación del cinematógrafo, entonces carece de importancia para el Derecho; es casi irrelevante. En cambio, si aceptamos la segunda lectura del cine, que lo entiende como un medio de comunicación de masas, se convierte en un instrumento que inevitablemente afecta al Derecho. La traducción iusfilosófica de esta segunda perspectiva reenvía a una clasificación de las películas según que transmitan la idea de que el orden jurídico debe obedecerse o, al contrario, que debe vulnerarse o, por lo menos, someterse a crítica.

4. Utilidad de los estudios de derecho y cine

Así, los estudios de *Derecho y Cine* pueden reconducirse a la sociología del Derecho. Una sociología del Derecho amplia, que no necesita justificación, ha de ocuparse de los instrumentos utilizados bien para conseguir una obediencia consentida, bien la desobediencia al Derecho. Realmente, el cine y la sociedad mantienen dos tipos de relaciones: aunque de forma más o menos distorsionada, el cine puede reflejar el Derecho y las creencias populares sobre el Derecho, pero también puede participar, y de hecho lo hace, en la conformación de las creencias que tenemos sobre la realidad jurídica. Puede participar en el mantenimiento del estado de cosas (también jurídicas) existente, pero también puede tener un carácter reformista e, incluso, revolucionario. De esta forma aparecería otra rama de la sociología jurídica, la sociología del Derecho en el cine, que habría de integrarse en los estudios más amplios sobre la mentalidad y, en particular, sobre la mentalidad jurídica. En este caso, además, habría que incluir la televisión, pues son la televisión y el cine los más persuasivos medios de control social.

Pero es verdad que las investigaciones que pretenden analizar el tratamiento que el cine otorga al Derecho y, en este sentido, conectan el fenómeno jurídico con el fenómeno cinematográfico, son a todas luces lujosas, es decir, no constituyen una actividad ineludible, no son necesarias; se puede prescindir de ellas. La idea de utilidad entendida como productividad, sin embargo, también es limitada. Nadie actúa solamente con vistas a lograr una productividad material. Quien lo pretende hacer, pronto se verá necesitado de otras prácticas que sólo serán utilitarias en segundo grado y así sucesivamente. Desde luego, la formación de un jurista pudiera quedarse en el aprendizaje de leyes y artículos de códigos, pero pronto se evidenciaría que semejante retención de datos resulta escasa. Ese jurista sería como un historiador que sólo se ocupa de memorizar noticias históricas. Sabemos, sin embargo, que tanto el historiador como el jurista han de ser capaces de conectar unos fenómenos con otros, de tal forma que el objeto de estudio se convierta en legible. Así, conectar dos fenómenos en principio tan ajenos resulta por lo menos una actividad interesante y formativa. El gran sentido de estudios como los de Derecho y Cine consiste en romper con una visión compartimentada de la realidad, que a fuerza de tanta distinción que declara que múltiples facetas de la vida no son interesantes, acaba por convertir en idiota al especialista, que sólo

sabe de un sector de la realidad, pero es incapaz de ponerlo en relación con los otros, lo que es tanto como decir que convierte en incomprensible el propio trozo de la totalidad en el que está especializado. Por eso si se quiere una educación jurídica integral, holística, es razonable pedir al estudiante de Derecho que no se ciña sólo a tratados y leyes, y que aprenda hasta del “material no jurídico”, también del cine. Así, a nadie ha de extrañar que los recursos audiovisuales se introduzcan en la enseñanza del Derecho, al igual que ya se están usando en otras disciplinas, sin que la novedad haya de entenderse como un atentado contra la tradicional pedagogía jurídica, por otra parte resistente al cambio.

Como las de *Literatura y Derecho*, las asignaturas de *Derecho y Cine* tienen un carácter humanístico y merece la pena que sean consideradas en el marco de una formación completa del estudiante de Derecho y de cualquier otra persona interesada simplemente por la realidad social. Desde luego, no soy el único que cree que el cine, bien orientado, tiene mucho que enseñar a los juristas y a quienes se preparan para serlo.

Por obvio, casi no resulta necesario decirlo: una cosa es que el cine y los medios audiovisuales sean interesantes y no se deba prescindir de ellos en la enseñanza, también en la del Derecho, en la que no estaría mal que se incorporaran, y otra que traten de sustituir a la literatura, cosa que no consiguen, aunque eso no quite para que puedan ser un complemento eficaz. La formación jurídica ha de seguir siendo una formación básicamente literaria.

5. Sobre el crimen de lesa cinematografía y la red iberoamericana de Cine y Derecho

El lector que amablemente haya llegado hasta aquí se habrá encontrado con una introducción más o menos convincente a los estudios de Derecho y Cine, pero le pueden haber llamado la atención ciertos datos, algunas interpretaciones o aspectos diversos del trabajo. Hay una cuestión que yo mismo he de desvelar, aunque habrá quien ya haya reparado en ella, a quien no se la descubra. Creo que salvo alguna excepción, todo el cine que he citado a lo largo de este trabajo es estadounidense. Como además los experimentos de Derecho y Cine se encuentran muy implantados en Norteamérica, parece que se trata de un *todo en uno*. Pero no es así. Por más que reconozcamos las virtudes del cine de los Estados Unidos, que muchos filmes de esta nacionalidad son

auténticas obras de arte y que, por supuesto, también muchas películas norteamericanas son idóneas para los usos de Derecho y Cine (lo que se explicaría bien por su cultura judicial); sin embargo, lo que resulta intolerable es que actúe de pantalla ocultando las demás cinematografías, cuando también estas otras tienen sus virtudes, películas que son obras de arte y productos fílmicos completamente idóneos para Derecho y Cine. En eso consiste el crimen de lesa cinematografía, en la ocultación de una filmografía, que no se conoce y que, incluso, resulta muy difícil sino imposible de encontrar. De esta manera no sólo se pierde un objeto artístico sino un instrumento idóneo para acercarse al estudio de una realidad. Porque la desaparición no sólo perjudica a al cine, ni sólo a Derecho y Cine sino a todos *los saberes y el cine*: Historia y Cine, Filosofía y Cine, Ética y Cine, Geografía y Cine, Sociología y Cine, Política y Cine, etc.

Si nos fijamos en las grandes áreas, entre el cine desconocido se encuentra, sobre todo, el africano, pero también el asiático y el latinoamericano. El caso de este último resulta doblemente hiriente porque compartimos una lengua y, sin embargo, el cine latinoamericano no

llega a España. Desde la perspectiva de Derecho y Cine, se trata de una pérdida lamentable e irreparable que hace que desconozcamos auténticas obras de arte que pueden servir, no por sí solas pero sí con la ayuda de los teóricos correspondientes, para desarrollar el conocimiento.

Entre México y Perú, pero con vocación panamericana, ha nacido la Red Iberoamericana de Cine y Derecho, creada en febrero de 2011, al frente de la cual se hallan José Ramón Narváez y Eddy Chávez, que impulsa los experimentos de Derecho y Cine por toda Latinoamérica; entre ellos también los editoriales, con libros como *Cine, ética y argumentación judicial*,² coordinado por José Ramón Narvaez; *Las elecciones en el cine: un estudio interdisciplinario del séptimo arte y el Derecho electoral*,³ *Los abogados jóvenes y el cine*,⁴ *12 hombres en pugna. Ni castigo ni perdón: el derecho a dudar*,⁵ todos ellos coordinados por Eddy Chávez (en el primer caso junto con Michel Samaniego). En breve, probablemente antes de que aparezca este artículo, se publicará *Los derechos humanos y el autoritarismo. Una visión desde el cine latinoamericano*, coordinado por José Ramón Narváez y Eddy Chávez.⁶

¹ Para quien quiera ampliar la exposición de este trabajo, le recomiendo Benjamín Rivaya y Pablo de Cima, *Derecho y Cine en 100 películas. Una guía básica*, Valencia, tirant lo blanch, Valencia, 2004, 502 p.; y Benjamín Rivaya y Luis Zapatero, coords., *Los saberes y el cine*, Valencia, tirant lo blanch, 2010, 670 p., especialmente el capítulo referido a Derecho y Cine.

² México, Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2013, 654 p.

³ Lima, Jurado Nacional de Elecciones, 2014, 672 p.

⁴ Lima, Grijely, 2014, 295 p.

⁵ Lima, Grijely, 2015, 523 p.

⁶ Una misión básica de la Red Iberoamericana de Cine y Derecho ha de ser la de reivindicar el cine latinoamericano, visibilizarlo y utilizarlo como fuente de estudio. Por eso, un equipo formado por José Ramón Narváez (México), Mirtha del Río (Cuba), Keymer Ávila (Venezuela), Martín Agudelo Ramírez, César Oliveros Aya y José Fernando Saldarriaga (Colombia), Eddy Chávez y Alan Felipe Salazar (Perú), Sara Andrade y José Reinaldo Lopes (Brasil), Humberto Mancilla (Bolivia), Daniel Soto Muñoz y Moira Nakousi (Chile), Juan Jorge Michel Fariña e Irene Cambra Badii (Argentina), y Juan Antonio Gómez García y Benjamín Rivaya (España); este amplio equipo ya se encuentra trabajando en este proyecto presente que es Derecho y cine latinoamericano.

La ética de la representación en el documental

Pablo Lanza*
UBA-CONICET

Recibido: 12 de octubre 2015; aceptado: 14 de noviembre 2015

Resumen

A diferencia del cine de ficción, el documental se refiere a la realidad con intención de “veracidad expresa”, razón por la cual los realizadores asumen un pacto tanto con los espectadores (a los que se asegura que los hechos representados son verídicos) como con los sujetos/personajes. Sin embargo, estas obligaciones no se encuentran delineadas de forma explícita, ya que el documental trabaja sobre la realidad de una forma creativa, motivo que no obliga a hablar de ética, entendida como códigos de comportamiento humanos. Estos códigos no son inalterables, sino que varían de sociedad en sociedad y de época en época, pero una de las constantes es la desigualdad de poder entre los sujetos retratados y los realizadores. Este artículo se propone indagar sobre una serie de ejes específicos como las condiciones necesarias para considerar al consentimiento otorgado como válido, las estrategias adoptadas para la realización de entrevistas y la representación de la muerte a partir del análisis de tres documentales argentinos recientes: *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2003, Sergio Wolf y Lorena Muñoz), *Yo presidente* (2006, Gastón Duprat y Mariano Cohn) y *Bye bye life* (2008, Enrique Piñeyro).

Palabras clave: Cine documental | Personajes | Ética

Resumen

A diferencia del cine de ficción, el documental se refiere a la realidad con intención de “veracidad expresa”, razón por la cual los realizadores asumen un pacto tanto con los espectadores (a los que se asegura que los hechos representados son verídicos) como con los sujetos/personajes. Sin embargo, estas obligaciones no se encuentran delineadas de forma explícita, ya que el documental trabaja sobre la realidad de una forma creativa, motivo que no obliga a hablar de ética, entendida como códigos de comportamiento humanos. Estos códigos no son inalterables, sino que varían de sociedad en sociedad y de época en época, pero una de las constantes es la desigualdad de poder entre los sujetos retratados y los realizadores. Este artículo se propone indagar sobre una serie de ejes específicos como las condiciones necesarias para considerar al consentimiento otorgado como válido, las estrategias adoptadas para la realización de entrevistas y la representación de la muerte a partir del análisis de tres documentales argentinos recientes: *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2003, Sergio Wolf y Lorena Muñoz), *Yo presidente* (2006, Gastón Duprat y Mariano Cohn) y *Bye bye life* (2008, Enrique Piñeyro).

Palabras clave: Cine documental | Personajes | Ética

The ethics of representation in documentary film

Abstract

Unlike fiction films, documentary refers to reality with the intention of “expressing truth”, which is why filmmakers have an obligation to both viewers (that represented facts are true) and to the subjects / characters. However, these obligations are not explicitly outlined, as the documentary treats reality in a creative way, which forces us to talk about ethics, understood as codes of human behavior. These codes are not unchangeable, but vary from society to society and from age to age, but a constant is the inequality of power between the subjects and the filmmakers. This article proposes to investigate a number of specific axes such as the necessary conditions to consider a given consent as valid, the strategies adopted to conducting interviews and the representation of death from the analysis of three recent Argentine documentary: *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2003, Sergio Wolf & Lorena Muñoz), *Yo presidente* (2006, Gastón Duprat & Mariano Cohn) and *Bye bye life* (2008, Enrique Piñeyro).

Keywords: Documentary film | Characters | Ethics

Introducción

La diferencia más importante entre el cine de ficción y el documental no radica en una serie de procedimientos propios a cada discurso, sino en la relación que establecen

con el mundo (profílmico) y los dilemas éticos y morales que tal vínculo supone. A pesar de que las implicancias éticas de los documentalistas son más mediatas que las del creador de ficción, no por eso su delimitación ha resultado sencilla. La ausencia de reglas escritas por

* pablohernanlanza@hotmail.com

parte de la comunidad documental obliga a hablar de ética, de códigos de conducta humana. Recuperando a Carlos Mendoza, podríamos definir a la ética como una “teoría que explica el comportamiento moral del hombre en sociedad, y no es universal ni aplica a todo tiempo, sino que responde a las virtudes morales consagradas por sociedades determinadas” (2008, p. 56). La observación más importante que se desprende de dicha definición es el carácter temporal de los marcos de conducta que se puedan delimitar.

El abordaje a dicha temática en los estudios sobre el cine documental se ha focalizado sobre dos perspectivas: los deberes del realizador hacia el espectador y hacia el sujeto representado (Aufderheide *et al.*, 2009; Nichols, 2007). La obligación del realizador hacia el espectador radicaría en garantizar que aquello que se representa realmente ocurrió, que los hechos se condicen con la realidad y que, por ende, no se lo está engañando. Para Bill Nichols el deber del realizador radica en ganarse la confianza del espectador en busca de una verdad superior (en Crowder-Taraborrelli, 2012); en primera instancia este punto no parecería ser demasiado complicado, pero la verdad resulta ser un tanto más compleja. Si tenemos en cuenta la famosa primera definición de John Grierson, “el tratamiento creativo de la realidad”, podemos concluir que no se trata de la mera representación de la realidad, sino que incluye algo más, un aporte extra que lo situaría en un lugar especial, según Brian Winston, entre el arte y el periodismo, y por lo tanto complica la posibilidad de delimitar una serie de reglas de conducta. Según el teórico, “el documental no es ficción, pero tampoco es exactamente periodismo (...) A pesar que su anclaje en la ‘realidad’ requiere que se comporte éticamente, su deseo paralelo de que se le permita ser ‘creativo’ permite un grado de ‘amoralidad’ artística” (2005, p. 181). Al establecer su diferenciación con el periodismo, Winston argumenta que el documentalista suele establecer un compromiso con los personajes de la película, mientras que el fin del periodista es exponer cierto saber a su público. No obstante, resulta necesario señalar que en última medida tampoco se resume a que el periodismo cuenta con una ética específica, sino que la misma coincide con las obligaciones de cualquier ciudadano en una determinada sociedad (Pena de Oliveira, 2009).¹ Uno de los ejemplos más renombrados sobre este desfasaje es el debate que surgió tras el estreno de *Roger y yo* (*Roger and Me*, 1989), en el que Michael Moore alteró la cronología de ciertos hechos para darle una mayor unidad dramática, sin hacer aclaraciones

sobre la licencia tomada.² Esta observación fue de hecho marcada por un periodista, y si aceptamos que “en un documental histórico, el orden de los eventos del mundo proyectado debe corresponder al orden cronológico de los eventos verdaderos” (Plantinga, 1997, p.120), es factible considerar a dicha licencia como un engaño.

A lo largo de los distintos períodos de la historia del documental los deberes del documentalista han variado, debido a que la aproximación hacia su referente ha ido mutando. Fernão Pessoa Ramos (2008), apoyándose en gran medida en las modalidades del documental de Nichols (1997), propone cuatro sistemas de valores éticos: educativo, imparcial, interactivo/ reflexivo, y modesto. La *ética educativa* concierne al documental clásico (o expositivo), y en ella el valor más importante es la divulgación de un saber que influya en el proceso formativo de un ciudadano. Fundado por el Estado, el estilo de la “ética educativa” se caracteriza por una fuerte presencia de la voz *over*, ausencia de entrevistas, filmación en locaciones y la utilización de personas comunes como actores. La escala de valores en este conjunto se encuentra en el propio contenido de los intereses que vehicula, sin considerar la posición del sujeto que enuncia. La *ética de la imparcialidad* se ajusta a la modalidad observacional y se caracteriza por la intención de captar la realidad sin interferencias y la crítica al sujeto enunciadador del documental clásico. El objetivo en ella es ofrecer al espectador una ventana al mundo y otorgarle libertad para que pueda sacar sus conclusiones. La *ética interactiva* supone una crítica de conjunto a la imparcialidad, abogando por la admisión de su intervención en el mundo y revelando su construcción al espectador. Este conjunto de valores incluye a los documentales que demuestran indeterminación y explicitan tanto su intervención como sus herramientas de enunciación, favoreciendo la reflexión. Por último, la *ética modesta* refiere al documental que “habla, antes que nada, de sí mismo, para después, eventualmente, arriesgarse a vuelos más altos, en los cuales enuncia su condición en el mundo” (2008, p. 39). Dicha ética se condice, según el autor, con el sujeto posmoderno, y tiene su principal exponente en el documental en primera persona (modalidad performativa).

Esta suerte de periodización puede ser sometida a un conjunto de críticas, entre ellas las mismas que se han señalado en el modelo de Nichols,³ pero a grandes rasgos demuestra que la serie de consideraciones éticas en el documental se han ido transformando de la mano de sus cambios estéticos, por lo que no puede abordarse

con el mismo criterio a cualquier documental. Su delineado permite contextualizar los principios que guiaron muchas decisiones que fueron sometidas a escrutinio a lo largo de la historia del cine documental: las denuncias de los peligros a los que Flaherty sometió a sus protagonistas en escenas como la pesca en *Man of Aran* o la caza de la morsa con armas primitivas y la construcción de un iglú partido al medio de mayor tamaño para poder ubicar a la cámara en *Nanook of the North*,⁴ las batallas reconstruidas en los documentales de propaganda durante la Segunda Guerra Mundial,⁵ y las alteraciones cronológicas del ya mencionado *Roger y yo*.

En cuanto al segundo eje, el compromiso ético con los sujetos retratados, la situación es aún más compleja. Los personajes no son una representación transparente de las personas, sino que constituyen “actores sociales” (Nichols, 1997) o “caracterizaciones” (Plantinga, 2007), debido las operaciones de simplificación que los documentales realizan. Mientras una persona posee cualidades infinitas que no permiten conocerlo del todo, el personaje es sólo lo que el film nos muestra de él. Estas operaciones se basan en la selección de momentos claves con el objetivo de otorgarles un alto grado de verosimilitud y coherencia, una identidad estable a los personajes –recurso al que se debe añadir la presencia de la cámara que altera las mismas relaciones que registra–. Uno de los peligros de estas operaciones es la construcción de estereotipos que tienden a tipificar socialmente a los individuos.

Nuestro trabajo se apoya sobre la propuesta de Plantinga, que expone que “los documentales se caracterizan por hablar del mundo real y de personas existentes en él mientras que la ficción, según su propio canon, imagina un mundo e inventa a los personajes irreales que viven en él” (2007, p. 48)⁶, resulta ineludible establecer un conjunto de deberes éticos del realizador hacia los sujetos representados. Sin importar que el espectador sea consciente que no se está frente a la persona, sino a una construcción audiovisual –mediada por la cámara–, el documental dice algo sobre un individuo concreto y esto tiene consecuencias. Jean-Paul Colleyn (1993) enumera algunas de las defensas comunes ante ciertos comportamientos polémicos: el bien de la causa, las exigencias profesionales, el derecho a la información, el deber de denunciar los abusos, el amor por todo lo que es humano. Pero también propone una serie de preguntas que considera que necesariamente deben hacerse:

¿Cuánto tiempo podemos “mantener” el plano de

un hombre llorando? ¿Debemos maquillar como una actriz de televisión a una empleada de oficina, que quiere mostrar la agotadora vida laboral? ¿Podemos mostrar los comentarios que pueden dañar a su autor? ¿Qué significa filmar a alguien en estado de ebriedad? ¿Puedo filmar la muerte bajo una implacabilidad terapéutica? ¿Se debe recurrir a los secretos íntimos de niños con cáncer? ¿A partir de qué grado de dolor o malestar se debe censurar? Todas estas preguntas son una cuestión de moral personal y los cineastas no deben dejar de hacérselas (1993, p. 77).

Muchas veces el cuidado de las personas corre más por cuenta de los realizadores que de los mismos sujetos retratados. Barry Hampe relata, un poco a modo de anécdota, que la pregunta más habitual cuando se pide el permiso de la gente no es “¿para qué va a ser usado?”, sino “¿cuándo saldrá en televisión?” (1997, p. 80). Dejando de lado el tono socarrón adoptado por el autor, la idea propuesta es clara: las posibles consecuencias de una empresa que se caracteriza por tomar la imagen de sujetos para ofrecer una obra de consumo público son en su mayoría desconocidas por los mismos. El reconocido fotógrafo Paul Strand advertía en la década del treinta sobre los riesgos que corre el documentalista al tomar a la persona como un mero material, un objeto. Reflexionando sobre su experiencia en *Redes* (Fred Zinemann y Emilio Gómez Murriel, 1936), film de ficción que utiliza a actores no profesionales para denunciar la explotación de pescadores mexicanos, el reconocido fotógrafo declaraba: “en un mundo en el que la explotación humana es tan universal, considero otra forma de explotar a la gente –por más pintoresca, diferente o interesante que nos parezca– hacer uso de ellos como un mero material” (en Krippner, 2010, p. 92).

Los realizadores de documentales antropológicos son los que más se han explayado sobre estas cuestiones, debido a que su trabajo con otras culturas demanda una reflexión mayor. En la cinematografía local, una de las figuras principales de este campo fue Jorge Prelorán (1978; 2006), quien en sus escritos dio cuenta de las dificultades con las que lidió en sus películas. El realizador se pregunta cuándo y en qué situaciones es necesario intervenir, recomienda entablar un diálogo con el protagonista sobre las posibles consecuencias de su participación, buscar su colaboración a través de la proyección del film terminado y propone como principio no presentar nada que pudiera causarle daño ni quitarles “el tesoro de la privacidad” (2006, p. 34).

Con este antecedente en mente, recuperamos

un trabajo reciente de un grupo de investigadores norteamericanos en el que se entrevistaron a 41 realizadores y productores sobre estas cuestiones, se establecieron dos principios generales de conducta: no lastimar a los sujetos y proteger a aquellos vulnerables (Aufderheide *et al.*, 2009, p. 6). La relación entre el sujeto y el (o los) realizadores implica un contrato, un “consentimiento informado”, que abarcaría tres etapas: las negociaciones previas al rodaje, la filmación/entrevista, y el montaje. Las actitudes de los realizadores en cada uno de estos momentos pueden variar, pero el espectador usualmente tiene acceso al registro del encuentro entre las dos partes (más el dispositivo cámara que funciona como catalizador). Si bien en la mayor parte de los casos se cuenta con un contrato físico, existen múltiples vericuetos legales, razón que llevó al documentalista brasileño Eduardo Coutinho a postular que el contrato “(implícito) o es moral o no existe” (2011, p. 102).

En este artículo nos ocuparemos de algunos de los problemas de corte ético que surgen del trabajo con los sujetos y la forma en que son representados. Algunas de las preguntas que ofician de guía son las siguientes: ¿cuáles son las responsabilidades éticas que el realizador de un documental tiene hacia los sujetos que retrata en sus films? ¿Existe alguna forma de representar adecuadamente, una serie de reglas a cumplir, un modelo de contrato (implícito o concreto) entre ambas partes? ¿Cómo debe abordarse la representación de la muerte? Para cumplir con este objetivo focalizaremos nuestra atención sobre tres documentales argentinos recientes que nos permiten trabajar sobre las preguntas formuladas: *Yo presidente* (Gastón Duprat y Mariano Cohn, 2006), *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Sergio Wolf y Lorena Muñoz, 2003) y *Bye bye life* (Marcelo Piñeyro, 2008).

La interacción con los sujetos

Yo, presidente de Mariano Cohn y Gastón Duprat se presta a numerosas reflexiones y abordajes sobre la dimensión ética del cine de lo real. El documental consiste en un conjunto de entrevistas a los presidentes argentinos desde el retorno de la democracia hasta el presente de la filmación siguiendo un orden cronológico: desde Raúl Alfonsín a Néstor Kirchner (1983-2006), con las ausencias del último y de Adolfo Rodríguez Saá, quienes se negaron a participar. El primer hecho a resaltar

del film es que no intenta ofrecer un retrato positivo de sus personajes, sino justamente lo contrario, algo poco habitual en la filmografía nacional.⁷ Esta decisión no es objetable por sí misma, y podemos preguntarnos si los deberes ante este tipo de personajes son los mismos, pero las estrategias adoptadas por los realizadores son, en más de un caso, como mínimo discutibles, y es en ellas que nos detendremos a continuación.

El segmento inicial, perteneciente al expresidente radical Alfonsín, marca el estilo que se mantendrá en casi todos los casos. Las distintas secuencias abren con la imagen de un perro en alguna situación que cuenta con una carga metafórica,⁸ tras la cual se presenta una secuencia de montaje consistente en los momentos más relevantes de su presidencia –usualmente se componen de la votación, un discurso histórico importante, para pasar rápidamente a una selección de los eventos más discutibles de los distintos mandatos, que dan lugar a entrevistas muy breves. Las entrevistas son presentadas mediante planos detalles del rostro y una utilización peculiar del montaje de sus declaraciones, en el que éstas se superponen unas a otras dificultando su comprensión. Todos estos recursos, pertenecientes a la etapa posterior a la filmación, demuestran que los realizadores no asumen una posición neutra ante los sujetos a la vez que remarcan que son ellos quienes poseen las herramientas de representación.

Sin embargo, el momento más problemático es



cuando se le pide al entrevistado que haga primero su famoso gesto electoral (la unión de sus dos manos sobre el hombro izquierdo) durante un largo tiempo, pedido que cumple, y luego se lo insta a que lo haga con un movimiento más enérgico, al que también accede, todo mientras se escucha a los realizadores murmurando “Ya está, ya está, basta, basta. Aguantá”. ¿Cuál es el sentido, el propósito, detrás de esta acción? ¿Qué es lo que se está diciendo de esta persona o, formulado distinto, qué faceta

se agrega a los conocimientos previos del espectador sobre el antiguo mandatario?⁹ La respuesta es ninguna; el diálogo mantenido fuera de cámara revela que el pedido oculta el único objetivo de burlarse. La relación que se establece entre los realizadores y el entrevistado no es sólo asimétrica –en mayor o menor medida, esto siempre es así, debido a que uno tiene mayor acceso a los medios de representación que el otro– sino también deshonesto, practicando una manipulación al no comunicarle al sujeto qué es lo que se pretende hacer con él. En las palabras del teórico Jean-Louis Comolli:

situarse frente al otro, establecer con él una relación particular que pasa por una máquina tiene sentido, compromete una responsabilidad, inclusive si es puramente banal. Dos sujetos se enfrentan –en relación a la máquina– en un duelo, un frente a frente (...) Y si esos dos sujetos no se comprometen uno con otro, la máquina toma nota –cruelmente– de la ausencia de esa relación, de la nulidad del encuentro. No se filma impunemente –y el cuerpo del otro, su palabra, su presencia, menos aún (2007, p. 177).

En última instancia, lo que dicha actitud evidencia es que los realizadores están quebrantando el contrato establecido con el entrevistado, y al violar la confianza de éste consiguen que la empatía del espectador se traslade al sujeto. La inclusión del detrás de escena, con las voces del equipo de filmación, fue articulada por los realizadores como una defensa ante objeciones de falta de objetividad,¹⁰ pero este recurso por sí mismo no es suficiente para franquear las cuestiones señaladas.

El film avanza presentando las entrevistas a Carlos Saúl Menem y Fernando de la Rúa, las cuales siguen el mismo patrón mencionado, deteniéndose en nimiedades como preguntarle a de la Rúa sobre una foto suya que circuló con una botella de Viagra en el escritorio o pidiéndole que finja que habla por teléfono. Sin embargo, de la misma forma que en este caso la cámara es utilizada como dispositivo para la burla también cumple, por momentos, una función más interesante en la secuencia de Eduardo Duhalde. Si bien toda la primera sección de la entrevista con Duhalde cae en estas mismas trampas, hay un momento en el que éste acerca un álbum de fotos mientras comenta sobre su pasión por la caza de tiburones. En ese momento uno de los entrevistadores le pregunta cómo hacen para subir el pez al barco, a la que responde que antes de hacerlo hay que matarlo pegándole un tiro. Tras un silencio embarazoso el entrevistador, impactado, dice “fuerte”, a lo que Duhalde contesta “sí, es lindo”. Aquí se lo deja desarrollar al entrevistado, quien expresa

sus convicciones, y por ende puede sentirse satisfecho con su retrato sin la necesidad de apelar a los trucos deshonestos de los que hace gala el film en otros de sus pasajes. Si bien ninguna de estas situaciones arroja luz sobre el rol de los entrevistados como mandatarios, es decir en su rol de funcionarios públicos, en este último caso se puede afirmar que la confianza depositada por el sujeto no es violada, y por tanto su representación puede considerarse adecuada.



Sobre la competencia del sujeto

El film que analizaremos a continuación establece una relación más compleja con su sujeto que *Yo presidente*, ya que en aquella no se ocultaba el objetivo de los realizadores de burlarse de sus entrevistados. *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* mezcla elementos del documental en primera persona, el documental biográfico y el *film noir* para narrar la investigación del codirector/protagonista Sergio Wolf, quien a la manera de un investigador privado sacado de las páginas de una novela de Raymond Chandler, se propone rastrear el paradero de la mítica cantante de tango de los años treinta, Ada Falcón.

La primera sección del film concierne a la investigación en la que, mediante entrevistas y material de archivo, se reconstruye la historia de la cantante, sus amoríos, y las supuestas razones que la llevaron a desaparecer de la vida pública por más de seis décadas. En resumen, se reconstruye el mito de la cantante y sus misterios, mientras permanece ausente.

Una vez que los realizadores logran rastrear a Falcón comienza la segunda sección del film que consiste en las entrevistas realizadas a la cantante en el convento del pueblo cordobés de Salsipuedes en donde se recluyó por más de sesenta años. La secuencia dura unos diez

minutos y comienza con un plano que “espía” desde una puerta a Falcón mientras se maquilla para su entrevista, mientras Wolf dice en *off*: “sesenta años después vuelve a salir a escena”.

Al comienzo de nuestro trabajo nos referíamos a las principales limitaciones autoimpuestas por los realizadores, principalmente el no lastimar a los sujetos ni dejarlos en una situación peor a la que se encontraban; consideremos entonces con este marco de conducta lo que sucede en esta escena, la situación en la que Wolf y su equipo de filmación irrumpen. Tras un silencio autoimpuesto de seis décadas en los que vivió recluida, la Ada que “sale a escena” difiere mucho de la del retrato que se construyó durante la primer parte de la película. Filmada desde atrás y de perfil, intentando ocultar un parche en su ojo derecho, Wolf le muestra fotos antiguas, una de sus películas y le hace escuchar grabaciones de las que ella no parece tener recuerdos. La voz, la memoria le fallan. “No me oye, no le entiendo”, se le escucha decir a Wolf. Como dice Mauricio Alonso, “lo que el mito de Ada Falcón, a lo largo de 60 años, se encargó de poblar de misterio, de zonas turbias y de comentarios equívocos, el film puja por desbrozarlo en sus últimos diez minutos” (2003, p. 179). Los planos intentan presentar la mejor imagen posible de la cantante, pero el espectador siente que Falcón no quiere volver a ver, a recordar, los objetos (películas, canciones y fotos) que el entrevistador le muestra de forma insistente. Wolf llega a decir en *off*: “no quiere oírse cantar, me pide que lo saque”, pero las imágenes no lo muestran cumpliendo este pedido, sino que la cámara la toma en unos primeros planos insistentes que reflejan la tristeza y la fragilidad de su cuerpo. Como consecuencia de esta representación, la película claramente deja a la protagonista –y a su memoria– en una peor situación a la previa del rodaje.



Mientras más débil sea el sujeto representado, más salen a la superficie los problemas de índole ética, por lo que una de las cuestiones centrales a definir es cuáles

son las condiciones necesarias que permiten evaluar un consenso previo válido. En la literatura científica se enumeran tres requisitos para que un acuerdo sea considerado como tal: el consentimiento de los sujetos debe haberse conseguido “(1) bajo condiciones libres de coerción y engaño, (2) con conocimiento absoluto del procedimiento y los efectos anticipados, (3) por alguien lo suficientemente competente para dar su consentimiento” (Pryluck, 2005, p. 201).¹¹

Si bien el cumplimiento de la primera de estas condiciones está más allá de toda duda –nadie puede alegar que la entrevistada haya sido engañada–, en el caso de las restantes es más discutible. La Ada Falcón que aparece entrevistada se encuentra lejos de encontrarse en control completo de sus facultades, generando la pregunta si es realmente válido filmar a alguien que le huyó a la vida pública durante tantos años durante los últimos días de su vida.

Tras la entrevista hay una pequeña coda en la que se muestra el cementerio donde enterraron a la cantante e imágenes de antiguos teatros y estudios de radios cerrados –o convertidos en estacionamientos–, mientras Wolf declara que “ella ya había muerto muchos años antes”. Esta observación parece inscribirse mejor dentro del cine de ficción, lo que demuestra que la adopción de géneros en el documental puede acarrear algunos problemas.¹² El fallecimiento de Ada Falcón es utilizado por los realizadores como metáfora para la muerte de una época, y es entonces que uno puede preguntarse si es posible utilizar la vida y sobre todo la muerte de un sujeto para ilustrar una tesis, una de las representaciones más complejas del discurso documental como veremos a continuación.

La representación de la muerte

André Bazin sostuvo que el cine tiene la particularidad de poder capturar el paso del tiempo, de embalsamarlo, produciendo una “momificación del cambio” (2004, p. 29). Siguiendo este razonamiento se puede argumentar que no existe transformación más importante que la que se produce con el paso a la muerte, por lo que es necesario preguntarse cómo encarar el registro de un momento tan trascendental. La teórica estadounidense Vivian Sobchack, en un clásico escrito sobre la representación de la muerte en el documental, propuso una clasificación de miradas sobre la muerte en base a la posición del realizador: la mirada accidental –caracterizada por la

ausencia de planificación, la sorpresa–, impotente –identificada por la lejanía–, en peligro –en una posición próxima–, de intervención –un caso extremo de la anterior–, humana –busca intimidad y simpatía con aquellos que registra– y, por último, la profesional que se define por el desapego, se relaciona con el periodismo y es considerada la menos ética (2004, pp. 249-253).

Teniendo en cuenta esta clasificación nos centraremos a continuación en el documental *Bye bye life* de Marcelo Piñeyro, centrado en los últimos días de vida de la escritora y fotógrafa Gabriela Liffschitz quien falleció de cáncer durante la filmación. El film, según su realizador es sobre “una persona que eligió morir en un *set* y otra persona que eligió documentar eso, cuando estas dos personas en verdad tenían otro plan”.¹³ La intención original de Piñeyro y Liffschitz consistía en realizar en conjunto un film con representaciones ficcionales de distintas escenas de la vida de la artista, pero al avanzar rápidamente la enfermedad los planes tuvieron que ser alterados¹⁴. La decisión tomada por Piñeyro fue montar el metraje poniendo el detrás de escena en primer plano, por eso a pesar de que algunas de las escenas actuadas habían sido filmadas no son mostradas al espectador, sino que solo se accede a los preparativos de las mismas; es decir que se privilegia la mostración de la actitud de la artista frente a su enfermedad en sus últimos días.

El comienzo del film presenta la redacción del testamento mientras Liffschitz realiza varias bromas sobre su situación: al ofrecer algo de tomar, pregunta “¿jugo, agua, oxígeno?” Momentos después se la muestra subiendo unas escaleras en los brazos del director y otra persona, mientras se la escucha decir que es “otra de las ventajas de tener cáncer”.

La siguiente escena, introducida mediante un intertítulo, consiste en el primer día de rodaje en el que la artista se presenta al equipo de producción y los actores para comunicarles la naturaleza del proyecto. En este momento, el espectador puede palpar la tensión y la sorpresa de los presentes cuando son confrontados con Liffschitz, quien mientras les cuenta las historias que deben interpretar bromea constantemente y propone que con las anécdotas de las situaciones que vivió desde que fue diagnosticada debería escribir un libro que sería “para cagarse de risa”. Al avanzar la jornada, y ante la sugerencia del realizador, la artista decide abandonar la filmación antes de concluir ya que su enfermedad le dificulta permanecer. En este punto, aproximadamente la mitad del film, Piñeyro introduce una conversación con uno de los técnicos instándolo a que dé su opinión

–explicitada previamente en privado al realizador– sobre el proyecto. A pesar de mostrarse un poco reacio al comienzo, finalmente accede y expone que el tratamiento del tema le parece superfluo, que la muerte es un tema sagrado, que no se cree la actitud de “me cago de risa de la muerte”, y concluye que el proyecto se resume en filmar a una “mujer que se está muriendo y quiere ser famosa”. La inclusión de esta breve escena puede ser leída como una especie de anticipación a las posibles objeciones que se le pueden plantear al film.



Al siguiente día, Piñeyro decide realizar una entrevista con Liffschitz para comunicarle las críticas expuestas por el técnico, a las que ella responde que si bien le resulta comprensible dicha opinión, “dentro de mis objetivos en los últimos días de mi vida está pasarla bien, divertirme todo lo que pueda... y todo lo que el cuerpo me deje”. Esta operación es interesante ya que si bien la temática del documental puede ser discutida, el realizador se asegura de otorgarle la última palabra a Liffschitz a sabiendas de que no podrá exponer sus razones una vez finalizada la película y de que la representación que ofrece se adecua a sus deseos. Un dato a tener en cuenta es que la enfermedad de la artista ya la había obligado a someterse a la ablación de un seno, y tras dicha operación montó un libro con fotografías de su cuerpo buscando convertirse ella misma en una obra de arte. En este sentido, la mirada adoptada por el realizador, recuperando la tipología de Sobchack podría calificarse como humana, ya que busca cumplir con la que sería la última voluntad de la artista. Hay otro momento en el film que sirve para reforzar esta postura, en la que tras sentirse indispueta termina vomitando. Piñeyro elige mantener únicamente el sonido de la grabación dejando la imagen en negro, pero tras este incidente Liffschitz se retira en un taxi y mientras espera en el asiento trasero hace muecas burlándose de la situación. Si bien uno puede discutir por qué el director decidió dejar (solo el audio de) la escena anterior, es ella quien vuelve sobre la situación, de una forma que intenta ser humorística, para quitarle el pudor a la misma.

Conclusiones

La representación de personas en el documental implica responsabilidades éticas que superan las que existen en el cine de ficción. Uno de los testimonios más elocuentes al respecto lo articuló el director polaco Krzysztof Kieslowski, quien reflexionó sobre su paso del documental al terreno de la ficción de la siguiente forma:

Noté mientras realizaba documentales que mientras más intentaba acercarme a un individuo más se cerraban. Probablemente por eso elegí la ficción. Allí no hay problemas. (...) Puedo comprar glicerina, poner gotas en los ojos de una actriz y llorará. He fotografiado lágrimas reales en varias ocasiones. Es algo completamente diferente. Pero ahora tengo glicerina. Tengo miedo a esas lágrimas reales. De hecho, no estoy seguro de tener el derecho de fotografiarlas (1993, pp. 315-316).

Del análisis de los films trabajados se desprenden algunas problemáticas básicas, los personajes retratados no necesariamente deben serlo bajo una luz positiva, pero la pregunta a hacerse es si las consideraciones hacia este tipo de sujetos difieren. ¿Es aceptable utilizar a una persona para demostrar una tesis, servirse de ella como

metáfora de una situación que excede la vida del sujeto? ¿Cuáles son los parámetros para delimitar la competencia del sujeto para saber cuáles son las consecuencias que acarrea su participación en un documental? La respuesta a estas preguntas no es fácil ni única, sino que creemos, tal como postula Bill Nichols, que “estas cuestiones se reducen a una cuestión de confianza, una cualidad que no puede legislarse, proponerse o prometerse en lo abstracto tanto como demostrarse, ganarse y concederse en relaciones negociadas, contingentes y concretas en el aquí y ahora” (2007, p. 34). En todo caso, siempre quedan los films como testimonio de la relación establecida entre ambos sujetos y de la ética de sus creadores.

Las obligaciones o códigos de conducta que guían a los realizadores no se encuentran escritas, ni permanecen inalterables, sino que responden a los distintos valores promovidos por las distintas sociedades y van de la mano de las decisiones estéticas adoptadas. Habitualmente la relación que se establece entre el realizador y los sujetos es de franca desigualdad, será la decisión del realizador intentar reducirla o incrementarla. En definitiva, “la película es siempre el reflejo de la relación con los personajes, y esa relación siempre está primero que la película en sí” (Prelorán, 2006, p. 36).

Referencias

- Alonso, M. (2003). “Distancias”, en *Kilómetro 111*, n°5. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, pp. 176-181.
- Aufederheid, P., Jaszi, P., y Chandra, M. (2009). *Honest Truths: Documentary Filmmakers on Ethical Challenges in Their Work*. Washington: Center for Social Media. Disponible en: <http://centerforsocialmedia.org/making-your-media-matter/documents/best-practices/honest-truths-documentary-filmmakers-ethical-chall>
- Barnouw, E. (1996). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Bazin, A. (2004). “Ontología de la imagen fotográfica”, en *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIALP, pp. 23-32.
- Colleyn, J. (1993). *Le regard documentaire*. Paris: Editions du centre Pompidou.
- Comolli, J.L. (1997). “¿Cómo filmar al enemigo?”, en *Ver y poder*. Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 371-383.
- Comolli, J.L. (1994). “La otra escucha... Práctica y teoría de la entrevista”, en *Ver y poder*. Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 177-180.
- Coutinho, E., Xavier, I., y Furtado, J. (2011). “El sujeto (extra)ordinario”, en *El cine de lo real*. Buenos Aires: Colihue, pp. 77-115.
- Crowder-Taraborrelli, T. (2012). “Verdades honestas: la ética en el cine documental”, en *Revista Cine Documental* n° 5. Buenos Aires. Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/5/teoria_02.html
- Kieslowski, K. (1993). “The Unique Role of Documentaries”, en Cousins, M. y McDonald, K. (eds.): 2006. *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary*. Londres: Faber & Faber, pp. 312-316
- Krippner, J. (2010). *Paul Strand in Mexico*. New York: Aperture Foundation.
- Hampe, B. (1997). *Making documentary films and reality videos. A Practical Guide to Planning, Filming, and Editing Documentaries of Real Events*. New York: Henry Holt and Company, Inc.
- Kalow, N. (2011). *Visual Storytelling. The Digital Video Documentary*. North Carolina: CDS Publication. Disponible en http://documentarystudies.duke.edu/uploads/media_items/visual-storytelling-the-digital-video-documentary.original.pdf
- Mendoza, C. (2008). *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de

México.

- Nichols, B. (2007). “Cuestiones de ética y cine documental”, en *Archivos de la Filmoteca* n°57, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp.27-45.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Noriega, G. y Panozzo, M. (2006). “Traicionamos el género documental”. *Revista El Amante*. Octubre, N° 173.
- Pena de Oliveira, F. (2009). *Teoría del periodismo*. México: Alfaomega.
- Pessoa Ramos, F. (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac.
- Plantinga, C. (2007). “Caracterización y ética en el género documental”, en *Archivos de la Filmoteca* n° 57, Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp. 46-67.
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. New York: Cambridge University Press.
- Pryluck, C. (2005). “Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming” en Rosenthal, A., y Corner, J. (eds.) *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press, pp. 194-208.
- Prelorán, J. (2006). *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires: Catálogos.
- Prelorán, J. (1978). *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- Rothman, W. (1998). “The filmmaker as hunter”, en Grant, B. K. y Sloniewski, J. (eds.): *Documenting the documentary. Close readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 23-39.
- Ruby, J. (2005). “The Ethics of Image Making; or, ‘They’re Going to Put Me in the Movies. They’re Going to Make a Big Star Out of Me...’”, en Rosenthal, A., y Corner, J. (eds.) *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press, pp. 209-219.
- Sobchack, V. (2004) “Inscribing Ethical Space. Ten Propositions on Death, Representation and Documentary”, en *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. California: University of California Press, pp. 226-257.
- Winston, B. (2005) “Ethics”, en Rosenthal, A., y Corner, J. (eds.) *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press, pp. 181-193.

Filmografía mencionada

- Bye bye life* (2008), de Enrique Piñeyro
- Man of Aran* (1934), de John Grierson
- Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty
- Redes* (1936), de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel
- Roger y yo* (Roger and Me, 1989), de Michael Moore
- Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2003), de Sergio Wolf y Lorena Muñoz
- Yo presidente* (2006), de Gastón Duprat y Mariano Cohn

¹ En el caso del periodismo podemos citar a modo de ejemplo el Código de ética del periodista brasileño reproducido en Pena de Oliveira, el cual “fija las normas a las que deberá subordinarse la actuación del profesional en sus relaciones con la comunidad, las fuentes de información y entre los propios periodistas” (2009, p. 132). En la Argentina, el Foro de Periodismo Argentina (FOPEA) ha redactado un Código de Ética para la práctica periodística en el año 2006, el cual se encuentra disponible en su página web: <http://www.fopea.org/etica-y-calidad/codigo-de-etica-de-fopea/>

² Ver entrevista de Harlan Jacobson al cineasta reproducida en Ortega y García (2008).

³ Sobre este punto ver principalmente Bruzzi (2000), quien remarca el criterio evolutivo, en un sentido positivista, que se puede inferir de los planteos de Nichols.

⁴ Las controversias alrededor de las películas de Flaherty están detalladas en múltiples investigaciones, entre ellas Barnouw (1996) y Rothman (1998). El mismo Flaherty declaró tiempo después sobre *Mano of Aran*: “debí haber sido fusilado por lo que le pedí hacer para la película a esa gente tan noble, por los riesgos a los que los expuse” (en Niney, 2009, p. 94).

⁵ Un repaso sobre esta polémica se puede encontrar en el libro de Mark Harris *Five Came Back: A Story of Hollywood and The Second World War* (2014).

⁶ El famoso *legal disclaimer* (aviso legal) de las películas de ficción en el que se declara que “los hechos y/o personajes que aparecen en esta obra son ficcionales. Cualquier semejanza con personas reales, vivas o muertas, es pura coincidencia” constituye una elocuente muestra de esta diferencia.

⁷ El ya mencionado Prelorán recomendaba retratar a un ser “positivo”: “encontrar un ser con una imagen positiva es importante -viéndolo en la pantalla-, es alguien con el cual la audiencia puede establecer empatía, alguien a quien es fácil llegar a respetar; un ser que nos lleve a querer escucharlo, a querer entender -nosotros los de afuera-, los secretos de su cultura” (2006, p. 36).

⁸ Ante la secuencia de Alfonsín un perro defecando, para Menem dos perros manteniendo sexo, con De la Rúa durmiendo la siesta, etc.

⁹ En este sentido es necesario remarcar que las personas que aparecen tanto en este documental como en los que nos ocuparemos a continuación son personalidades famosas, pertenecientes en mayor o menor medida a la esfera pública.

¹⁰ En una entrevista a los directores, Mariano Cohn reflexionaba: “En algún momento nos preguntaron si no traicionamos a los tipos con esto, y yo siento que traicionamos un poco al género documental. Uno no está acostumbrado a que salgan los cuchicheos de detrás de cámara. Ni tampoco a que alguien manipule de manera tan violenta o con tanta intervención al discurso de alguien. Pero lo nuestro está blanqueado” (Noriega y Panozzo, 2006, p. 14-15).

¹¹ En Kalow (2011) se puede encontrar un modelo de contrato, en el cual se puede comprobar el carácter vago que poseen.

¹² Una última cuestión a señalar con respecto a este film no concierne a la representación del sujeto, sino al espectador y tiene que ver con la cronología de los acontecimientos. La entrevista realizada a Falcón fue el primer material filmado para la película, y con la obtención del mismo se construyó la estructura narrativa. En este caso, el film adopta una modalidad performativa y la alteración del orden de los hechos no concierne a la realidad afílmica, por lo que esto no representa un problema.

¹³ Entrevista en video disponible en: http://weblogs.clarin.com/camara-libre/2008/04/14/bye_bye_life_para_el_que_se_anime/

¹⁴ Liffschitz cayó en coma el día siguiente de finalizado el rodaje, falleciendo dos días más tarde.

Reseña de libros

Tres semblanzas sobre el cuerpo

El ojo absorto | Alberto Garrandés | 2014

Irene Cambra Badii, Florencia González Pla, Ailén Provenza

Universidad de Buenos Aires



El ojo absorto. Notas sobre el cuerpo en el cine

Alberto Garrandés

Ediciones ICAIC, Vedado, Cuba, 2014

228 páginas

Antesala

Cuerpos metamórficos: 14 vacuolas

Modulaciones

Interzona: cine cubano de los últimos años

Epílogo (la forma de la interpretación)

Índice de películas

Absorto –del latín *ab-sorptus*– es el participio pasado del verbo *absorbere*, literalmente, “ingerir”, “absorber”, “tragar”. De entrada entonces, el-ojo-absorto es un sintagma inquietante. Un ojo que traga lo que ve. Un ojo, un órgano, que deviene cuerpo. Pero no para saciarse de aquello que devora, sino para hacerlo poesía. Para transformarlo, a partir de la mirada que nos devuelve la pantalla del cine.

La portada del libro ya nos pone en tema. Se trata de una obra del singular diseñador cubano Pepe Menéndez, y representa un ojo, con su iris azulado y una negra pupila, enmarcado en un carretel de cine. El objeto resultante está apoyado en una superficie blanca, como si este peculiar “ojo -cine” pudiera ser separado del cuerpo. O mejor: como si el ojo mismo, cine mediante, hubiera devenido él mismo un cuerpo –autónomo, fragmentado, pero cuerpo al fin. Al inicio de nuestro periplo, entonces, el cuerpo ya aparece *intervenido*. Como si el autor nos advirtiera, desde la propia imagen de la portada, *que*

dentro de los límites del encuadre cinematográfico, el cuerpo queda avistado, examinado y metamorfoseado en virtud del ejercicio de ver.

Esta reseña de la obra de Alberto Garrandés¹ propone, en fidelidad con el autor, una interlocución con el núcleo real que destilan sus ensayos. La propuesta es relativamente sencilla: tres jóvenes investigadoras argentinas aportan sus textos en sintonía con sendos pasajes de *El ojo absorto*. No comentan el libro, sino que lo multiplican, aportando la lectura analítica rioplatense.

El libro de Garrandés, enorme en sí mismo, se ve suplementado por este ejercicio narrativo y a la vez ético-clínico. Porque ahora el cuerpo emerge doblemente tratado: desde el ensayo literario y desde el cine como esbozo, como rudimento de un análisis. A las variadas fuentes referidas por Garrandés, se suman autores como Alain Badiou, Jacques Lacan, Julio Cabrera, Barbara Cassin, Massimo Recalcati, Stanley Cavell, Slavoj Žižek, otorgándole así al cuerpo un estatuto que trasciende sus

* cambrabadii@psi.uba.ar

** florenciagonzalez_07@hotmail.com

*** ailenprovenza@gmail.com

bordes iniciales. Estatuto que emerge de un encuentro impensado entre La Habana y Buenos Aires.

XXY: Nada que elegir Florencia González Pla

Como bien lo sostiene Alberto Garrandés, el film *XXY* (Lucía Puenzo, 2008) *sobresale por una limpidez expositiva sostenida en la valentía formal de su discurso*. Efectivamente su línea argumental es relativamente sencilla pero de una enorme profundidad clínica. Un matrimonio espera un hijo. Pero es un niño hermafrodita. Ni bien nacida la criatura, les ofrecen la opción de una ablación completa de los genitales masculinos –aseguran que la niña no recordará nada y que apenas le quedará una cicatriz pequeña. Los padres se niegan pero educan a Alex como una nena, mudándose a un sitio aislado de la costa uruguaya. Con la llegada de la pubertad, la tratan con corticoides para evitar que se desarrolle de manera viril y cuando cumple quince años se les impone una decisión. La madre se inclina por una operación quirúrgica y convoca para ello a un prestigioso cirujano plástico, que además es el marido de su amiga de la infancia. El médico y su mujer llegan para conocer a Alex, acompañados de su hijo Álvaro, también adolescente. Éste se siente atraído por Alex sin conocer su peculiar condición. Se seducen mutuamente, hasta que finalmente se produce entre ellos el *encuentro* sexual. Allí adviene la sorpresa: es Alex quien penetra a Álvaro. A partir de allí todo se trastoca: cae el fantasma de la castración quirúrgica y Alex logrará establecer un nuevo diálogo con sus padres y consigo misma. Diálogo que Garrandés retoma para introducir su carácter paradójico:

Alex: ¿Qué hacés?

Papá: Te cuido.

A: No me vas a poder cuidar siempre.

P: Hasta que puedas elegir.

A: ¿Qué?

P: Lo que quieras.

A: **¿Y si no hay nada que elegir?** (resaltado de Garrandés)



Pero cuando no hay nada para elegir, el sujeto puede sin embargo abrirse camino a partir de una *decisión*. Es allí cuando la obra de Puenzo puede ser pensada en relación con la dialéctica hegeliana y con las fórmulas de la sexuación enunciadas por Jacques Lacan.

En la entrada situacional, la medicina se inclina por una solución quirúrgica (momento de la afirmación), mientras que los padres se oponen en nombre de una voluntarista “libre elección” (momento de la negación). Es entonces cuando, contra toda previsión, el sujeto se abre camino a partir de su deseo, generando el acontecimiento que opera situacionalmente como *negación de la negación*.

En términos lacanianos, “La excepción hace lugar al no-todo”. Se trata de reintroducir la excepción, pero no de cualquier modo –lo que conduciría a formar nuevamente una clase sino una excepción que consienta el no-todo. Estamos ya fuera del sistema lógico aristotélico. Ni sentido ni sin sentido. Au-sentido, propondrá Bárbara Cassin con Alain Badiou: “La ausencia en cuanto sustracción al sentido o a la decisión clásica del sentido [...] no puede situarse del lado del sentido o de la decisión del sentido de tipo aristotélico. Pero tampoco puede ponérsela, en una inversión negativa, del lado del sin-sentido. En realidad no es ni sentido, ni sin sentido; es una proposición singular, desplazada y absolutamente original, que es au-sentido, ausencia de sentido” (Badiou, 2011, p. 102)

Cuando se produce el siempre traumático encuentro sexual, Alex y Álvaro, ambos adolescentes, se sienten mutuamente atraídos. Es lo esperable. Pero allí Alex se encontrará con algo que le pertenece. Ni aborda a una mujer como hombre,² ni a un hombre como una mujer.³ Lo que no encuentra en los libros de anatomía que le facilita su padre, se presenta en acto. Se trata de un *saber-hacer-abí-con*⁴ su cuerpo.

La potencia de la pregunta que introduce Garrandés en su ensayo: *¿Y si no hay nada que elegir?* cobra así inesperado valor epistemológico. No solo en el plano de la clínica, sino también en el de la ciencia. En ambas, la interpelación puede dar lugar a un inesperado acontecimiento.

Anorexia: vacío y deseo de nada ¿Por qué David Cronenberg? Ailén Provenza

En uno de sus ensayos más estimulantes, Garrandés pasa revista a la obra de Cronenberg. Más exactamente a una galería de películas del realizador canadiense, en las que el cuerpo aparece en cuestión. Desde *The*

Fly (1986), hasta *A History of Violence* (2005) y *Eastern Promises* (2007), pasando por *Crash*, el body horror de Videodrome y una lectura sorprendente de *A Dangerous Method*, que subvierte las intuiciones sobre el cuerpo de Jung y de Sabina Spielrein. Un fotograma adorna la serie, evidentemente elegido por el autor: el cuerpo perforado, automutilado por el propio cuerpo, que deviene arma en contra de sí mismo.



La anorexia se sitúa allí. En esta constante del cuerpo habitado de puro vacío con el que nos confronta la obra de Cronenberg. Por lo mismo, habilita la interlocución con otros filmes, como el portentoso documental *To the Bones* (BNN, Países Bajos, 2015), dedicado a tratar, a partir de una historia singular, los llamados “trastornos alimenticios”.

Si hay algo que la anoréxica evidencia con claridad es que el amor no es una mercancía como las demás. La anoréxica pone en jaque al discurso capitalista que busca obturar con diferentes objetos-mercancía el deseo del sujeto en una línea que lo empuja al goce y pone un velo a la castración. Como lo explica Massimo Recalcati en *La última cena* (2007), la anoréxica con su rechazo obstinado al alimento demuestra que “nada, ningún objeto, ni siquiera la comida, ni siquiera en cantidades desorbitantes como evidencia el atracón bulímico, vale de amor”. Así, la anoréxica grita que no hay ningún objeto que pueda suturar de hecho la falta en ser del sujeto.

Como se sabe, pueden pensarse dos satisfacciones en torno al comer: la biológica en relación a la necesidad para sobrevivir y la satisfacción sexual de la oralidad en relación a la pulsión. Esto porque el objeto está perdido por estructura y en consecuencia la pulsión oral se satisface no en lo lleno del objeto-comida, sino en el recorrido que realiza en torno a su vacío. En este sentido, Recalcati concluye en *La última cena* que “no se come sólo comida, sino también vacío” (p. 137).

La pasión por el objeto-comida en la anoréxica es en verdad *pasión por el vacío*. La anoréxica se obstina entonces en un rechazo pertinaz del alimento, porque ha comprendido que el vacío es ontológico, estructural, y que justamente la obturación de ese vacío conduce a la abolición misma del sujeto. Lina, el personaje del film *To the Bones*, dice: “es complicado sentirse lleno”. ¿Qué nos está diciendo con ello? Que para salvar su condición de sujeto deseante, la anoréxica se identifica al vacío pretendiendo convertirse ella misma en él. En un equívoco de la lengua, busca encarnar el vacío deshaciéndose de su propia carne. Lina lo pone en las siguientes palabras: “a veces realmente deseo ese sentimiento de vacío...lo extraño”. Es que precisamente, siempre siguiendo a Recalcati, *la nada en esta primera acepción tiene valor dialéctico y hace de objeto separador*. Separador, diremos entre Lina y ese Otro omnipotente que únicamente ofrece papilla asfixiante. Esta nada busca proteger al deseo enviándole el mensaje al Otro: no se esperan de él objetos de necesidad, sino más bien la nada encarnada en el don de amor. *Se trata de una maniobra de separación frente al Otro de la necesidad que busca interpelar al Otro del deseo, movimiento que es posible solo si a condición de que se resguarde el vacío*.

Se ha reiterado que la anoréxica rechaza el objeto-comida con el fin de interpelar al Otro del deseo. Ahora bien, la lógica que ofrece este axioma parece descuidar que si hay algo frente a lo cual no existen garantías es justamente frente al deseo. A diferencia de la necesidad, *el deseo se inscribe no en la regularidad, sino en la contingencia*. La defensa de la anoréxica ante la opacidad del deseo supone un intento por inscribirlo en un régimen de control de cantidad avalado por el saber dietario y culinario que estos sujetos suelen poseer.

La vertiente estética y la vertiente moral se entrelazan en la anoréxica al servicio de un método tiránico de rechazo al alimento con el fin de alcanzar el Ideal del cuerpo delgado, confluyendo así en una lógica que en efecto quiere excluir toda sorpresa. La dieta, el conteo incesante de calorías y los diversos rituales que rodean la alimentación no tienen otro fin más que el de *darle reglas a aquello que no las tiene*.

Volviendo al Cronenberg de *Videodrome* y al Recalcati de *La última cena*, este discurso tiránico en la estructura neurótica de Lina es paradójicamente fruto de una metáfora paterna débil, donde del Nombre del Padre a pesar de haber operado no ha logrado elidir lo suficientemente al Deseo de la Madre y su ley caprichosa. En este sentido, el sujeto se encuentra dentro de la boca

del cocodrilo, pronto a ser devorado, y responde con el artificio anoréxico para efectuar esa separación imposible. No comer es el intento desesperado para hacerse no apetecible y evitar así ser devorado.

En la esta línea, la anoréxica encarna, *por la negativa*, los derroteros de otros personajes de Cronenberg, retomados por Garrandés: la cicatriz que hace encanto en *Crash*, o el desvío que produce finalmente Sabina Spielrein en *A Dangerous Method*. Sólo se puede salir del puro vacío si el cuerpo *desvía* la curiosidad científica y la compasión hacia el avivamiento crítico del deseo, que se abre así un impensado camino entre el sometimiento físico y el hechizo sentimental.

Un epílogo que prologa, a posteriori, el método inicial Irene Cambra Badii

Sabemos que hay múltiples y variados modos de leer un film. Alberto Garrandés, autor de *El ojo absorto*, señala en varias ocasiones en el Epílogo que la suya *no es una mirada de crítico literario*, sino que observa y analiza los filmes desde otro lugar. Se vuelve entonces interesante y necesario revisar el método de lectura de filmes, que incluye tanto la sistematización como la invención por medio del ensayo como estilo propio de escritura.

Si la *literariedad ficcional* que propone Garrandés para el cine (una suerte de re-escritura que cada espectador realiza en base a lo dicho por el film) nos permite mencionar que hay algo del espectador implicado en ese acto de lectura, una posición activa, un efecto que produce el espectador sobre el film, podemos dar un paso más e introducir un proceso suplementario. Considerando que *toda verdad tiene estructura de ficción* (Lacan, 1988), las ficciones cinematográficas toman la forma de una verdad, tienen un valor de verdad para el espectador y así también son válidas todas las lecturas/verdades que allí se enuncian.

Poco importará entonces la verosimilitud de los hechos narrados, la espectacularidad con la que los cuerpos sobreviven al impacto de balas, cuchillos, bisturíes... mientras haya allí una historia que pueda ser leída por el sujeto en clave situacional. ¿Qué significa esto? Que el espectador puede proyectarse en el mundo propuesto por el film, reconocer sus experiencias vividas o temidas, ya sea a través de las situaciones o de los afectos representados, y reconocer al contenido del film como parte de su mundo, *como una proyección del mundo* (Cavell, 1971).

En estas situaciones singulares el espectador puede verse convocado a formar parte de aquello que es representado, olvidándose de criterios académicos sobre veracidad y verosimilitud, y sumergirse en la ficción del film.

La importante capacidad del cine de desplegar escenarios y conflictos ficcionales convoca al espectador en relación a la mirada, al pensamiento, a la implicación en la batalla. Alain Badiou, probablemente el más grande filósofo francés contemporáneo que vive actualmente, considera que así es nuestra participación en el cine: en el cuerpo a cuerpo, *en la batalla artística contra la impureza*, que no nos permite quedarnos en la contemplación sino que *participamos en ese combate, juzgamos las derrotas y participamos en la creación de algunos momentos de pureza* (Badiou, 2004).

Es a través de esa implicación corporal que podemos comenzar a articular los argumentos conceptuales del film.

Así, se retoma una vez más la articulación de tres dimensiones, semejante a la realizada por la retórica (el arte de decir) de la tragedia griega: los argumentos conceptuales, analíticos y analógicos (*Logos*), con las emociones, pasiones y sentimientos (*Pathos*) para lograr una sensibilidad, confiabilidad y empatía con el interlocutor (*Ethos*).

Según Julio Cabrera (2006), el cine tiene la capacidad de generar conceptos, “conceptos-imagen”, un tipo de “concepto visual”, con una estructura radicalmente diferente a los conceptos tradicionales utilizados por la Filosofía escrita, que Cabrera denomina *conceptos-idea*. Los conceptos-imagen se instauran y funcionan dentro del contexto de una experiencia, que lleva a una *comprensión logopática*, que combina el *Logos* y el *Ethos*, es decir, que es racional y afectiva al mismo tiempo:

“La racionalidad logopática del Cine cambia la estructura habitualmente aceptada del saber, en cuando definido sólo lógica o intelectualmente. Saber algo, desde el punto de vista logopático, no consiste solamente en tener «informaciones», sino también en haberse abierto a cierto tipo de experiencia, y en haber aceptado *dejarse afectar* por alguna cosa desde dentro de ella misma, en una experiencia vivida” (Cabrera, 2006, pp. 18-19).

Así, vemos cómo la experiencia de la afectación produce un nuevo film, así como también la escritura acerca del mismo. Acordamos con Granadés al situar una *recuperación de la poética del cine por medio de nuestra propia sensibilidad*.

Si el cine dialoga con el cuerpo, es a partir del cuerpo del espectador que puede fundarse un nuevo método de

lectura de filmes. A su vez, la mirada del lector produce cuerpo en los sujetos involucrados en la trama del film: produce una vivencia sobre el cuerpo hermafrodita de Alex, experimentando con ella su primera experiencia sexual y lo real en el encuentro con un otro, y produce también una experiencia al percibir lo que hace Lina con su rígida práctica de *comer nada*.

Estos cuerpos de los espectadores fundan asimismo cuerpos vivientes en los personajes del film: sufrimos y nos

alegramos como ellos, reconocemos reacciones similares y diferentes, experimentamos sensaciones que muchas veces nos permiten repensar distintos conceptos (como la elección en el hermafroditismo, o la coyuntura de la anorexia). Somos, en definitiva, los cuerpos vivientes, los cuerpos deseantes de la *biología lacaniana* de la que nos habla Jacques-Alain Miller: donde a partir del cuerpo como acontecimiento podemos pensar involucrando al deseo en cada situación.

Referencias

- Badiou, A. y Cassin, B. (2011), *No hay relación sexual. Dos lecciones sobre L'Étourdit de Lacan*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Cabrera, J. (2006), *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona: Gedisa.
- Cavell, J. (1971), *The world viewed: Reflections on the ontology of films*. New York: The Viking Press.
- Domínguez, M. E. (2008), “Los derechos humanos: una excepción que haga lugar al no-todo”. *Anuario de Investigaciones*, Facultad de Psicología, UBA, vol. XV, 2008, pp. 227-235.
- Lacan, J. (1988), *El Seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960)*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Miller, J.A. (2002), *Biología lacaniana y acontecimiento del cuerpo*. Buenos Aires: Colección Diva.
- Recalcati, M. (2007), *La última cena*. Buenos Aires: Ediciones del Cífrado.
- Zizek, S. (2015), *Mis chistes, mi filosofía*. Buenos Aires: Anagrama.

¹ Alberto Garrandés (La Habana, 1960) es narrador y ensayista. Se ha dedicado al estudio de la novela y el cuento cubanos entre el inicio de las vanguardias históricas y la actualidad. En 2007 obtuvo el Premio Alejo Carpentier de novela por *Las potestades incorpóreas* (2007), y en 2010 el Premio Italo Calvino por *Las nubes en el agua* (2011). Es el autor de la selección, el prólogo y las notas de *Cuentos raros y terroríficos* (2013). La editorial Letras Cubanas dará a conocer en breve su volumen de relatos *Body Art. Por Sexo de cine* (2012) obtuvo en 2013 el Premio de la Crítica.

² Luego del encuentro sexual entre Álvaro y Alex, ésta, angustiada se refugia en la casa de su amiga. Recostadas a punto de dormirse, la amiga le cuenta que tuvo su “primera vez” con su novio: tímidamente al principio, no quería, no le gustaba y luego destaca que la pasaron bien. ¿Qué nos dice Puenzo con esta escena? Que el encuentro sexual (hermafrodita o no) siempre es traumático. Lo real del sexo siempre es traumático. A continuación hay otra escena que nos interesa especialmente: desnudas bajo la ducha, la amiga de Alex, en inocente y a la vez provocador juego sensual se inclina hacia Alex. Juego que abruptamente culmina cuando Alex *decide* alejarla... Está claro que teniendo pene, no le interesa abordarla sexualmente como “hombre”.

³ Es Alex quien penetra a Álvaro. Efectivamente está interesado sexualmente en Álvaro, pero no a la manera “mujer”. Ilustrando esa condición “ambigua” tomemos una escena posterior: el padre –testigo del encuentro entre Álvaro y Alex–, le cuenta a su esposa lo sucedido. Y dice: “Ella estaba arriba”, develando, aún sin poder asumirlo, el mecanismo de desmentida por parte de ambos padres respecto de la condición peculiar de su hija.

⁴ María Elena Domínguez propone que en la negación de la negación se trata de “Un “saber-hacer-ahí-con” *savoir y faire avec* cada vez, en acto, que evidencia el pasaje del saber a la invención” (p. 234).

ESCRIBEN EN ESTE NUMERO:

Jorge Pablo Assef
Irene Cambra Badii
Florencia González Pla
Daniela Koldobsky
Pablo Lanza
Juan Jorge Michel Fariña
Yairsiño Oviedo Correa
Ailén Provenza
Benjamín Rivaya

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