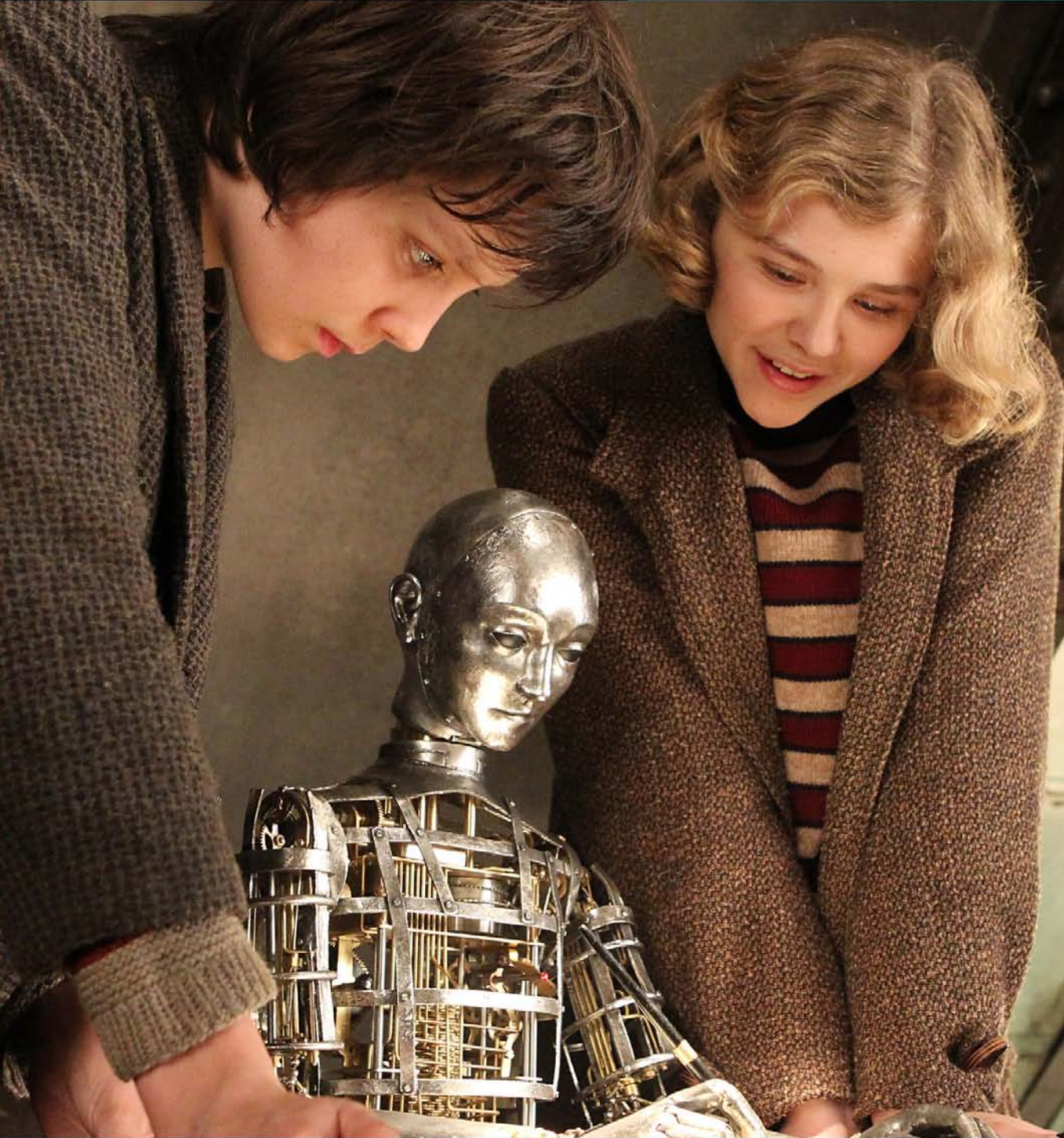




*autómata y el SUJETO*



**EL**

Eutanasia poética [pp 11]  
 Capitán América [pp 21]  
 Necesidad y contingencia [pp 25]

La responsabilidad por la repetición [pp 29]  
 La condición poshumana [pp 29]  
 La subjetividad hipermoderna [pp 41]



Volumen 3 | Número 2 | Julio 2013  
ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

## *El autómata y el sujeto*



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 (UNC)  
Orlando Calo (UNMDP)  
Gabriela Degiorgi (UNC)  
Andrea Ferrero (UNSL)  
Anabel Murhel (UNT)  
María Laura Nápoli (UBA)  
Gabriela Salomone (UBA)  
María José Sánchez Vázquez (UNLP)

### Secretaría de Redacción

---

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

### Traducciones

---

Eileen Banks  
Susana Gurovich

**Comité de arbitraje**

Renato Andrade Cominges, UNMSM, Perú

Armando Andruet, UNC

Patricia Altamirano, 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, UFRGS, Brasil

María Teresa Dalmaso, UNC

Osvaldo Delgado, UBA

Francisco Manuel Díaz, UNLa

Hugo Dvoskin, UBA

Fabian Fawjwacks, París 8, Francia

Diego Fonti, UCC

Yago Franco, Grupo Magma

Gabriel Guralnik, UBA

Ana María Hermosilla, UNMDP

Rolando Karothy, UBA

Carolina Koretzky, París 8, Francia

Judy Kuriansky, Columbia University, USA

Benjamín Mayer, 17 Instituto de Estudios Críticos, México

Carlos Gustavo Motta, USAL, EOL

Denise Najmanovich, UBA

Débora Nakache, UBA, Programa “Hacelo Corto” Ministerio de Educación CABA

Ricardo Oliveros Mejía, UNMSM, Perú

Pablo Russo, EOL

Luis Dario Salamone, Universidad Kennedy

Juan Samaja (h), UBA

Fabian Schejtman, UBA

Marta Sipes, UBA

Soledad Venturini, París 7, Salpêtriere

Mónica Vul, UCACIS, Costa Rica

Rubén Zukerfeld, USAL-APA

**Índice**

- 7 Editorial  
*Contingencia y automatón*  
Juan Jorge Michel Fariña
- 11 Eutanasia poética. Reflexiones sobre cine y filosofía  
*The Unbearable Lightness of Being* | Philip Kaufman | 1988 - *Big Fish* | Tim Burton | 2003  
Julio Cabrera
- 21 Capitán America: ¿Primer vengador o primer ser post-humano?  
*Captain America: The First Avenger* | Joe Johnston | 2011  
Mirko Daniel Garasic
- 25 Necesidad y contingencia en la vida amorosa  
*Les regrets* | Cédric Kahn | 2009  
Monique David-Menard
- 29 La responsabilidad por la repetición  
*Groundhog day* | Harold Ramis | 1993  
Eduardo Laso
- 36 Reseña de libros  
*La condición poshumana. Camino a la integración hombre-máquina en el cine y en la ciencia*  
Santiago Koval | Editorial Cinema | 2008  
Irene Cambra Badii
- 41 Reseña de libros  
*La Subjetividad Hipermoderna. Una lectura de la época desde el cine, la semiótica y el psicoanálisis*  
Jorge Assef | Grama Ediciones | 2013  
Juan Jorge Michel Fariña

## EDITORIAL

## Contingencia y automatón

Juan Jorge Michel Fariña\*

Universidad de Buenos Aires

La eternidad rotativa puede parecer atroz al espectador, aun cuando es satisfactoria para sus individuos. Libres de malas noticias y de enfermedades, viven siempre como si fuera la primera vez, sin recordar las anteriores. (...) Acostumbrado a ver una vida que se repite, encuentro la mía insoportablemente casual. Los propósitos de enmienda son vanos; yo no tengo próxima vez, cada momento es único, distinto, y muchos se pierden en los descuidos. Es cierto que para las imágenes tampoco hay próxima vez (todas son iguales a la primera). Puede pensarse que nuestra vida es como una semana de estas imágenes y que vuelve a repetirse en mundos contiguos.

Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, pp. 127-128

**Autómatas**

Dos grandes directores de cine, Martin Scorsese y Giuseppe Tornatore, han elegido autómatas como protagonistas simbólicos de sus recientes películas. El primero, para traernos una ficción sobre los orígenes del cine a través de la historia de Hugo Cabret, un niño huérfano que en 1930 hereda de su padre una curiosa habilidad para reparar maquinarias de engranajes. El segundo, para presentarnos la apuesta de Virgil Oldman, dueño de una exclusiva casa de remates, quien se empeña en reconstruir un antiguo mecanismo de Vaucanson, sin sospechar el mensaje que recibirá del autómatas una vez concluida su obra. ¿Se trata de una mera coincidencia? Podría argumentarse que esto ha sido siempre así. Que desde *Metrópolis* (1927) el cine no ha dejado de confrontarnos con androides y allí está para demostrarlo el libro de Santiago Koval que reseñamos en este número de *Ética & Cine*.

Sostendremos sin embargo que existe una diferencia no tanto en el tratamiento cinematográfico del mecanismo, de la imitación humana, sino en la lectura que hoy podemos hacer de ella. Sobre todo si estamos dispuestos a dejarnos afectar por la enseñanza que nos llega de las películas que vemos. La clave de esa enseñanza está anticipada en el epígrafe de esta Editorial, que pertenece a la obra maestra indiscutible de la nove-

la fantástica argentina. Novela cuya trama fue calificada por Borges como perfecta, y cuyo asombroso desenlace por supuesto no revelaremos.

En estas pocas líneas se trata simplemente de plantear el problema. Un problema teórico, antiguo y complejo, que el cine ha venido a iluminar con nuevos destellos.

**Diosas griegas**

La presentación más acabada de la idea de automatón se encuentra en la *Física* de Aristóteles, básicamente en el capítulo 5 destinado justamente a las causas. Para los griegos, existían sucesos que no podían atribuirse a la acción humana. Disponían por lo tanto de Anánké, la diosa que personificaba la inevitabilidad, la compulsión, aquello del orden de lo ineludible. La Anánké, trasladada no sin conflictos a la mitología romana como Necesidad, era además la madre de las tres moiras Cloto, Átropo y Láquesis, encargadas de tramitar el tránsito hacia el mundo de abajo. Una, tejía el hilo de la vida, la otra, medía con una vara la existencia de cada quién, y finalmente la última cortaba con sus tijeras el hilo, soltando para siempre las amarras que nos atan a este mundo. Y el fallo de las moiras era inapelable justamente porque eran hijas partogenéticas de Necesidad. De allí que Parménides, se refiera a Anánké como como "In-flexible", "Forzuda", "Rigurosa", "Firme", "Im-

\* jjmf@psi.uba.ar

prescindible”, y que para Homero fuera “compulsión”, “Rigidez”, “Exactitud”, “Inflexibilidad”, “Fatalidad”.

Existía por otra parte Tyché, también conocida por su nombre latino Fortuna. Era la diosa que regía la suerte o la prosperidad de una comunidad, de allí que muchas ciudades de la Grecia antigua la tuvieran representada coronando sus muros. Para Parménides Tyché era también “Suerte”, “Coincidencia”, “Casualidad”, “Accidente”<sup>1</sup>.

Si Necesidad establece una conexión entre causas y efectos, Azar (Fortuna) desconecta tal relación. Cuando preguntamos ¿Por qué salió hoy el sol a las 6?, o ¿Por qué la luna está en cuarto menguante?, la respuesta es inevitablemente “porque es secuela de una ley universal de la mecánica celeste, aplicada a tres cuerpos...”, o alguna explicación científica por el estilo. Pero si preguntamos ¿por qué en la primera tirada de un dado salió la cara 6; en la segunda repitió la 6; en la tercera la 1; en la cuarta la 3...?”, ahora la respuesta es “porque sí”. O como decían los griegos porque es así. Si hubiera un porqué, alguien habría hecho trampas. Es lo que ocurre cuando los dados están cargados se ha transformado un juego de azar en un artificio de necesidad.

Los ejemplos están tomados de Aristóteles, quien introduce sin embargo una diferencia. Tal como lo consigna Pedro Laín Entralgo, la cosmología preplatónica no vio oposición entre anánké y tyché se citan textos en los que se habla de «tyché necesaria», de que las cosas acontecen «necesariamente por tyché», etc. En este sentido, la physis de cada cosa sería lo que hace que sea necesariamente lo que es y se comporte como lo hace. Lo necesario no sería su ser, sino su modo concreto de ser y de comportarse; así, cada cosa respondería a su propio destino (moira), a la naturaleza que le ha caído en suerte<sup>2</sup>.

Anánké y Tyché, además de nombres de diosas eran palabras cotidianas del vocabulario griego. Automatón, tiene una filiación diferente. La primera referencia es literaria y se encuentra en la *Iliada*, cuando Hefesto (Vulcano para los latinos), creó sirvientes mecánicos inteligentes, algunos forjados en oro, otros en bronce, para que lo ayudasen a templar la armadura de Aquiles. Este pasaje literario suele citarse para dar cuenta de los orígenes míticos de los modernos robots. Pero por supuesto Homero no utilizó esta palabra, sino justamente automatos (αὐτόματος).

#### Lo que el cine nos enseña

La tyché no se reduciría a esta lógica de necesidad y azar, sino que estaría situada en la interacción con el sujeto.

Como lo sugiere Monique David-Menard en su libro *Éloge des hasards dans la vie sexuelle*, cuyo prólogo traducido al español integra este volumen de E&C, el término más adecuado no sería azar sino contingencia<sup>3</sup>.

Es justamente lo que nos enseña el cine. Tomemos el ejemplo del film de Tornatore *The Best Offer* referido más arriba. Se nos presenta a Virgil Oldman, un sexagenario maniático, preso de un tedio repetitivo y de una soledad enfermiza, apenas matizada por el vértigo de las exclusivas subastas que anima. Siempre a la búsqueda de antigüedades para sus remates, se ve conducido a un viejo caserón poblado de muebles exquisitos. Recorre las habitaciones hasta llegar al sótano, donde va encontrando piezas sueltas, engranajes oxidados que podrían tener algún valor. ¿Azar o necesidad? Desde el yo del personaje, engraido y autosuficiente, simple buena fortuna y ojo experto. Para el sujeto, como se verá luego, puro automatón el sujeto nada puede hacer con su tyché, con el encuentro inesperado con lo real que le depara el destino.

Así, el autómata que va siendo reconstruido a lo largo del film tiene su reverso en una niña autista, que no cesa de repetir las cifras aprendidas. Pero el sujeto no escucha esta serie que anticipa su destino y prefiere sostenerse en la ilusión de aquello que se revelará como falso acontecimiento<sup>4</sup>.

Desde la época de esplendor de los autómatas en el siglo XVIII, la ambición del ser humano por generar entes a su imagen y semejanza no ha cesado. En su forma sofisticada del androide se ha intentado generar seres antropomórficos, pero mejorados. Por la vía de la tecnología o de la química, se busca modificar la materia para generar prodigios. El Capitán América, para citar el film comentado por Mirko Garasic en este número de E&C, es el resultado de uno de esos experimentos. Pero una vez más, el sujeto anida en el androide y es esa marca la que termina interpellando la lógica binaria de la ciencia o de la guerra (que terminan siendo la misma).

Finalmente, el verdadero acontecimiento responsabilidad en sentido fuerte es solidario de la contingencia sólo cuando el sujeto puede hacer algo con el azar. En la secuencia propuesta por este número de E&C, dicho movimiento está representado por el acto de Phil, el personaje jugado por Bill Murray en el film *El día de la marmota*, tal como ha sido rescatado por Eduardo Laso en el artículo que integra este número de la revista.

Resumiendo, digamos que en un extremo tendríamos el pseudo acontecimiento de Virgil Oldman, o la pesadilla del fugitivo que se esconde de los veraneantes en la isla de Morel, ambos a su manera vanamente enamorados

de una imagen. Atrapados gozosamente en sus prisiones interiores, nada pueden hacer con la eterna reiteración de lo mismo. En las antípodas, se sitúa el encuentro amoroso de Phil, que termina siendo tal no en el a priori de su encantamiento con el objeto sino a posteriori de su decisión decidida de elegirlo. Como lo establece Eduardo Laso en su texto cuando nos propone una posible suspensión de la repetición que ponga en juego la diferencia que nos abre al azar:

“Desde esta forma de entender la repetición, Soren Kierkegaard y Friedrich Nietzsche hicieron de ella el objeto supremo de la voluntad y la libertad. Para ambos se trata de actuar, de hacer de la repetición una novedad, una tarea de la libertad, el objeto mismo del querer. Con su concepción de ‘eterno retorno’, Nietzsche hace de la repetición misma la forma de una ley que supera a la moral kantiana: si el imperativo categórico kantiano ordenaba actuar de modo que nuestro acto pudiera ser elevado a ley universal válida para todos, el imperativo nietzscheano es ‘actúa de manera tal que desees que tu vida se repita eternamente’, ‘aquello que quieras, quíerelo de tal forma que lo quieras a la vez como eterno retorno’. No todo lo que hacemos en la vida querríamos que se repita eternamente. Muchas cosas preferiríamos que queden enterradas en el pasado y el olvido. Una relación más ética con el deseo que nos habita implica un modo de vida en la que el sujeto no se traiciona respecto de lo que desea. Un sujeto que pueda vivir deseando el eterno retorno nietzscheano. (Eduardo Laso, ‘La responsabilidad por la repetición’, en este volumen de E&C)”.

#### El cine: la responsabilidad por un sueño

Otro bello ejemplo del valor que adquiere la contingencia en las elecciones de los seres humanos, lo encontramos en el artículo de Julio Cabrera que también integra este número de E&C. Se trata de dos datos aparentemente insignificantes contenidos en la novela y film “La insoportable levedad del ser” (Kundera / Kaufman, 1984/1988) y en “El gran pez” (Tim Burton, 2003). Datos nimios, que a partir de la mirada del filósofo se elevan al punto de ofrecernos una clave inesperada para repensar un capítulo tradicional de la bioética. Este método, que no “interpreta” las películas, sino que está dispuesto a aprender de ellas, es el que recorre el reciente libro de Jorge Assef “La subjetividad hipermoderna” también reseñado en este número de E&C. Si Cabrera escribió su obra “Cine: 100 años de filosofía”, para recoger la enseñanza de las películas que iluminaron el siglo XX, Assef continúa la tarea con el cine del nuevo milenio, ofreciendo un suplemento de cincuenta películas, a través de una lectura que resulta imprescindible.

Dos palabras finales sobre la ilustración de tapa. Se trata

de un fotograma de “La invención de Hugo” (Scorsese, 2011) antes mencionada. Los dos niños, Hugo e Isabelle, refugiados en los relojes de la estación de tren de Orsay observan admirados la criatura diseñada dos décadas atrás por George Méliés.

A diferencia del autómata de Tornatore, que se limita a pronunciar la frase lapidaria y repetida, el de Scorsese permanece en silencio. Su mirada apacible interpela a Hugo. Cuando finalmente despliega su escritura, ésta nada tiene que ver con el código de programación, sino que funciona a la manera de un oráculo. Traza un enigma, que se revelará luego como un legado paterno. La historia podría escribirse entonces de adelante para atrás, de la siguiente manera. El viejo gruñón de la juguetería no es otro que el desencantado Méliés, quien donó su criatura al museo de Orsay: allí lo encuentra abandonado el relojero Cabret para repararlo amorosamente y legarlo a su vez a su hijo Hugo. Y finalmente será el niño, que hereda el don de su padre, quien luego de su trágica muerte finalizará el trabajo, para retornarlo fuera de todo cálculo al propio George Méliés. El autómata vuelve a su padre creador y el niño sale finalmente de la orfandad en la que se encontraba.

Pero todo el movimiento no es automaté. No puede ser nombrado como necesario, sino que requiere que el sujeto haga algo con la tyché que le ha tocado en suerte. Fue el propio Hugo quien descubrió la llave (clé) pendiente en el cuello de Isabelle. Y fue él mismo quien puso así en marcha el mecanismo que le devolvería la clave del misterio. Misterio que lo remite a la magia de la luz en una sala de cine. Magia en la que se anudan la memoria de su padre y la obra de papá George a través del garabato dibujado por el autómata, que no es otro que la imagen que inmortaliza al cine mismo:



## Referencias

Aristóteles. *Física*. Traducción y notas de Guillermo R. de Echandía. Ediciones Gredos, 1995.

David-Menard, Monique (2011) *Éloge des basards dans la vie sexuelle*. Paris: Harmann.

García Baca, Juan David (1985) “Necesidad y Azar”, Editorial Antrophos, Barcelona.

Laín Entralgo, P. (1958). *La cura por la palabra en la antigüedad clásica*. Ediciones Antrophos: Madrid.

Milner, J-C (1996) *La obra clara*. Buenos Aires: Manantial.

<sup>1</sup> Ver al respecto el tratado de Juan David García Baca “Necesidad y Azar”, Editorial Antrophos, Barcelona, 1985, el cual recomendamos a los interesados en profundizar el tema. El autor hace allí un recorrido de ambas categorías tomando como eje el Poema de Parménides (siglo V a. de C.) y el poema de Mallarmé. Un coup de dés jamais n’abolira le Hasard.

<sup>2</sup> Laín Entralgo constata expresiones análogas en los escritos hipocráticos cuando se hace referencia a la vis medicatrix naturae, como «la physis sanaautomatos», por su propia espontaneidad necesaria; la anánké physis es un tópico recurrente en tales escritos.

<sup>3</sup> Laín Entralgo constata expresiones análogas en los escritos hipocráticos cuando se hace referencia a la vis medicatrix naturae, como «la physis sana automatos», por su propia espontaneidad necesaria; la anánké physis es un tópico recurrente en tales escritos.

<sup>4</sup> El acto de fidelidad al acontecimiento y la fidelidad a un pseudo acontecimiento son actos esencialmente diferentes. Ver al respecto el esclarecedor artículo de Eduardo Laso, “Acontecimiento y deseo”, Aesthethika, volumen 3 (1), septiembre de 2007; <http://www.aesthethika.org/Acontecimiento-y-deseo>.

# Eutanasia poética. Reflexiones sobre cine y filosofía<sup>1</sup>

*The Unbearable Lightness of Being* | Philip Kaufman | 1988

*Big Fish* | Tim Burton | 2003

Julio Cabrera\*

Universidad de Brasilia

Recibido 10 septiembre 2012; aceptado 3 junio 2013

## Resumen

El núcleo de la reflexión cinefilosófica es la noción de logopatía. Esta noción (Cabrera, 2009) plantea que la función esclarecedora de la filosofía puede ser llevada a cabo mediante lenguajes y técnicas que provocan afecto. Pero no de manera ornamental y accesorio, sino como núcleo mismo del pensamiento filosófico. A partir de esta premisa, el autor aborda un tema clásico y controvertido, la eutanasia, a través de dos películas emblemáticas: La insoportable levedad del ser, de Philip Kaufman, comparado con la novela homónima de Milan Kundera, y Big fish, de Tim Burton. El resultado es un giro que permite repensar la noción misma de bioética enriqueciéndola con la potencia de la narrativa contemporánea.

**Palabras Clave:** Logopatía | Eutanasia | Milan Kundera | Tim Burton

## Poethics Euthanasia. Reflections on films and philosophy

### Abstract

The notion of the “*logopathic*” (logos + pathos) is the core of cinephilosophical reflection. This notion (Cabrera, 2009) suggests that the enlightening function of philosophy can be carried out by means of languages and techniques that provoke affect – not in an ornamental or accessory way, but as the very core of philosophical thought. As of this premise, the author addresses the classical and controversial subject of euthanasia through two emblematic films: *The Unbearable lightness of Being*, directed by Philip Kaufman, compared with Milan Kundera’s novel of the same name, and *Big Fish*, by Tim Burton. The result is a turn that allows for rethinking the very notion of bioethics, enriching it with the power of contemporary narrative.

**Key Words:** Logopathic | Euthanasia | Milan Kundera | Tim Burton

## Por una filosofía imagética, experimental y alternativa

Desde al menos finales del siglo XIX estamos viviendo una época de crisis de los límites y de las distinciones fijas, en plena experimentación de interfaces y conexiones insólitas entre las distintas formas de expresión de lo real. Pero aparentemente la filosofía académica no tiene conocimiento de este proceso. Con la tradición milenaria pesando sobre sus espaldas, parece que cualquier ámbito de la cultura que se quiera aproximar a la filosofía tendrá que adaptarse a su esencia eterna e inmutable. Como si la filosofía no se dejase impregnar por sus contactos con otras áreas, las cuales transforma mágicamente en “objetos de estudio”, al modo de alguna “filosofía de ” (filosofía de la literatura, filosofía del

cine, filosofía de la música), pero rehusándose a ser, digamos, filosofía literaria, filosofía cinematográfica, filosofía musical.

Los estudiosos del cine, en general, han aceptado esta situación. Por ejemplo, en *Teoría contemporánea del cine*, de Fernao Pessoa Ramos, en el volumen sobre pos-estructuralismo y filosofía analítica <sup>2</sup>, se trata todo el tiempo de ver de qué modo el cine podría ser pensado a partir de la “filosofía continental” o a partir de la “filosofía analítica”, pero la filosofía como tal no pierde su esencia eterna en esta confrontación; ella está ahí, como referencia fija, sin formar parte de los procesos de confrontación y transgresión de límites: es el cine el que tendrá que mostrar su carácter filosófico o no, de acuerdo con aquellas referencias. La filosofía no está puesta a prueba. Se trata de

\*kabra7@gmail.com

ver si las imágenes del cine pueden ser conceptuales, no si la filosofía puede ser alucinación *imagética*<sup>3</sup>. Todo sucede como si la filosofía académica, en plena crisis posmoderna de la cultura, no hubiese todavía entrado en la modernidad, como si no tuviera interés en vivir su propia vanguardia, como si temiese cualquier crisis que la obligase a cambiar de estilos y propósitos. En el caso de Brasil en particular, después de un siglo de modernismo en la literatura y en las artes, parece que el país no es capaz de generar un Oswald de Andrade de la filosofía.

Una de las frases que más escandalizaron a los lectores de mi libro *Cine: 100 años de filosofía* fue la siguiente: “La filosofía no debería ser considerada algo perfectamente definido antes del surgimiento del cine, sino más bien algo que podría modificarse con ese surgimiento. En este sentido, la filosofía, cuando manifiesta su interés por la búsqueda de la verdad, no debería apostar a la indagación acerca de sí misma solo en su propia tradición, como único marco de autoelucidación, sino más bien insertarse en la totalidad de la cultura”<sup>4</sup>. Así como las características y procedimientos de la filosofía de los filósofos (aquellos que la academia respeta, admira, pero no recomienda) tuvieron que convivir durante siglos con la literatura, la ciencia, la religión y las artes plásticas, y la filosofía tuvo que redefinirse en esa convivencia (generando filosofía dialogada, filosofía en aforismos, filosofía científica, filosofía apologética, etc.), ¿por qué la filosofía contemporánea no tendría que redefinirse después del surgimiento de las modernas tecnologías de la imagen? Las artes visuales en movimiento no tienen por qué no propiciar una relectura de la historia de la filosofía y una reconsideración de su estructura.

¿Qué es la filosofía, finalmente? Una actividad de esclarecimiento mediada por conceptos. Le conciernen: conocimiento, moral, arte, salvación. Se trata de una curiosidad radical, suicida, autofágica, dolorosa y extrema acerca de todo lo que nos preocupa: la justificación de las creencias, los cimientos de la moral, los criterios del gusto, la existencia religiosa, el valor (o falta de valor) de la vida humana, inclusive problemas cotidianos y aparentemente menores que el filósofo puede asumir como objetos de su interés esclarecedor. El tratamiento técnico de esos temas al estilo del *paper* académico me parece una forma de llevar adelante esta actividad de esclarecimiento, pero no la única. Es sólo la que ostenta el mayor poder político actualmente para que la filosofía sea tenida en cuenta dentro del sistema mundial de producción de objetos. Pero pensando el problema en sí mismo, no hay por qué excluir al arte, la literatura y el cine de este objetivo de

esclarecimiento conceptual, de acuerdo con sus diferentes posibilidades expresivas.

El núcleo de mi reflexión cinefilosófica es la noción de *logopatía*, la idea de que la función esclarecedora de la filosofía, como fue expuesta, puede ser llevada a cabo mediante lenguajes y técnicas que provocan afecto, no de manera ornamental y accesorio, sino de forma cognitiva. Todas las técnicas literarias y cinematográficas, que son habitualmente estudiadas en función de efectos estéticos o narrativos, pasan ahora a ser estudiadas en función de su capacidad de generar conceptos destinados a esclarecer, aquellos que llamé conceptos-imagen, ya presentes en la literatura y en el arte en general. Se trata de una *emoción que piensa* porque depende de la interacción con un soporte lógico indispensable (de ahí el término logopatía). Pero es logos cargado de afecto, de tal forma que, sin la carga afectiva, el concepto no tendría eficacia, la parte lógica no sería suficiente. Esa es la tesis fundamental. Una tesis polémica porque se opone a siglos y siglos de filosofía “apática”, de filosofía centrada en una racionalidad solo intelectual, donde afectos y emociones fueron siempre considerados obstáculos o funciones inferiores, tanto en la cognición, como en la ética y hasta en la estética.

En mi libro de 1999, yo proponía ocho características de los conceptos de imagen, que no voy a repetir aquí; solo voy a referirme rápidamente a las que me parecen más importantes y que provocaron más polémicas en estos años de discusiones y comentarios.

Las primeras preguntas que surgen son: ¿Dónde están los conceptos-imagen? ¿En qué lugar de las películas? ¿Están objetivamente presentes o son proyectados por el filósofo? Estas preguntas están todavía contaminadas por la vieja polémica filosófica del realismo y el idealismo. Si tuviera que responderlas, yo diría algo así como: bueno, las dos cosas al mismo tiempo, claro que ellos están proyectados, pero cuando el análisis muestra de manera plausible que esa obra cinematográfica merece ser analizada en esa dirección. A veces los análisis parecen un poco forzados (como también lo son los estudios psicoanalíticos de películas), pero si fueran heurísticamente interesantes, pueden servir. Las buenas interpretaciones son altamente metafóricas. En mi libro *De Hitchcock a Greenway por la historia de la filosofía*, hablo de esto, de cómo los filósofos proyectan conceptos-imagen en los filmes<sup>5</sup>.

Por ejemplo, veo la película *La vida es bella*, de Roberto Benigni, como un concepto-imagen del ocultamiento de la falta de valor de la vida, o sea como lo contrario a lo expuesto en el propio título del film. Éste muestra como la vida es terrible (en un sentido shopenhaueriano, donde a los males

naturales se suman los males provocados por los humanos, como el nazismo) y lo bello aparece en el ocultamiento de la vida y no en la vida. Este concepto-imagen está desarrollado a lo largo de todo el film, aunque está perfectamente concentrado en la escena en que el oficial nazi pide un traductor entre los prisioneros del campo y Guido se ofrece sin saber una palabra de alemán, transformando las ordenes y amenazas del oficial nazi en reglas de un juego divertido para el pequeño Giosué. Este concepto está completamente desarrollado en esta escena, pero él está comprendido en conjuntos conceptuales mayores.

Otra característica de los conceptos-imagen es que ellos interactúan recíprocamente en un medio situacional (en lugar de hacerlo en un medio proposicional, como en la filosofía escrita tradicional), y con eso crean un mecanismo predicativo, del modo S es P, como cuando decimos “todos los hombres son mortales”, y los conceptos de humanidad y mortalidad se conectan y generan una afirmación sobre el mundo. Una de mis tesis más controvertidas en el libro de 1999 es que los films hacen afirmaciones sobre lo real, afirmaciones que pueden ser verdaderas o falsas y que traen aparejadas una pretensión de universalidad: ellas no se aplican solo a esos personajes y esas situaciones, sino que se refieren a algo universal. Los conceptos-imagen entran en un proceso predicativo, donde algo es dicho sobre algo.

Estoy de acuerdo con la vieja afirmación de Rudolf Carnap (en el artículo “Superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje”) de que una poesía no puede refutar otra poesía, pero no saco de allí la conclusión de que por lo tanto, la poesía no dice nada sobre lo real. De esta misma forma un film sobre la guerra de Vietnam (como *El francotirador*, de Michael Cimino) no puede refutar otro film sobre la guerra de Vietnam (como *Regreso sin gloria* de Hal Ashby), pero eso sucede no porque los films hagan afirmaciones sobre lo real, sino porque esas afirmaciones no se excluyen mutuamente. Estudiando la historia de la filosofía, encuentro que las ideas filosóficas tampoco se refutan unas a otras, porque ellas no necesariamente se excluyen, al referirse a distintos aspectos de lo real. (No creo por ejemplo que la ética del discurso de Habermas refute la ética de Spinoza.)

El cine (como ya antes la literatura) reubica la cuestión filosófica fundamental de las relaciones entre el lenguaje y el mundo y muestra cómo a través de ficciones y narrativas particulares se pueden hacer afirmaciones con pretensión de verdad universal. Los estudios sobre cine estuvieron por mucho tiempo dominados por la idea de la iconicidad de la imagen, de su maravilloso carácter de “reproductor de lo real”. A esto llamo la concepción fotográfica del cine,

mientras que yo pretendo, en mis libros, ir más allá de esa concepción ordinaria para situar mi reflexión en una concepción que llamo *abstracta o conceptual* del cine.

La imagen es tan selectiva como la proposición articulada utilizada tradicionalmente por la filosofía, y no es más icónica que ella. El cine no muestra nada a no ser por el contraste con lo que no muestra, o sea, de la misma manera que Wittgenstein entendía la capacidad de decir de una proposición articulada: una proposición dice por el contraste con lo que ella no dice, dice en la medida en que excluye otras cosas, por eso la tautología no dice nada, porque no excluye nada. La imagen del cine tampoco es tautológica, sino bipolar, como la proposición, es selectiva y predicativa, dice algo sobre algo y deja muchas cosas por fuera. Entonces ella carga una pretensión (posiblemente frustrada) de verdad universal precisamente en ese recorte, según el cual tal film dice que las cosas son así, y no de otra manera.

La pretensión de universalidad del cine constituye su dimensión más subversiva. Porque cada vez que se intenta atenuar el impacto crítico y devastador de un film (sobre guerra, homosexualidad, HIV, falta de escrúpulos, casamiento o eutanasia) se alega que se trata “solo de un film”, de una historia particular y ficticia con personajes particulares y ficticios, a la cual podemos asistir como diversión o con objetivos de análisis, pero que no afirma nada universal sobre las cuestiones abordadas. Solo presentan casos, a los cuales se podrían contraponer otros. (Jean-Luc Godard tuvo problemas en Francia con el título de su película *La femme mariée* (La mujer casada), siendo obligado a llamarla *Une femme mariée* (Una mujer casada), para que los adulterios de Charlotte (Macha Méril) no pudieran ser universalizados. Lindsay Anderson, cuando realizó su célebre *If...*, tuvo que agregar escenas de sueños y fantasías surrealistas para que el famoso final de los estudiantes ametrallando la universidad y matando al rector pudiese ser interpretada de manera ficcional y por lo tanto inofensiva). A fin de cuentas, se trata del mismo procedimiento amedrentador contra Galileo, obligado a presentar sus tesis como meras hipótesis o ficciones plausibles y no como descripciones del mundo. Mientras que el cine mantenga su carácter particular y ficcional, será inofensivo, pero cuando asume sus pretensiones de verdad y universalidad, o sea, su naturaleza filosófica, se torna insurgente.

### Eutanasia poética en La insoportable levedad del ser y Big Fish (El gran pez)

En la concepción abstracta (conceptual, filosófica) del cine, no estamos obligados a tratar el tema de la guerra



solo en films como *Pelotón*, o el tema del amor en films románticos, o el de la violencia en films *noir*. Podemos perfectamente invertir las cosas y estudiar la violencia en filmes intimistas y la cuestión de la vejez en filmes sin viejos. Esto sucede porque las visiones filosóficas de los filmes son metafóricas, acompañan el propio carácter indirecto de la imagen, aún en los filmes más presuntamente “realistas”. Así operan los conceptos-imagen, no como “ilustraciones”, sino como instauraciones y metáforas esclarecedoras. Es por eso que quiero ahora referirme al tema ético de la eutanasia en dos films y una novela que no tratan de la eutanasia.

En las controversias sobre la eutanasia, los planteos han oscilado entre suicidio y heterocidio<sup>6</sup>. Para los conservadores, la eutanasia es heterocidio, o asesinato, mientras que para los sectores más liberales, una forma de suicidio. Estos últimos alegan que, cuando un ser humano acaba con la vida de otro que prefiere morir a continuar sufriendo, el ser humano que muere se suicida a través de otros, los utiliza como si fueran armas o medicamentos letales. Las personas que lo ayudan no son, pues, asesinos, ya que están simplemente ahí para cumplir los deseos del enfermo, y siempre en su beneficio. Sucede que la eutanasia demanda el auxilio de otras personas que difícilmente se mantendrán en el puro papel de intermediarios, sin ningún tipo de interés en esa muerte.

Sin embargo, aunque los liberales insistan en que se trata de suicidio, y no de heterocidio, sobre el suicidio existen antiguos estigmas a lo largo de toda la historia del pensamiento. Platón, Aristóteles, Plotino, San Agustín, Santo Tomás, Locke, Spinoza, Rousseau, Kant, Hegel, y hasta el ultra pesimista Shopenhauer, además de Wittgenstein, condenaron el suicidio como acto impío, pecado, ofensa a los dioses, a la comunidad y a sí mismo, como acto de espíritus impotentes, crimen contra el derecho natural, desequilibrio moral y falta elemental. Los abordajes empíricos del suicidio (psicológico, sociológico) conservaron la actitud moralista de la filosofía y lo condenaron como enfermedad, anomalía social o crimen, como problema a ser observado, diagnosticado y prevenido.

Ahora, impresiona especialmente que el suicidio eutanásico sea condenado aún en los casos en que el sufrimiento es inmenso e irreversible. Muchas personas fuertemente contrarias al suicidio podrían ser favorables a la eutanasia en casos extremos. Pero la posición dominante moral y legal es la condena. En este contexto general de repudio, estamos situados en el ámbito de lo que denomino *muerte infeliz*, que parece constituir la

actitud dominante actual ante la muerte. Esta se constituye en el momento en que la opción por la continuidad de la vida carece de cualquier condición, con lo cual la muerte se transforma en un verdadero tormento (para el propio enfermo y para sus allegados). Considero, pues, que en las actuales sociedades, con sus guías filosóficas antisuicidio y antieutanasia, hay una clara opción por la muerte infeliz.

Inclusive siguiendo el camino cristiano, se opta por el sufrimiento, que puede ser probatorio y hasta redentor. Debe conservarse la vida a cualquier precio, aún en medio de los dolores más terribles. Rige el maximalismo vital y el desprecio por el sufrimiento.

En la filosofía contemporánea, pensadores como Peter Singer se opusieron, enfrentando todo tipo de problemas, a esta actitud dominante tradicional, proclamando el derrumbe de la moral del valor incondicional de la vida humana en cualquier circunstancia. Singer defiende férreamente la eutanasia en el caso de enfermedades tempranas (bebés descerebrados) y terminales (enfermos desahuciados), clamando por una muerte sin dolor, o sea por una muerte no infeliz. Se llega así por la rama liberal de la bioética, a lo que acostumbro llamar *anestesia*, o *muerte sin dolor*, pero que no es todavía eutanasia en sentido pleno. Pues eutanasia significa “buena muerte”, y una muerte sin dolor es solo un tipo de buena muerte, pero no la única ni la mejor que se puede concebir filosóficamente. Pero vamos por partes.

En su clásico libro *Ética práctica*, Singer comienza diciendo que para los conservadores “la eutanasia es un mal inequívoco”<sup>7</sup>. Este rechazo es tan antiguo que en el siglo V a. C. el juramento de Hipócrates obliga a jurar a los médicos que “jamás darán un remedio mortal a quien lo pidiese, ni se lo indicarán a nadie por iniciativa propia”. Singer defiende la eutanasia en casos en que la persona enferma manifiesta su deseo de morir, o en los casos en los que se pueda suponer que ella daría su consentimiento, y también en el caso de bebés, que no pueden hacer nada de esto, y en los que se sabe que nacerán con terribles enfermedades que les impedirán llevar una vida humana. En el caso de enfermos o personas en coma, Singer declara: “Si esas personas no viven experiencia alguna, ni volverán a vivirla, sus vidas *no tienen ningún valor intrínseco*. El viaje llegó a su fin. Están vivas biológicamente, pero no biográficamente.” Nótese que se puede tratar de personas que no sufren, pero cuyas vidas perdieron todo sentido. Para Singer, las vidas “sólo tienen valor si tales seres sintieran más placer que dolor, o tuvieran preferencias que puedan ser satisfechas; sin embargo, es difícil percibir lo que puede justificar que esos seres humanos sean

mantenidos vivos cuando, en términos generales, llevan una vida miserable”<sup>8</sup>.

La posición de Singer es muy avanzada con respecto a la tradición y ayuda a ver la posibilidad de la filosofía de hacer la transición entre muerte infeliz y muerte anestésica. Yo quiero mostrar que el cine está mucho más adelantado que la filosofía en este ámbito de pensamiento, alucinando en imágenes algo todavía impensado por la filosofía profesional de las academias. En el cine, la eutanasia puede ser mucho más que la muerte sin dolor, puede llegar a ser “buena muerte” en el sentido del placer, de la alegría y del arte del bien morir, yendo más allá de la etapa anestésica para instalarse en la eutanásica en sentido pleno.

En este punto, podríamos utilizar creativamente la filosofía del pensador danés Soren Kierkegaard, que dividió la existencia humana en tres etapas: estética, ética y religiosa. Él insiste en que no se trata de una progresión fija y declara que, en su propia existencia concreta, los elementos religiosos estuvieron siempre presentes desde el inicio y los estéticos se mantuvieron hasta el final de la vida. Pero esa secuencia es mantenida por él, muchas veces, como recurso expositivo. En el caso del suicidio, yo creo que podríamos invertir el orden de esta serie kierkegaardiana. El suicidio comenzó a ser considerado mediante categorías religiosas que lo condenaron sin atenuantes como ofensa a Dios. De sombra de la muerte de Dios, el suicidio pasó luego a ser considerado mediante categorías éticas, siendo en general condenado moralmente, como vimos antes, no obstante tenía ya algunos defensores como Séneca o Hume. Sin embargo creo que llegó el momento de considerar al suicidio y la eutanasia mediante categorías estéticas, por ejemplo literarias y cinematográficas: pensar si no podríamos intentar morir de maneras bellas, libres y generosas.

El director de *Las invasiones bárbaras*, el canadiense Denys Arcand, se manifestó en una entrevista sobre la muerte de su personaje Rémy: “Es el modo en que a mí me gustaría morirme, en una linda casa, delante de una mesa bien servida, rodeado de mis amigos”. Pero este tipo de muerte es solo alcanzable mediante el suicidio eutanásico; es completamente absurdo esperar una buena muerte como regalo (¿dado por quién?). Se trata de un regalo que solo nos podemos dar a nosotros mismos. Las personas que ingenuamente manifiestan que les gustaría morir en calma, no solo sin dolor, sino con placer, no advierten que están teniendo un pensamiento inevitablemente suicida. En el film de Arcand, el hijo de Rémy lo saca del hospital y los propios amigos le administran una dosis mortal e

indolora de una droga. La muerte de Rémy, aun siendo profundamente dramática, está rodeada de un halo de amor, belleza y sensibilidad.

El film *La insupportable levedad del ser*, de Philip Kaufman, comparado con la novela homónima de Milan Kundera, daría muchos elementos para aquellos que siempre intentan probar la pobreza del cine en contraposición con la riqueza de la literatura. En ese registro, hay por lo menos tres cosas obvias que el film “pierde”. Primero, el estilo filosófico de Milan Kundera, consistente en exponer una idea (el eterno retorno, la cuestión de la compasión, etc.) e insertar los personajes en sus dramas dentro de ese contexto de pensamiento. Segundo, el estilo narrativo muy particular de Kundera. La novela tiene siete partes: en las dos primeras cuenta la historia de Tomas y Teresa desde que se conocen hasta el regreso a Praga, en dos perspectivas diferentes; la parte 3 cuenta todas las cosas desde la perspectiva de Sabina; en las partes 4 y 5, la historia iniciada en las partes 1 y 2 continúa con nuevos hechos, ligados a la vida de Tomas y Teresa en Praga, con una parte narrada por cada uno de ellos, enfatizándose la degradación de la ciudad durante la invasión rusa; finalmente la parte 7 narra el viaje final de ellos hacia el interior y sus muertes en un accidente. Mientras que la novela retrocede y avanza sin cesar, el film es narrado de forma casi lineal, y la única inversión narrativa que fue conservada (por los guionistas Jean-Claude Carrière y Kaufman) fue la de Sabina (y, por lo tanto, del público que no leyó la novela), sabiendo de la muerte de Tomas y Teresa antes de que sucediera. ¿Y la parte 6? Además de narrar las vicisitudes de Franz, amante de Sabina, está precisamente la tercera cuestión que se pierde en el film: un tratado filosófico sobre la mierda, que difícilmente la filosofía académica podría desarrollar con éxito en sus *papers* bien confeccionados y sus monótonas tesis de maestría<sup>9</sup>.

La vida de Tomas y Teresa está atravesada por tres elementos fundamentales: 1) el amor; 2) la guerra; 3) las otras mujeres. Tomas está apasionado por Teresa y es amado por ella; ambos viven los terrores de la guerra y del autoritarismo; y él es un mujeriego compulsivo. Tomas es un médico exitoso y Teresa una joven humilde que quiere progresar (siempre lleva consigo un libro, incluso cuando está ocupada en tareas cotidianas). La invasión rusa a Praga destruye sus vidas, y ambos terminan como campesinos, con la prohibición de salir del país, él con el impedimento de ejercer la medicina y ella de progresar. No obstante son felices, porque se aman intensamente y se tienen el uno al otro (es más, Teresa fue el motivo por el cual Tomas, que estaba viviendo y trabajando muy bien en Ginebra,

decidió volver al infierno de Praga). Allí en el campo la policía no los persigue, y Tomas no tiene posibilidades de serle infiel a Teresa, algo que la atormentaba.



¿Pero qué tiene que ver todo esto con el suicidio y la eutanasia? Dejo aquí por un momento la película de Kaufman y paso tendenciosamente al libro de Milan Kundera, para poder reproducir algunas afirmaciones cruciales. Ya en la parte I del libro, cuando Tomas decide casarse con Teresa, Kundera escribe: “Para aplacar su sufrimiento, se casó con ella ( ), y le dio un cachorrito de regalo.” O sea que el perrito está ligado, desde el inicio, a la unión de Teresa y Tomas. El perro estaba a la venta junto con otros a los que iban a matar: “Tomas tenía que elegir entre los cachorritos y sabía que los que no eligiese iban a morir”. Al ver que era una perra, Teresa quiso llamarla Ana Karenina, pero Tomas se opuso, y terminan llamándola Karenin. La última parte del libro, la número 7, le está dedicada y se llama “La sonrisa de Karenin”, que, en la metáfora de la novela, significa algo así como: “Karenin todavía vive”.

Tomas y Teresa no tienen hijos y en ningún momento piensan tenerlos, como si, de alguna forma, con su amor les fuese suficiente. Tomas tiene un hijo de su casamiento anterior, y su relación con él no es buena. Por otro lado, Teresa es siempre presentada como una niña, de modo que Tomas se casa con ella como si la adoptase; por lo tanto no necesitan niños. Por su lado, Teresa está traumatizada por la idea de la maternidad, inculcada de manera enfermiza por su madre. O sea, la relación de Tomas y Teresa está marcada por una negación romántica de los hijos, en una relación cuya sublimidad y autodestructividad los excluye de manera natural. No obstante Karenin entra en su vida con toda la fuerza afectiva y existencial del hijo rechazado, como si la vida no quisiese ahorrarles la parte de sufrimiento que les toca, de la cual ellos quieren huir con la decisión de no tener hijos.

Desde el inicio, es trabajada la relación íntima entre Karenin y la vida de Tomas y Teresa: “Karenin era el reloj de sus vidas”, se dice en la parte 2, durante su estadía en Ginebra: “En los momentos de desesperación, Teresa se decía a sí misma que era necesario resistir por la perrita, porque ella era todavía más débil, incluso más débil que Dubcek y su patria abandonada”. Cuando Tomas y Teresa se van a vivir al interior, con sus vidas destruidas, pero felices, por los tres motivos antes mencionados, *la guerra y las otras mujeres* son dejadas de lado, quedando solamente el amor. Es en este punto de la novela y de la película que son resaltadas fuertemente las características humanas de Karenin. Kundera comenta las relaciones de la perrita con el chanchito Mefisto, como si fuese una relación humana: “Karenin apreciaba la originalidad del chanco y estoy tentado de decir- apreciaba mucho su amistad.”

De alguna manera, la absurda felicidad de Tomas y Teresa en medio de la mayor miseria imaginable es la felicidad de un perro, irracional, instintiva y sin motivos: “el tiempo en que Teresa y Tomas vivían se aproximaba a la regularidad del tiempo de Karenin”. Este proceso de humanización de Karenin y de suave infra-humanización de la pareja está ligado a la moralidad y al amor. “El verdadero test de moral de la humanidad ( ) son las relaciones con aquellos que están a nuestra merced: los animales.” Y “el amor que la liga a Karenin es mejor que el amor que existe entre ella y Tomas. Mejor, pero no mayor. ( ) Es un amor desinteresado: Teresa no quiere nada de Karenin. Ni siquiera amor ella exige”. Karenin “encarnaba diez años de la vida de ellos”.

La perra también está ligada a otro tema fundamental del libro: la guerra “( ) en una ciudad de Rusia todos los perros habían sido matados. ( ) Era una anticipación de lo que vendría después. ( ) Era preciso primero volverla (la agresividad) contra un objetivo provisorio. Ese objetivo fueron los animales. ( ) Las palomas fueron exterminadas. ( ) Se fabricó una verdadera psicosis, y Teresa tuvo miedo que el pueblo excitado se volviese contra Karenin”. Hay suficientes elementos para darse cuenta de que Karenin, en una lectura abstracta y no icónica, no es una perra: ella está metafóricamente impregnada de la vida de ellos dos, con su amor, con su falta de hijos, con la guerra, con la degradación, y la miseria, de tal forma que, cuando la perra se enferma y está condenada a muerte, es algo de lo humano lo que adolece y languidece.

La enfermedad de Karenin es el resumen de todas las peripecias de ambos, de su amor y de su hundimiento. Los animales, ciertamente, no son máquinas, como pretendía Descartes, pero tampoco son *Dasein* heideggerianos. Si

ellos conmueven nuestra existencia, como la enfermedad de Karenin conmueve la existencia de Tomas y Teresa, es porque ellos le impusieron la existencia que la perra no podría tener. Karenin es un poderoso concepto-imagen del amor y de la muerte, que fue desenvolviéndose fragmentariamente a lo largo del libro y que es resuelto de forma conmovedora en la parte 7.



Karenin comienza a renguear de la pata izquierda, Tomas descubre un bulto, la perra está con cáncer. Ellos quedan arrasados, pero otros personajes de la novela se oponen al proceso de humanización del perro: “Por el amor de Dios, no vas a llorar a causa de un perro, ¿no?” dice una vecina. La lenta agonía de Karenin es vivida con angustia por ellos (¡y por el lector de la novela!); en particular su falta de gusto por los juegos que antes tanto le emocionaban, su pereza para salir de paseo, su falta de apetito, su mirada perdida. Ella apenas gruñe, y ellos ven en eso una especie de sonrisa que quieren mantener por el máximo tiempo posible.

La impregnación de lo humano llega a su extremo cuando Karenin ya no tiene más voluntad de salir: “Estaban los dos plantados delante de ella, esforzándose para parecer alegres (a causa de ella y para ella), con el fin de transmitirle un poco de buen humor. Después de un momento, como si ellos le dieran pena, la perra se aproximó rengueando sobre tres patas y dejó que le pusieran el collar”. ( ) “Está haciendo eso por nosotros dice Teresa. No tenía voluntad de salir, vino solo para complacernos.”

Significa que cuando llega el momento de la eutanasia de Karenin, lo que será sacrificado no es solo un perro, sino el resumen de la vida de Tomas y Teresa, la dignidad perdida en la guerra, los celos enfermizos, el amor indestructible. Kundera escribe: “Los perros no tienen muchos privilegios con respecto al hombre, pero uno de ellos es apreciable: para ellos la eutanasia no está prohibida por ley; el animal tiene derecho a una muerte misericordiosa”. Paradójicamente, los humanos carecen de ese derecho a causa de su “valor superior”. La eutanasia

de Karenin es anestésica, pero también poética, entendida metafóricamente en relación a la propia muerte de Tomas y Teresa, que al matar a Karenin, matan diez años de sus vidas: la muerte le es dada para no sufrir (momento anestésico) por las manos de quienes la aman (momento eutanásico). En un momento dado, Tomas pensaba delegarlo en otra persona: “¡Si por lo menos Tomas no hubiera sido médico! Podría al menos esconderse detrás de un tercero. Podría buscar a un veterinario y pedirle que diese la inyección a la perra”. Pero su eutanasia también es poética, y no meramente anestésica: “podría conceder a Karenin un privilegio que no está al alcance de los seres humanos: la muerte llegaría para ella bajo el rostro aquellos a quienes más amaba”.

En una primera aproximación filosófica al film *Big fish*, de Tim Burton, se podría pensar que él desarrolla conceptos-imagen sobre las relaciones realidad/ficción, o que sería pertinente para estudiar la problemática de la mentira, la fabulación, la verdad y la ilusión. Yo creo que estos elementos están presentes, pero en función de otro problema verdaderamente central en la película, el problema del morir, y especialmente, del modo de morir. Yo leo esta película como concepto-imagen de los modos de morir. La lectura superficial diría que se trata de un film sobre un hijo que está cansado de las mentiras del padre y que quiere saber la verdad en el medio de tantas fantasías; yo lo veo más bien como una película sobre un modo de vivir en el preciso momento de ser probado en su despliegue extremo: el momento de morir.

Para captar la logopatía de este film es preciso, pues, visualizar las relaciones entre fantasía y muerte. Tal como en *Las invasiones bárbaras*, una madre llama a su hijo ausente y casado para volver con urgencia al hogar debido a una grave enfermedad del padre. La fantasía tiene que ver con la manera en que Edward Bloom logró llevar adelante su vida (a diferencia del ultraracionalista Remy de *Las invasiones bárbaras*, que sonríe irónico y perplejo cuando la enfermera le dice al salir del hospital: “Acepte el misterio”). Ahora, se trata de ver el lugar que ocupa la fantasía en el proceso de morir, de qué modo la muerte es ficcionada y el propio agonizante se vuelve poesía y mito.

De alguna forma *Big fish* muestra, a través de los recuerdos de Bloom, cómo su vida fue exitosa, cómo él siempre fue un héroe, cómo todo salió bien, cómo las personas lo amaron, cómo vivió cosas fabulosas, descubrió el amor, el circo, la belleza, la magia, el heroísmo y el sacrificio. Él se presenta como una especie de vencedor en el medio de las más arduas dificultades. Una de las cosas que Will, el hijo, le recrimina es que el padre estaba poco en la

casa cuando él era niño. “*Nunca fui mucho de quedarme en casa*”, admite Bloom, y se queja por el hecho de estar ahora preso en una cama. O sea, llegó el momento de probar su modo de vida como modo de morir. “Morir es la peor cosa que me ha pasado”, declara. El drama central no es pues, el hijo queriendo saber la verdad sobre el padre, sino más bien el propio Bloom queriendo confirmar la verdad de su muerte a través del hijo.

La muerte es el tema central del film. Recordemos que ya en el inicio se muestra a un grupo de niños, entre los cuales está el pequeño Edward Bloom, yendo a la casa de una bruja en cuyo ojo mágico ellos podrán ver la forma en que van a morir. (Algunos de los niños se quedan amedrentados porque en el ojo maldito no se ven solo muriendo, sino además muriendo jóvenes.) Aquello que Bloom ve en el ojo de la bruja no es mostrado (como en el caso de los otros niños), pero vemos que él toma conocimiento de ese hecho trágico y lo guarda para sí. En varios momentos del film, cada vez que parece estar en peligro de muerte, él se dice a sí mismo: “¡Pero no es así que yo muero!”, y el peligro desaparece.

El impacto emocional de la película es bastante simple: la eutanasia poética debe ser practicada por el hijo racionalista, que a lo largo de toda la película se la pasó quejándose por las fantasías y delirios del padre y exigiendo “la verdad”; una verdad que no le sirve de nada en el momento de presenciar la muerte del padre. Una última tentativa de racionalización de la muerte es sugerida mediante la recuperación del propio nacimiento de Will, a través del doctor Bennett, antiguo amigo de la familia. “¿Sabes cómo has nacido?”, le pregunta el doctor a Will. “Sí”, responde Will malhumorado, “ese día mi padre pescó un pez inmenso que había engullido su anillo”. “No, no”, responde el médico, “no ése, sino tu verdadero nacimiento”. Will se interesa mucho, como si fuese a escuchar una revelación importante, pero el relato del doctor es anodino y carente de interés. A pesar de eso Will declara: “Me gustó su versión”. Hasta aquí parece que la verdad había sido restaurada.

Pero el viejo padre se despierta en el medio de la noche, sintiendo que está por morir. Él no puede creer que va a morir así, en la cama de un hospital, en aquel cuarto gris y sin magia, y le dice al hijo que no, que no es así que él muere, no es esa la muerte que él vio en el ojo de la bruja. El hijo se desespera, no sabe qué hacer, duda si llamar a la enfermera, intenta darle agua (el agua es un tema *imagético* recurrente en el film) y *finalmente se da cuenta de que el padre le está pidiendo que lo mate, o sea la típica situación de eutanasia*. Él está sufriendo tanto de dolor físico como de agonía espiritual, y está pidiendo

morir como se debe, de la manera mágica que le fue prometida. Está pidiendo, pues, una “buena muerte”, y Will le da mucho más que una mera muerte “sin dolor”, le ofrece una genuina *muerte feliz*. El hijo que estaba pidiendo tan ardorosamente la verdad, se da cuenta de que no se la puede dar al padre en ese momento supremo, y, aún ahogado en lágrimas, se vuelve un fabulador, se coloca a la altura de la verdad alucinada de una vida imposible que, como toda vida humana, no sabe cómo terminar.

Al contarle una fábula tanática, Will mata a su padre de la manera como él quería morir. Pero Bloom, en su estado de excitación frente al momento supremo de la muerte, no recuerda lo que vio en el ojo de la bruja (si es que vio algo alguna vez), de manera que Will tiene que reinventar lo que él habría visto. “Cuéntame cómo sucede”, le suplica el padre, como si no lo supiese en absoluto. “¿Qué?”, pregunta el hijo. “¡Cuéntame cómo muero!” Al pedir un relato sobre su muerte de la boca del hijo (en una relación que siempre estuvo impregnada de culpas y deudas), Bloom le está pidiendo a Will que lo mate de manera feliz. Su espíritu fabulador no se conformaría con una mera anestesia, tiene que ser eutanasia en el más pleno sentido. Will responde “¡Ayúdame! ¡Dime cómo comenzar!”, o sea, el aprendiz de fabulador pregunta a quien sabe, y éste responde: “¡Comienza aquí mismo!”

Y la historia comienza: “Estamos en el hospital, me duermo, y cuando despierto, es de día, entra luz por la ventana y veo que, de repente, estás mejor”. En efecto Bloom está muy bien. Retira él mismo los tubos de oxígeno y demás aparatos y pide al hijo que actúen rápidamente. Usando una providencial silla de ruedas, padre e hijo huyen espectacularmente del hospital, delante de los ojos del doctor y de las esposas de ambos que facilitan la fuga. Mágicamente restaurado, aparece el antiguo auto rojo de Bloom, dentro del cual Will carga en brazos a su padre, sin que parezca pesarle. Removiendo obstáculos por el camino, ayudados por algunos de



los personajes mágicos de Bloom (el gigante Karl, por ejemplo), atraviesan la ciudad a toda velocidad y llegan finalmente al río (¡nuevamente el agua!).

Allí están todos los amigos de Bloom, de todas las épocas, todas las personas que fueron importantes para él; el lugar está lleno de sol, espléndido, y las personas aguardan sonrientes (“No hay un solo rostro triste”, dice el hijo, mientras narra la historia entre lágrimas); Will toma a su padre en brazos y camina con él hasta el río, con Bloom siendo saludado jubilosamente por todos; lo importante es que todos ellos están ahí para despedirse de Bloom, o sea, *claramente se trata de una muerte*, y no de un pic-nic, a pesar de que la muerte sucede en un lugar de pic-nic. En el medio del agua está la amada Sandra, esposa de Bloom de toda la vida; después de despedirse de ella y entregarle el anillo que saca de su boca (de la boca del pez grande), el hijo lo lleva para el centro del río, el padre sumerge la cara en el agua y luego el resto del cuerpo. Es por lo tanto entregado por el hijo a las aguas en las cuales se confunde con el pez grande, transformándose en su propio mito.



Llamo a esto eutanasia poética. La muerte feliz es dada no a través de medicamentos, como en *Las Invasiones Bárbaras*, sino a través de la ficción. Mientras que el hijo de la película canadiense da al padre una buena muerte literal, pero cuya belleza solo puede llegar hasta cierto punto, en *Big Fish* la eutanasia poética es total, por lo tanto irreal. Parece que tendremos que decidir. En todo caso, se trata de dos experimentos *imagéticos* realizados por el cine reciente sobre uno de los temas más dramáticos de todos los tiempos.

Cuando el tema es tan tremendo e importante como muerte y eutanasia, a veces pienso si no será mejor que la filosofía de un film permanezca subterránea y subliminar, mientras que la fuerza de las imágenes sea capaz de imponer las ideas de forma irresistible para quien sea capaz de entenderlas. Esos films están diciendo: es así como deberíamos poder morir. Curiosamente, la eutanasia poética comienza con la salida de los enfermos del hospital, literalmente en la película de Arcand, poéticamente en el film de Burton; tampoco la perrita Karenin es llevada al veterinario. La muerte infeliz es, de hecho, muy lucrativa, y la muerte feliz profundamente subversiva. Esto puede apuntar a una profunda insurgencia poética de las películas en relación a cierta pobreza reflexiva de la filosofía cuando piensa sobre la muerte, el suicidio y la eutanasia. Tal vez porque las posibilidades expresivas de la filosofía estén hoy impregnadas por un convencimiento “profesional” que prefiere dejar impensado todo lo que escapa al control total de su estilo apático de exposición de los problemas.

<sup>1</sup> Publicado originalmente en *O cinema e seus outros*, Renato Cunha (Organizador), Brasília: LGE Editora, 2009. Traducción al español de Nadia Brailovsky con revisión técnica de Juan Jorge Michel Fariña.

<sup>2</sup> São Paulo, Senac, 2005, vol. 1.

<sup>3</sup> Julio Cabrera utiliza el adjetivo “imagético”, el cual no existe en español, ni admite en este caso versiones análogas. De allí que se lo consigne en *italica* para subrayar su potencia de neologismo. (N.del T.)

<sup>4</sup> Cine: 100 años de filosofía, Barcelona: Gedisa, 1999.

<sup>5</sup> São Paulo, Nankin, 2007, p. 37-9.

<sup>6</sup> Prefiero utilizar el término heterocidio en lugar de homicidio, que significa, literalmente, “muerte de un ser humano”. En cambio heterocidio indica, específicamente, “muerte de un ser humano diferente a mí”.

<sup>7</sup> São Paulo: Martins Fontes, 1994, capítulo 7, “Quitar la vida: los seres humanos”, p. 185.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 201 (cursivas mías).

<sup>9</sup> Para emocionantes reflexiones sobre cine y literatura por la mediación del trabajo del guionista, ver “O percurso literocinematográfico”, de Renato Cunha, en *Cinematizaciones* (Brasília: Círculo de Brasília, 2007), p. 65-74.

# Capitán America: ¿Primer vengador o primer ser post-humano?

*Captain America: The First Avenger* | Joe Johnston | 2011

Mirko Daniel Garasic\*

Centre for Human Bioethics, Monash University, Melbourne

Recibido 3 diciembre 2012; aceptado 10 junio 2013

## Resumen

La toma de posición política subyace a todas las formas de comunicación. Si tomamos el caso del cine, éste ha sido, desde su nacimiento, instrumentado según las conveniencias políticas, llegando esto a su extremo con los filmes de propaganda durante el nazismo. El presente trabajo analiza un film contemporáneo que se inscribe en ese contexto histórico: Capitán América, el primer vengador. Se desarrollará así la tendencia actualmente en boga en Hollywood: apoyar, de forma más o menos evidente, las estrategias de mejoramiento o perfeccionamiento humano.

**Palabras Clave:** Capitán America | Los Vengadores | Super héroes | Mejoramiento Humano | Ingeniería Genética

## Captain America: First Avenger or First Posthuman?

### Abstract

With different levels of intensity, all media have a political stand. In particular, since its inception, cinema has been moulded in accordance to a political agenda with the propagandist use of films exercised in Nazi Germany representing with no doubts one of its peaks. The focus of this work will be to analyse a contemporary film set in that historical context, namely Captain America: the First Avenger. In so doing, I will underline the last trend in Hollywood: supporting in a more or less evident manner radical human enhancement.

**Key Words:** Captain America | Avengers | Superheroes | Human Enhancement | Genetic Engineering

Cuando veinte años atrás John Harris escribió su libro *Wonderwoman and Superman: The Ethics of Human Biotechnology*, que tanta influencia ha tenido sobre las concepciones éticas en torno al mejoramiento humano<sup>1</sup>, difícilmente pudo haber seleccionado una mejor manera para describir la actual seguidilla de adaptaciones de libros de superhéroes al cine. Especialmente sobre la mala utilización que de ellos se hace en el tratamiento del así llamado mejoramiento del ser humano.

En distintos grados, todas las formas de comunicación tienen una postura política tomada. Si tomamos el caso del cine, desde su nacimiento ha sido utilizado según las conveniencias políticas, encontrando esta tendencia su punto culminante en el nazismo. El presente trabajo está centrado en el análisis de un film contemporáneo ubicado en ese contexto histórico: *Capitán América, el primer vengador*. Se buscará resaltar con este análisis la tendencia

actualmente en boga en Hollywood, que consiste como veremos en apoyar, de forma más o menos evidente, las tesis del mejoramiento humano.



\* mirko.garasic@monash.edu

Sin lugar a dudas, el tema del mejoramiento humano no es nuevo en Hollywood, siendo *Gattaca* su retrato más exitoso utilizado como ejemplo por expertos en el área del mejoramiento humano, tales como Julian Savulescu. Tampoco lo es por cierto el tema de la creación de los súper soldados.

La peculiaridad de la trama de Capitán América radica en que la funcionalidad del mejoramiento humano está prolijamente relacionada a su implementación militar y los resultados (supuestamente) morales y prácticos que estos tienen para la humanidad. Este aspecto no sólo supone una evaluación moral y utilitaria del mejoramiento (una ideología propia del contexto anglosajón) sino que reduce además la brecha entre ficción y realidad. Mucho se ha escrito sobre el creciente cambio que ha tenido la guerra y su industria en los últimos años. De hecho, el ejército de los Estados Unidos así como otros ejércitos que no comparten tan abiertamente su política está llevando a cabo experimentos para reducir la necesidad de sueño, la fatiga y el derramamiento de sangre de los soldados, experimentos que están en la línea del modelo de soldado que presenta el film. Por razones de espacio no trataremos aquí la cuestión del estatuto moral de las mejoras tecnológicas y los problemas relacionados a su implementación, pero el debate alrededor de este tema tiene enorme actualidad.

La trama de la película sigue bastante de cerca la historia original desarrollada en el comic, que apareció por primera vez a mediados de la segunda guerra mundial, con la intención explícita de ser un soporte ideológico contra el nazismo, dentro y fuera de los Estados Unidos.

De hecho, Joe Simon el escritor que dio nacimiento a la primera versión del cómic dijo que el Capitán América fue una creación consciente y deliberadamente política; él y su compañero Jack Kirby sentían una profunda repulsa por las acciones de los nazis en los años previos a la participación de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial y consideraban que la guerra era inevitable: “los que se oponían a la guerra estaban bien organizados. Nosotros también teníamos algo que decir al respecto.”

El argumento del film es relativamente sencillo. Steve Rogers, un simple empleado de una tienda en Nueva York, es transformado en un súper soldado por el Dr. Erskine quien era llamado Josef antes de la guerra y que, por supuesto, representaba el lado bueno de Alemania en el marco del análisis simplista de la guerra que propone el film. El objetivo específico del experimento era dar batalla contra el malvado Red Skull (también conocido como Johan Schmidt), un nazi obsesionado con reliquias esotéricas y fascinado por el poder. Luego de haber sido

utilizado inicialmente como herramienta propagandística, Rogers se convierte gradualmente en un Capitán América, aceptado y seguido por el pueblo norteamericano, entrando en acción en el campo de batalla, ganándose el respeto de sus compatriotas e imponiendo el temor a los enemigos. Finalmente, luego de la última batalla épica con Red Skull en la cual se sigue sosteniendo el carácter noble del personaje el Capitán América desaparece heroicamente en algún lugar del Polo Norte, llevando consigo un avión lleno de bombas que de otra forma hubiesen destruido las principales ciudades de los Estados Unidos.



Muchos son los mensajes que se pueden desprender de la historia del Capitán América. Antes que nada, es importante notar la táctica utilizada en el film para legitimar al personaje del Capitán América y su posición moral, a pesar de la aproximación casi ridícula y excesivamente militar que se hace de los combates. Por ejemplo, la primera misión de rescate, en la cual su escudo de barras y estrellas brilla en la oscuridad, no es precisamente la representación de un método sigiloso. Para sobrellevar el límite estructural de un héroe tan propagandístico, el film toma una postura preventiva, riéndose del mismo Capitán América en la propia película; Rogers es retratado (y etiquetado por sus propios compañeros) como un payaso al cual se le tiran tomates. Pero es justamente esta humillación pública la que permite al espectador percibir al personaje principal como alguien confiable y más importante- alguien inmune a aquellas críticas que cuestionan su excesivo patriotismo., Esto ocurre naturalmente una vez que el Capitán América se involucra realmente en la guerra, mostrando su coraje en combate. Por lo tanto, nos sentimos con el derecho de decirnos a nosotros mismos “sería genial poder hacer eso” sin sentirnos demasiado tontos.

Sin embargo, nuestra principal preocupación respecto del film es su apoyo implícito al pos-humanismo. Analiza-

remos a continuación cómo este mensaje se encuentra fuertemente presente, incluso por fuera del mismo film. Más específicamente, vale la pena considerar que en uno de los trailers que promocionan al film, se lee lo siguiente: “Los héroes *son hechos* en América” (las itálicas son nuestras).

Se produce un giro sustancial y peculiar en el concepto de qué es aquello que constituye a un héroe. Usualmente, la manera de entender un acto heroico hace referencia específicamente a las cualidades internas de aquel individuo que superó sus miedos, limitaciones físicas, egoísmo estructural, etc.

Por supuesto que este aspecto es tomado en el film desde el centro del proceso de selección que sobrevino Steve Rogers elegido por el Dr. Erskine debido a sus cualidades morales.

Sin embargo, la frase promocional del film pareciera implicar algo diferente, incluso para aquel que tenga el sueño de convertirse en el Capitán América: América (los Estados Unidos) no es una tierra que le permitirá a uno florecer y como resultado devenir un héroe, sino que *lo transformará* en un héroe. Si a uno le gusta o no, parece no ser relevante. Se muestra al Estado cumpliendo su rol en la formación de la élite moral que tendrá el deber de cuidar a la humanidad; y esto es retratado de forma ominosa y espectacular. Otra frase, directamente extraída del film, dice:

“El General Patton ha dicho: Las guerras son libradas con armas, pero son ganadas por hombres. Ganaremos esta guerra porque tenemos los mejores hombres y porque serán aun mejores, ¡mucho mejores!”

Si combinamos este comentario con la mirada de asco del Coronel hacia el todavía no perfeccionado Rogers, queda claro que con “mejor” se refiere a físicamente más ágil y fuerte. Las evaluaciones del Coronel sobre los requisitos necesarios para convertirse en un “mejor ser humano” se encuentran contrabalanceados con aquellas que da el Dr. Erskine cuando le explica a Rogers por qué se eligió al soldado más débil para inaugurar el programa de súper soldados.

“Esta es la razón por la que has sido elegido: un hombre fuerte, que ha conocido el poder toda su vida, perderá el respeto por ese poder pero un hombre débil conoce el valor de la fuerza y la compasión.”

De esta forma, el mensaje parece promover cualidades humanas tales como la empatía y la sabiduría como fundamentales para el perfeccionamiento de los seres humanos. Sin embargo, dos aspectos deben ser tenidos en cuenta.

Primero, el uso de la “normalidad” como una virtud en sí misma parece sufrir, en el diálogo del film, de la misma debilidad que presentan los argumentos a favor del mejoramiento humano. Segundo y todavía más importante en situaciones de guerra reales, las cualidades mencionadas más arriba no son siquiera tomadas en cuenta. Toda tecnología apunta a aumentar la fuerza física del soldado, no su estatura moral.

Por esta razón es que el Capitán América es el paradigma del soldado perfecto: al haber sido elegido por sus cualidades morales, puede usar su poder para el bien de otros, y no verse tentado de utilizar sus nuevos poderes para explotar la estructura de su cuerpo sobrenatural, (o podríamos decir post humano) para su beneficio personal.

Como se menciona más arriba, la primera parte de la historia el perfeccionamiento técnico de un soldado es bastante real ya que en el ejército de los Estados Unidos se han realizado mejoras drásticas de esta índole. La verdadera dimensión de superhéroe del personaje deriva de su capacidad de resistir la debilidad humana de sacar ventaja del poder que se le ha otorgado. El resultado es claramente una historia a favor del mejoramiento humano. Sin embargo, el problema se mantiene sin cuestionar: ¿qué pasaría si el Capitán América cambiase su actitud hacia el resto de los humanos y los hiciera objeto de actos discriminatorios?

La omisión voluntaria de una respuesta convincente a esta pregunta nos llevará a concluir que el alcance propagandístico del cine ha cambiado drásticamente: más que demonizar al extremo a un enemigo, el cine es hoy utilizado para facilitar la toma de una pastilla, lo cual ya es por cierto una realidad que se extiende detrás de la cámara.

<sup>1</sup> Human Enhancement, en el original inglés. La expresión ha sido traducida también como “perfeccionamiento humano”. Resulta útil aquí la definición que hace del término James Hughes, así citada en Wikipedia: cualquier intento permanente o transitorio de superar las limitaciones del cuerpo humano, tanto por medios naturales como artificiales. El término a veces se utiliza para referirse al uso de tecnologías para seleccionar o modificar aptitudes y características humanas que no están fuera del rango de las posibilidades humanas existentes. Algunos bioeticistas sin embargo, reservan el término únicamente para la aplicación de tecnologías neurotecnológicas, genéticas o nanomédicas sobre la biología humana. (N. del E.)

# Necesidad y contingencia en la vida amorosa

*Les regrets* | Cédric Kahn | 2009

Monique David-Menard\*

Université de Paris VII-Diderot, Francia

Recibido 10 septiembre 2012; aceptado 3 junio 2013

## Resumen

El presente artículo integra el prólogo de Monique David-Menard a su libro *Éloge des hasards dans la vie sexuelle* (Harmann, Paris, 2011). En el marco de un amplio estudio sobre las categorías de azar y contingencia, se analiza el film *Les Regrets* (Cédric Kahn, Francia, 2009), presentando una relación entre una mujer y un hombre, que se va haciendo imprescindible a lo largo del tiempo y a la vez invivible. En torno a esta historia, la autora desarrolla la concepción psicoanalítica de objeto, ese elemento inasible, irrisorio y decisivo que circula entre la evidencia de ciertas relaciones sexuales y la inadecuación de las palabras que tratan de dar cuenta de ellas.

**Palabras Clave:** Contingencia | Azar | Transferencia | Cédric Kahn

## Necessity and contingency in love life

### Abstract

This article is part of Monique David-Menard's prologue to her book *Éloge des hasards dans la vie sexuelle* (Harmann, Paris 2011). In the framework of a wide study on the categories of contingency and chance, an analysis is made of the film *Les Regrets* (Cédric Kahn, France, 2009), introducing a relationship between a man and a woman which, over time, becomes both essential and unsustainable. Around this story, the author develops the conception of psychoanalysis, the object being that ungraspable, derisory and decisive element that circulates around certain sexual relationships and the inadequacy of the words that try to explain them.

**Key Words:** Necessity | Contingency | Transference | Cédric Kahn

Sexualidad y sexo llegaron a ser palabras tan comunes pero también tan confusas que ya no se sabe de qué se habla cuando se las utiliza. Es por lo tanto necesario aclarar lo que aquí entendemos por *sexualidad*<sup>1</sup>. Digamos en primer lugar que a pesar de la trillada expresión “amor físico”, el amor no es físico. Por supuesto los cuerpos están implicados en el amor sexual, pero se trata de cuerpos eróticos hechos de placeres, de displaceres, de angustias que tienen que ver con una historia más que con simples percepciones y sensaciones aisladas. Prueba de esto es que nuestras pasiones más intensas no nos son provocadas por cualquier persona o cosa sino que emanan de situaciones y características precisas y sutiles del otro que la mayoría

de las veces nos pasan desapercibidas. Aun cuando nos damos cuenta de qué están hechos nuestros deseos, no está en nosotros controlar su rumbo. Tampoco tenemos la posibilidad de rechazar de plano aquello que mueve nuestras pasiones. Cuando lo intentamos, pagamos en general un precio muy alto en síntomas, neurosis, y a veces en locura. Lo que casi siempre caracteriza a la vida amorosa es la desproporción imposible de controlar, desproporción entre un registro de placeres y displaceres que parecen tener poca importancia, y el carácter decisivo, sin embargo, de esas inclinaciones y de esas repulsiones que dirigen nuestra existencia, nuestras actividades, nuestros encuentros, nuestras elecciones.

\* mdm01paris@aol.com



Un ejemplo de pasión lo encontramos en la película de Cédric Kahn, *Les Regrets*. La película muestra una relación entre una mujer y un hombre, que se va haciendo imprescindible a lo largo del tiempo y a la vez invivible: cada uno de los protagonistas interpretados por Yvan Attal y Valeria Bruni-Tedeschi es apresado por algo que le viene del otro, de manera tal que eso lo pone fuera de sí porque le muestra lo que él es. El objetivo de la película es el de hacer sentir lo que une a los personajes, algo que aparece bien marcado por la diferencia con las otras relaciones sexuales que cada uno tiene con sus respectivas parejas. Ahora bien, lo que une a estos personajes es al mismo tiempo banal, constitutivo e imposible de vivir, como si solo pudiera surgir cuando está a punto de desaparecer. Ese *imposible constitutivo* “pasa” muy bien a la imagen, gracias a la relación brusca que se establece entre las escenas en las que hacen el amor y la manera en que se hablan o no consiguen hablarse precisamente: la evidencia que se muestra en su relación sexual, tan directa y tan segura de sí misma a través de los años, conlleva un desprecio por las mediaciones y los matices que se corresponde con la manera en que se desencuentran: dándose citas inmediatas y difíciles de cumplir en las que nada se dice del otro ni al otro, salvo precisiones de lugar y hora y a menudo también, la imposibilidad justamente de asistir a la cita fijada. Al mismo tiempo, hay en la película algunos ensayos de los protagonistas por inventar un modo de hablar más adecuado a su placer sexual, por ejemplo cuando ella le pregunta: “¿Pero por qué me dejaste hace quince años? ¿Por qué te fuiste?” Primera respuesta de Yvan Attal en ese mismo modo brusco: “Decidí que si no llegabas a las 21 hs, me iba. Como no llegaste, me fui”. Segunda respuesta que no agrega más sobre lo que los une, pero subraya el carácter invivible de “eso”: “Te abandoné porque me volvías loco”. Por el lado de ella, la evidencia de su goce se resuelve en las palabras y en los actos de

dos maneras: por un lado, el sufrimiento casi intacto de la primera separación de la que ella no parece haber tomado nota, y, por otro lado, su angustia cuando él le propone, en su segundo encuentro, ir a vivir con él y parten juntos hacia la residencia que habían elegido. Allí, ella dice que no, cambiando bruscamente sin que se comprenda por qué. Lo que, efectivamente, lo vuelve loco, pero no le impide a ella recordárselo algunos años más tarde, con la relación siempre intacta. En la sexualidad, cuando ésta compromete elementos decisivos en los protagonistas de una pasión, se trata realmente de algo muy *preciso*, y a la vez muy difícil de precisar y que circula entre los cuerpos que gozan y la búsqueda de una modalidad de palabra que pudiera igualar ese goce. Es eso lo que sale mal, y el fracaso es puesto en escena a través del carácter entrecortado de los mensajes intercambiados gracias a ese extraño instrumento de no-comunicación que es el teléfono celular; gracias también al contraste entre el hecho de que llegan siempre a la cita aún cuando sus ocupaciones son incompatibles y los encuentros siempre son entre dos trenes o entre dos citas.



El psicoanálisis tiene como objeto ese elemento inasible, irrisorio y decisivo que circula entre la evidencia de ciertas relaciones sexuales y la inadecuación de las palabras que tratan de dar cuenta de ellas. Esto no quiere decir que la búsqueda sea vana, sino que se produce en el modo de la inadecuación. La hipótesis del psicoanálisis es que nuestra singularidad de mujer y de hombre, vivida comúnmente en el amor, es del mismo orden que la estructura de nuestros sueños y nuestros síntomas, es decir de lo que se nos escapa de nosotros mismos y que al mismo tiempo nos constituye. En la transposición transferencial, la relación entre los objetos y las palabras cambia conservando la singularidad de su relación que puede ser descifrada cuando se repiten síntomas y sueños. Eso sin embargo no significa que un psicoanálisis replazca el goce por el saber. Pues la repetición no es puro saber sino experiencia de lo

que se produce más allá del control y de la palabra; de tal manera que es esa inadecuación la que es puesta a trabajar, mientras que en las experiencias amorosas, ella anima la existencia y la amenaza confundiendo con lo que viene del otro, de la pareja. En ese sentido, se puede decir que el dispositivo de la cura transpone la inadecuación del goce sexual y de la palabra acentuando esta inadecuación al instaurar una relación en la que el goce no será actuado sino que lo que pone en acción el deseo de hablarle a otro es el carácter constituyente e imposible de aquello que es buscado en la pasión. Puesto que el psicoanálisis no es una ciencia, es decir un saber ligado a una práctica que define una medida matemática para concebir las transposiciones que efectúa, el término *desproporción* se entiende aquí en un sentido amplio. Designa la diferencia de escala, en la vida amorosa, entre lo que “causa” nuestros deseos, que parece mínimo e irrisorio, y todo lo que desde allí se hace posible o fracasa.

Ahora bien, lo que por el momento llamo *desproporción* puede ser relacionado con las categorías lógicas de lo contingente y lo necesario: las nociones de contingente y necesario no tienen, en sí mismas, ninguna relación privilegiada con la vida amorosa ni con la desproporción que la constituye en la medida en que características aparentemente mínimas de nuestros deseos modelan el estilo de nuestras vidas. Deseo mostrar que ya de por sí la vida amorosa, y sobre todo tal como la experiencia de una cura analítica la desarrolla como en un laboratorio transformando sus características espontáneas, reúne la contingencia y esa desproporción que acabo de describir groseramente entre el amor y el deseo o entre los miembros de una relación amorosa. Desproporción y contingencia se relacionan una con la otra en el campo del amor sexuado.

Aunque ese término de *desproporción* no es exactamente el correcto pues introduce una idea de medida que quizá no corresponda aquí. Cuando Hegel hablaba de la vida de los organismos, invocaba una desproporción entre la causa y los efectos: al alimentarse de elementos exteriores para producirse a sí mismo, el ser vivo, decía, “no permite a la causa producir sus efectos sino que la suprime como causa”. En la idea de causalidad, en efecto, está precisamente la capacidad de producir un efecto, la causa siendo causa sólo por el efecto que produce y en el efecto que produce. Ahora bien, crecer o vivir manifiestan una iniciativa que utiliza un impulso desde el exterior pero que va más allá; lo que Hegel interpretaba diciendo que el efecto no es más aquí el-efecto-de-la-causa de manera tal que encontramos la misma cosa en la causa y en el efecto. Es en ese sentido que podemos hablar de una *desproporción*: lo que actúa

sobre el organismo es la ocasión de desarrollo de una iniciativa que va más allá de la potencia misma de la causa. Es ese más allá de la medida causal que podemos llamar *desproporción*.

Dicho esto, el fenómeno cuya importancia en el psicoanálisis precisamente deseo mostrar no es en principio una cuestión de medida, ni tampoco de causalidad, sino de diferencia de lugares entre miembros de un proceso. Es por eso que el dispositivo de la cura es un buen decodificador de ello. Por ejemplo, en numerosas prácticas terapéuticas, sean éstas psicoanalíticas o no, se dice a menudo que no hay que culpabilizar a los padres por el efecto que algunos de sus comportamientos o de sus posturas en la existencia tuvieron sobre la historia de sus hijos. Pues la historia del niño nunca es el simple resultado de factores conscientes o inconscientes que se hubieran transmitido de padres a hijos. El niño transforma consciente o inconscientemente las causas que intervinieron en su formación. Eso proviene de la desproporción de la que hablaba Hegel. Aún cuando no nos situemos en el marco de una ciencia, el término de desproporción se relaciona con la cuestión causal.

Es en ese sentido que su pertinencia puede ser discutida en psicoanálisis. Quizás fue eso lo que llevó a Lacan a dar a uno de sus seminarios el título: *La Transferencia en su disparidad subjetiva*. El término *disparidad* indica muy bien la incongruencia de los lugares del analizado y del analista. Pero es también en ese seminario que Lacan define la posición del analista como la del sujeto supuesto saber. Ahora bien, yo he señalado que resumir la transposición que instaura la cura por el privilegio acordado al saber, aún supuesto, impide quizá pensar todos los aspectos de la repetición transferencial, como transformación y no solamente como reproducción de la esencia del amor. Si hablo de *asimetría* de los lugares dentro de una relación en lugar de *desproporción*, es porque en cuestiones de la vida amorosa y sexual, la situación es más compleja que esa simple *desproporción*: uno de los protagonistas no sabe jamás qué influencia ejerce sobre el otro, no controla lo que constituye el nudo de una relación preferencial, no controla tampoco ni en el registro de los afectos ni en el del saber el hecho de que ese no-control es justamente lo que está en juego en esa relación. En la niñez, esta asimetría está unida a una condición: el niño depende del adulto, no solamente para la conservación de su vida sino en todos los detalles que marcarán su acceso a la realidad; es el adulto quien da el tono, quien traza los lineamientos de aquello que adquirirá el valor de bueno o malo para el niño, de angustiante o indiferente. Aún allí, el modo

en que el niño elabora lo que le ha sido diseñado es contingente en relación a lo que el adulto quería planear para el otro y que, más allá de los fines conscientes, es desconocido para él mismo o para ella misma. Y, por otra parte, el adulto no sabe nunca lo que será importante en aquello que le impone o propone al niño.

Cuando Winnicott decía “un bebé no existe”, hablaba de la complejidad de las relaciones entre un niño pequeño y su entorno mostrando cómo la angustia de la madre y la del niño tejen relaciones a la vez necesarias e imprevisibles; describía así una de las formas de la *asimetría* constitutiva

en lo que concierne al amor, el odio, la angustia. Cuando hablaba de una madre “suficientemente buena” para describir cómo el adulto da sentido a los llantos, las risas y a las exigencias del niño insertándolos en un sistema de interpretaciones que “no pertenecen” al niño, que lo alienan forzosamente a algo de la vida inconsciente del adulto, pero que, sin embargo, pueden permitirle al niño no ser reducido a ese sentido impuesto, daba uno de los ejemplos *princeps* de esa asimetría esencial que desafía la pertinencia de la demasiado simple noción de causa en las relaciones afectivas.

<sup>1</sup> El presente artículo integra el prólogo de Monique David-Menard a su libro *Éloge des hasards dans la vie sexuelle* (Hermann, Paris, 2011). Agradecemos a la autora su autorización para publicar este avance, que sirve a la vez como adelanto de la edición en español de su libro. Los pasajes seleccionados fueron elegidos a propósito del análisis que hace la autora del film *Les Regrets* (Cécic Kahn, Francia, 2009).

## La responsabilidad por la repetición

*Groundhog day* | Harold Ramis | 1993

Eduardo Laso\*

Universidad de Buenos Aires

Recibido 10 mayo 2013; aceptado 22 junio 2013

### Resumen

*Groundhog day*, es una comedia de Harold Ramis que narra la historia de un hombre atrapado en un loop temporal que lo condena a vivir el mismo día todos los días. Esta premisa es la base de una reflexión filosófica sobre el sentido de la existencia, la posición ética ante el deseo y la responsabilidad con los otros. A partir del pensamiento de Søren Kierkegaard y Friedrich Nietzsche se retoma el concepto de repetición, mostrando como en estos autores la repetición puede ser una novedad, una tarea de la libertad, el objeto mismo del querer. El film permite pensar así a la repetición de Nietzsche como una forma de legalidad que supera a la moral kantiana, introduciendo una reflexión acerca del deseo y el amor.

**Palabras Clave:** Nietzsche | Repetición | Acto | Responsabilidad

### Repetition and Responsibility

#### Abstract

*Groundhog Day*, is a comedy by Harold Ramis that tells the story of a man trapped in a time loop, which condemns him to living the same day every day. This is the basis of a philosophical reflection on the sense of existence, the ethical position regarding desire and responsibility towards others. As of Søren Kierkegaard y Friedrich Nietzsche's thoughts, the concept of repetition is resumed, showing how repetition in these authors could be a novelty, a work for liberty, the very object of want. The film allows for thinking Nietzsche's repetition as a way to legality which surpasses Kantian morals, introducing a reflection on desire and love.

**Key Words:** Nietzsche | Repetition | Act | Responsibility

### El día de la marmota

Realizada en 1993 por Harold Ramis -célebre guionista de recordadas comedias como *Colegio de animales*, *Los cazafantasmas* y *Analízame*(que también dirigió)-, *Hechizo de tiempo* 1] ocupa hoy un lugar destacado entre las comedias norteamericanas, siendo reconocida por la crítica especializada como una de las mejores y más inteligentes que se hayan realizado 2]. Es que bajo la premisa de la que parte esta brillante comedia un hombre está atrapado en un loop temporal que lo obliga a vivir el mismo día todos los días-, se desliza una formidable reflexión acerca del sentido de la existencia y la posición ética del sujeto ante el destino, el deseo y los otros.

El título original del film –*Groundhog day* (“Día de la marmota”)– refiere a una festividad anual que se celebra el

2 de febrero en varios pueblos de Norteamérica y Canadá. Según el folklore local, para predecir el fin del invierno los granjeros se valen del comportamiento de las marmotas que salen de hibernar en esa fecha. Se cree que si al salir de su madriguera el animal no ve su sombra o no vuelve a meterse, entonces el invierno estaría concluyendo. En cambio si ve su sombra y vuelve a su madriguera, el invierno duraría por lo menos un mes y medio más. La más famosa marmota de esta celebración es Phil, del pueblo de Punxsutawney, en el estado de Pensilvania, comunidad que viene realizando este festejo ininterrumpidamente desde 1887.

El film relata las tribulaciones de Phil Connors, un meteorólogo de televisión cínico, egocéntrico y amargado al que le encargan ir al pueblo de Punxsutawney a hacer una nota sobre la tradicional festividad. Lo que el “marmota” de Phil -tocayo del animalito del pueblo- no sabe, es que

\* lasale\_2000@yahoo.com



ese 2 de febrero se convertirá para él un invierno infinito. El noticiero le asigna como compañera de trabajo a Rita, una joven productora de TV. El primer encuentro de Phil con ella va a tener para él valor de acontecimiento: la ve jugando con los efectos especiales que emplea el noticiero meteorológico, que suele proyectar imágenes del clima sobre un fondo azul. Rita queda así enmarcada en la escena del monitor de TV entre el cielo y las nubes virtuales, bella y sonriente, como una aparición. Y al verla, Phil queda sorprendido por esa visión. Queda fascinado, “flechado” ante la luminosa presencia de Rita. Pero si bien ha quedado prendado de ella, no lo quiere admitir. Phil rehúsa reconocer esta emergencia del deseo, y durante todo el viaje a Punxsutawney se muestra grosero con ella, ironiza sobre la tarea que tienen que realizar, y actúa en forma egoísta. Este rechazo cínico a la emergencia del amor por una mujer que encarna todo lo que él no es alegre, optimista, sensible y generoso- resulta decisiva para entender por qué Phil va a quedar detenido sin esperanzas en la eterna repetición de un frío día de invierno. El elemento “fantástico” del film se vuelve consistente con la realidad psíquica de nuestro neurótico.



Una vez realizada la nota sobre la festividad pueblerina, Phil y su equipo se disponen a volver, pero una tormenta de nieve los obliga a pasar la noche en el pueblo. A las seis de la mañana siguiente suena el despertador con la canción “I got you babe” (“Te tengo, nena”) de Sonny & Cher, tema que ya lo había despertado el día anterior, anunciándole a Phil algo que todavía ignora: que ha quedado atrapado en el mismo día. A medida que se viste y baja al comedor del hotel, va advirtiéndole que -sin que nada lo explique- ha vuelto al comienzo del mismo día ya transcurrido. Nuestro antihéroe irá descubriendo con estupor que se encuentra atrapado en la eterna repetición del mismo 2 de febrero. Y a lo largo del film irá pasando por varios estados anímicos, que son al mismo tiempo tomas de posición subjetiva respecto de ese real que, al repetirse, lo interpela: angustia, sensación de pérdida de la realidad, omnipotencia maníaca, desesperación, y finalmente reconciliación con su destino y con los otros.

### Repetición, goce, deseo

Una de las primeras definiciones que da Lacan de lo real es: lo que vuelve siempre al mismo lugar. En otro momento dirá de lo real, que es aquello que no cesa de no inscribirse. En este sentido, el film imagina una situación en que lo que vuelve al mismo lugar es todo lo que ocurre en el universo en un día -salvo Phil, que pasa a encarnar lo que no cesa de no inscribirse en el Otro.

¿En qué situación se encuentra atrapado Phil? Dentro de un período de veinticuatro horas (desde las 6 de la mañana hasta las 5.59 hs. del día siguiente) el mundo sigue una secuencia normal de causas y efectos, en las cuales tanto Phil como su entorno interactúan, siguiéndose consecuencias de dichas interacciones. Pero a partir de las seis de la mañana, se vuelve al mismo punto de partida del 2 de febrero, con lo que todas las acciones producidas ese día quedan anuladas como si no hubiesen existido: no hay marca alguna de lo que ocurrió, porque no ocurrió... salvo para Phil. El Día de la Marmota deviene aquello que vuelve siempre al mismo lugar para nuestro meteorólogo, dado que es necesario un elemento exterior al sistema para que pueda registrarse que se ha repetido el día. Phil encarna la excepción al universo que se repite. De ahí tu drama: ha quedado atrapado en un día que transcurre temporalmente como un círculo, mientras que su tiempo no es circular, de modo que para él lo que ocurre sí le deja huellas en su recuerdo.

Este “hechizado” día de la marmota si elimináramos a Phil- cumple con el principio de la identidad de los indiscernibles de Leibniz, que sostiene que si dos objetos a y b comparten todas sus propiedades, entonces a y b son idénticos, es decir, son el mismo objeto. Phil encarna en cambio lo no idéntico a sí mismo, la diferencia que perturba la identidad. Lo que le permite contar la repetición como “lo mismo”. Para que haya repetición, se requiere que podamos introducir la diferencia en lo mismo, de lo contrario no se podría decir que algo se repite. Decir que algo es lo mismo que algo otro, supone poder introducir la diferencia en la identidad. Y esa diferencia es lo que Phil puede encarnar en tanto sujeto.

Las acciones de Phil durante el día siguen una estricta lógica causal, pero a las 6 de la mañana quedan anuladas por el retorno a lo mismo. No es posible producir por lo tanto un acto que quede como huella en el mundo, es decir, un antes y un después, más allá de las veinticuatro horas en que se encuentra atrapado, excepto para el propio sujeto. Ni siquiera el suicidio es operante. Todo acto está anulado en sus consecuencias al retornar al mismo día... salvo para Phil, que recuerda lo que hizo, vale decir, que lo que hace

marca recae sólo en el sujeto. Él encarna el único punto de diferencia de un día al otro, diferencia registrable sólo para sí mismo. De modo que puede hacer lo que quiera, que sus actos quedarán anulados a las 6 de la mañana. Incluso se le abre la posibilidad que Borges postulaba para una vida inmortal: en una vida eterna se podrían vivir todas las vidas.

El universo entero deviene un Otro donde él no puede dejar marca. Quedan de este modo separadas irreductiblemente dos memorias: la del mundo material y de los otros con los que tenemos trato y nos recuerdan, quedando en ellos alguna marca que nos representa, y la del propio sujeto. Phil queda impedido de inscribirse en el Otro más allá de las seis de la mañana. Por lo que sólo puede inscribir diferencia en sí mismo. De ahí que en cada día idéntico, sea Phil el sostén de la diferencia, aunque más no sea porque para él, el día cuenta como “otra” vez “lo mismo”. El se vuelve no sólo el soporte de la inscripción de la diferencia, sino también el responsable de introducir la diferencia en la mismidad repetitiva del día. En otras palabras: recae sobre él la tarea de producir una diferencia en el mundo, la cual quedará registrada sólo para él, ya que a las seis de la mañana volverá al punto de partida, como Sísifo con su piedra. La situación del protagonista es una buena ilustración de la tesis del filósofo inglés David Hume de que la repetición no modifica nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla. Podemos agregar a esta tesis que contemplar la repetición no es repetir sino leer la repetición y encontrar un lugar en ella por la vía de un acto. Si para Lacan lo definitorio del acto es que produce un sujeto nuevo, la repetición vana del universo no le impide a Phil de todos modos la realización de un acto que lo produzca como sujeto.

Resulta frecuente escuchar en la clínica la queja de los analizantes de que les pasa siempre lo mismo, borrando así la diferencia en la mismidad, haciendo equivaler gozosamente diferentes escenas para anular el punto de desencuentro que causa el *automaton*. Incluso una escena repetida ya es una segunda o quinta o enésima escena, no la misma. Si el deseo encarna un punto de irreductible por ser causado por un objeto que es una falta radical, pura diferencia (que Lacan nombra objeto a), es el deseo mismo lo único que puede introducir diferencia en el empuje a la mismidad de la compulsión a la repetición de la dinámica pulsional. En este sentido, el film muestra en la repetición fantástica de un mismo día, la depuración del sujeto de deseo en su función de encarnar la diferencia, arrancándola del ámbito de un tiempo repetido *ad infinitum*, en el que el sujeto se hace responsable de producir una novedad según su deseo.



La rutina es un buen ejemplo de la repetición como reproducción vana, y su efecto subjetivo es el aburrimiento, o sea, aplastamiento del deseo, en tanto la rutina favorece la borratura de la diferencia al hacer equivaler todos los días. Por lo que recae sobre el sujeto deseante la responsabilidad por introducir un acto que haga diferencia en su vida. No es que, como dice el sujeto aburrido, “no pasa nada”, como si fuera el mundo el que tuviera que movilizar al sujeto, sino que más bien es la nada la que pasa, y hay de parte del sujeto un abandono impotente ante esa nada que, haciéndose presente en la escena del mundo, lo vuelve in-diferente.

### Matando el tiempo...

Pasado el momento de estupor ante su situación, Phil responde de modo maníaco: extrae la conclusión de que puede hacer lo que quiera sin que sus actos tengan consecuencias, vale decir, sin que se le vaya a reclamar responsabilidades por sus actos, dado que todo lo que haga no tendrá inscripción en el Otro al concluir las 24 hs. “No voy a vivir más bajo sus reglas”, le dice al policía como representante de la ley, y se dedica a conducir ebrio en auto, y violar normas de tránsito. Finalmente es encarcelado para volver al otro día a despertar en su hotel. La sanción legal queda así anulada. Su prisión temporal se vuelve para él el recurso para aprovecharse de lo que sabe de los hechos y de los otros: golpea a un antiguo y fastidioso compañero de colegio, roba dinero de un camión recaudador, recaba información de una chica para engañarla y luego acostarse con ella. Phil da vía libre a su capricho sin culpas, dado que no habrá Otro social en donde queden inscriptos sus actos.

Phil se embarca así, desde una posición canalla, en las vías facilitadas del hedonismo. Pero la identificación del bien con el placer de la ética hedonista tiene patas cortas: tarde o temprano se llega al límite de la saturación y el tedio, si el goce pulsional no está bien enlazado al deseo, que obliga a un trabajo de rodeo sublimatorio y a enfrentar la diferencia (lo que Phil confiesa cuando logra armar calculadamente un día

ideal: “se puede planear un día así, pero lleva mucho tiempo”). Habiendo llegado al límite de esta vía, cree que puede aprovecharse de la situación para conquistar a Rita. Pero no es lo mismo acostarse con muchas mujeres, que acostarse con la que importa. Día tras día, Phil intentará seducir a Rita. Y ante cada fracaso diario, irá corrigiendo los errores cometidos para seducirla (así por ejemplo, aprende a hacer un brindis que a ella le deslumbre, deja de burlarse del interés de ella por la poesía francesa del siglo XIX y de paso aprende de memoria un poema en francés, o le dice que le interesan los niños y que le gustaría ser padre). Todas estas acciones calculadas apuntan a vencer las resistencias de Rita y terminar el día acostándose con ella. Invariablemente, al llegar a la habitación del hotel, Rita intuye que hay algo artificial o falso en su conducta, y lo rechaza con un sonoro bofetazo.

Por más artimañas que Phil despliegue, hay un problema respecto del lugar en que se posiciona para obtener el amor de una mujer, que hace que aunque sume saber sobre ella y arme estrategias, invariablemente termine fracasando. Phil no puede manipularla. Y su manipulación apunta a reducir a Rita a una más de la serie de chicas con las que se acuesta, persistiendo en la vía del rechazo al amor por ella, para reducirla a objeto calculable. “No puedo amarte porque nunca amarás a nadie excepto a ti mismo” le dice Rita, señalando así el punto de su fracaso: se ama con el don de lo que no se tiene, no con el cálculo y la simulación. Phil se topa así con un límite que hace a su propia posición como sujeto deseante: el encuentro con una mujer implica la relación a un incalculable, que por lo tanto requiere de él que deje de calcular, para simplemente correr el riesgo de donar su propia falta, sin poder preveer el resultado.

Durante todo un período de tiempo, Phil intenta, ante su destino de eterno retorno, calcular el encuentro con los semejantes, eliminando el azar y sometiendo el mundo a su capricho, al punto de creerse un dios. Él tiene la libertad de hacer lo que le plazca usando en su provecho del conocimiento de lo que va a ocurrir en el día. Pero no puede hacer dos cosas: conquistar a Rita, y salvarle la vida a un mendigo. En este universo, alcanzar el objeto de deseo y eliminar la muerte encarnan un imposible, el lugar del no-todo, un límite a la omnipotencia.

Atrapado en el tiempo, e impedido de conquistar a esa mujer que encarna para él el lugar del objeto de deseo, lo conduce a una depresión. De pronto, su existencia se le revela carente de sentido. Y pasa a emborracharse, a no salir de la cama, o a mirar televisión todo el día. Desesperado, hace finalmente un pasaje al acto suicida: secuestra a la marmota del pueblo y se arroja en auto a un precipicio para volver a despertar en su habitación de hotel a las seis de la mañana.

Phil insistirá en el suicidio de variadas maneras (arrojarse de un edificio, electrocutarse, hacerse arrollar por un camión). Pero el suicidio no le permite salir de su trampa temporal de volver a las seis de la mañana del 2 de febrero a su cama de hotel con el fondo de la canción de Sonny & Cher, que a esa altura tiene las características de una voz que lo goza 3]. Descubre así que también está impedido de morir, es decir, que no puede escapar fuera de la escena repetida por el atajo de un pasaje al acto. Esta idea del film es clínicamente justa: ni el acting, ni los actos sintomáticos, ni el pasaje al acto pueden sacar al sujeto de la repetición infernal hacia una vía deseante. El suicidio es un cese de la repetición que es al mismo tiempo un cese del sujeto mismo: se trata de un fracaso definitivo de un saber-hacer con el deseo. De ahí lo discutible de situar al suicidio como acto, si entendemos que el acto produce un sujeto nuevo. Sólo un acto podría sacar de la repetición mortífera. Un acto que pueda anudar la compulsión repetitiva del goce pulsional al deseo.

En uno de sus infinitos días repetidos, Phil logra convencer a Rita de que está atrapado en un mismo día. Entonces ella se propone acompañarlo como testigo del fenómeno, y de ese modo se inicia un modo de acercamiento nuevo de él hacia ella. Es en este contexto que ella le dice que tal vez lo que le pasa no sea una maldición. Esta intervención tiene para él un valor interpretativo. De padecer su destino, pasa a vivirlo de otro modo. Deja de estar deprimido y se abre a la relación con Rita y con los demás miembros del pueblo. Al conocer cada detalle de lo que ocurrirá ese día, asume la responsabilidad sobre ese saber, y se propondrá ayudar a la gente, ya que ha decidido emplear lo que conoce para que nadie sufra o muera. Puede conectarse con los deseos de los otros.

Esta vía también probará sus límites: Phil descubre que ese día el mendigo del pueblo muere, e intentará salvarle la vida. Le dará de comer, lo llevará a la guardia del hospital, y hasta le hará respiración boca a boca, pero no puede impedir que al final del día fallezca inexorablemente. En el proceso de intentar vencer la muerte, Phil se topa con otro imposible. Pero al mismo tiempo se ha vuelto alguien preocupado por el otro: no puede burlar la muerte, pero puede conmovirse por el semejante.

Además empieza a sublimar: se despierta su deseo por aprender a hacer esculturas y a tocar el piano.

### Salir de la repetición

Phil encuentra finalmente un modo de vivir en su prisión temporal que consiste en aceptar su destino y al mismo tiempo valerse de él para hacer de ese día un día

que él querría repetir para siempre. Advertido de que sobre él recaerá la responsabilidad de producir cada día esa diferencia, va a buscarla. De esta manera, Phil termina produciendo un día “perfecto” donde puede hallarse a gusto con su deseo y con los otros. Por eso el film propone, a través de una situación en la que el universo entero se repite a sí mismo vanamente, una ascesis del deseo, donde en vez del trabajo de la palabra vía análisis, encontramos un endemoniado hechizo que obliga a Phil a recomenzar el día y a rectificar su relación al deseo. Una vez atravesado los diferentes engaños que encubren el vacío de la falta de objeto y la repetición vana del mismo día opera esta ascesis, haciendo que todos los objetos caigan, así como todas las máscaras en que Phil se ha encarnado- nuestro personaje descubre que el campo del deseo puede de todos modos mantenerse, cualquiera sea el objeto con el que tenga que vérselas.

Este cambio de posición implica un cambio en la relación con los otros. La salida del egocentrismo cínico en el que Phil estaba fijado era la verdadera prisión solitaria en la que vivía desde mucho antes de su encierro temporal. Phil se vuelve receptivo a la circulación del deseo en los otros. Phil ahora “feels”, siente: logra identificarse en el nivel del deseo<sup>4</sup>. Como resultado de lo cual se vuelve alguien querible por los habitantes de Punxsutawney. Al punto que en la fiesta del pueblo se “subastan solteros” en forma de juego, y todas las mujeres quieren pagar por él. Será Rita quien se lleve “el premio”.



Sólo asumiendo su destino, admitiendo el límite de lo imposible, renunciando a una apropiación del objeto de amor por vía del cálculo, resignando su egocentrismo y ligando su deseo a otros, Phil podrá desear en la repetición y, al hacerlo, salir del “hechizo de tiempo”. Una de las críticas que suele recibir el film es su conclusión: Phil logra finalmente escapar de la repetición y conquistar a Rita, cuando lo “lógico” sería que siguiera así por toda la eternidad. Pero si el final es feliz, no lo es por concesión

al espectador, sino por una cuestión ética en sorprendente consonancia con la ética del psicoanálisis.

Desde el psicoanálisis, podemos pensar la repetición como la insistencia por inscribir lo que no alcanza la identidad, o sea, lo que no cesa de no inscribirse. Freud comienza pensando la repetición como déficit de la rememoración: el analizante repite en vez de recordar. Y repite en transferencia, o sea, con el analista. Repetición que está al servicio de la represión y la resistencia. El analista es convocado por la repetición a que haya un encuentro con lo mismo, y si favorece ese encuentro, cae de su lugar.

Es el caso típico del amor de transferencia. Convocado a la cita de la repetición, el psicoanalista es tomado como objeto. Y se espera de la posición del analista que se deje tomar por las vueltas de la repetición, pero para lograr desencontrar al analizante de lo mismo, no para que encuentre la identidad. El psicoanalista hace semblante del objeto a para promover la lectura de la repetición en el analizante; que éste lea la repetición como repetición, introduciendo así la diferencia (dado que para el analizante pasa inadvertida la repetición presente por ej, en un acting out). Para lograr esto, el analista debe desencontrar al analizante respecto de la repetición, introduciendo así la diferencia que permite pasar de una repetición en la que el sujeto ignora que repite (repetición en lo real), a una repetición simbolizada que en la que el sujeto puede leerla y advertir de su posición.

Al suspender la identidad de la repetición mediante el expediente de desencontrar al analizante con lo mismo, éste encuentra una diferencia y puede leer la repetición como tal. Pasaje de lo real a lo simbólico a través de lo imaginario del semblante de a del analista, que se vuelve el soporte de la repetición para leerla y desencontrar al analizante del empuje a la identidad.

A partir de *Mas allá del principio de placer*, Freud va pensar la repetición de un modo más radical como compulsión a la repetición, ligada al empuje pulsional. Distingue dos caras de la misma: por un lado como un más allá del principio de placer, empuje que en su insistencia convoca a la ligadura y la elaboración, a hacer entrar en lo simbólico lo real traumático. Por otro lado, como pulsión de muerte que arrasa con las ligaduras y empuja a la entropía y la identidad de percepción.

Podemos en este punto distinguir los dos aspectos de la compulsión a la repetición como repetición de lo mismo y repetición de la diferencia. La repetición de lo mismo es una repetición vana, en la que el goce queda fijado a circuitos pulsionales no afectados por la lógica fálica que introduce la castración. Son procesos más estables pero también regresivos y mortíferos. La repetición de la diferencia en

cambio es repetición que soporta la diferencia para apuntar a lo nuevo. Los procesos que pasan por la diferencia y la ley implican un mayor esfuerzo y un riesgo para el narcisismo, ya que apuntar a la diferencia es admitir el azar y el riesgo del fracaso. Es por ejemplo enfrentar la no garantía del encuentro con el objeto en el campo del amor. También la sublimación es un modo de repetir, pero que pasa por la repetición de la diferencia, rodeando un vacío.

La repetición de la diferencia es un modo de hacer entrar la compulsión de la repetición en un régimen que inscriba diferencia en vez de recrear los mismos circuitos de fijación. Implica una suspensión de la repetición vana para poner en juego la diferencia que nos abre al azar. Si la repetición vana se dirige hacia el camino facilitado y transitado de un circuito de fijación de goce, allí el sujeto tiene menos lugar y se vuelve calculable. Al revés, la repetición de la diferencia abre a lo incalculable del azar y a la posibilidad de un saber hacer con el destino que le toca al sujeto.

Desde esta última forma de entender la repetición, Soren Kierkegaard y Friedrich Nietzsche hicieron de ella el objeto supremo de la voluntad y la libertad. Para ambos se trata de actuar, de hacer de la repetición una novedad, una tarea de la libertad, el objeto mismo del querer. Con su concepción de “eterno retorno”, Nietzsche hace de la repetición misma la forma de una ley que supera a la moral kantiana: si el imperativo categórico kantiano ordenaba actuar de modo que nuestro acto pudiera ser elevado a ley universal válida para todos, el imperativo nietzscheano es “actúa de manera tal que desees que tu vida se repita eternamente”, “aquello que quieras, quíerelo de tal forma que lo quieras a la vez como eterno retorno. “No todo lo que

hacemos en la vida querríamos que se repita eternamente. Muchas cosas preferiríamos que queden enterradas en el pasado y el olvido. Una relación más ética con el deseo que nos habita implica un modo de vida en la que el sujeto no se traiciona respecto de lo que desea. Un sujeto que pueda vivir deseando el eterno retorno nietzscheano.

Phil decide abandonar su cinismo narcisista y calculador para soportarse en el deseo como único lugar en el cual puede inscribir diferencia, y hacer de su prisión temporal un recurso donde desplegar una vida que se espera inmortal e infinita. Comienza a aprender a tocar el piano, a hacer esculturas, a saber hacer con el deseo que lo habita, sin esperar que eso tenga inscripción en el mundo más allá del día. De todas maneras, tiene inscripción en él. Por eso al final Phil puede confesar su amor a Rita sin esperar nada, sino sólo por el hecho de que desea decírselo, aunque ella duerma y no lo escuche, y al día siguiente nada quede en el recuerdo de Rita ni del mundo<sup>5</sup>. Phil sabe que ha estado finalmente a la altura de su deseo, aun en su destino de olvido para los otros. Sabe que todo lo que haga será perecedero, menos su disfrute durante el tiempo que lo hizo. Con lo cual se le vuelve soportable el hecho de que el día se repita y anule lo construido en el mundo, ya que para él cada día es ahora diferente y gozable. Ha dejado de ser una repetición vana. Y advertir esto es lo que finalmente lo saca de la soledad del infierno repetitivo. Phil sabe todo lo que pasará en el día, pero sólo con este cambio de posición logra establecer una relación vivible con su deseo que no se le torne repetición pulsional mortificante. Y que le reporte algún goce a su cuenta, no sin los deseos de los otros. Por eso al final, Phil puede salir del Día de la Marmota. Sucede que el tiempo le ha dado de alta<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Ramis, H.; *Groundhog day*, EEUU, 1993, 191’.

<sup>2</sup> En 2006 fue votada como una de 50 mejores comedias de la historia del cine por la revista *Premiere*, y ocupa el octavo puesto en la lista de los más importantes films del género fantástico del *American Film Institute*.

<sup>3</sup> Depende de si el sujeto oye o escucha: la canción “I got you, babe” es tanto un mensaje del Otro que le dice que lo tiene atrapado, como una canción sobre lo que es estar enamorado.

<sup>4</sup> Freud distingue tres identificaciones en *Psicología de las masas y análisis del yo*: la identificación primaria al padre –previa a toda relación de objeto–, la identificación secundaria al trazo unario del Otro, y la tercera identificación, la identificación en el nivel del deseo, o identificación histérica.

<sup>5</sup> En una de las escenas más conmovedoras del film, Phil le susurra a Rita mientras duerme: “*La primera vez que te vi, algo me sucedió. Nunca te lo dije, pero supe que quería abrazarte lo más fuerte que pudiera. No merezco alguien como tú, pero si alguna vez pudiera, juro que te amaría por el resto de mi vida*”.

<sup>6</sup> Una indicación clínica: un “final de análisis logrado” al modo de Phil, es decir, sin analista soportando el lugar de objeto a en torno del cual desplegar la repetición, requirió de un tiempo casi infinito y además no se ahorró todos los accidentes a que conduce la miseria neurótica: desde el acting out al pasaje al acto suicida. Lo de requiere también de la inmortalidad del sujeto para que pueda sobrevivir a todas estas alternativas. Es aquí donde la presencia del analista hace diferencia. Uno podría imaginar un tratamiento en el que el analista se limite a hacerse soporte de la repetición. Y permitir que la repetición se despliegue, sin intervenir nunca. Es otro modo de infinitizar el tratamiento. Sería una terapia al estilo “día de la marmota”. De la posición ética del analista se espera algo más que soportar el lugar de semblante de objeto: se trata de que pueda introducir un corte en la repetición vana, para que se inscriba en lo simbólico y el analizante pueda leer de su posición respecto de la fijación a un goce mortificante.

## Reseña de libros

### *La condición poshumana: Camino a la integración hombre-máquina en el cine y en la ciencia*

Santiago Koval | Editorial Cinema | 2008

Irene Cambra Badii\*

Universidad de Buenos Aires



ESTUDIO PRELIMINAR *por Diego Levis*  
PRÓLOGO  
ÍNDICES DE REALIDAD  
CLIMA CIENTÍFICO  
Integración exógena e integración endógena  
CLIMA IMAGINARIO  
Robots y androides en el cine  
Ciborgs y poshumanos en el cine  
EL ALGORITMO DE DIOS  
Superación cualitativa  
¿Realidad científica o metáfora ficcional?  
Singularidad tecnológica  
Dualismo cartesiano y el problema mente-cuerpo  
Inteligencia artificial dura  
Ascensión poshumana  
Resumen de las posturas  
Consideraciones finales

#### La condición poshumana

*La condición poshumana. Camino a la integración hombre-máquina en el cine y en la ciencia* (Santiago Koval, 2008) aborda los encuentros y desencuentros entre los seres humanos y las máquinas para pensar los adelantos tecnológicos. Para ello, el autor, Santiago Koval, propone una doble vía: a través del imaginario de la ciencia y del cine.

En una primera parte (Clima Científico), se aborda lo relativo al discurso de la ciencia y los adelantos tecnológicos que permiten pensar lo *tecnológico realizable* y lo *tecnológico concebible* como una compleja relación que incluye pensamientos previos a la materialidad tecnológica

desde una dimensión mitológica y discursiva. Mediante las TIC (Tecnologías de la Información y la Comunicación), y teniendo en cuenta que el aumento cuantitativo de elementos tecnológicos que permiten mayor nivel de integración tecnológica, sobre todo a partir de la década de 1970, la realización material de viejos sueños científicos llevaría a un salto cualitativo que cambiaría la condición del ser humano y de la máquina.

En una segunda parte (Clima Imaginario), Koval hace una lectura de distintos filmes para abordar la problemática de la relación del ser humano con la máquina. Sin lugar a dudas, el cine es un vehículo fundamental del imaginario tecnológico (Koval, 2008, p.

\* cambraadii@psi.uba.ar

36) y permite representar adelantos existentes o posibles teniendo en cuenta la realidad tecnológica circundante y las posibilidades que brindan las tecnologías de la imagen y el sonido.

Estos abordajes son realizados mediante una clasificación original, que diferencia dos tipos de articulación entre los seres humanos y las máquinas. La primera de ellas, la *integración endógena*, incluye la lógica de construcción extensiva, buscando potenciar las capacidades del hombre en una tendencia hacia la maquinización o mecanización del ser humano: el humano tiende a la máquina y deriva en el hombre mecánico aquí encontramos a los ciborgs. La segunda, la *integración exógena*, es el resultado de una lógica mimética, mediante la cual se busca reproducir la naturaleza del organismo humano: se trata de la *humanización de la máquina* (Joy, 2000) por medio de la cual la máquina tiende al hombre y deriva en máquina humana donde encontramos a los robots<sup>1</sup>.

A partir de esta diferencia fundamental en relación a la condición ontológica de la entidad original, Koval propone una lectura de diversos filmes siguiendo esta clasificación. En cada uno de los apartados se describe brevemente al personaje o la circunstancia que ameritaría ser analizada en relación a una integración endógena o exógena del ser humano con la máquina.

1) Integración exógena:

a) Seres mecánicos: *Metrópolis* (F. Lang, 1926), *El misterioso doctor Satanás* (Witney y English, 1940), *El día que paralizaron la tierra* (R. Wise, 1951), *El planeta prohibido* (Mc Leod Wilcox, 1956), *Alphaville* (Godard, 1965), *2001 odisea en el espacio* (Kubrick, 1968), *THX 1138* (G. Lucas, 1971), *Naves misteriosas* (Trumbull, 1972), *La guerra de las galaxias* (G. Lucas, 1977).

b) Seres biotecnológicos: *El Golem* (Galeen y Boese, 1920), *El doctor Frankenstein* (Whale, 1931), *El mundo del Oeste* (Crichton, 1973), *Alien, el octavo pasajero* (R. Scott, 1979), *Androide* (A. Lipstadt, 1982), *Blade Runner* (R. Scott, 1982), *Terminator* (J. Cameron, 1984), *Terminator 2* (J. Cameron, 1991), *El hombre bicentenario* (C. Columbus, 1999), *Inteligencia Artificial* (Spielberg, 2001), *Yo, robot* (A. Proyas, 2004)<sup>2</sup>.

2) Integración endógena:

a) Prótesis corporales: *Las manos de Orlac* (Freund, 1935), *La espía que me amó* (L. Gilbert, 1977), *RoboCop* (P. Verhoeven, 1987), *Soldado Universal* (R. Emmerich, 1992).

b) Prótesis mentales: *El coloso de Nueva York* (E. Lourie, 1958), *THX 1138* (G. Lucas, 1971), *El vengador del futuro* (P. Verhoeven, 1990), *El cortador de césped* (L. Brett, 1992), *Matrix* (Wachowski, 1999).

### La condición posmoderna

El título del libro que nos ocupa, *La condición poshumana*, nos remite directamente a hablar de *La condición posmoderna* (Lyotard, 1984), mediante la cual se supone el fin de los metarrelatos que enunciarían una verdad.

Si bien el término *posmoderno* recibió algunas críticas en función de que no se trata de un cambio radical de estructuras, como la ruptura de la Edad Media hacia la Edad Moderna, de todas maneras nos permite pensar en la Verdad de la Razón Moderna, que queda diluida en la estructura del lenguaje<sup>3</sup>. En el clima de época posmoderno se incluye la pregunta por la verdad y por el saber, sobre todo en el discurso científico:

La pregunta, explícita o no, planteada por el estudiante profesionalista, por el Estado o por la institución de enseñanza superior, ya no es «¿es eso verdad?», sino «¿para qué sirve?» En el contexto de la mercantilización del saber, esta última pregunta, las más de las veces, significa: «¿se puede vender?» Y, en el contexto de argumentación del poder «¿es eficaz?» Pues la disposición de una competencia performativa parecía que debiera ser el resultado vendible en las condiciones anteriormente descritas, y es eficaz por definición. Lo que deja de serlo es la competencia según otros criterios, como verdadero/falso, justo/injusto, etc., y, evidentemente, la débil performatividad en general (Lyotard, 1984, p. 94).

Como plantea Lyotard, la cuestión de la utilidad y de la eficacia se convierte en el centro de la cuestión en un contexto de mercantilización. Los filmes sobre la integración del ser humano y de la máquina lo siguen al pie de la letra. En los casos analizados, se pueden ver a los ciborgs y robots creados con una finalidad específica que relaciona utilidad y costo: la ayuda doméstica, la mano de obra, la habilidad para la guerra, etc.

Sin embargo, estos aparatos tecnológicos no son meros instrumentos comercializables, sino que median representaciones con lo imaginable y lo posible o, en palabras de Koval, entre lo realizable y lo concebible.

La misma función puede articularse con respecto al cine, que puede ser considerado un ordenador imaginario de las ideas. A través de la narrativa cinematográfica, uno de los aportes de la modernidad, podemos ver un movimiento dialéctico entre las cuestiones sociales que determinan eventos científicos, y viceversa. A su vez, el cine produce eventos científicos y sociales en relación a lo que muestra en pantalla, vehiculizando el imaginario tecnológico y representando el *clima imaginario* producido por las TIC<sup>4</sup>. Lo posible y lo imaginario se alimentan mutuamente. ¿El discurso del cine absorbe los cambios científicos y también los promue-

ve? Esta doble espiral produce la sensación de retroalimentación entre los movimientos sociales, la tecnología y el cine, como si cada uno de los tres se alimentaran de las ideas de los demás, con el objetivo de buscar nuevos horizontes narrativos frente al fin de los metarrelatos de la posmodernidad.

### La condición humana

Coincidentemente con el desarrollo del libro de Koval, consideramos necesario incluir dentro del análisis de la integración del ser humano con las máquinas, al interrogante fundamental por la epistemología subyacente a cada postura filosófica, que responde a dos preguntas: ¿A qué llamamos poshumano? ¿Qué consideramos que es el ser humano?

La noción de poshumano, introducida por Hayles (1999), incluye una variedad de elementos:

El transhumanismo defiende la idea de un ser humano posbiológico y esto con arreglo al advenimiento, en las próximas décadas, de posibilidades tecnológicas antes inalcanzables: el bienestar emocional a través del control de los centros del placer, el uso de píldoras de la personalidad, la nanotecnología molecular, la ampliación de la expectativa de vida, la interconexión reticular del mundo, la reanimación de pacientes en suspensión criogénica, la migración del cuerpo a un sustrato digital, etc. (Koval, 2008, p. 84)

Esta heterogeneidad de elementos que vincula mitos y posibilidades respecto a desafíos científicos e imaginarios, se vincula con la idea *deciborg*, propuesto por Haraway (1995) como una categoría política inmersa en el *tecnobiopoder*, noción relacionada con el biopoder foucaultiano. En este caso, no se trata solamente de un ejemplo de integración exógena, sino una posibilidad de superar el dualismo de la cultura occidental mediante el tecnobiopoder: ya no se trata del poder sobre la vida, sino del poder sobre una plataforma tecnoviva, resultado de una implosión irreversible de sujeto y objeto, natural y artificial, masculino y femenino.

Si, tal como afirma Le Breton (2007, pp. 28-29), *artificio y naturaleza no son ya categorías opuestas (claro, nunca lo han sido, pero jamás su proximidad había sido tal): ambos se confunden*, entonces, ¿cuál es la diferencia fundamental entre los seres humanos y las máquinas? ¿Qué es lo que define al ser humano como tal?

Tanto el clima científico como imaginario, ya sea desde la literatura de ciencia ficción como desde los filmes que abordan específicamente lo poshumano, remiten a estas preguntas, ya que el ser humano actúa como una referencia constante, tanto para la integración

exógena como endógena, incluso frente a la amenaza de pérdida de las fronteras taxonómicas entre humanos y máquinas.

La condición humana ha sido un interrogante pensado por Heidegger, Arendt, Sartre, y Ortega y Gasset, entre otros. Si bien no podríamos hablar de una condición humana incondicionada y ahistórica, es necesario buscar los elementos mínimos de que permitirían definir a un ser humano como tal. ¿Cuáles serían éstos? ¿La materialidad y las formas corporales? ¿La elaboración simbólica?

La condición del ser humano debiera trascender la consideración por lo exclusivamente corporal o mental, siguiendo los pasos del dualismo cartesiano.

Según Le Breton (2007), la historia de la filosofía incluye un *odio* por lo corporal. El pensamiento dualista ha rechazado las representaciones o los interrogantes sobre el cuerpo de los seres humanos. El tiempo presente es descrito como un extremo contemporáneo de aquel odio filosófico, en el cual el progreso tecnocientífico otorga lugar a proyectos para corregir o eliminar los cuerpos:

El cuerpo se convierte en afirmación de sí, puesta en evidencia de una estética de la presencia. No se trata ya de conformarse con el cuerpo que se tiene, sino de modificar sus cimientos para completarlo o transformarlo conforme a la idea que nos hacemos de él (Le Breton, 2007, p.25)

Teniendo en cuenta que el cuerpo trasciende la materialidad de la carne, y considerando los discursos posmodernos que lo atraviesan y que Hayles introduce en relación a lo poshumano, ¿por qué entonces las ideas de modificaciones corporales, tanto en el cuerpo del ser humano como de las máquinas?

Para Le Breton (2007), el móvil de la lucha o el odio hacia el cuerpo proviene del miedo a la muerte. Esto nos da la pista que el ideal de separarse de la idea del cuerpo, y poder aislar la *res cogitans* cartesiana, dejando por fuera las sensaciones, dolores, olores, etc., no es otra cosa que querer articular la asepsia conceptual y teórica con la inconmesurabilidad del ser humano y su experiencia. Esto se ve en cada uno de los filmes citados por Koval y los que desarrollamos brevemente en el presente artículo. El hecho de articular emociones y angustias propias del vivenciar humano con las máquinas, puede funcionar a la manera de una proyección de cómo el ser humano se piensa a sí mismo, y qué cosas quiere ver o lograr. Las tecnologías nuevas reeditan viejos cuestionamientos, que reclaman una visión holística mediante la cual no se reduzca al ser humano únicamente a un cuerpo antropomórfico o a una cadena de pensamientos.

## Nuevos filmes, viejas preguntas

A continuación mencionaremos brevemente una serie de films que no han sido incluidos en el desarrollo de Koval. En primer lugar, se trata de dos películas no muy difundidas, previas al estreno de *Metropolis* (F. Lang, 1927), en donde se puede observar la integración exógena entre el hombre y la máquina:

*The Master Mystery* (Harry Grossman, Burton L. King, 1919): Editada como una miniserie de 15 capítulos de cine mudo, cuenta con el protagonismo de Harry Houdini en el papel del agente Quentin Locke del Departamento de Justicia, quien debe investigar un poderoso cártel protegido por un robot (denominado “El autómatas”) y el uso de un arma de gas llamada “La Locura Madagascar”. El robot de hierro aparece como una figura temible (*the iron terror*).

La misma caracterización tiene el robot del film *L'uomo meccanico* (André Deed, Italia, 1921), que relata, bajo la forma de una parodia y en evidente relación con el film de Houdini, la historia de una villana que roba a un científico el robot que había creado, y lo programa para cumplir sus siniestros deseos.

En segundo lugar, teniendo en cuenta que el libro se editó en 2008, proponemos a continuación incluir los filmes posteriores en la mencionada clasificación de Koval.

*Surrogates* (Identidad sustituta, J. Mostow, 2009), protagonizada por Bruce Willis, propone un contexto futurista con una estética que recuerda a la trilogía *Matrix*. Los seres humanos viven a través de sustitutos robóticos, que combinan la durabilidad de la máquina con la elegancia y la belleza de un cuerpo humano haciendo del mundo un lugar más seguro. A partir del primer homicidio luego de 15 años, se cae en la cuenta que incluso utilizando un sustituto se puede morir.

En *Real Steel* (Gigantes de acero, Shawn Levy, 2011), el escenario vuelve a ser futurista, ambientado en 2020, cuando las peleas de box ya no son protagonizadas por humanos sino por robots gigantes diseñados para luchar. Un exboxeador se encuentra nuevamente con su hijo de 11 años y, tratando de superar adversidades económicas, busca un robot de pelea desechado. A partir de la sugerencia del niño: necesita tus movimientos, tus órdenes, entrena al robot mediante un mecanismo de mímica de movimientos del ser humano con el que se hará invencible.

*Eva* (Kike Maíllo, 2011) es una película catalana también ambientada en un tiempo futuro, en la cual los seres humanos viven junto a criaturas mecánicas, utilizadas con fines domésticos o de entretenimiento, muchas veces sin notar las diferencias entre ambos. El protagonista, Alex, es un científico que regresa a la Universidad local para liderar un proyecto de robótica y crear un *niño robot*, con un software de control emocional armado a través de una herramienta táctil tridimensional. A través de un triángulo amoroso y de una historia familiar no resuelta, irá adentrándose en una trama que combina conflictos y dilemas de los seres humanos y de los robots, en relación a la filiación, los límites de la ciencia y la muerte.

Por último, el argumento principal de *Robot & Frank* (Jake Schreier, 2012) es sobre la relación entre un hombre mayor y un robot articulado de poco más de un metro, que fue programado para asistirlo por medio de una rutina para mejorar su salud. El robot no sabe mentir y tiene una memoria que puede reiniciarse. Frente a la soledad de las personas mayores, el film propone la pregunta: ¿Qué pasaría si tuvieran un robot como compañía? Frank, el protagonista, llama a su robot doméstico simplemente Robot, pero comienza a tener un vínculo con él que trasciende la mera compañía en su vejez, al enseñarle al robot un antiguo oficio, y aprender de él las rutinas diarias del cuidado de la salud y la posibilidad de contar con otro. El robot, que no sabe mentir, nos confronta con los límites de las máquinas de acuerdo fundamentalmente a la segunda ley de la robótica de Isaac Asimov (retratadas también en I, Robot<sup>5</sup>): *Un robot debe obedecer las órdenes que le son dadas por un ser humano, excepto si estas órdenes entran en conflicto con la Primera Ley* (la primera ley indica que *Un robot no debe dañar a un ser humano o, por su inacción, permitir que un ser humano sufra daño*).

La integración de lo exógeno y lo endógeno tiende a unirse en los últimos filmes mencionados. En estos dos últimos filmes, además, podemos observar una cuestión interesante que tiene relación con los robots y los ciborgs analizados por Koval. Las máquinas dependen de los seres humanos para ser construidas y para ser destruidas, para comandar cada una de sus acciones, para decidir sobre la vida y sobre la muerte. La paradoja de los ciborgs y robots no reside en su independencia con respecto de los seres humanos, sino más bien en su dependencia existencial y moral.

## Referencias

Haraway, D. (1995). Manifiesto para Cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra. Págs. 251-311.

Hayles, K. (1999). *How we became posthuman: virtual bodies in cyberspace, literature, and informatics*. Chicago: University of Chicago Press.

Koval, S. (2008). *La condición poshumana. Camino a la integración hombre-máquina en el cine y en la ciencia*. Buenos Aires: Editorial Cinema

Le Breton, D. (2007). *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*. Colonia del Valle: La Cifra.

Michel Fariña, J (2011) *La probation a través del cine, o el valor de las ficciones en el encuentro del sujeto con la Ley*. Buenos Aires: Editorial Koyatun.

<sup>1</sup> Según Koval, ambos caminos podrían llevar al surgimiento de una singularidad tecnológica, es decir, al surgimiento de seres que borran las fronteras taxonómicas entre máquinas y seres humanos, para convertirse en seres artificiales homogéneos a las entidades originales: el androide (seres mecánicos idénticos al ser humano) y el poshumano (seres humanos idénticos a una máquina).

<sup>2</sup> En este film, inspirado en los relatos de Isaac Asimov, se conjugan en rigor elementos de integración exógena y endógena. Abundan los robots, pero el detective Spooner, que aborrece de ellos, tiene medio cuerpo reconstituido cibernéticamente. El film presenta justamente la paradoja subjetivo-tecnológica.

<sup>3</sup> De este tema se ocupan extensamente Heidegger, el segundo Wittgenstein, Gadamer, Derrida, entre otros.

<sup>4</sup> Esto es explicitado por Koval en su libro, en una referencia de Levis (2009), quien señala que “pocas veces se ha prestado atención a la importancia que tiene el discurso imaginario como productor y amplificador de lo materialmente realizable. Lo concebible, discursivo por definición, ofrece recursos narrativos a lo realizable, material por excelencia, que éste utiliza con el fin de promover o amplificar su alcance y significación”.

<sup>5</sup> Tal como menciona Michel Fariña en *La probation a través del cine, o el valor de las ficciones en el encuentro del sujeto con la Ley*, Jornadas sobre los 15 años de la Probation en Argentina: responsabilidad jurídica y responsabilidad subjetiva. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Psicología, 2010. Inédito.

## Reseña de libros

### *La Subjetividad Hipermoderna* *Una lectura de la época desde el cine, la semiótica y el psicoanálisis*

Jorge Assef | Grama | 2013

Juan Jorge Michel Fariña\*

Universidad de Buenos Aires



#### INTRODUCCIÓN

#### PRIMERA PARTE: NOCIONES TEÓRICAS

I. Discurso, hegemonía y subjetividad de la época

II. El discurso cinematográfico

III. La era hipermoderna

#### SEGUNDA PARTE:

I. La multiplicación del Uno

II. El hiperconsumo y el objeto en el cenit

III. La prevalencia de la imagen

IV. El imperativo a gozar

En una oportunidad le preguntamos a Slavoj Žižek dónde había aprendido su inglés idioma en el que escribe sus artículos y que habla fluidamente con un encantador acento que indica a las claras ausencia de cualquier academia de idiomas. Respondió que había aprendido a hablar inglés en el cine. Durante su infancia y adolescencia, el régimen estalinista de Yugoslavia no permitía que se subtitaran las películas norteamericanas. Y como a él siempre le apasionó el cine de Hollywood, no tuvo otra alternativa que aprender el idioma para disfrutarlo.

La anécdota es demostración, en acto, de dos premisas que sustentan el libro de Jorge Assef. La primera, la hegemonía de la industria cinematográfica norteamericana,

que se impone por encima de las barreras lingüísticas o ideológicas y termina siendo un poderoso factor de penetración política. La segunda, la preeminencia de Hollywood como organizador de la subjetividad de una época. Las cincuenta películas que nos invita a ver, rever o recordar, tienen como rasgo común el haber obtenido o sido nominadas para un premio Oscar de la Academia. De la lectura del libro se desprende que esta decisión metodológica no se relaciona necesariamente con el gusto personal del autor, sino con el peculiar acto de lectura analítica que nos propone.

Ocurre que hay una tradición en psicología y psicoanálisis que durante mucho tiempo se empeñó en

\* jjmf@psi.uba.ar

interpretar las películas cuando no directamente la vida íntima de sus realizadores queriendo encontrar en ello las razones ocultas de lo que aparece en la pantalla. Otra, en la que felizmente se inscribe Jorge Assef, se hace la pregunta inversa: qué nos enseña, a los analistas, la experiencia del cine.

Un breve ejemplo, tomado de nuestra lectura de *El discurso del Rey*. Cuando se estrenó el film, apareció un comentario en PsycCRITIQUES, órgano electrónico de la American Psychological Association, firmado por Nina Ghiselli y Gina Davis. El artículo, a la vez que elogiaba la propuesta estética, el trabajo de los actores, etc., advertía que sus méritos existían “(...) despite the incongruencies between The King's Speech and what we now know about the origins of stuttering and its treatment”. Es decir, que para las autoras la película presentaba incongruencias respecto de lo que hoy sabemos acerca del origen y tratamiento de la tartamudez.

Se trata de un camino posible: la psicología sancionando al film en términos de sus aciertos o desaciertos respecto de nuestros conocimientos acerca de una patología. Pero existe otro camino: preguntarnos, a la inversa, qué es lo que el cine nos enseña, en este caso sobre un trastorno del habla, un accidente de la comunicación, una inhibición. En otras palabras, en qué punto la ficción puede venir a rectificar nuestras evidencias.<sup>1</sup>

Esta segunda perspectiva plantea la hipótesis de que el cine tiene algo para enseñarnos a los analistas por supuesto, en la medida en que estemos dispuestos a hacer algo con ello. Se trata de una elección que no cancela la mirada analítica, sino que la convoca. Pero no a priori, sino a posteriori dirección indicada por la difundida fórmula de Jacques Lacan el artista se adelanta al analista. En esta línea, Jorge Assef nos invita a su empresa en acto cinematográfico, confiando en que con la experiencia de la luz en medio de una sala oscura, acontezca también algo nuevo en nosotros.

El libro se presenta organizado en dos grandes partes. La primera está destinada a explicitar un diálogo entre el psicoanálisis, la semiótica y la teoría cinematográfica; la segunda, directamente pasa cine. Por eso el orden lógico del libro es inverso al de su desarrollo: el S1 está en las películas, que echan a rodar un discurso que oficia de *maître*, esclavizando al saber resultante, es decir, sirviéndose de él para trastocarlo.

Así, página tras página, el cine es siempre el agente que nos (con) mueve. Y Assef, con su prosa implacable, se encarga de hacernos vivir las películas. Tomemos sólo un ejemplo:

“(…) un plano de una selva y algunos helicópteros de guerra volando frente a la cámara fija, la imagen va cubriéndose de humo hasta que toda la escena se llena de fuego. Un paneo a la derecha muestra que la selva arde y que los helicópteros continúan cruzándose frente a la cámara. Sobre esa imagen se funde la siguiente toma: un primerísimo primer plano de un hombre en ángulo cenital, la cabeza hacia el borde inferior del cuadro. Estos dos encuadres se yuxtaponen, una figura ambigua como un tótem, un rostro oscuro aparece muy difuso sobre el borde derecho del cuadro, permanece cinco segundos y desaparece; en su lugar, se yuxtaponen la imagen de un ventilador de techo funcionando en ángulo contrapicado, el hombre acerca un cigarrillo a su boca y fuma, el humo del cigarrillo se confunde con el humo de la selva en llamas, reaparecen los helicópteros y el sonido on-screen de las hélices entra en escena en el momento en que la secuencia alterna los encuadres anteriores con un plano detalle del ventilador de techo funcionando de modo que el sonido de los helicópteros se vuelve un sonido off. Cuando al ventilador se yuxtaponen nuevamente el hombre pero esta vez en plano medio está tendido en una cama, mira el techo, el sonido de los helicópteros se transforma en sonido on, y rápidamente vuelven a aparecer los helicópteros cruzándose sobre el fondo de la imagen del hombre. La toma siguiente es un paneo que recorre una billetera, unas cartas, una foto, una cuchara, la almohada y el rostro del hombre; la toma llega al otro extremo de la cama, a otra mesa con un vaso, una botella de whisky, unos papeles arrugados, un paquete de cigarrillos. Un paneo que comienza con el ventilador baja por la pared, hacia una silla, unas ropas desordenadas, hasta que se detiene en el hombre tendido en la cama en plano entero. Más adelante, el hombre mira por la ventana y dice: -Saigón. ¡Mierda!, sigo solo en Saigón”.

¿Qué nos dice Assef con su estilo? Que la experiencia del cine no es sino en transferencia y supone siempre un periplo: de la novela original de Conrad, a la creación *imagética* de Francis Ford Coppola, y de allí nuevamente al gesto literario. Es necesario ponernos en la piel de Willard para entender luego su calvario: la misión que le asignan es la de detener al coronel Kurtz, quien había sido un soldado ejemplar, pero cuyos métodos se volvieron demenciales. Instalado en un área liberada de Vietnam ha creado un sistema de salvajismo y de terror en las honduras de la selva camboyana. Sigue haciendo una guerra que ha devenido propia. Y es allí cuando Assef, con José Pablo Feinmann nos conduce al momento decisivo del film: Willard encuentra al coronel, se reúne con él y Kurtz le hace la pregunta crucial: ¿Qué opina de mis métodos?, y Willard responde: *I see no methods*.

Si para Feinmann Coppola llega a uno de los momentos conceptuales más altos de la historia del cine ya no hay métodos porque la razón ha muerto, para Assef el axioma no tendrá valor conclusivo. Será el punto de partida de una aventura estético-teórica inolvidable.

Así, esa secuencia de *Apocalypse Now*, nos traslada seis años después a la jungla de cemento en otra película pa-

radigmática de los '80, *Wall Street*, de Oliver Stone. Si la primera nos da una clave para comprender la hipermodernidad con la caída del sujeto cartesiano simbolizada con la muerte del método, la segunda nos lleva a una temprana hipótesis de aquello que toma el lugar de la razón: la ley del mercado. Y de allí un nuevo vuelco a la saga de Matrix, de los hermanos Wachowski, para desembocar con Zizek en el desierto de lo real y la conclusión sobre el Otro que ya no existe.

Es sólo el comienzo del recorrido. Entre *Pulp Fiction*, de Tarantino y *Batman: El Caballero de la Noche*, de Nolan, Assef va anudando un diálogo posible entre Gilles Lipovetsky, Marc Augé, Jean Baudrillard, Paul Virilio, o Jacques Rancière, con Jacques-Allain Miller, Eric Laurent y el propio Lacan, cuyo pensamiento retorna en el cine que no llegó a ver.

La profusión de autores es remarcable también hay aportes locales como José Pablo Feinmann, Beatriz Sarlo o Julio Cabrera, pero siempre es el cine el que lleva la delantera.

Por eso el libro de Assef se aleja de cualquier “psicoanálisis aplicado”, para inscribirse en la línea de un psicoanálisis *implicado* en el arte. Una vez más, no se trata de indagar la creación en su relación con el fantasma del artista sino de tomar aquello que en el acontecimiento artístico puede enseñar al psicoanálisis sobre la naturaleza de su mismo objeto.<sup>2</sup>

Recordemos que Jorge Assef es psicoanalista y Doctor en Semiótica por el Centro de Altos Estudios de la Universidad de Córdoba. Hasta ahora había publicado artículos y capítulos en publicaciones colectivas de Argentina, Francia y Estados Unidos. Este primer libro de su autoría, que se desprende de su tesis de doctorado,

## Referencias

Sullivan, Henry (1995): The Beatles with Lacan: Rock-n-Roll As Requiem for the Modern Age. *The Year's Work in Critical and Cultural*, vol. 5.

Recalcati, Massimo (2011) *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.

<sup>1</sup> Esta tentación de “analizar” al artista no se limita a la psicología. En un estudio interesante, *The Beatles with Lacan: Rock-n-Roll As Requiem for the Modern Age*. Henry Sullivan toma a un fenómeno de masas, Los Beatles, como paradigma de la subjetividad de la época. Pero no puede evitar deslizarse a una posición temeraria cuando considera al “matrimonio artístico” de John Lennon y Paul McCartney como una complementariedad entre el “núcleo perverso” del primero y la “obsesividad neurótica” del segundo.

<sup>2</sup> Esta perspectiva se relaciona con lo que Massimo Recalcati propone como la estética del vacío en Jacques Lacan. En esta tesis el arte está en afinidad con la experiencia del psicoanálisis, en el sentido de que ambas resultan irreductibles, *ya sea del evitamiento del vacío, ya sea de la soldadura del vacío*. En contraste, *la tesis del arte como organización del vacío coloca a la obra de arte en una relación decisiva con lo real de la cosa*. (Recalcati, p. 12). Seguramente por ello las películas elegidas por Jorge Assef evitan todo culto realístico de la cosa, tan en boga en el arte llamado contemporáneo.

## ESCRIBEN EN ESTE NUMERO:

Julio Cabrera  
Irene Cambra Badii  
Monique David-Menard  
Mirko Daniel Garasic  
Eduardo Laso

**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