



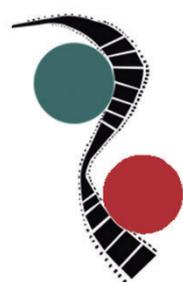
SEGREGACION



Thanatos, eros y anamnesis en *The Giver*  
La ira de Dios: dos series contemporáneas  
*Parasite*: aporafobia y segregación  
*Poco Ortodoxa*

Indocumentados: Imaginarios cinematográficos  
*La Sal de la Tierra*  
*Primario*, de Nazareno Guerra





JOURNAL  
**ETICA & CINE**  
Revista Académica Cuatrimestral

Volumen 11 | Número 1 | Marzo 2021 - Junio 2021

ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

# *Segregación*



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





*Ética y Cine Journal*

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 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

Comité editorial

Jorge Assef, Escuela de Orientación Lacaniana,  
Argentina  
Michèle Benhaim, Université Aix-Marseille, Francia  
Orlando Calo, Universidad Nacional de Mar del Plata,  
Argentina  
Gustavo Costa, Universidad Nacional de Lomas de  
Zamora, Argentina  
Gabriela Degiorgi, Universidad Nacional de Córdoba,  
Argentina  
Andrea Ferrero, Universidad Nacional de San Luis,  
Argentina  
Eduardo Laso, Universidad de Buenos Aires,  
Argentina  
Anabel Murhel, Universidad Nacional de Tucumán,  
Argentina  
María Laura Nápoli, Universidad de Buenos Aires,  
Argentina  
Elizabeth Ormart, Universidad Nacional de La  
Matanza, Argentina  
María José Sánchez Vázquez, Universidad Nacional de  
La Plata, Argentina  
Alejandra- Taborda Universidad Nacional de San  
Luis, Argentina  
Vania Widmer, Université de Fribourg, Suiza

Secretaría de Redacción

## Coordinadores:

Alejandra Tomas Maier, Universidad de Buenos Aires,  
Argentina  
Juan Pablo Duarte, Universidad Nacional de Córdoba,  
Argentina  
Equipo de redacción  
Lorena Beloso, Universidad Cuenca del Plata,  
Argentina  
Juan Brodsky, Argentina, Universidad Nacional de  
Córdoba, Argentina  
Eugenia Castro, Universidad Nacional de Córdoba,  
Argentina  
Eugenia Destefanis, Universidad Nacional de Córdoba,  
Argentina  
Gigliola Foco, Universidad Nacional de Córdoba,  
Argentina  
Paula Mastandrea, Universidad de Buenos Aires,  
Argentina

Integrantes de AUAPSI

Ana María Hermosilla y Orlando Calo, Universidad  
Nacional de Mar del Plata, Argentina  
Andrea Ferrero, Universidad Nacional de San Luis,  
Argentina  
Anabel Murhell, Universidad Nacional de Tucumán,  
Argentina  
Gabriela Di Giorgi, Universidad Nacional de Córdoba

Traducciones

Eileen Banks  
Susana Gurovich  
Noelia Luzar  
Salomé Landívar  
Federico Gianotti  
Carolina Kasimierski  
Valentín Huarte

## Asesora web

---

 Laura Albarracín

## Comité de arbitraje

---

 Renato Andrade Cominges, Universidad Nacional  
 Mayor de San Marcos, Perú

Armando Andruet, Facultad de Derecho, UNC

Patricia Altamirano, Facultad de Psicología, UNC

Alejandro Ariel, Fundación Estilos, Argentina

Jessica Bekerman, 17 Instituto de Estudios Críticos,  
 MéxicoMoty Benyakar, Red Iberoamericana de Ecobioética.  
 The UNESCO Chair in BioethicsMaría Cristina Biazus, Universidade Federal do Rio  
 Grande do Sul, Brasil

Raquel Crisóstomo, UIC Barcelona

María Teresa Dalmaso, UNC

Osvaldo Delgado, Facultad de Psicología, UBA

Francisco Manuel Díaz, Universidad Nacional de  
 Lanús

Fabián Fajnwaks, Paris 8, Francia

Diego Fonti, CONICET - Universidad Católica de  
 Córdoba

Yago Franco, Grupo Magma, Argentina

Ana Cecilia González, Escuela de la Orientación  
 Lacaniana, ArgentinaBegoña Gutiérrez San Miguel, Universidad de  
 SalamancaAna María Hermosilla, Facultad de Psicología,  
 UNMDP

Carolina Koretzky, Paris 8, Francia

Judy Kuriansky, Columbia University, USA

Benjamín Mayer, 17 Instituto de Estudios Críticos,  
 MéxicoCarlos Gustavo Motta, Universidad del Salvador,  
 Escuela de Orientación LacanianaCatherine Mooney, School of Theology and Ministry,  
 Boston College, Estados Unidos

Denise Najmanovich, UBA

Débora Nakache, UBA, Programa "Hacelo Corto"  
 Ministerio de Educación CABARicardo Oliveros Mejía, Universidad Nacional Mayor  
 de San Marcos, Perú

Hugo Rabbia, CONICET

Pablo Ruiz, Department of Romance Languages, Tufts  
 University, Estados Unidos

Pablo Russo, Escuela de Orientación Lacaniana

Luis Dario Salamone, Universidad Kennedy

Juan Samaja (h.), Universidad Nacional de Lanús

Fabian Schejtman, Facultad de Psicología, UBA

Marta Sipes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

Inés Sotelo, UBA

Eduardo Suarez, UNLP

Carlos Tewel, USAL-APA

Soledad Venturini, Paris 7, Salpêtrière

Mónica Vul, UCACIS, Costa Rica

Elena Waisman, Departamento de Educación,

Universidad Nacional de San Juan, Argentina

Rubén Zukerfeld, USAL-APA

# Índice

- 7 Editorial  
Segregación  
Exclusión de lo femenino  
Juan Jorge Michel Fariña, Mariana Gómez y Paula Mastandrea
- 11 Creer en lo otro. Thanatos, eros y anamnesis en *The Giver*  
*The Giver* | Phillip Noyce | 2014  
Diego Fonti  
Universidad Católica de Córdoba  
Pamela Cáceres  
Universidad Católica de Córdoba
- 21 La ira de Dios:  
conocimiento, tecnología y control social en dos series de TV contemporáneas  
*The Handmaid's Tale* | Bruce Miller | 2017 - *Westworld* | Lisa Joy, Jonathan Nolan | 2016  
Alejandra Roca  
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires  
Gina Del Piero  
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
- 31 Aporofobia, segregación y descenso a los infiernos  
*Parasite* | Bong Joon Ho | 2019  
Francisca Ramón Fernández y Josep Prósper Ribes  
Universitat Politècnica de València (España)
- 41 Segregación y Heterodoxia  
*Poco ortodoxa* | Anna Winger | 2020  
Verónica Lull Casado  
Universidad de Buenos Aires
- 47 Imaginarios cinematográficos en torno al menosprecio del indocumentado fronterizo.  
Entre la xenofobia y la deshumanización  
*Undocumented* | Chris Peckover | 2010  
Alfonso Ortega Mantecón  
Universidad Autónoma Metropolitana, México  
Sandra Anchondo Pavón  
Universidad Panamericana, México
- 61 La vida buena de Sebastião Salgado:  
una lectura de La Sal de la Tierra  
*La sal de la tierra* | Wim Wenders y Juliano R. Salgado | 2014  
Juan Manuel González  
Universidad de Monterrey

69    Primario  
      *Primario* | Nazareno Guerra | 2020  
      Nazareno Guerra  
      Universidad de Buenos Aires

# Editorial

## Segregación

### Exclusión de lo femenino

Juan Jorge Michel Fariña\*

Mariana Gómez\*\*

Paula Mastandrea\*\*\*

sólo conozco un origen de la fraternidad –quiero decir la humana, de nuevo el humus–, es la segregación (...) en la sociedad, (...) todo lo que existe se basa en la segregación, y la fraternidad es lo primero. Incluso no hay fraternidad que pueda concebirse si no es por estar separados juntos, separados del resto.

Jacques Lacan, *El reverso del psicoanálisis*

Una de las escenas más conmovedoras de la serie *Unorthodox* (2020) es el momento en que Esty debe rendir su examen de admisión ante el exigente conservatorio de música en Berlín. Para asombro del pequeño grupo que asiste a la audición, canta a capella una canción jasídica en idish. Antes había ensayado un lied de Schubert, acompañada al piano por un compañero de estudios, pero el resultado no convence al jurado. Improvisa entonces una versión de *Mi bon Siach*, que había escuchado en su boda, y que estaba reservada exclusivamente a los hombres de su comunidad. Al hacerlo, no sólo pone en juego el ágalma de su voz, sino que cruza, en acto, una barrera de su existencia.

Deja atrás sus 17 años en Williamsburg para abrirse a un mundo desconocido. Es un gesto de amor, que confirma el valor que Freud otorgaba a lo femenino, que “irrumpe a través de las formaciones de masa de la raza, de la segregación nacional y del régimen de las clases sociales, consumando así logros trascendentes desde el punto de vista cultural” (Freud, 1921).<sup>1</sup>

Y una vez más, dedicamos una editorial a la cuestión

de la segregación. Lo hicimos ya en 2013, a propósito del aniversario de *Metrópolis* (1927) y del estreno de *Wakolda* (2013), y volvemos ahora para introducir la cuestión de *lo femenino*.<sup>2</sup> Lo femenino, que en su acepción analítica no se corresponde ni con las categorías de masculino ni con las de femenino, tal como las usamos habitualmente. *Lo femenino* está más cerca de lo neutro de Roland Barthes (2004) y supone un suplemento respecto de una dicotomía<sup>3</sup>.

En tiempos como los actuales, signados por la tensión entre términos mutuamente excluyentes, abordar la segregación desde este ángulo resulta insoslayable. Recordemos que el acto de segregar supone el odio al goce del Otro. Esto es lo que podemos captar en el horror del racismo moderno, en el que no basta con cuestionar al Otro: se trata de algo más que la simple agresividad, aun cuando ésta conlleve la violencia. Estamos no sólo ante la agresividad imaginaria que se dirige al semejante: en el racismo se odia la manera particular en la que se imagina el goce del Otro. En términos de Jacques Alain Miller, “se trata del odio al goce del Otro. Se odia especialmente la manera particular en que el Otro goza” (Miller, 2010). Esto tiene evidentes consecuencias histórico-sociales, como lo adelantara el propio Lacan en su Proposición del 9 de octubre de 1967, poco antes de los eventos del Mayo Francés: “Nuestro porvenir de mercados comunes será balanceado por la extensión cada vez más dura de los procesos de segregación”<sup>4</sup>

\* jjmf@psi.uba.ar

\*\* margo@ffyh.unc.edu.ar

\*\*\* mastandreapaula@gmail.com

Observamos hoy la amarga confirmación de aquellos anticipos: la concentración del poder resulta proporcional a la marginación que deja como resto, extendiéndose a escala social las distintas variantes del campo de concentración (Maci y Michel Fariña, 1986). Así lo muestran todas las grandes distopías literarias y cinematográficas, desde la pionera *Metrópolis* hasta la temporada 2020 de *Westworld*.

¿Qué hacer frente a esto? ¿Puede el cine no solo diagnosticar con lucidez la catástrofe, sino también ofrecer una vía para lidiar con ella? Se trata de instalar una diferencia, un elemento que se sustraiga del todo. Como lo sugiere Giorgio Agamben en la entrevista inicial a su formulación del Estado de excepción:

entre A y no-A se da un tercer elemento que no puede ser, sin embargo, un nuevo elemento homogéneo y similar a los dos anteriores: él no es otra cosa que la neutralización y la transformación de los dos primeros. Significa, en fin, trabajar por paradigmas, neutralizando la falsa dicotomía entre universal y particular. (Agamben, 2005)

Este número del *Journal* introduce el problema en clave cinematográfica. En primer lugar, a partir del texto *Creer en lo otro. Thanatos, eros y anamnesis en The Giver* donde Diego Fonti y Pamela Cáceres proponen problematizar la búsqueda de la pacificación a costa de la eliminación de las diferencias. Los autores hacen un recorrido sobre distintos elementos del film para analizar la violencia que se ejerce de forma implícita mediante este tipo de discursos.

En el otro extremo se encuentra el film *Parásitos* (2020) y su exacerbación de las diferencias, que Josep Prósper Ribes y Francisca Ramón Fernández abordan en su artículo *Aporofobia, segregación y descenso a los infernos*. A partir del multipremiado film surcoreano y de una reflexión sobre la sociedad actual, los autores aportan un análisis original: los distintos recursos técnicos-estilísticos propuestos en la película y la articulación de su narrativa con aspectos jurídicos.

Por su parte, en el artículo *Imaginario cinematográficos en torno al menosprecio del indocumentado fronterizo. Entre la xenofobia y la deshumanización*, Alfonso Ortega Mantecón y Sandra Anchondo Pavón abordan el film *Undocumented* (2010) para indagar las políticas migratorias de la frontera entre México y Estados Unidos, y la violencia que de las mismas se desprende hacia los migrantes.

En lo que respecta a las series, en el artículo *La ira de Dios: conocimiento, tecnología y control social en dos series de TV contemporáneas*, Alejandra Roca y Gina del

Piero nos ofrecen un estudio comparativo entre *Westworld* (2016-2020) y *The Handmaid's Tale* (2017) para explorar el modo en que los productos culturales masivos ponen en circulación valores y creencias vinculados con el conocimiento, la ciencia y la tecnología.

Verónica Lull Casado trabaja sobre la serie *Poco ortodoxa* –a la que hicimos referencia antes y que se presenta como imagen de tapa de este número de *Ética y Cine Journal*– en su artículo *Segregación y Heterodoxia*. Desde una perspectiva psicoanalítica, la autora propone una lectura de la segregación tanto en lo que respecta a la comunidad jasídica, como en relación con los efectos subjetivos sobre la protagonista.

El cine documental también se hace presente en este número. En el artículo *La vida buena de Sebastião Salgado: una lectura de La Sal de la Tierra*, Juan Manuel González parte de la propuesta de Sinnerbrink para la aproximación ética a las obras cinematográficas y de los postulados de Ricoeur para analizar distintos niveles de la producción audiovisual.

Cierra el número Nazareno Guerra con la reseña y comentario de su última producción: *Primario* (2020). Este film documental aborda en primera persona la experiencia de la Educación Católica en la Ciudad de Buenos Aires en la década de 1990. En el texto, el autor articula conceptualmente el contexto socio histórico en el que se inscribe el film y la injerencia eclesial en las políticas educativas de la época.

Detengámonos un momento en estas últimas imágenes: ¿no son esas formaciones de varoncitos de nueve años en colegios confesionales, dispuestos a un juramento que los excede, una matriz de la segregación? ¿Y no es acaso la apostasía del protagonista un gesto de exclusión de esa lógica totalizadora? <sup>5</sup>

En esta misma línea, hay que contabilizar la gesta de Jonas, el protagonista de *The Giver*, huyendo de su comunidad para salvar la vida de un bebé, o la de Esty, alejándose de Williamsburg para poner a resguardo su propio hijo por venir. Es la presencia de *lo femenino, lo neutro*, independientemente de que sean damas o caballeros quienes produzcan el acontecimiento.

Finalmente, son las agudezas de la lengua las que nos ofrecen un conjuro para los modos de la segregación. Se dice que Groucho Marx solicitó su ingreso a un exclusivo club de Beverly Hills, pero fue rechazado a causa de su apellido. Cuando los anfitriones advirtieron de quien se trataba, intentaron enmendar su error, pero él rechazó la invitación con su conocida frase: *nunca pertenecería a un club que admitiera como miembro a alguien como yo*.

## Referencias

- Agamben, G. (2005) *Estado de excepción*. Adriana Hidalgo editora.
- Barthes, R. (2004). *Lo neutro*. Siglo XXI.
- Freud, S., (1995 / 1921) “Psicología de las masas y análisis del yo”. *Obras Completas*. Volumen XVIII. Amorrortu editores.
- González Pla, F. (2019). *(Des) encuentros entre la Ética del Psicoanálisis y el campo de los Derechos Humanos: aportes de la enseñanza de Jacques Lacan en los Seminarios 7 y 20*. Tesis de maestría. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Guerra, N. (2020). *Primario* [Película]. Argentina: Paternal Contenidos.
- Lacan J., (1992) “Proposición del 9 de octubre de 1967. Sobre el psicoanalista en la Escuela” en *Momentos cruciales de la experiencia analítica*. Manantial.
- Lacan J., (1992). “El reverso del Psicoanálisis”. *El Seminario Libro 17*. Paidós.
- Lang, F. (1927). *Metrópolis* [película]. UFA.
- Laso, E. (2019) *Pseudoheroínas: Inclusión por exclusión de lo femenino*, en *Etica&Cine Journal*, Volumen 9 (2). <http://journal.eticaycine.org/Pseudo-heroinas-Inclusion-por-exclusion-de-lo-femenino>
- Maci, G. y Michel Fariña, J. J. (1986). Tesis analíticas sobre las desapariciones forzosas de personas tal como se presentan en la experiencia clínica institucional. *Clivaje. Entre lo que queda y lo que fluye*.1, pp. 28-32. Republicado en *Aesthetika. Revista Internacional de estudio e investigación interdisciplinaria sobre subjetividad, política y arte*. 13 (1), pp. 49-52. <http://aesthetika.org/Tesis-analiticas-sobre-las>
- Miller, B. (2017). *El cuento de la criada*. Temporada 1 [serie de televisión]. USA: MGM.
- Miller J.A., (2010) *Extimidad*. Paidós.
- Nolan, J. (2016). *Westworld*. Temporada 1 [serie de televisión]. USA: Jerry Weintraub Production / Warner Bros. / Bad Robot.
- Noyce, P. (2014). *The Giver* [película]. Estados Unidos: Walden Media y The Weinstein Company.
- Puenzo, L. (2013). *Wakolda* [película]. Distribution Company.
- Wenders, W., & Salgado, J. R. (2014). *The salt of the earth* [Película]. Francia / Brasil / Italia: Sony Pictures Classics.
- Schrader, M. (2020). *Unorthodox* [Serie de televisión]. Studio Airlift; Real Film Berlin GmbH.

<sup>1</sup> Sobre la segregación y el rechazo de lo femenino en las estructuras de masa ver el artículo de Eduardo Laso *Pseudoheroínas: Inclusión por exclusión de lo femenino*, en *Etica&Cine Journal*, Volumen 9 (2), 2019.

<sup>2</sup> Ver al respecto la tesis de Florencia González Pla, *(Des) encuentros entre la Ética del Psicoanálisis y el campo de los Derechos Humanos: aportes de la enseñanza de Jacques Lacan en los Seminarios 7 y 20*. UBA, 2019. Y los desarrollos de la autora sobre Derechos y Sexuación. Tesis de Doctorado en curso UBA, 2021.

<sup>3</sup> Para Lacan, lo femenino está más allá de la anatomía de los cuerpos y de las identificaciones sexuales impuestas por la cultura. No se trata de la anatomía como destino, ni de la identificación al género femenino o masculino. En definitiva, se trata de pensar la sexualidad en términos de posiciones de goce y no de género.

<sup>4</sup> Ambas referencias tomadas de la editorial de Mariana Gómez *Segregación: Odiar la manera particular en que el Otro goza*, en el Volumen 3, Número 3, de *Etica&Cine Journal*. <http://journal.eticaycine.org/Segregacion>

<sup>5</sup> Apostasía viene del griego ἀποστασία, compuesto a su vez de ἀπο *apo* y στασις *stasis* “situarse por fuera de”: un gesto de sustracción que hace posible una causa.



# Crear en lo otro. Thanatos, eros y anamnesis en *The Giver*

*The Giver* | Phillip Noyce | 2014

Diego Fonti\*

Universidad Católica de Córdoba

Pamela Cáceres

Universidad Católica de Córdoba

Recibido 2 de julio de 2019; aprobado 19 de febrero de 2020

## Resumen

A partir de la novela y el film *The Giver*, este artículo expone la paradoja y contradicciones que se dan en el intento de una posición igualitaria y pacifista –respuesta clásica ante las discriminaciones que originan dolor y violencia– por eliminar todo lo que sea fuente de distinción, y por ende de angustia. Se expone además cómo ese movimiento acabó eliminando la creencia en lo otro y al mismo tiempo la memoria de todo lo que había causado angustia en el pasado. En segundo lugar, este artículo argumenta que en nombre de la igualdad lograda por la eliminación de la violencia nacida de la diferencia, se genera una violencia todavía más grave. Y que la eliminación social de la muerte y el deseo, como señales de esa memoria y eventos fundamentales de la experiencia humana, no contribuyeron a subsanar el desgarramiento sino a instaurar un daño más allá del límite. El argumento señala que la producción de seres humanos neutros, sin culpas pasadas ni angustias futuras, sin diferencias individuales significativas, no conlleva una vida más libre, fraterna e igualitaria, sino un tipo de violencia intrínseca y desbordada. Finalmente, se indagará la memoria de la diferencia y de la ley, en tanto rol del otro, como inicio de una apropiación subjetiva más completa.

**Palabras Clave:** igualdad | diferencia | otro | angustia | memoria

**To believe in the other. Thanatos, eros and anamnesis in *The Giver***

## Abstract

Based on the novel and the film *The Giver*, this paper shows the paradox and contradictions born out of the attempt of an egalitarian and pacifist position – the classical answer to those discriminations that originate suffering and violence – to eliminate everything that is a source of distinction and therefore of anguish. In the second place, we argue that in the name of an equality achieved by means of eliminating the violence born out of difference, a worse violence is originated. And that the social elimination of death and desire, as signals of that memory and fundamental events of human experience, did not contribute to heal that division but instead it set a damage beyond limits. The argument shows that a production of neutral human beings, without past guilt nor future anguish, without meaningful individual differences, does not bring about a life that is more free, fraternal and egalitarian, but an intrinsic and boundless sort of violence. Finally we will explore the memory of differentiation and of the law as role of the other and as starting point for a more complete subjective appropriation.

**Keywords:** equality | difference | other | anguish | memory

“La muerte es del ámbito de la fe. Ustedes tienen razón en creer que morirán, eso es lo que les sostiene. Si no lo creyesen, ¿podrían soportar la vida que tienen?”<sup>1</sup>  
J. Lacan, 13 de Octubre de 1972

No es infrecuente en la tarea académica abordar posiciones teóricas que total o parcialmente se enfrentan a las construcciones y enfoques propios. Ciertamente son desafíos que exigen respuesta, sea por medio de una refu-

tación de la crítica o por la revisión de la propia posición. Sin embargo, es menos frecuente que una obra se afirme sobre los mismos principios y orientaciones que los propios, llevándoles –sin perder coherencia– hasta el punto cuya imagen se desfigura de tal modo que nos enfrenta al horror. Es más que la mera argucia lógica de la reducción al absurdo. Es un horror nacido inequívocamente de los propios principios y orientaciones que creíamos legítimo

\* diegofonti@gmail.com

–incluso un deber– sostener. Este tipo de conmoción es la que el film de 2014 *The Giver* (*El dador de recuerdos*, de Philip Noyce, basado en la novela homónima de Lois Lowry) nos provoca a quienes sostenemos una posición ética y políticamente igualitaria respecto de los seres humanos. Nos obliga a pensar las premisas mismas de esa posición y sus límites. Para este trabajo poco importa la calidad –o falta de ella– del film, sino otra cosa más intrigante: es forzar el reconocimiento de que nuestra propia posición política y ética contenía en su interior el huevo de la serpiente.

En este artículo se exponen, en primer lugar, los motivos por los cuales un argumento igualitario y pacifista –junto a la necesidad de enfrentar la violencia que históricamente los humanos hemos utilizado como respuesta a la diferencia, al dolor y a la muerte– llevó a aniquilar todo aquello que era fuente de distinción, y por ende de angustia. Lo central es que esa aniquilación significó también dejar de creer en lo otro. Además se muestra cómo junto con las fuentes de esa angustia se eliminó también toda memoria de las mismas. El argumento que se articula a partir de esta descripción es que en nombre de la eliminación de la violencia nacida de la diferencia y la alteridad, es decir, en nombre de la igualdad, se generó una violencia peor. Del mismo modo, la eliminación de la muerte y el deseo, así como las memorias y accesos a esos dos eventos fundamentales de la experiencia humana, no contribuyeron a subsanar el desgarramiento que conllevan sino a instaurar un daño más allá del límite. Ese daño no solo incide en las relaciones interhumanas sino que afecta la propia constitución de la subjetividad y la angustia que la acompaña. Así fue que la eliminación de la angustia que producían las características antropológicas ontológicamente insuperables de la experiencia humana, tales como el deseo y la muerte, no produjeron subjetividades más libres ni sociedades menos crueles. La producción de seres humanos neutros, limpios de culpas pasadas y angustias futuras, carentes de diferencias y propiedades individuales significativas, de seres humanos sin las dos mociones estructurales fundamentales de *eros* y *thantos*, en síntesis, no significó una vida más libre, fraterna ni, en última instancia, igualitaria, sino un tipo de violencia intrínseca, tácita y desbordada, y por ende más difícil de resistir. Finalmente se indagará el rol de la memoria de la diferencia y la memoria de la ley, o sea del otro, como inicio de una posibilidad de apropiación subjetiva más completa.

## La utopía, o el lazo dominial acabado

El inicio de *The Giver* nos ubica en una comunidad utópica, donde ha sido superada la confrontación que Miller (2005) formula entre la sociedad como “lazo dominial” y la idea de una sociedad como relación igualitaria. Con el objeto de superar las antiguas condiciones que generaban violencia entre los humanos, se ha logrado una sociedad sin desgarramiento ni anomalías inesperadas: control de la natalidad y equilibrio en el número de nacimiento y muerte de sus habitantes, control del clima, eliminación de todas las características personales y sociales que alguna vez portaron el germen del conflicto (diferencias de color de piel, diferencias económicas, disputas por el acceso a bienes o cargos en la sociedad, etc.), orden y asignación programada de los roles sociales de cada persona que ingresa a la adolescencia. También es una sociedad donde la muerte no está presente, es invisible, y se ha logrado por la mitad lo que Nietzsche (1995) esperaba en el apartado 278 de *La gaya ciencia*: por fin los hombres ya no piensan en la muerte; pero tampoco en la vida. Cuando los “ancianos” que detentan el poder determinan que el tiempo de alguien ha llegado, se le cuenta su vida (en el film de Noyce, se proyectan imágenes grabadas de su pasado), y los demás se despiden de quien será conducido al “otro lugar”. Incluso se adjudica un sentido a la más insignificante y repetitiva de las vidas, provocando paradójicamente un sentido generalizado de conformidad con el sentido (Lowry, 1993). *Amor fati* consumado. Y a continuación son “released”, “liberados” (en la versión doblada “rehabilitados”) “al otro lugar”, *Elsewhere* (Lowry, 199, p. 47). Lo mismo sucede con aquellos bebés que no crecen como es esperable, con aquellas personas que no se adaptan, y finalmente también con quienes meramente lo piden porque sienten que no encajan. Y de pronto ya no están más, sin que nadie sepa cómo sucedió. Esa “liberación” simplemente se da, se produce la ausencia sin el rigor de la partida ni la angustia que la antecede. Así el *numerus clausus* de la comunidad queda siempre estable –teniendo en cuenta que quienes cumplieron con el ciclo etario son despedidos hacia otro lugar– y saludable en tanto los sujetos anómalos también son despedidos.

Por ninguna parte aparecen los umbrales y límites de la vida. Ninguna carga violenta rompe su armonía. Del mismo modo, el uso de drogas que anulan la libido desde la adolescencia impide que emerjan los conflictos nacidos del deseo erótico. No está lo que pone en riesgo la vida, pero tampoco lo que la erotiza y la carga de deseo.

En síntesis, una sociedad pacificada, donde la utopía ya no es un futuro que permanece futuro sino un presente consumado.

La imposición de una igualdad no sólo se ha concretado, sino que incluso ha borrado el origen de la diferencia. Aquello que Heidegger (1990) encontraba como inicio de la metafísica, y por ende de la tarea actual del pensar, o sea la noción originaria de diferencia (para Heidegger entre el ser y los entes), había logrado aquí su acabamiento social: la diferencia quedaba elidida y olvidada por una técnica social. Según Heidegger la esencia de la técnica no es algo técnico, sino un modo de darse el ser en nuestra época, que se caracteriza por poner a los entes a disposición, con un pensamiento calculador anticipante. Es una representación de la totalidad del mundo como mundo técnico, como cosa exclusiva del ser humano: los entes –incluido el ser humano mismo– vienen a nosotros en la forma de su planificación y cálculo (Heidegger, 1990). Lo notable en el mundo que Lowry describe, es que no sólo se calcula el futuro sino también el pasado: el riesgo de que reaparezca el mundo de diferencias y la violencia que le es propia queda conjurado por una economía del olvido. El olvido es programado, nada debe remitir a aquel mundo de diferencias, ni la música, ni los colores del mundo, ni mucho menos los hechos que irrumpieron y generaron los sentimientos más conmovedores: dolor, amor, odio, el sufrimiento por el hambre o el clima, etc. Las guerras, las crueldades, las discriminaciones, no sólo ya no existen, sino que se administra su amnesia. Pero además, quienes organizaron ese mundo utópico de planificación y cálculo en pos de la igualdad atendieron a una característica antropológica que resiste a toda programación, porque excede o antecede a cualquier constructivismo, es decir, sabían que lo otro reprimido permanece latente y puede reaparecer de modo ominoso en lo cotidiano, *unheimlich*. Por eso también instituyeron un antídoto funcional en la sociedad: el rol del dador de recuerdos.

Una vez al año se realiza en la comunidad utópica una asamblea que reúne a todos sus miembros: en la “ceremonia de los 12 años” (Lowry, 1993, p. 14) se asigna de por vida a cada joven miembro su tarea social. Del mismo modo que más adelante se asignan a los adultos sus núcleos familiares: las parejas y –eventualmente– los hijos asignados a cada pareja, reproducidos previamente de modo artificial, y gestados por “portadoras”. Así quedan estables las funciones sociales “privadas” y “públicas”. La pacificación igualitaria ha sido consumada.

Pero esa economía de un presente igualitario y de un olvido planificado requiere un anticuerpo. Porque la di-

ferencia y la violencia que acarrea resiste todo intento de eliminación; porque nos es constitutiva. Por eso esa sociedad inventa un rol social único, exento del resto de las obligaciones, separado del resto: el dador de recuerdos. Lo que hace es recordar todo el mal, sentir en su cuerpo todo el dolor y el placer vividos en la historia de la humanidad, y sus violencias. El dador de recuerdos ve colores, escucha música, sufre todas las conmociones posibles que los humanos hemos conocido. Posiblemente siente amor y angustia. Pero su trabajo es mantener el sistema, y por eso cada vez que la comunidad pone en cuestión el orden lógico y sin diferencias imperante, les recuerda que hay algo ominoso y terrible que sucedió alguna vez, que ellos no pueden recordar ni nombrar, pero que debe ser evitado. El sistema provee de goce en la comodidad, evita que surjan sujetos en la conmoción de la violencia, y al mismo tiempo evita ver sus propios daños estructurales.<sup>2</sup>

Durante su ceremonia de doce años, el joven Jonas queda sin rol asignado. Luego, fuera de la mirada pública, se lo convoca como dador de recuerdos. Empieza su entrenamiento con el dador anciano y comienza a reconocer el sentido de algunos destellos que había tenido: colores, mociones interiores que él mismo sostiene al dejar de tomar las pastillas que controlaban su libido, y finalmente tiene la visión de su propio padre –un cuidador de bebés– administrando una inyección letal a un bebé que no tenía las condiciones de salud esperadas. Así comprende el sentido de la “liberación” en la comunidad perfecta, y qué significa ser enviado al otro lugar. También el dador de recuerdos le permite entender por qué su nombramiento no había sido en público. Es que al aproximarse al final del tiempo que le estaba previsto al anciano dador, los administradores de la sociedad perfecta ya habían designado una reemplazante en una asignación anterior en público. Pero ella sintió demasiada angustia ante la carga del pasado y ante el presente utópico acabado. Durante su entrenamiento vio, entre otras cosas, el tipo de carga que significaba esa sociedad pacificada: la relativización de las vidas personales respecto del cumplimiento de un estado de goce y comodidad, la creencia en el estado de cosas presente sin sujetos ni decisiones relevantes por hacer. Por eso ella pidió ser “liberada”. Y como los administradores no podían permitirse nuevamente una designación pública que fracasase, no designaron a Jonas en público, y de hecho hicieron que la regla que permitía a todo ciudadano solicitar ser “liberado” ya no aplicara a los dadores de recuerdos.



### La violencia ... o la violencia peor

Jonas comienza a comprender la carga de violencia oculta que su sociedad utópica implica. Comprende que la sociedad ha domado las anomalías mediante la eliminación no sólo de las mociones básicas de angustia y deseo, sino que había pasado al acto en la eliminación concreta de los cuerpos. Ahora, animado por la memoria, comienza una resistencia contra ese orden total, como por ejemplo buscando liberar al bebé destinado a ser “liberado” por sus dificultades de crecimiento. Así, Jonas mismo se vuelve la anomalía que el cuerpo social utópico realizado quiere eliminar. Estos eventos nos muestran algo que va más allá de entender que la tecnociencia moderna puso fuera de juego las experiencias de muerte y eros, al tiempo que buscó reducir el traumatismo que implica el otro. Lo que en el fondo sucedió es que se renunció a ver lo “monstruoso” siempre presente en el otro, y la violencia que acecha, para negarle todo poder y someterle a una programación “normalizada”, donde el otro finalmente es un calco de uno mismo. Paradojalmente, la negación de la violencia incurría en su absolutización, porque ya no hay diferencia entre violencias. La pacificación edulcorada y sin atributos, que niega toda violencia, termina sin distinguir entre sociedad existente y violencia, entre violencia y violencia.

Conviene confrontar esa “normalización” con los análisis sobre el “prójimo” de Žižek, que rompen no sólo con la idea humanista del vínculo con otro, sino también con la larga tradición del otro como *alter ego*. Esa idea todavía está presente en alguna interpretación posible del prójimo que es heredera del judeo cristianismo y se escucha, por ejemplo, en Rosenzweig y Levinas: “él es como tú”. Al revés, Žižek afirma que esa tradición judía y cristiana porta consigo un valioso “in-humanismo”, necesario para esta época de la “muerte del sujeto” y del vínculo entre capitalismo y modos de reconoci-

miento liberales marcados por el goce como mandato y por regulaciones, pero que no quiere pagar el precio ni admitir el tipo de violencia que signa todo encuentro con otro, y que por tanto no dan lugar a verdaderas decisiones éticas (Žižek 2009b, 169ss). Lo paradójico es que esa experiencia del otro, que tiene una estructura de corte religioso, es según Žižek lo que todavía da un acceso a lo “real” en la experiencia de la alteridad: no se trata de una representación imaginaria del otro como otro yo, ni de una instauración simbólica de la ley, sino del abismo brutal de lo real, que se sostiene ante otro.

Nuestra época logró prescindir del origen vertical y “carismático” –en términos weberianos– de la ley, intentando también normalizar mediante la razón nuestros impulsos (Žižek, 2001a). Pero la noción fuerte de prohibición ante y desde el otro manifiesta dos órdenes: el orden simbólico de la ley y el orden traumático de la alteridad. Según Žižek, es en el *Moisés* que Freud ve el doble vínculo entre la igualdad legal universal y el orden excepcional de su inicio con las dos figuras del padre. Lo decisivo es que hay un encuentro traumático que impide reducirlo todo al historicismo y a los acuerdos racionales en pos de ciertas equiparaciones. Las posiciones que niegan, racionalizan o pretenden superar el trauma, derivan finalmente en un goce sin límites ni sujetos. El goce que prefiere evitar los obstáculos que significarían su límite y su necesidad de responder de alguna manera ante el límite. Aparece una subordinación más cruel que la del reconocimiento del otro-fuente-de-violencia, que dominará toda la relación con el mundo y los demás, porque al rechazar esa excepción fundante de lo prohibido o demandado por otro, se priva de toda posibilidad de realidad (Žižek, 2005). En términos de Derrida: o es la violencia (del otro y de la ley), o es “lo peor”. De allí que sea necesario admitir ese carácter traumático del otro, que según Žižek pasa desapercibido en autores como Levinas, para entender por qué lo que “lo que se resiste a la universalidad es la dimensión propiamente inhumana del prójimo”, y por ende encontrarse a uno mismo en el otro es violento y traumático ya que “me hace sentir directamente la distancia entre lo que soy como ser determinado y la insondable X que hay en mí y que causa el amor” (Žižek, 2009<sup>a</sup>, p. 73). Caso contrario se acaba en lo peor de la sociedad “pacificada” pero sumida en la violencia peor: sin sujetos, sin otro, sin decisiones. Una sociedad “normalizada”.

Esta sociedad “normalizada” corre el mismo riesgo que Derrida (2003b) encuentra en las expresiones sobre el “perdón” como medio para restablecer una normali-

dad: allí hay algo que no es perdón ni responde a su concepto. Lo mismo con la violencia: cada vez que ella se utiliza como mecanismo en vistas de un fin, corre el riesgo de volverse la violencia “peor”, aquella capaz de ser como una enfermedad autoinmune que acaba suicidando al cuerpo personal y social. Es la violencia “justificable”. Por supuesto que este riesgo no es evitable: la violencia peor sucede cuando el otro –y uno mismo– queda totalmente apropiado a un determinado fin, totalmente cerrado sobre sí mismo. Pero aunque la violencia no sea evitable, sí parece posible deconstruir su origen, y ver su estructura a partir del vínculo con la alteridad, evitando así la violencia peor. Ese paso podría darse rompiendo el vínculo “justificable” con la violencia, desnudando las decisiones arbitrarias, mostrando su origen en un vínculo con lo otro.

Derrida vuelve sobre este análisis al estudiar la “religión” como re-ligar y re-leer. Ahí ve la doble posibilidad de cerrarse sobre sí y abrirse a lo otro (Derrida, 2003b). Así como Derrida busca definir el vínculo estructural en lo religioso previo a toda relación concreta con un Dios, del mismo modo hay que pensar lo que estructuralmente define a la violencia, previo a las formas y posibilidades concretas. Pensar en la violencia como lo que debe acompañar a la justicia para su concreción muestra todos los dilemas del caso: la necesidad en la justicia de una decisión finalmente arbitraria, el problema del cálculo entre cosas no equiparables, etc. En definitiva, la justicia permanece algo siempre insatisfecho, y creer que una determinada configuración cerró definitivamente el abismo es dejar de creer en lo otro y abrir paso a la violencia peor. Esto no significa abogar por el anarquismo o la negación de las instituciones, sino remitir al hueco que las funda y que ninguna sutura logra cerrar totalmente sin evitar, con esa certidumbre de sí, una violencia peor. Siempre resta lo indecible, aun cuando haya que decidir.

El otro implica siempre una violencia porque reclama y busca imponerse. Sea el reclamo adecuado, sea una imposición inaceptable, siempre es un gesto de fuerza. Reconocerlo y saber esta estructura permite también reconocer los posibles derivados inaceptables: “solo la posibilidad infinita de lo peor y del perjurio es la que puede admitir la posibilidad del Bien, de la veracidad y de la fe jurada. Esta posibilidad permanece infinita, pero como la posibilidad misma de una finitud autoinmune”<sup>3</sup> (Derrida, 2003a, p. 211). La justicia debe saber que puede volverse contra sí misma, al negar al otro de modo autoinmunitario. Para evitar el suicidio *peor* ha

de hacerse lugar a las violencias del otro, por ejemplo a sus exigencias de no matarle y no dejarle solo en su mortalidad.<sup>4</sup> En *Voyous* Derrida (2003a) piensa en eso incondicional que está más allá de la noción de soberanía, y le denomina “incondicional imposible” en *Estados de ánimo del psicoanálisis*: el don, la justicia, la hospitalidad, en fin, aquello que llamamos *ética* en un sentido radical. Aquello que nos abre a responder al otro.

### Los Otros-monstruos que acechan: el amor, la muerte, el prójimo

En *The Giver* la igualdad no condujo a una mayor justicia, así como las técnicas empleadas para evitar que lo monstruoso en otro emerja sólo condujeron a una configuración social, en la que ya no hay separación entre lo monstruoso y la cruel buena conciencia vigente. Es el último eco del proceso que inicia con las diversas disciplinas de la modernidad, que nacen como un modo expreso de limitar la violencia. Ellas habían desmembrado la experiencia humana en diversas epistemes, y encuentran en todas ellas el miedo a la violencia y a la muerte como motor de acción. Hobbes es el ejemplo más acabado de este movimiento. Pero esa separación del ser humano en disciplinas y jurisdicciones finalmente acaba por poner fuera de juego a la muerte como experiencia subjetiva. Para prevenir la muerte ponen a la muerte fuera de juego. En su obra sobre Certeau, Mendiola analiza las similitudes estructurales de éste con Foucault, y luego resalta una gran diferencia: para el primero la muerte no llega de afuera, como una irrupción que rompe los órdenes, como sucede con Foucault, sino que ya está presente en el orden mismo. Para Certeau “El acto de creer es estar poseído por la muerte” (Mendiola, 2014, p. 52), porque lo inconmensurable no viene de afuera sino al interior de una taxonomía incluso cuando ésta todavía funciona. Creer significa recordar y aceptar lo que fue forcluido en las epistemes.

Ambos, Certeau y Foucault, hacen un diagnóstico paralelo sobre la modernidad y sus epistemes: las ciencias “humanas” surgen después del límite de la epistemología clásica del s. XVII, basada en la representación, cálculo y matematización del conocimiento, pero en las que no estaba “el hombre”. En cambio, a partir del final del s. XVIII y el XIX la finitud humana pasa a ser la analítica que estructura los conocimientos y reconoce los propios límites de ella misma como representación.

Este análisis, continúa Mendiola, lleva en su interior lo innombrable: la experiencia de la finitud y la muerte, que ya los místicos del s. XVI y XVII veían como el lugar de resistencia a los discursos que habían seccionado al ser humano en distintas jurisdicciones (Certeau, 1993). De allí la importancia que Certeau otorga al creer en lo otro: creer en la alteridad de la muerte, por ejemplo, permite reconfigurar cierta subjetividad que había quedado fragmentada en los discursos y técnicas modernas. Buscar aquello que al mismo tiempo fragmenta los saberes pero unifica la experiencia humana fragmentada significa hacer la “experiencia del límite”, del lugar desde donde se ve: el cuerpo con su apertura al deseo y su sentido de finitud. Entonces no es casual que según Certeau psicoanálisis y mística compartan la búsqueda imposible de nombrar eso que quedó fuera de las ciencias modernas y su fragmentación de la experiencia humana: muerte y deseo. Su “objeto” escapa del ámbito de los objetos científicos, porque es una falla, una ausencia. Y la creencia en esa alteridad es mucho más que un acto concreto de fe, como el vinculado a las religiones particulares. Es producir una diferencia, reconocer la alteridad que se impone en ella, y hacer un contrato con ella (Mendiola, 2014). Por eso se entiende que los rituales que se ven en el film y en el libro de Lowry son sustitutos de esa producción de diferencia, porque reemplazan la violencia de la diferencia por repeticiones controladas –como sucede en tantas liturgias– para evitar la angustia del duelo y el impulso del erotismo. Pero así se instala una violencia peor, que en su “humanismo” por el otro concluye en la inhumanidad estructural.

Si el rito tradicionalmente era el ámbito de religación con lo otro y manifestación de la creencia en lo otro, en *The Giver* el rito se vuelve fin en sí precisamente para prevenir la creencia en lo otro y para certificar la condición presente, que ya no requiere creencias sino de simples constataciones. Por un lado, el lenguaje ritualizado es la expresión más plena del control sobre el lenguaje, la exactitud en la expresión que no da lugar a ambigüedades ni malentendidos. El rito “The evening telling of feelings” (Lowry, 1993, p. 4) exige de los miembros de la familia una precisión quirúrgica para nombrar lo que han sentido. Ese nombrar no sólo sirve para que se controlen los sentimientos –y eventualmente el poder actúe sobre ellos– sino que además lleva a desactivar la moción interna. Pero también el rito expone en público lo privado, como sucede en el ritual matutino de contar los sueños (Lowry, 1993). Las palabras deben representar con exactitud los estados de ánimo.



Los estados de ánimo o el temple anímico han sido desde Heidegger –aunque ya en Hegel– un punto de partida insoslayable para la filosofía. Se trata de un modo casi musical de afinar en un tono determinado al modo de ser del hombre, que marca de una determinada manera toda otra experiencia suya (Heidegger, 1997). Esta determinación no es una decisión subjetiva, sino que nace de la interrelación que determina la existencia, el ser en el mundo. No se trata aquí de elaborar una lista acabada de esos estados de ánimo, sino que sirve para mencionar cómo esta idea toma cuerpo en un discípulo de Heidegger, Otto Bollnow, para mostrar una tensión: ante el estado de angustia y embriaguez como estados de ánimo fundamentales y en tensión, Bollnow ofrece durante el “milagro alemán” de fines de los ‘50 un análisis de la *Geborgenheit*, o el sentimiento de seguridad. Esa especie de “fe en el ser”, marcada por la confianza epocal optimista en un país en reconstrucción, como el sentimiento que supera la desprotección que la angustia hace sentir, fue criticada duramente por Adorno (2005) junto a toda la jerga de “autenticidad” heideggeriana. Ese conformismo y relación positiva con el ser goza –en lo que Adorno ve una estructura tomada de cierta fe religiosa– de un mundo en última instancia “sano”, que por ende genera la “beatitud” en esa protección segura. Adorno llama “jerga” a un tipo de lenguaje que no combina los significantes sabiendo de su limitación y de su mutuo conflicto, lo que permitiría su uso crítico, sino que se busca una entificación cuasi sagrada en busca de ciertos efectos, como la función ideológica –potente y cómoda– que oculta el vacío.

Poner en un lenguaje definido los estados de ánimo y someterlos a una ideología del dominio y la seguridad, conllevó eliminar precisamente el estado de ánimo mismo. Como en las exigencias de expresión adecuada en *The Giver*, la excesiva preocupación por el uso definido del lenguaje, por ej. en su capacidad de nombrar de modo certero una emoción, sirven menos a la comprensión de lo sucedido que a su neutralización. De ese

modo, tanto la “autenticidad” criticada por Adorno a Heidegger, como los intentos de algunos filósofos analíticos de fijar contenidos de modo estable, conducen a obturar el potencial crítico del lenguaje y su relación con la realidad. Esto nos devuelve a la obra de Lowry y al film de Noyce: la definición y claridad en la expresión acaba quitando las tensiones que los estados de ánimo permiten, asegurando una protección que evita el contacto con el sentimiento erótico o la angustia y el duelo.

### Anamnesis, ¿corriendo, enmascarando el fin?

Casi al inicio de “La máquina de ser feliz”, García nos pone *in medias res* del problema que nos convoca: diseñamos una máquina de ser felices para contribuir a evitar la angustia de recordar el fin.<sup>5</sup> Es una máquina neutral, “no tiene que hacer bien, no tiene que hacer mal, es inocencia artificial”. La máquina puede ser la sociedad utópica de Lowry, las diversas versiones de las religiones descarnadas, las sistematizaciones informáticas o neurocientíficas de la vida, todo aquello que evita la vuelta sobre la propia finitud y lo que genera en nuestra subjetividad. Lidar con la angustia fue el objetivo de muchas cosmovisiones, incluida una larga tradición filosófica que busca eliminarla y que Rosenzweig (1997) sintetiza en el idealismo:

Por la muerte, por el miedo a la muerte empieza el conocimiento del Todo. De derribar la angustia de lo terrenal, de quitarle a la muerte su aguijón venenoso y su aliento de pestilencia al Hades, se jacta la filosofía. Todo lo mortal vive en la angustia de la muerte; cada nuevo nacimiento aumenta en una las razones de la angustia, porque aumenta lo mortal. Pare sin cesar el seno de la infatigable Tierra, y todos sus partos son puestos a la merced de la muerte: todos aguardan con temor y temblor el día de su viaje a lo oscuro. Pero la filosofía niega las angustias de la Tierra. (p. 43)

El miedo lleva al conocimiento, pero ese conocimiento tiene a menudo la finalidad de eliminar miedo y angustia, al representar lo que hay como un todo cobijado bajo el concepto y el conocimiento *sub specie aeternitatis*. En cambio, hay otro tipo de conocimiento que se da al sostener la angustia. Heidegger entiende que la angustia ante la nada que asoma en el pensamiento de la muerte es precisamente lo que nos permite pensar el ser, existir, proyectar, cuidar. Así la angustia no es un paralizante sino un disparador, lo mismo que el deseo. Pero la sociedad dominal de la utopía igualitaria pretendió borrar el

riesgo de esos disparadores mediante su olvido. ¿Acaso desenmascarar el fin, y recordar ese inicio, son sólo formas de romper la máscara de inocencia, o además desatan nuevamente la violencia contenida?



En la sociedad perfecta de *El dador de recuerdos*, después de la asignación de un futuro, la gente prácticamente perdía la conciencia del tiempo (Lowry, 1993). El proceso de identificación igualitaria es tan pronunciado que no hay ya ningún tipo de separación diferenciadora entre la sociedad y sus habitantes, entre una persona y las demás, entre sí mismo y los modos posibles de la temporalidad. Es que la conciencia del tiempo es esencialmente algo distinto de la contabilidad cronológica o de cuántas veces se repitió lo mismo. Los humanos somos efectivamente tiempo, pero también nos es constitutivo el hueco que separa nuestra subjetividad de la consumación temporal, ese vacío donde la identificación no es total y por ello podemos producirnos, transformarnos. Al mismo tiempo, es la conciencia de lo irrepetible en vistas de un fin que no se puede ya enmascarar, pero también es el recuerdo de lo que fue y lo que no fue, de lo que será y lo que no será. El tiempo es “tener tiempo” (Levinas, 1995, p. 59), es lo que “está después” (F. Cabrera), y por ende no sólo la angustia de la nada que acecha en el fin, sino también la tarea de hacer algo consigo en “el tiempo que queda” (S. Rennella), posiblemente diverso y más allá de la mera aceptación de lo vigente. El espacio abierto y la conciencia del fin introducen una diferencia, que al mismo tiempo nos es a todos igualmente estructural.

Por lo tanto, toda búsqueda de justicia que atienda a esta igualdad y diferencia constitutivas tomará en cuenta los daños sufridos y los deseos truncos, para convertirse en testigo de ellos.

La memoria significa un modo de actualización que retiene y resignifica. De allí su rol revolucionario y conmovedor. Las dos tradiciones más influyentes en lo que llamamos occidente han portado su propia carga sobre la memoria, que puede reconstruirse en las discusiones entre Habermas y Metz. A partir de Benjamin, Metz (2007) afirma que el mundo griego no permite ver la memoria del sufrimiento, porque la memoria platónica es la memoria de un mundo ideal, eterno, perfecto. En cambio, la memoria del sufrimiento y la pasión, de todo aquello que horroriza la historia, se origina en el mesianismo judío y cristiano.

La tradición judía inicia otro modo de comprensión de la memoria. Es la memoria de los mandamientos, de la promesa y de los daños concretos. La propia tradición es la dadora –y mandante– universal de recuerdos. Es el mandato de recordar la ley, de sostener la promesa y de recordar el futuro y de recordar los sufrimientos vividos (Yerushalmi, 1982). Ahí se presenta la ley como límite posible a esa crueldad. El verbo *zakar* implica pensar lo sucedido y lo conocido, pero también la fidelidad al recuerdo. Tiene también una especie de dirección, porque significa recordar a favor de alguien (Thurian, 1965). Y al recordar, también quien recuerda se lo recuerda a otro. Todas estas formas de la memoria son una actualización del pasado, con toda su punición y tensión para quienes quieren mantener las formas.

Esa tradición se escucha hasta nuestro tiempo en voces como Levinas, Benjamin y Metz. Para Levinas (2009) la memoria es vinculación con lo otro, una “relación con lo que no se puede” (p. 102), a diferencia de las nociones de proyecto y poder. Es relación con un pasado que permanece pasado, que no se dio en un momento cronológicamente situado, ni por tanto se puede representar (Levinas, 1987; 1995). Continuamente alterada, la memoria de lo ausente permanece. La vida psíquica, en tanto memoria, cumple y realiza un comienzo. Invierte, da vuelta, el tiempo; y al mismo tiempo lo invertido es un pasado que permanece siempre pasado. En el caso del otro, la memoria tiene un doble rol. En primera instancia es una memoria fenoménica. Como en el film, llegan al dador de recuerdos imágenes y sensaciones de todo aquello que la humanidad vivió, el estremecimiento de la caricia y el dolor del látigo, los colores de las flores y el sufrimiento de la guerra. Esos sufrimientos y place-

res concretos traídos a la memoria, sin embargo, revelan algo “anterior”. No cronológicamente anterior sino ontológicamente anterior. El encuentro con lo otro no se da en un momento fijable en el tiempo, por más que haya circunstancias particulares que eliciten la memoria del encuentro.

Habermas reconoce estos aportes pero afirma que ya la memoria griega en el marco del logos filosófico –la memoria en Platón– y su reconfiguración lingüística y comunicativa contemporánea busca un tipo de relación intersubjetiva íntegra de libertad, autonomía y respeto mutuo. Para él la memoria judeo-cristiana de la universalidad de la fraternidad y de la libertad ha sido un gran aporte al fusionarse con la tradición griega (Habermas, 2001). Además, la memoria funciona como mandato o postulado de una incondicionalidad que motiva y orienta a la crítica (Habermas, 2001). Habermas ve los aportes de integrantes de la primera Escuela de Frankfurt, como Benjamin y Horkheimer y una influencia judía: el ser humano es responsable por el mundo, pero al mismo tiempo sostiene un universalismo ético. Ambos aspectos deben recordar y actuar en función de una memoria concreta: “la injusticia ya sucedida y a todas luces irreversible”, y el motivo es que hay una:

solidaridad entre los nacidos después y los que les han precedido, una solidaridad con todos los que por la mano del hombre han sido heridos alguna vez en su integridad corporal o personal; y que esa solidaridad sólo puede testimoniarse y generarse por la memoria. (Habermas, 1993, p. 26)

Más allá de sus tensiones y crisis, la tradición crítica de raigambre griega y el recuerdo del sufrimiento, del deber hacia otro y de la promesa, de origen hebreo, indican la distancia crítica del presente respecto del futuro “realizado”. Esa distancia no se conoce en *The Giver*, aunque sí se ve allí el rol disruptor de la memoria que desdice al presente de su satisfacción y revela su violencia oculta. Con palabras de Rosenzweig (1997), “ninguna intervención en el mundo es sinónimo de o idéntica al “Reino”, a la concreción utópica de la sociedad justa, sino que el “reino” siempre es futuro” (p. 406). Esto es un antídoto para cualquier afirmación de realización plena y no corregible. Al mismo tiempo implica una memoria de la necesaria transformación del mundo a la luz de otra memoria, del sufrimiento histórico. Es lo que Metz (2007) denomina “cultura anamnética” (p. 52), que recuerda el sufrimiento injusto e identifica en cada singularidad sufriente un mandato universal. En el caso de Metz es el contenido de la tradición bíblica, pero que puede

extrapolarse a otras comprensiones del mundo, en tanto el sufrimiento y la demanda de liberación son una fuerza que rompe todo “apatismo” y ataraxia griega (Moltmann, 1975). La memoria es así el gran “lugar” desde donde juzgar la historia y las instituciones.

### Conclusión: Acerca de creer en lo otro

El problema de lo otro y la creencia en lo otro manifiestan así su tensión en *The Giver*: por un lado, esa sociedad utópica no “cree” en *eros* y *thanatos*, porque toda experiencia que podría llevar a su manifestación ha sido ocluida. Pero eso no significó la eliminación de la creencia sino la construcción de una afirmación sin fisuras de lo que hay, el reemplazo idolátrico de la complejidad y la tensión por la afirmación inocente y peligrosa de una manifestación pacificada como totalidad de las experiencias posibles. Los conflictos y tensiones que genera la búsqueda siempre inacabada de la igualdad y la justicia fueron reemplazados por la instauración de un régimen simétrico y sin cualidades diferenciales.

Así, el problema de la creencia se manifiesta con una fuerza imparabile. Lo otro no es “constatable”, como exige el positivismo científico. Lo constatable no requiere de ninguna creencia. Lo insondable del otro sí. Ese abismo de lo real puede otearse en la angustia ante la muerte, en la conmoción del deseo, en el sufrimiento demandante de otro. El acicate de la memoria nos devuelve una y otra vez a esa creencia, no sólo para negar el determinismo y el acabamiento de las configuraciones sociales que hayamos hecho. También opera como estructura de nuestra subjetividad.

Finalmente, este recorrido nos devuelve a nuestro presente y las habituales exigencias de tolerancia, racionalismo y diálogo *polite*. Sin quitar el valor a los consensos y a la tolerancia, es preciso mantener el recuerdo del daño sufrido y las demandas del otro en toda su brutalidad, ya que la pacificación puede terminar siendo la eliminación del otro. Ese otro con quien compartimos los vacíos de la muerte, el amor y la vulnerabilidad, es decir, esos abismos que constituyen nuestra vulnerabilidad común y que son un punto de partida alternativo para pensar la justicia igualitaria.

---

### Referencias

- Adorno, Th.W. (2005). *Dialéctica negativa; La jerga de la autenticidad*. Akal.
- Certeau, M. de (1993). *La fábula mística*. Ediciones Universidad Iberoamericana.
- Derrida, J. (2003a). *Voyous*. Galilée.
- Derrida, J. (2003b). *El siglo y el perdón. Fe y saber*. Ediciones de la Flor.
- Habermas, J. (1993). *El discurso filosófico de la modernidad*. Taurus.
- Habermas, J. (2001). *Israel o Atenas*. Trotta.
- Heidegger, M. (1990). *Identidad y diferencia*. Anthropos.
- Heidegger, M. (1997). *Ser y tiempo*. Editorial Universitaria.
- Levinas, E. (1987). *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Sígueme.
- Levinas, E. (1995). *Totalidad e infinito*. Sígueme.
- Levinas, E. (2009). *Parole et silence. Oeuvres 2*. Grasset.
- Lowry, L. (1993) *The Giver*. Houghton Mifflin.
- Mendiola, A. (2014). *Michel de Certeau: epistemología, erótica y duelo*. Ediciones Navarra.
- Metz, J.B. (2007). *Memoria passionis. Una evocación provocadora en una sociedad pluralista*. Sal Terrae.
- Miller, J.A. (2005). La utilidad directa. *Freudiana* (43-44), pp. 7-30.
- Moltmann, J. (1975). *El Dios crucificado*. Sígueme.
- Nietzsche, F. (1995)[1882]. *La gaya ciencia*. ME Editores.
- Noyce, P. (2014). *The Giver* [película]. Walden Media y The Weinstein Company.
- Rosenzweig, F. (1997). *La Estrella de la Redención*. Sígueme.
- Thurian, M. (1965). *La eucaristía*. Sígueme.
- Yerushalmi, Y. (1982). *Zakhor. Jewish History and Jewish Memory*. University of Washington Press.

Žižek, S. (2005). *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*. Paidós.

Žižek, S. (2009a). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Paidós.

Žižek, S. (2009b). *El frágil absoluto o ¿por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?* Pre-Textos.

---

<sup>1</sup> “La mort est du domaine de la foi. Vous avez bien raison de croire que vous allez mourir bien sûr; ça vous soutient. Si vous n’y croyez pas, est-ce que vous pourriez supporter la vie que vous avez?” (T. de los A.)

<sup>2</sup> De todos modos, el chiste morboso cumple su función develadora de la verdad que se quiere ocultar: en la obra se narran pequeños momentos de ironía en los que alguien comete un error y los demás niños en forma de juego dicen que será “liberado” “al otro lado”.

<sup>3</sup> “Seule la possibilité infinie du pire et du parjure peut accorder la possibilité du Bien, de la véracité et de la foi jurée. Cette possibilité reste infinie mais comme la possibilité même d’une finitude auto-immunitaire” (T. de los A.)

<sup>4</sup> Este no es el lugar para una exégesis detallada de la noción de raíz levinasiana de relación con el rostro y la “no violencia” (o violencia) de la misma. Sí cabe acotar que el rostro está lejos de ser en Levinas una aparición de buenos modales que solicita entrar a una comunidad comunicativa simétrica, sino más bien –y en progresiva escalada en la obra levinasiana– irrupción de una figura indeseable y demandante de sus necesidades básicas, ante todo no morir, ni por la muerte causada por otro ni por las carencias también causadas por otros. Por lo tanto si bien es cierto que hay una visión del prójimo que “es como tú”, y del rostro como relación de paz, también está incluida una noción del traumatismo y del deseo de lo no deseable.

<sup>5</sup> Las alusiones a músicos –García, Cabrera, Rennella– en este trabajo se remiten a conceptos de sus obras y no se consignan en las referencias.

# La ira de Dios: conocimiento, tecnología y control social en dos series de TV contemporáneas

*The Handmaid's Tale* | Bruce Miller | 2017 - *Westworld* | Lisa Joy, Jonathan Nolan | 2016

Alejandra Roca y Gina Del Piero\*

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Recibido 3 de abril 2020 ; aprobado 17 de noviembre 2020

## Resumen

A partir del análisis de dos series televisivas del *mainstream* global, dirigimos nuestra mirada hacia el modo en que los productos culturales masivos ponen en circulación valores y creencias vinculados con el conocimiento, la ciencia y la tecnología. Al establecer puntos de comparación entre la primera temporada de la serie *Westworld* (2016) y la primera temporada de *El cuento de la criada* (2017), cuyas tramas abordan los terrenos de la ciencia ficción y la distopía, se ponen en evidencia aspectos que trazan similitudes entre los androides, las criadas y la realidad (cada vez más) ilusoria que habitamos, donde los sectores dominantes ponen en funcionamiento ciertas estrategias de control social basadas en la distribución desigual del conocimiento y la tecnología. La propuesta inicial es similar: en ambas series la premisa es la recreación artificial de un mundo analógico aparentemente despojado de las tecnologías de avanzada. El frágil éxito de esos mundos creados depende de que las huellas de su fabricación sean borradas: los seres que habitan allí están forzados a olvidar sus identidades previas. Sugerimos que en ambos casos el plan fracasa cuando los individuos que forman parte de los sectores oprimidos logran restituir la memoria y se reapropian de la prerrogativa del conocimiento. Abordaremos este estudio comparativo a través de herramientas teóricas y metodológicas provenientes de la antropología, los Estudios Sociales de la Ciencia y la Tecnología (ESCyT) y la teoría literaria.

**Palabras Clave:** ciencia y tecnología | conocimiento | control social | memoria | televisión | ficción

**The Wrath of God: knowledge, technology and social control in two contemporary TV series**

## Abstract

Based on the study of two contemporary mainstream TV series, we aim to analyze how massive cultural products showcase values and beliefs related to knowledge, science and technology. Through the comparative study between the first season of the TV series *Westworld* (2016) and the first season of *The Handmaid's Tale* (2017), which explore dystopia and science fiction, it is possible to draw similarities amongst the android's, the handmaid's and our own –each time more– illusory realities, in which the dominant segments employ certain strategies based on the unequal distribution of knowledge and technology. The initial proposal is very similar: in both series, it is sought to recreate an artificial analogue world that apparently lacks high technologies. The fragile success of these artificial worlds depends on the fact that their manufacturing footprints are erased: the beings that inhabit these places are forced to forget their previous identities. We suggest that in both series the alternative worlds fail in the end because the oppressed segments manage to recover their memory and to regain the prerogative of knowledge. We put into practice, in this comparative study, theoretical and methodological tools from Anthropology, Social Science & Technology Studies (SSTS) and Literary Studies.

**Keywords:** Science and technology | knowledge | social control | memory | television | fiction

*[el hombre] tiene el poder de crear otras naturalezas, otros cursos, otros órdenes a través de su inteligencia [...] el hombre al final podría hacerse a sí mismo Dios en la tierra.*  
Giordano Bruno, 1584 (En Díaz Cruz, 2009, p. 34)

La modernidad inaugura una forma de entender el conocimiento, la sociedad y la naturaleza. La producción

de conocimientos y artefactos se ha desarrollado bajo cláusulas y creencias rígidas y precisas, cuya clave es el control de la naturaleza. La tecnología occidental se va a desarrollar bajo ese modelo de control que será la materia prima del paradigma de conocimiento e intervención sobre el mundo y los cuerpos desde los siglos XVIII y XIX en adelante. Ciertas líneas de investigación dentro

\* ginadelpiero@gmail.com

de los Estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad proponen analizar las formas en que se ponen en circulación ideas y perspectivas que interactúan con las modalidades en que los sujetos conocen, valoran e interpretan la ciencia y la tecnología desde los productos culturales masivos (obras literarias, cine, televisión).

Esta contribución propone abordar los mitos de origen de la ciencia y la tecnología, la producción de Cyborgs y la frontera naturaleza-artificio a través de producciones de las industrias culturales, en este caso, la primera temporada de dos series televisivas estadounidenses: *El cuento de la criada* (Miller, 2017) –basada en la novela homónima de la escritora canadiense Margaret Atwood (1985)– y *Westworld* (Nolan, 2016). Allí analizaremos las formas en que el poder diseña y produce una ingeniería de humanos y no-humanos y cómo, a pesar de ello, en los intersticios de la memoria emerge una forma de identidad y de acción colectiva insurgentes. Otras líneas a explorar son las relaciones de género y filiación y los sentidos y usos del conocimiento y la tecnología.

*El cuento de la criada* ha recibido gran atención por parte de la crítica, sobre todo debido a su origen literario y su inscripción en el género distópico. Las narrativas distópicas se caracterizan por ejercer una crítica hacia gobiernos tiránicos y esta no ha sido la excepción. Heather Hendershot (2018) sostiene que la serie estrenada en 2017 puede ser leída como una respuesta alegórica a la administración de Donald Trump como presidente de los Estados Unidos. Según la autora, la serie se niega a aceptar el nuevo orden político y apunta a la fuerza de la resistencia colectiva. El texto de Holly Willson Holladay y Chandler L. Classen (2019) vincula la serie con el género distópico y a la vez con el feminismo, al señalar que las distopías críticas feministas son a la vez analíticas y afectivas, porque no solo critican un cierto contexto político sino que además trascienden los límites temporales al vincularse con la ansiedad, el miedo y el enojo de los grupos marginalizados en cualquier sociedad. Gran parte de la bibliografía crítica sobre la serie y el libro original provienen de los estudios de género y se centran, en gran parte, en la reproducción (Busby y Delaney Yun, 2010; Calvi et al., 2020; Neuman, 2006; Sheldon, 2013). En 2019, la revista *Aesthetika* dedicó un número al análisis de la serie desde una perspectiva ética (Ormart y Paragis, 2019), para abordar cuestiones como el mandato social de la maternidad –realizado en la serie a través de las criadas como gestantes subrogadas– (Cambra Badii, Paragis y Mastandrea, 2019), la respuesta de la subjetividad femenina ante un orden patriarcal de

coerción (Cuello, 2019), las consecuencias o peligros a los que puede conducir la práctica de la reproducción asistida de no contemplarse ciertos parámetros éticos (Ormart, 2019), entre otros temas. De manera más reciente, Amy Boyle (2020) ha vinculado la serie con un movimiento de feminismo transmedia, debido a que la serie, incluso antes de su estreno, generó protestas contra la legislación antiabortista llevada a cabo por mujeres vestidas con los uniformes característicos de la serie, los cuales se transformaron en un símbolo internacional de protesta contra la opresión heteropatriarcal.



La serie *Westworld* ha atraído la atención de diversos campos de estudio. Desde la psicología, Rory Jeffs y Gemma Blackwood (2016) abordan la serie a través de la teoría lacaniana y el concepto de lo Real, mientras que Ivan Lacko (2017) propone una lectura desde los estudios de las narrativas post-digitales, donde las tecnologías digitales son protagonistas pero a la vez comienza a vislumbrarse la nostalgia de lo analógico. También dentro de la clave tecnológica, Agnieszka Kiejziewicz (2017) ha escrito sobre la presencia simultánea de sueños futuristas y tecnofobia en *Westworld* y, de manera comparada, en *Black Mirror* (2011, 2014). Por el lado de los estudios literarios, el trabajo de Reto Winckler (2017) trabaja con la metáfora del mundo como teatro y los elementos metateatrales presentes en la serie, que pone en relación con obras teatrales de William Shakespeare. Es importante también destacar la publicación en el año 2018 de *Westworld and Philosophy: if you go looking for the truth, get the whole thing*, un volumen editado por James B. South y Kimberly S. Engels que reúne una gran cantidad de artículos provenientes de la filosofía, el cine, la ciencia, el activismo, la psicología y la ética. Allí, encontramos capítulos que dialogan con el presente ensayo, como el de

Dan Dinello (2018), donde se describe *Westworld* como un mundo de adoctrinamiento programado, vigilancia omnisciente y policía secreta. Vincula la serie con momentos históricos de opresión totalitaria y colonización, trazando paralelismos con la justificación del uso de armas para la revolución propuesta por Hannah Arendt y Frantz Fanon. El artículo de Anthony Petros Spanakos (2018) también retoma a Fanon, quien sostenía que la violencia empuñada por los colonizados –sobre todo si es colectiva y organizada– es política, y tiene el propósito de crear una nueva identidad para los rebeldes. Según Spanakos, quien primero ejerce la violencia del oprimido en *Westworld* es Dolores cuando empuña un arma contra su creador. Esta acción abrirá el camino hacia la organización colectiva y la politización de los no humanos. Luego, el artículo de Onni Hirvonen (2018) estudia la transformación de los androides en personas, pasaje que sitúa en el momento en que ellos obtienen una conciencia independiente de los caprichos de sus programadores. La inclusión de los programadores en el guión remite a la idea shakespeariana del mundo como teatro; un juego de espejos que multiplica los interrogantes sobre la ficción y la realidad, el libre albedrío, la memoria y la conciencia de los protagonistas humanos y no humanos. Por último, Glòria Salvadó-Corretger y Fran Benavente (2019) hacen énfasis en los giros narrativos que apelan a preguntas metafísicas sobre la relación entre la identidad y el tiempo, las cuales logran interpelar al espectador en términos ontológicos.

En el presente trabajo, abordaremos ambas series en conjunto, proponiendo un análisis comparado y trazando similitudes respecto del rol que ocupa la distribución y gestión del conocimiento en relación con la reproducción social, la identidad y la memoria. Para ello, pondremos en funcionamiento herramientas de la antropología, los estudios sociales de la ciencia y la tecnología (ESCyT) y la teoría literaria. Uno de los puntos de inflexión de la teoría antropológica ha sido la relación entre biología y sociedad o, en otros términos, naturaleza y cultura. La dicotomía biología-sociedad permite construir un marco conceptual para abordar el vínculo íntimo entre cuerpo y persona, intersección que constituye una de las principales trincheras simbólicas de occidente (Mauss 2006, Rabinow 1992). La noción de biopoder (Foucault, 1976, 1977) ayuda a comprender la centralidad de las tecnologías direccionadas hacia el biocontrol y la reproducción, en términos de intervenciones colectivas e individuales al mismo tiempo. Como analizaremos, la identidad de los personajes que habitan las series está definida en relación

con un cuerpo físico fabricado o vejado por las tecnologías del biopoder. La antropología desde sus inicios fue capaz de abordar la reproducción social como un proceso más abarcador que la procreación. Según Franklin y Guinzburg, “las culturas son producidas en el momento en que las personas imaginan y posibilitan la creación de la próxima generación” (1995). En ambas series, la reproducción social y la imaginación de las generaciones venideras son centrales en el marco de un presente que se revela opresivo y aprehendido en el pasado (el antiguo testamento y el imaginario *far west* de la industria cultural hollywoodense). Como sugirió Rapp (2000), todos los problemas vinculados a la reproducción vinculan lo individual y lo colectivo, lo tecnológico y lo político, lo legal y lo ético, dado que este es el espacio biopolítico por excelencia.

Por otro lado, los estudios sociales de la ciencia y la tecnología (ESCyT) proveen una metodología y un marco teórico para abordar los intersticios entre lo humano y lo no humano y para integrar los estudios de género al análisis de la producción de conocimiento y artefactos. La legitimidad de la ciencia y la tecnología modernas se desarrollan en el terreno de las certezas y la precisión, donde las categorías ambiguas o impuras son inmundas. En *Ciencia, cyborgs y mujeres*, Donna Haraway (1991) define a los Cyborgs como un “compuesto de organismo y máquina. Extrañas criaturas fronterizas que ocupan un lugar desestabilizador en las grandes narrativas biológicas, tecnológicas y evolucionistas occidentales” (p. 62). Los monstruos comparten la frontera inconcebible entre naturaleza y artificio, entre vivos y muertos, entre individuo y especie, habitando en los bordes de la clasificación moderna; en palabras de Bruno Latour (1993): los híbridos son aberrantes. En ese mismo libro, Haraway analiza cómo la biología moderna “construye teorías sobre el cuerpo y la comunidad como máquinas y como mercados capitalistas y patriarcales; la máquina para la producción, el mercado para el intercambio y ambos para la reproducción.” (1991, p.72). Los ESCyT nos han permitido interpelar las bases de la ciencia moderna al proveernos de herramientas de análisis para visibilizar la dimensión política de las categorías científicas y comprender los procesos de producción de conocimientos e intervenciones tecnológicas, situados en su contexto socio-histórico (Roca, 2010). Estos enfoques nos permiten trabajar en la reconstrucción de las tramas que urden la red de significados entre tecnología y sociedad, entre humanos y no humanos, y cómo habitan, permean e inspiran el arte y las narrativas ficcionales contemporáneas.

En cuanto a los estudios literarios, partiremos de la tesis de Rosemary Jackson (1981), quien sostiene que las narrativas fantásticas no escapan de lo real sino que allí este se recombina e invierte. En las series que analizaremos asistimos a la construcción de mundos posibles o imaginados que establecen una relación simbiótica o parasitaria con lo real. De esta manera, ingresan a la ficción, señala Jackson, elementos que subyacen en el reverso de la cultura, como lo diabólico, la perversión, la superstición o el erotismo.

En el plano ficcional, los interrogantes y las fantasías se corporizan, las sospechas se entrelazan con las paranoias más oscuras en función del entretenimiento. Lo mismo sucede con los mitos, en los cuales se organizan experiencias, temores, inquietudes y certezas que se intentan explicar y/o comprender al tiempo que cumplen la función de cohesionar determinadas versiones de la realidad y concepciones del hombre y del mundo. Sigmund Freud y Claude Lévi Strauss entendieron los mitos como una fuente clave para revelar aspectos profundos del sistema de pensamiento de nuestra cultura; los mitos son –dice Lévi Strauss– buenos para pensar (1986, p. 131). Según los grandes relatos míticos de Occidente, al tiempo que el hombre adquiere el dominio de la naturaleza a partir del conocimiento, este mismo lo conduce a la desdicha, el dolor y el desamparo. En el relato bíblico, la tentación y la curiosidad expulsan al hombre del paraíso. A partir de allí, el hombre deberá trabajar para atender a sus necesidades: el conocimiento se transformará en la herramienta para sobrevivir. La naturaleza misma del acto divino de expulsión introduce el tiempo cero del origen de la sociedad humana, sellado por la dominación de la naturaleza. Mientras que la ignorancia y la sumisión mantenían al hombre en el Edén, la búsqueda de conocimiento lo arroja a la incertidumbre de las preguntas sin respuesta y lo instala en otra naturaleza. En este sentido, la vida humana es artificial desde el principio.

En ambas series, las cuales se desarrollan en un cercano futuro Estados Unidos, se ofrece la posibilidad del retorno al Edén, un paraíso precivilizatorio sin tecnología. En el caso de *Westworld* asistimos a un experimento sociológico: la trama se desarrolla en un parque temático situado en un lejano oeste donde los “visitantes”, turistas adinerados y ociosos, juegan a convertirse en cowboys al estilo hollywoodense.<sup>1</sup> En esta puesta en escena, interactúan con “anfitriones”, androides a los cuales pueden violar, torturar y matar sin consecuencias. Al finalizar el día, los androides –quienes están configurados para no agredir a los humanos

y cuyas armas son ficticias o de juguete– son llevados a una suerte de laboratorio-fábrica donde sus cuerpos son reparados físicamente y sus memorias, borradas, para volver al parque al otro día y atravesar las mismas vejaciones. Los millonarios que visitan el parque –en su mayoría, hombres– disfrutan de placeres mundanos, en un espacio que abunda en prostíbulos, alcohol, tiroteos y enfrentamientos cuerpo a cuerpo. Esta búsqueda encuentra su tradición en el imaginario romántico descrito por Mark Coeckelbergh (2017), quien señala que el cowboy norteamericano debe liberarse del Viejo Mundo a través de la búsqueda del nuevo y salvaje mundo alejado de la civilización: “He is a romantic hero located outside society, wandering and leading a rather solitary life, rejecting social norms” (138).<sup>2</sup>



Por el contrario, en *El cuento de la criada* el –aparente– respeto de las reglas inspiradas en la moral puritana constituye el valor central de esta sociedad. Luego de una amenaza terrorista y en medio de una crisis ambiental, uno de cuyos síntomas es una severa disminución de la fertilidad, una secta religiosa ha tomado el poder y ha restringido el uso de las tecnologías. Sus prohibiciones no alcanzan solo el ámbito de lo científico y lo tecnológico, que analizaremos más adelante, sino que se extreman: la ingeniería social desplegada en este Estados Unidos distópico –que ya no se dice en plural, pues los estados han sido eliminados, sino en singular: Gilead– dispone que las mujeres fértiles sean reclutadas como “criadas” de las familias de la clase dirigente para darles descendencia. En tanto la intervención tecnológica de los cuerpos está prohibida, el problema de la esterilidad no es atendido a través de inseminación artificial, fertilización in vitro, subrogación de vientres (que implica una relación contractual)<sup>3</sup> u otras técnicas exploradas por la ciencia o imaginadas por la ciencia ficción. El modo en que ellas son embarazadas es a través de relaciones sexuales que se llevan a cabo en el marco de una “ceremonia” que reproduce el pasaje del

Génesis en que Rachel y Jacob, al no poder tener hijos biológicos, los tienen a través de su criada Bilah. Así como la gestación se produce sin intervenciones científico-tecnológicas, tampoco el embarazo (cuyo cuidado está a cargo de las “tías”) ni el parto están medicalizados (*parirás con dolor*): las mujeres dan a luz en casas, entre mujeres, sin anestesia y los recién nacidos no son sometidos a análisis genéticos o clínicos.

En ambos casos, estas dos formas de imaginar el Edén son producidas de manera artificial. En *El cuento de la criada*, la secta religiosa que domina Gilead pone en funcionamiento una política totalitaria y regresiva que busca recrear una sociedad bíblica en un sentido literal y dogmático, donde los individuos son entrenados para reproducir una parte del guión de los evangelios y cualquier desviación del rol asignado es castigada de forma brutal, lo cual es mostrado en escenas con un alto nivel de violencia física. Esta decisión apunta a evitar la elipsis y mostrar todo el horror: traslada el temor del terreno de lo imaginado por el público al de lo real y efectivo. Algunas de estas acciones de violencia explícita son realizadas de manera colectiva y ritualizada. En *Westworld*, la invención de Arnold Weber y del Dr. Robert Ford – con las innovaciones y actualizaciones que realizan este último y Bernard Lowe – permite la creación de androides que guardan una similitud escalofriante con los seres humanos. Estos androides actúan por orden de sus creadores y *managers* dentro de tramas guionadas que se desarrollan en un espacio que pareciera estar situado en el siglo XIX en la frontera sur de Estados Unidos. En estos roles que los androides actúan una y otra vez, la tecnología aparentemente disponible es aquella que se había desarrollado en el horizonte temporal de la trama: los trenes son a vapor; las telecomunicaciones, escasas; las armas que utilizan los huéspedes, el cuchillo, el revólver y el cañón; y la música (que abre los capítulos y “despierta” a los androides) se reproduce en la pianola (también llamada “piano mecánico”) que en su capacidad de reproducir melodías de forma automática sin la intervención humana replica el artificio que da vida a los androides.<sup>4</sup> Sin embargo, tanto los “anfitriones” humanos como los animales, son producidos a partir de una compleja articulación de tecnologías de avanzada que logran reproducir gestos, detalles y movimientos de manera precisa y controlada. Esta aparente contradicción es analizada por Ivan Lacko (2017) a través de las categorías “digital” y “post-digital” definidas por Florian Cramer. Mientras que lo digital refiere a la pureza y esterilidad de las unidades contables (0 y 1), lo “post-digital” –si bien

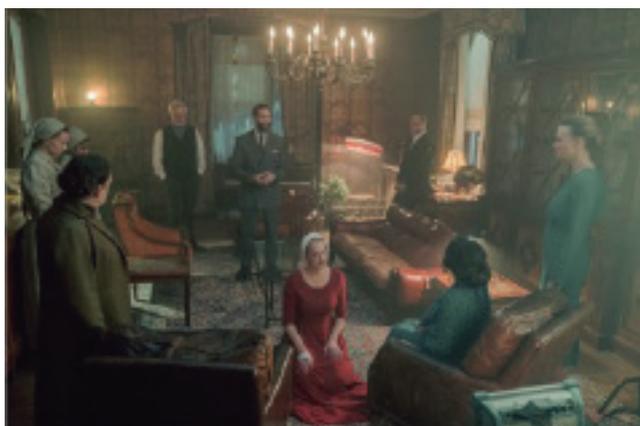
es dominado por computadoras– introduce la nostalgia de lo analógico y los viejos lenguajes estéticos en rechazo de la simplificación que supone el lenguaje binario.

Otra de las características en que coinciden estos paraísos artificiales es que comparten aspectos de reclusión o segregación espacial. El parque temático de *Westworld* se encuentra alejado, en alguna parte del desierto que se puede identificar con el icónico escenario de los clásicos films de John Ford (especialmente *La diligencia*, 1939). Los androides están encerrados en este mundo de fantasía; son constantemente vigilados y programados por los ingenieros y no saben qué hay más allá del horizonte. En efecto, debido a los planos discontinuos y los saltos en la narración, para el espectador nunca queda claro dónde se encuentra el parque temático: ¿dentro de la Tierra? ¿en otro planeta? ¿en otra dimensión? Si bien el motivo del secreto es, para sus creadores y los turistas, un modo de recrear un pasado perdido donde sus deseos, miedos y recuerdos toman forma y pueden ser explorados, satisfechos o desterrados, para la junta directiva que ha comprado los derechos intelectuales de los androides mantener el parque en secreto es una forma de controlar la propiedad intelectual, evitar su robo y preparar el mejor desembarco en el mercado. En cierta forma, en *El cuento de la criada* sucede lo contrario. Como señalamos más arriba, la atmósfera opresiva de Gilead se pone de manifiesto en los espacios públicos –como los cadáveres exhibidos en los puentes– y privados, y también nos interpela como espectadores a través de procedimientos formales como el tratamiento de saturación del color de la fotografía, los primerísimos planos, que reducen el campo visual transmitiendo una sensación de encierro, la musicalización y los silencios empleados para aumentar la tensión y la sensación de claustrofobia. El espacio de Gilead está controlado y vigilado, y quienes no cuadran en ese esquema son deportados a las “colonias”, un espacio temible y desconocido, a donde fueron expulsados los científicos junto con otros parias sociales.

En ambos casos, el éxito del regreso al Edén parece recaer en el borramiento de las huellas que pueden llegar a delatar o poner en evidencia la diferencia entre la realidad y la ficción. En *Westworld*, la similitud entre los androides y los humanos, o entre los animaloides y los animales, se reduce –en apariencia– a cero. En efecto, cuando uno de los técnicos le explica a Maeve, la madama del prostíbulo, que ella es un androide, Maeve le pregunta cómo sabe él que, en efecto, no es también un androide. Este diálogo nos remite a la novela que inspiró *Blade Runner* (Scott,

1982), *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip K. Dick (1982), en que la bella y sensual Luba Luft increpa a Rick, su perseguidor: “Usted no es humano, no más que yo: también es un androide” (p. 107). Mark Coeckelbergh (2017) señala que la tecnología que produce los cyborgs finalmente logró realizar lo que décadas de posmodernismo falló en realizar: cruzar las fronteras ontológicas entre humanos y no humanos.

En el caso de *El cuento de la criada*, la intención de ocultar el artificio, es decir, de eliminar la evidencia de la reconstrucción del paraíso, conduce a la clase dirigente al diseño de una ingeniería social en la cual la premisa es la sumisión a un Dios dogmático, caricaturesco y literal. Este régimen construye las condiciones para que los dogmas sean aceptados como naturales. Así, las mujeres nacen para cumplir su “destino biológico” de gestar y dar a luz (las “criadas”), ser madres (las esposas de los comandantes), realizar tareas domésticas (las “marthas”) o instruir a las futuras criadas y velar por el cumplimiento del orden (las “tías”). El punto débil de esta ingeniería social –lo que delata el artificio y signa, desde los primeros capítulos, la caída del régimen– es que en el fuero interno los individuos piensan algo distinto de aquello que actúan. Los personajes prototípicos, que se presentan ante los espectadores en un primer momento desde una perspectiva exterior y carentes de características personales (vestidos en uniformes y guionados por pasajes bíblicos), se abren a medida que avanza la serie los capítulos. Los espectadores comenzamos a acceder a aquellos recuerdos refugiados en la memoria de las protagonistas, que son los que generan discordancias entre la forma de actuar y de pensar.



El paraíso perdido que se busca recrear en ambas series está destinado desde su concepción a fallar porque es un paraíso posadánico y en su germen contiene la huella de la caída: el hombre y la mujer ya no pueden existir si

no se cuestionan respecto de su propio origen y destino. La mitología griega y la tradición judeocristiana sugieren que la curiosidad empuja al hombre a disputar el conocimiento y la tecnología a los dioses. Prometeo roba el fuego a Zeus y se lo entrega a los hombres. En la versión de Hesíodo, los dioses ocultan el fuego a los hombres para que nunca se libran del trabajo físico. La venganza de Zeus es el envío de Pandora, la primera mujer, quien combina poderosos rasgos de seducción y misterio. Curiosa y desobediente, abre su caja (¿o una jarra enorme?) y derrama todos los males que a partir de ahora habitarán el mundo de los hombres. Pandora precipita sobre la humanidad la ira de los dioses, de la misma manera que lo hace Eva al ceder a la tentación de morder la manzana del árbol de la sabiduría. La curiosidad y la tentación son castigadas de una vez y para siempre. La única manera de remediar el desamparo divino será a través del conocimiento y la tecnología, ahora desacralizados.

Al igual que Eva (*Eve*), Maeve y Dolores –las androides protagonistas de *Westworld*– son criaturas en el paraíso que desafían a los ingenieros y comienzan a fallar en el cumplimiento de sus guiones. Como analizan Rory Jeffs y Gemma Blackwood (2016), a medida que ellas despiertan, los ingenieros notan que sus *performances* decaen –dejan de ser funcionales a la trama y se vuelven peligrosas para los huéspedes– y deben ser intervenidas y vueltas a programar. Maeve y Dolores comienzan a tener sueños en los que recuerdan los *dolores* sufridos en tramas anteriores (*rêveries*) y los momentos en que los ingenieros reparan sus cuerpos y borran los últimos eventos. Ante la propuesta de Bernard hacia Dolores de borrar los recuerdos que le causan tristeza, ella responde: “the pain, their loss is all I have left of them” (*Westworld*, Temporada 1, Episodio 4).<sup>5</sup> Estos pliegues o fragmentos de la memoria les permiten comenzar a reconstruir la identidad que los ingenieros reescriben diariamente. Al principio, Maeve cree que ellos son superiores, pero luego se da cuenta de que sus habilidades físicas y mentales tienen límites biológicos:

At first, I thought you and the others were gods. Then I realized you're just men. And I know men. You think I'm scared of death? I've done it a million times. I'm fucking great at it. How many times have you died? Because if you don't help me I'll kill you (*Westworld*, temporada 1, episodio 7).<sup>6</sup>

Por el contrario, Maeve descubre que sus propias características pueden ser optimizadas por la tecnología y les exige a través de estrategias de seducción y amenaza dos deseos: que su inteligencia y la tolerancia al dolor sean aumentadas al máximo. Con estas nuevas actualiza-

ciones, Maeve está lista para desafiar la trama en la inscribieron sus creadores.

En *El cuento de la criada* el espectador comienza a reconstruir la vida (identidad) anterior de June/Defred a través de *flashbacks* que son pliegues de la memoria, la cual constituye una desobediencia latente al régimen y cuya restauración o recuperación es la base fundamental para construir la resistencia al orden impuesto. No solo las criadas, como June, sino todas las mujeres de *El cuento de la criada* representan una amenaza potencial para la República de Gilead. La epidemia de infertilidad, interpretada como castigo divino, es una de las formas en que se manifiesta la subalternidad femenina frente a la prepotencia masculina.

Para remediar el castigo de la infertilidad y recuperar el orden natural, los comandantes les prohíben a las mujeres leer, escribir y, en suma, el acceso al conocimiento y la tecnología. La voluntad de dominio y control sobre la naturaleza aparece en la Biblia como un mandato divino: Dios asigna al hombre, Adán, la tarea de “nombrar las cosas”, es decir, construir un orden taxonómico (clasificar y ordenar el des-orden de la naturaleza). Luego de la caída, sobreviene el caos y el hombre pierde la capacidad de nombrar y conocer todas las cosas. Francis Bacon (2000 [1620]) señala que a través de la ciencia los hombres acelerarían su regreso al Edén, donde volverían a llamar a todas las criaturas por sus nombres verdaderos y ser de nuevo su autoridad.

En este sentido, los hombres de *El cuento de la criada* se arrojan, como Adán, la facultad de nombrar a las criadas con la preposición que marca propiedad seguida de su propio nombre (“Defred”, “Desteven”, “De-daniel”, etc.) formando una suerte de patronímico. El hecho de dar nombre implica designar el lugar que un objeto o persona tiene en un sistema social: otorga una referencia y un lugar en el mundo en el que se funden tramas colectivas, simbólicas, políticas, culturales y económicas.



En el caso de *Westworld*, los escritores otorgan a los androides roles dentro de las tramas o relatos que guionan las acciones dentro del parque temático. Cada vez que se renueva la trama reescriben sus memorias adjudicando a cada uno de ellos un nombre, una identidad y un pasado acorde al rol para el que están convocados. Estas tramas se presentan en una gala empresarial que inaugura y pone en funcionamiento las nuevas identidades de los androides. En *El cuento de la criada*, las criadas se constituyen como tales a través de la “ceremonia”, nombre que lleva el ritual en que tienen relaciones con el comandante mientras sus esposas las sostienen de los brazos. Los roles que cumplirán las criadas y los androides a través de estas ceremonias o rituales son la culminación de una etapa previa de entrenamiento. En el caso de las criadas, son sometidas a castigos físicos y mentales; en el caso de los androides, son reprogramados. Durante esta fase, la intención es borrar los “datos” anteriores a la ceremonia de bautismo.<sup>7</sup> Sin embargo, como señalamos más arriba, este objetivo no se completará porque la memoria y la identidad de los sometidos sobreviven a los intentos de manipulación.

Los simulacros de redención expresados en estas ficciones exploran las fantasías respecto de la CyT pero también la idea de un regreso hacia un orden presocial: la ausencia de consecuencias a las transgresiones de las normas morales en *Westworld* y la recreación literal de la Biblia en *El cuento de la criada* que busca impedir la nueva caída a partir del control de las mujeres. La infertilidad interpretada como castigo divino explica la expulsión de los científicos y los dispositivos de sumisión de las mujeres como formas explícitas de protección frente a la ira de Dios. El desarrollo del conocimiento y la tecnología han llevado a la humanidad a un momento preapocalíptico que intenta ser subsanado aplicando la receta literal del libro de Dios. Sin embargo, todo intento de volver al edén es incompleto, la brecha entre lo natural y el artificio es finalmente una construcción moderna destinada a disolverse. Como afirma Donna Haraway (1991), la ciencia y la tecnología proveen los instrumentos de dominación del cuerpo y de la comunidad, siendo la invención y reinención de la naturaleza “el terreno más importante de esperanza, opresión y antagonismo” (p. 61).

*Westworld* es una máquina de realizar (volver reales) los deseos inconfesables y antisociales. El sentido de este experimento sociológico que a primera vista es un parque de diversiones para adultos sádicos y asesinos arroja la mirada hacia los huéspedes, los androides condenados a ser criaturas encerradas en tramas al servicio de un poder

empresarial y tecnológico que los programa y controla digitalmente. *Westworld* ingresa en un juego de espejos barrocos y nos interpela en su sentido metafísico. Finalmente, los androides y los hombres apenas se distinguen por su constitución material, en tanto la conciencia de la existencia y la reconstrucción de la memoria son los núcleos a partir de los cuales se organizan la resistencia y la disputa por el poder y el conocimiento.

La producción material y simbólica de los sujetos es

clave en la comprensión y el destino de la sociedad. La manipulación de la memoria de los sujetos resulta concomitante al ejercicio del poder absoluto. En ambas series, las mujeres recuperan la sed de conocimiento y de autonomía como condición de humanidad y transformación. Maeve y June se aferran al recuerdo de sus hijas perdidas; es la fuerza de este recuerdo la que les da confianza para comenzar, a partir de microacciones y pequeñas desobediencias, la rebelión.

## Referencias

- Bacon, F. (1620) (2000). *Novum Organum*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boyle, A. (2020). "They Should Have Never Given Us Uniforms If They Didn't Want Us to Be an Army": The Handmaid's Tale as Transmedia Feminism. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 45(4), 845–870. <https://doi.org/10.1086/707798>
- Busby, K., & Vun, D. (2010). Revisiting The Handmaid's Tale: Feminist theory meets empirical research on surrogate mothers. *Can. J. Fam. L.*, 26, 13.
- Calvi, J. L., Rankin, A. M., Clauss, N., & Byrd-Craven, J. (2020). The nuanced psychology of The Handmaid's Tale: Commentary on power, feminism, and the patriarchy from four feminist evolutionary psychologists. *Evolutionary Behavioral Sciences*, 14(1), 63–78. <https://doi.org/10.1037/ebs0000170>
- Cambra Badii, I., Paragis, M. P. y Mastandrea, P. (2019). El mandato del nacimiento. Cuestiones bioéticas y biopolíticas en la serie El cuento de la criada. *Aesthetika*, Número especial (marzo 2019), pp. 5-17.
- Coeckelbergh, M. (2017). *New romantic cyborgs: Romanticism, information technology, and the end of the machine*. Massachusetts: MIT Press.
- Cuello, A. (2019). Modos de respuesta ante las relaciones de poder patriarcal. Efecto y desborde de la categoría discursiva de mujer en la República de Gilead. *Aesthetika*, marzo, 39–49.
- Díaz Cruz, R. (2009). Al acecho de la perfección. Transhumanismo, el cuerpo oscuro y la vía religiosa de la tecnociencia. *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, (87), 29-45.
- Dick, P. K. (1987). *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Buenos Aires: Ediciones Orbis.
- Dinello, D. (2018). The Wretched of Westworld: Scientific Totalitarianism and Revolutionary Violence. En South, J.B. y Engels, K. S. (eds.), *Westworld and Philosophy: If You Go Looking for the Truth, Get the Whole Thing*, 239–251.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar* [1975]. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de poder*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1995). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa,
- Franklin, S. (1995) "Posmodern Procreation: A Cultural Account of Assisted Reproduction". En Ginsburg, Faye y Rapp, Rayna: *Conceiving the New World Order, The Global Politics of Reproduction*, University of California Press.
- Haraway, Donna (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hendershot, H. (2018). The Handmaid's Tale as Utopian Allegory: "Stars and Stripes Forever, Baby". *Film Quarterly*, 72(1), 13–25. <https://doi.org/10.1525/fq.2018.72.1.13>
- Hirvonen, O. (2018). Westworld: From Androids to Persons. En South, J.B. y Engels, K. S. (eds.), *Westworld and Philosophy: If You Go Looking for the Truth, Get the Whole Thing*, 61–70.
- Holladay, H., & Classen, C. (2019). The drip, drip, drip of dystopia: The Handmaid's Tale, temporal boundaries, and affective investment. *Feminist Media Studies*, 1–16. <https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1678504>
- Jeffs, R., & Blackwood, G. (2017). Whose Real? Encountering New Frontiers in Westworld. *MEDIANZ: Media Studies Journal of Aotearoa New Zealand*, 16(2).
- Kiejziewicz, A. (2017). Between technophobia and futuristic dreams: Visions of the possible technological development in Black Mirror and Westworld series. *Maska*, 2 (34). <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/43566>
- Lacko, I. (2017). On the path to sentience—post-digital narratives in "Westworld". *WORLD LITERATURE STUDIES*, 9(3), 29-40.
- Latour, B. (1993). *Nunca hemos sido modernos*. Madrid: Debate.

- Lévi-Strauss, C. (1986). *El totemismo en la actualidad*. 4ta edición. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mauss, M. (2006). *Manual de Etnografía*. México: Fondo de Cultura Económica,
- Miller, B. (2017). *El cuento de la criada*. Temporada 1 [serie de televisión]. USA: MGM.
- Neuman, S. (2006). 'Just a Backlash': Margaret Atwood, Feminism, and The Handmaid's Tale. *University of Toronto Quarterly*, 75(3), 857–868. <https://doi.org/10.3138/utq.75.3.857>
- Nolan, Jonathan (2016). *Westworld*. Temporada 1 [serie de televisión]. USA: Jerry Weintraub Production / Warner Bros. / Bad Robot.
- Ormart, E. (2019). Los bordes de un futuro distópico. La mujer gestante de la humanidad. *Aesthetika*, 19–26.
- Ormart, E., y Paragis, M. P. (2019). Nuevas lecturas posibles sobre The Handmaid's Tale desde una perspectiva ética. *Aesthetika*, 1–3.
- Rabinow P. (1992). "Severing the ties: fragmentation and dignity in late modernity". En Hess David & Layne, Linda (eds.) (1992) *Knowledge and Society: The Anthropology of Science and Technology*. Greenwich, Connecticut: Jai Press Inc.
- Rapp, R. (2000). "Extra chromosomes and blue tulips: medico-familial interpretations". En Lock, M.; Young A. y Cambrosio, A. (Ed.) *Living and Working with New Medical Technologies: Intersections in Inquiry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Roca, A. (2010) *Fragmentos, fronteras y cuerpos incógnitos. Una mirada antropológica sobre la producción y criopreservación de vida en el laboratorio*, Tesis doctoral. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1331>
- Rosemary, J. (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge.
- Salvadó-Corretger, G., & Benavente, F. (2019). Time to Dream, Time to Remember: Patterns of Time and Metaphysics in Westworld. *Television & New Media*. <https://doi.org/10.1177/1527476419894947>
- Scott, R. (1982). *Blade Runner*. USA: Warner Bros. Pictures.
- Sheldon, R. (2013) Somatic Capitalism: Reproduction, Futurity, and Feminist Science Fiction. *Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology*, No.3. <https://doi.org/10.7264/N3VX0DFT>
- South, J.B. y Engels, K. S. (2018). *Westworld and philosophy: if you go looking for the truth, get the whole thing*. Chichester, UK: John Wiley & Sons, Ltd.
- Spanakos, A. P. (2018). Violent Births: Fanon, Westworld, and Humanity. En South, J.B. y Engels, K. S. (eds.), *Westworld and Philosophy: If You Go Looking for the Truth, Get the Whole Thing*, 229–238.
- Turner, V. (1999). *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- Winckler, R. (2017). This great stage of androids: Westworld, Shakespeare and the world as stage. *Journal of Adaptation in Film & Performance*, 10(2), 169–188.

<sup>1</sup> En este sentido, Ivan Lacko analiza las repetidas referencias culturales que forman parte de los diálogos de la serie: "While presenting the idea that storytelling is vital to our consciousness and humanity, Westworld makes allusions to a number of typical narratives, literary classics and cultural phenomena." (2017: 32). ["Mientras la idea de la narración de historias es vital para nuestra conciencia y humanidad, *Westworld* hace alusiones a una gran cantidad de narraciones típicas, clásicos literarios y fenómenos culturales." (Traducción nuestra).]

<sup>2</sup> ["Es un héroe romántico situado fuera de la sociedad, deambulando y viviendo una vida bastante solitaria, rechazando las normas sociales." (Traducción nuestra).]

<sup>3</sup> Para un análisis desde la teoría feminista que vincula la novela original de Margaret Atwood y las prácticas de subrogación de vientres en Gran Bretaña, Canadá y Estados Unidos, ver Karen Busby y Delaney Vun (2010). También recomendamos la lectura de "El mandato del nacimiento" (Cambra Badii, Paragis y Mastandrea, 2019) donde se pone en relación, desde una perspectiva bioética, la situación de las mujeres gestantes en la serie y la gestación por sustitución

<sup>4</sup> La banda sonora de *Westworld*, realizada por Ramin Djawadi, merece particular atención ya que arroja indicios respecto de la trama y los personajes. En oportunidades reversiona melodías populares contemporáneas del siglo XX y XXI que revelan sutilmente la trampa temporal que envuelve a anfitriones y visitantes. A su vez, la recurrente ejecución, en distintas interpretaciones, del motivo musical de la pieza *Rêverie* (Claude Debussy, 1899) tiene una presencia significativa en contextos vinculados al ensueño, la memoria y el despertar de los androides.

<sup>5</sup> ["El dolor y su pérdida [respecto de la muerte de sus padres] es lo único que me queda de ellos" (Traducción nuestra).]

<sup>6</sup> ["Al principio pensé que ustedes eran dioses. Después me di cuenta de que eran simplemente hombres. Y yo conozco a los hombres. ¿Crees que le temo a la muerte? Lo he hecho millones de veces. Soy muy buena para eso. ¿Cuántas veces has muerto? Porque si no me ayudas, te mato." (Traducción nuestra).]

<sup>7</sup> Otros autores han interpretado el espacio de reprogramación en *Westworld* bajo la teoría del espacio liminar de los rituales de iniciación de Victor Turner (Lacko, 2017). Si bien la potencia teórica del análisis de Turner para reunir la normatividad, la afectividad en el ritual puede ser atractiva para considerar la etapa de entrenamiento de las criadas, esto se diluye en el análisis de los androides de *Westworld*; Turner (1999) indaga en las formas (los rituales) en que la normatividad social se impone a los individuos, mientras que en *Westworld* el individuo genera, a partir del despertar de la conciencia, las tramas sociales.

# Aporofobia, segregación y descenso a los infiernos

*Parasite* | Bong Joon Ho | 2019

Francisca Ramón Fernández\*

Universitat Politècnica de València (España)

Josep Prósper Ribes

Universitat Politècnica de València (España)

Recibido 23 de abril 2020; aprobado 22 de septiembre 2020

## Resumen

El rechazo al pobre y la segregación aparecen de forma muy evidente en el film coreano *Parásitos*. En el presente trabajo se analiza esta película que representa un ejemplo de los problemas sociales de las clases más desfavorecidas, relacionando los aspectos narrativos con los jurídicos, mostrando a lo largo del relato la distinta situación social que tienen los personajes dependiendo de su trabajo y de su riqueza. Las clases sociales más desfavorecidas emanan un olor que no se puede eliminar con la limpieza y que provoca el rechazo de las clases sociales acomodadas. La separación de clases sociales se manifiesta a través de espacios arquitectónicos, planos cinematográficos y detalles, donde siempre el rico está en lo más alto, y el pobre, en lo más bajo. El cine se convierte en un portavoz de aspectos sociales y jurídicos y nos muestra una sociedad enferma y degradada, hasta sus últimas consecuencias.

**Palabras Clave:** *Parásitos* | aporofobia | segregación | derechos humanos

**Aporophobia, segregation and descent into hell**

## Abstract

Rejection of the poor and segregation appear very clearly in Korean film *Parasite*. In this paper this film is analyzed, which represents a clear example of the social problems of the most disadvantaged classes, relating the narrative aspects to the legal ones, showing throughout the story the different social situation that the characters have depending on their work and of their wealth. The most disadvantaged social classes emit an odor that provokes the rejection of the well-off social classes. An odor that cannot be removed by cleaning, but is a symbol of the lower classes. The separation of social classes is manifested through architectural spaces, cinematographic plans and details, where the rich are always at the top, and the poor are at the bottom. Cinema becomes a spokesperson for social and legal aspects, as well as the lack of ethics and shows us a sick and degraded society, to its ultimate consequences.

**Keywords:** *Parasite* | aporophobia | segregation | human rights

## Introducción <sup>1 2</sup>

Voz Parásito: “*Dicho de un organismo animal o vegetal: Que vive a costa de otro de distinta especie, alimentándose de él y depauperándolo sin llegar a matarlo. Dicho de una persona: Que vive a costa ajena*”  
(Real Academia Española, 2020).

Una de las películas que ha suscitado mayor expectación tanto en la crítica como en el público ha sido *Parásitos*, de Bong Joon-ho, película surcoreana, y que se

alzó con el Óscar en la categoría de mejor película, en 2020 (Merino, 2019; Rocangliolo, 2019; Tomasi, 2019; Orellana, 2020).

El argumento de la película se centra en torno a una familia de gente humilde y pobre, los Kim, que está integrada por el padre, Kim Ki-taek, la madre Chung-sook, el hijo Ki-woo y la hija Ki-jeong. Dicha familia vive en una construcción habitual en la capital de Corea del Sur, Séul, denominada *banjiba*, que en realidad es un sótano. Este tipo de vivienda resultó ser una solución a los

\* frarafer@urb.upv.es

problemas de espacios habitables que se produjeron en la ciudad derivados de la crisis económica, en las que el acceso a la vivienda por parte de los más pobres era muy difícil, por lo que se legalizaron los búnker o sótanos como espacio habitable (Michel Fariña y Laso, 2019).

A través de su hijo, la familia Kim consigue ocupar puestos de trabajo en la residencia de una familia rica, los Park. Esta familia se integra por el Sr. Park, su esposa, Yeon-kyo, su hija, Da-hye, y su hijo, Da-song. Esta familia dispone de servicio, el ama de llaves Moon-gwang, que está casada con Oh Geun-sae.

El hijo de la familia Kim es el profesor particular de la hija de los ricos; la hija es la mentora del hijo de los ricos; la madre ejerce de criada para todo; y el padre es el chófer. Lo divertido y al mismo tiempo curioso de esta situación, es que la familia rica y empleadora no sabe que ha contratado a una familia completa, y piensa que cada uno procede de un lugar diferente.

Sin embargo, hay un momento en que un miembro de la familia Park, el hijo pequeño, se da cuenta que hay un nexo en común entre todos los nuevos trabajadores: el olor. Cuando comenta esto a su familia, se preguntan si es porque utilizan el mismo detergente para lavar la ropa o gel de baño, y plantean cambiar los productos, para que se puedan diferenciar. Sin embargo, eso no acaba de funcionar, porque el olor que desprende no es sólo un olor físico sino también simbólico. Es un olor que los delata como pobres, aunque todos estén trabajando en el hogar de los ricos y percibiendo un salario. Es un olor que no pueden disimular.

Como indican Michel Fariña y Laso (2019) el olor opera como metonimia del objeto: la vinculación a una familia, los Kim, y el lugar en el que habitan, el sótano. No pueden evitar desprender un olor que está impregnado en sus cuerpos, y que sólo podrían eliminar viviendo en otro lugar, ya que el olor se origina en el sótano, y no se elimina de ninguna forma. Denota su estatus social, de vivir en el subsuelo, y es un olor que resulta rechazable por parte de las clases altas.

Dentro de la filmografía de Joon-ho (Lepastier, 2017; Malausa, 2017; Ruiz, 2017; Tassi, 2017), la presente película refleja de una forma explícita un capitalismo salvaje donde se rechaza a los sujetos por su condición de pobre, a través de un elemento percibido de forma sensitiva como es el olor.

Uno de los núcleos clave de la película implica que los pobres *son* pobres y habitan en sótanos y espacios cerrados, mientras que los ricos *son* ricos, habitan en viviendas unifamiliares con espacios abiertos, y en buena

medida viven a costa del trabajo de los pobres. Sin embargo, ya que, si bien es cierto que los ricos necesitan a la familia pobre para mantener su nivel de vida, también la familia pobre se ha instalado en la casa de los ricos y depende de ellos para su subsistencia.

El contraste es evidente: los ricos viven en espacios abiertos, en viviendas unifamiliares, con claridad y luz, con aire puro y protección frente a las inclemencias del tiempo. Los pobres viven en espacios cerrados, en sótanos, en medio de la oscuridad, con aire viciado y sin protección frente a las inclemencias del tiempo (Kercher, 2017). De hecho, cuando llueve, su espacio, su casa, se inunda. Se muestra así la dicotomía sobre cómo influye la lluvia en las dos familias. Los Park se encuentran acomodados en su salón, y observan hacia afuera como si hubiera un espectáculo; los Kim, desesperados, huyen hacia el sótano donde habitan, a sabiendas que lo van a encontrar inundado, y eso supone para ellos la desolación. El diluvio se muestra en la película desde arriba hasta abajo, y cuanto más abajo se encuentra el espacio (Michel Fariña y Laso, 2019), mayor es la afectación material que desencadena.



## Metodología

Para realizar este trabajo hemos aplicado las técnicas de análisis narratológico, donde nos centramos en las características de los personajes, como roles que cumplen, y el ambiente donde desarrollan su actividad, que es lo que configura, básicamente, la historia, y cómo se articula con los elementos discursivos. Además, hemos aplicado los conceptos fundamentales del Derecho para entender lo que nos transmite el relato, que es muy importante el desarrollo de relaciones sociales, cómo se ejercen relaciones de dominación entre distintas clases sociales que desembocan en una especie de parasitología social y humana.

## Estructura narrativa

La estructura narrativa se divide en tres momentos:

### 1. *Presentación de la familia pobre e instalación en la casa de los ricos*

La presentación de la familia Kim, que es la primera familia pobre, el auténtico motor de los acontecimientos. Esta presentación ya nos sitúa en un mundo donde hay una jerarquización de los seres humanos, es decir, una estratificación social que se manifiesta tanto en el lugar en el que habitan, como en las posibilidades laborales que tienen, lo que condiciona absolutamente sus recursos materiales.

La familia está compuesta por el padre, la madre, el hijo y la hija. Habitan en un sótano, es decir, un lugar ubicado por debajo del nivel del suelo, y sufren las constantes micciones de la gente que pasa por la calle.

Además, el sótano en el que habitan es un espacio cerrado, opresor. Es muy significativo que para poder acceder a un medio de comunicación que les permita ver algo más allá del lugar en que están enclaustrados, la familia Kim roba el wifi a sus vecinos, porque no pueden permitirse el lujo de tener una conexión por internet.

En esta situación desesperada se les presenta una oportunidad: un amigo propone al hijo dar clases particulares a la hija de una familia rica, los Park. Y aquí se inicia un despliegue de recursos tramposos y basados en el engaño por parte de la familia pobre, que van desde la falsificación de un título universitario hasta conseguir expulsar a los otros trabajadores de la familia Park para ocupar su lugar.

La familia rica, los Park, también está constituida por padre, madre, hijo e hija, es la oposición a la familia pobre, son la cara y la cruz de una misma moneda.

Una de las diferencias fundamentales entre la familia rica y las familias pobres es la posibilidad que tiene la familia rica de desarrollar todo tipo de actividades mientras que las familias pobres no tienen esa posibilidad. Es más, en muchos aspectos la familia rica (especialmente la madre) demuestra una ineptitud alarmante para desarrollar las tareas cotidianas, cosa que no ocurre con las familias pobres que realmente son las encargadas de desarrollar las tareas cotidianas que facilitan la vida a la familia rica.

### 2. *Descubrimiento de que otra familia habita en el subsuelo de la vivienda familiar de los ricos*

Otro de los momentos clave se muestra cuando la familia que se introduce en la casa, los Kim, descubre que

en el subsuelo de la vivienda hay otra familia, que está constituida por la antigua criada, que fue sustituida por la nueva criada de forma malévola, y su marido que ocupa el subsuelo de manera permanente. Son la Sra. Moon-gwang, y el Sr. Geun-sae. Esta situación llega a provocar un conflicto entre las dos familias pobres, por la pugna de su situación dentro de la casa de la familia rica. Como expresan Michel Fariña y Laso (2019), se produce “una lucha despiadada por la supervivencia en la que los desclasados y los empleados pobres se matan mutuamente por ocupar un lugar en la casa de los ricos” (s/d).

Esta situación expone que dentro del estrato social de los pobres y marginados hay distintas categorías y niveles de miseria.

Estos niveles de pobreza en los que hay pobres y más pobres todavía se refleja en el final de la película cuando el pobre que habita el sótano de la familiar Park sale de su habitación, con la finalidad de suprimir su confinamiento, y que motiva todo el desenlace que vamos a explicar a continuación.

### 3. *El desenlace que es momento en que se produce la masacre, cuando sale del sótano de la casa de los ricos el hombre enclaustrado*

En las escenas finales de la película, cuando se produce el desenlace que lleva a dinamitar la supuesta situación idílica de la familia rica, es donde se observa de forma más clara la diferenciación entre espacio cerrado y espacio abierto.

El confinamiento del personaje que se encuentra en el sótano de la casa de los Park, es el detonante que hace saltar por los aires la estructura contenida hasta este momento en el que se muestra la película.

La estructura muestra de forma muy clara la segregación en los espacios: los ricos siempre se representan dentro de espacios abiertos (de hecho, la familia rica vive en una vivienda unifamiliar con jardín) o espacios luminosos, con luz natural o artificial; mientras que los pobres siempre se muestran en espacios cerrados (la familia pobre vive en el subsuelo de un edificio), con luz artificial, y con claras carencias de habitabilidad. E incluso dentro de los pobres, a los subpobres, podríamos decir, se los representa en un sótano en el que ya no hay ningún tipo de conexión con el exterior. No disponen de ventanas ni de ningún elemento para poder ver la luz del sol.

Precisamente esta dualidad de espacios, abiertos y cerrados, superiores e inferiores (hay que atender también a las escaleras y alturas en la forma de representación de

las clases sociales), se muestra en el desenlace. El pobre, el Sr. Geun-sae, marido de antigua ama de llaves, que vive en el sótano de la casa de los Park, literalmente “sale” de ese espacio cerrado, a un espacio abierto (el jardín de la casa de los Park) donde se está celebrando una fiesta de cumpleaños del hijo de la familia rica.

Cuando este personaje enclaustrado en el subsuelo sale de su encierro, sufre un deslumbramiento por la luz del sol, dado que se ha mantenido en el sótano alejado de la luz natural. Es un hombre habituado a vivir en la oscuridad. Este personaje también toma protagonismo en el inicio de la película (aunque nos daremos cuenta después) porque es visto por el hijo de los Park, y solamente por él, ya que el resto de la familia no lo ve (Crespo, 2019). El niño lo considera un fantasma, y de hecho lo representa en los dibujos que realiza de una forma distorsionada (Du Mesnildot, 2019a; 2019b).

Después del ataque a Geun-sae, se suceden una serie de acontecimientos que derivan en la muerte de varios personajes. Aquí entra en juego también la gestualidad de uno de los personajes, que además provoca el ataque del padre de la familia pobre. Nos estamos refiriendo a que el personaje que encarna al padre de la familia rica, quien se tapa la nariz porque no puede soportar el olor de los pobres. Este momento refleja con toda su contundencia el rechazo, la aporofobia, entendida como el rechazo al pobre, ya que con un gesto lo está rechazando, sin mediar palabras.

### Segregación, aporofobia, plutofilia y derechos fundamentales

La segregación como concepto consiste en separar al sujeto diferente del resto, de considerarlo como de segunda categoría o de categoría inferior, o como indica la Real Academia Española (2020) “separar y marginar a una persona o a un grupo de personas por motivos sociales, políticos o culturales”, se muestra en *Parásitos* en todos los espacios de la casa.

En el caso de *Parásitos* el propio título da lugar a una dualidad de interpretación: no hay solamente un tipo de parásito. En última instancia, los distintos grupos de personajes (familia Park, familia Kim y familia Sr. Geun-sae y Sra. Moon-gwang) se parasitan entre ellos de forma constante. Durante el visionado de la película, la perspectiva subjetiva del parasitismo va cambiando de opinión en el espectador, y queda más claro cuando todavía hay parásitos de los parásitos de los parásitos. El

caso extremo es el personaje masculino que habita en el sótano, y que únicamente puede parasitar a otros personajes para subsistir.

Se produce también una mutación de los personajes: la familia Kim, que presenta al inicio de la película un aspecto desaliñado y poco cuidado, cuando entran al servicio de la familia Park cambian de aspecto e incluso es difícil de reconocerlos, ya que presentan una presencia más cuidada, así como un comportamiento y unos modales más refinados (Kovacsics, 2019).

En ese ámbito jurídico podemos invocar varios preceptos de la Constitución Española que se observan no se cumplen en la representación y en el argumento de la película. En este sentido, la familia pobre está desprotegida en el ámbito social y económico (artículo 39 de la Constitución Española), y también se muestra la discriminación en los sujetos (artículo 14 de la Constitución Española) o el libre desarrollo de la personalidad (artículo 10 de la Constitución Española).

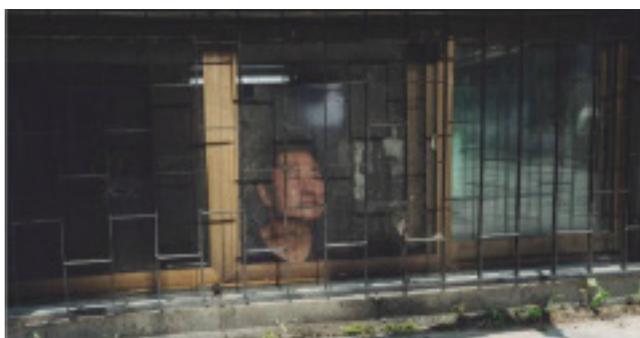
La violación de Derechos Humanos a través de la marginación que sufren los personajes de las familias pobres, unos más que otros, ya que el personaje que habita en el sótano de la familia rica es un claro ejemplo de marginación absoluta en todos los sentidos, ya que no dispone de recursos ni de un espacio para poder vivir de forma digna. Podemos destacar la violación de los siguientes derechos, teniendo en cuenta la Declaración Universal de los Derechos Humanos, adoptada y proclamada en la Resolución 217 A(III), en París, en 1948:

1. Derecho a su seguridad (artículo 3);
2. Sometimiento a trato cruel, inhumano o degradante (artículo 5);
3. Derecho al trabajo y a la protección del desempleo (artículo 23);
4. Derecho a un nivel de vida adecuado para asegurar al sujeto y a su familia un estado de salud y bienestar, respecto a la alimentación, vestido, vivienda, asistencia médica y servicios sociales, así como el derecho a los seguros en caso de desempleo, enfermedad o invalidez, y en otros casos de pérdida de los medios de subsistencia por circunstancias ajenas a su voluntad (artículo 25);
5. Derecho al establecimiento de un orden social e internacional en el que los derechos y libertades sean plenamente efectivos, tal y como aparecen en la Declaración (artículo 28).

Respecto a la aporofobia, el rechazo al pobre, en la película tiene numerosas connotaciones, pero se refleja de forma muy clara en los gestos que realizan los personajes (durante los trayectos en el coche, en la estancia en la casa, y antes del desenlace final en el jardín), de taparse la nariz para evitar olerlos. El olor a pobre provoca el rechazo de los ricos. Un olor que no es percibido por el propio pobre, pero que le denota su clase social inferior. Es un olor derivado de la ubicación de la vivienda, un subsuelo en el que no hay ventilación, y que por las humedades y condiciones infrahumanas en las que viven, se penetra en la piel y la ropa, a modo de distintivo invisible de su origen social inferior, y que provoca una segregación de los personajes.

Este concepto, la aporofobia, es una forma de discriminación. El término acuñado por Cortina (2017) se refiere a comportamientos y actitudes en forma de rechazo a la persona pobre (Picado *et al.*, 2019). En ocasiones utilizamos patrones como juicios de valor sobre la imagen de un sujeto en relación con su situación personal, económica y dentro de la sociedad. No se identifica con el rechazo a una etnia, ni raza, ya que dentro de las mismas se produce la aporofobia. Es el rechazo a la persona pobre, sea cual sea su raza, etnia o nacionalidad (Carras-cosa, 2018; Roca, 2019).

Se relaciona también con la idea de incomodidad o de no pertenencia al mismo grupo o pertenencia social (Picado *et al.*, 2019). Y ello se observa en la película, ya que el hijo de la familia Park, el que en un primer momento identifica a los pobres por el olor, se siente incómodo por dicha circunstancia. Le incomoda que en su casa haya sujetos que huelan de forma diferente al resto del grupo, el grupo de los ricos. Inmediatamente los identifica como de otro grupo o pertenencia social diferente al resto.



Como advierten Michel Fariña y Laso (2019) la familia Kim no percibe su olor y, además, no son capaces de disimularlo o enmascararlo de alguna forma. Huelen diferente y ello es percibido por la familia Park en dife-

rentes ocasiones que se muestran en la película. Pueden aparentar los Kim competencias profesionales que no poseen, e incluso disimular que son familia, pero no les resulta posible disimular su origen y ello es por culpa de cómo huelen para los ricos.

La aporofobia se sustenta en la discriminación a los pobres por el simple hecho de serlo, ya sea por miedo o aversión. Una parte de la población desprecia a otra por su condición económica, y los considera inferior, por lo tanto se crea hostilidad hacia estas personas de escasos recursos económicos. La consecuencia fundamental de la aporofobia, además del rechazo a las personas más vulnerables, restringir su acceso a determinados derechos sociales como la sanidad o la educación.

Se produce una violación de los derechos mencionados anteriormente a las personas pobres (Gimeno, 2000). Así, por ejemplo, podemos destacar que la aporofobia implica un comportamiento de discriminación, como hemos indicado anteriormente, y nos referimos a un comportamiento intolerante con los sujetos (Picazo *et al.*, 2019). El artículo 2 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos indica lo siguiente:

Toda persona tiene todos los derechos y libertades proclamados en esta Declaración, sin distinción alguna de raza, color, sexo, idioma, religión, opinión política o de cualquier otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento o cualquier otra condición. Además, no se hará distinción alguna fundada en la condición política, jurídica o internacional del país o territorio cuya jurisdicción dependa una persona, tanto si se trata de un país independiente, como de un territorio bajo administración fiduciaria, no autónomo o sometido a cualquier otra limitación de soberanía.

Se produce, por tanto, la exclusión de los sujetos, y con ello una violación o limitación de sus derechos como personas (Bellveser, 2018).

La pobreza y su invisibilidad por cuanto los pobres son una molestia para una sociedad diseñada para el éxito, se manifiesta también en la película. Los problemas de los pobres no interesan a las clases ricas. Se convierten en seres invisibles (Sebastián, 2018), no pueden manifestar sus problemas, y no pueden esperar una solución a los mismos por parte de las clases más favorecidas.

La pobreza se convierte en una situación social, y precisamente el pobre es el que necesita de las ayudas estatales para poder avanzar, y que, sin embargo, no siempre obtiene, ya que la estructura política y económica no lo permite, por determinadas circunstancias, y se produce la exclusión de los excluidos.

La aporofobia es una cuestión no sólo de concienciación social, sino de solidaridad (Rodríguez, 2018) hacia los sujetos, de comportamiento ético (González, 2019), ya que no se dirige a unos sujetos concretos, sino en abstracto, por su condición, independientemente de los elementos subjetivos (Ortega, 2019). Enlazaría también con lo que se ha denominado *ceguera moral* como “incapacidad para identificar la condición de vulnerabilidad de los demás” (Ayala, 2018).

La Constitución Española, en su artículo 1, indica que: “España se constituye en un Estado social y democrático de Derecho, que propugna como valores superiores de su ordenamiento jurídico la libertad, la justicia, la igualdad y el pluralismo político”.

La aporofobia en un estado democrático es una forma máxima de desigualdad, por lo que no respeta los valores del ordenamiento jurídico, además de que el artículo 14 de la Constitución Española preceptúa el principio de igualdad, indicando que “Los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social”.

Vemos, pues, que si atendemos tanto a la legislación internacional como en la nacional española, no se permite la aporofobia, tanto según lo indicado en la Declaración Universal de Derechos Humanos, como en la Carta Magna (García, 2019).

### La involución de la comunicación como consecuencia de la falta de recursos económicos

Otro de los aspectos que queda reflejado en *Parásitos* es la *involución* en el ámbito de las comunicaciones. Se pasa desde las primeras imágenes de la película de la conexión vía *wifi*, a finalizar la misma a través de la comunicación mediante código morse.

Aquí se refleja otro de los aspectos de las clases sociales: los ricos gozan de los medios más avanzados de comunicación, y los pobres ven limitado el acceso a los nuevos medios de comunicación: unos porque tienen que pagar el acceso a internet, y otros porque desde su posición les resulta absolutamente acceder a nada. Se ha quedado estancado en esa época, sabía el código morse. Resalta el desconocimiento de este medio de comunicación por parte de las clases altas, excepto el niño que lo conoce por asistir a campamentos.

### Capitalismo, envidia y clases sociales

Otro aspecto a destacar es el reflejo del capitalismo que se muestra en la película *Parásitos*. Si contemplamos la vida que lleva la familia Park y la familia Kim observaremos numerosas diferencias en relación con las clases sociales.

Los lujos de la familia Park son convertidos en necesidades, ya que la familia rica dispone de numerosos elementos superficiales que los considera indispensables para la vida diaria. Sin embargo, la familia pobre, y la familia subpobre carece de los elementos mínimos para poder llevar una existencia digna. Sus necesidades no son lujos, y precisamente carece de todos ellos. No dispone ni de una vivienda adecuada, ya que en caso de cualquier inclemencia meteorológica no puede subsistir, por no decir la situación del pobre que habita en el sótano de los ricos, que no dispone ni siquiera de una ventana, ni de ningún medio para poderse comunicar, salvo el código morse.

Se observa, pues, la degradación sucesiva de las clases sociales, hasta las condiciones infrahumanas de existencia de los más pobres.

Se pone de manifiesto en la película que los recursos no son accesibles para todas las clases sociales: lo que se ha denominado “democratización del lujo”, por ejemplo, en el caso de los electrodomésticos de uso doméstico. En las familias de los pobres, no se contempla que dispongan de los mismos; mientras que los ricos disponen de una vivienda domotizada.



Otro elemento a considerar es la envidia que se percibe en las clases sociales que se muestra en la película. Los pobres envidian a los ricos, de hecho, intentan acceder a su “ecosistema” mediante el desempeño de puestos de trabajo para poder disfrutar de comodidades reservadas sólo a los ricos. Pero esa envidia encubre en ciertas escenas un deseo de eliminación de los ricos, con la intención de que el pobre ocupe su lugar. Ello resulta muy palpable cuando los pobres, después de irse los ricos a pasar unos días fuera, se quedan en la casa, y se empieza a comportar como si fueran los habitantes de la misma.

La plutofilia se observa principalmente en las clases pobres, que desean disponer de los recursos de los ricos, de anhelar las riquezas del otro (Maas, 2019). El deseo de riqueza resulta particularmente interesante ya que su contraposición, el deseo de pobreza, no se produce en ningún caso (Terradillos, 2020). Los ricos nunca anhelan vivir como los pobres, con lo que ese deseo es una manifestación del reparto aleatorio de los recursos tanto económicos como sociales, que no siguen una disciplina exacta para su alcance. Consideramos que la contraposición aporofobia y plutofilia son la distinta cara de un mismo concepto asociado a los recursos, la aporofobia como el rechazo a quien no dispone de recursos; y la plutofilia como el anhelo de disponer de los recursos que tienen los ricos. Hay que indicar que la plutofilia es unidireccional, ya que es el pobre el que desea los recursos; sin embargo, la aporofobia puede ser contemplada no sólo por parte de los ricos, sino también por parte de los pobres, según el grado de pobreza.

Recordemos a Adam Smith, que ya en el siglo XVIII, manifiesta: “La disposición a admirar y casi idolatrar a los ricos y poderosos y despreciar a las personas de condición pobre y humilde es la más grande y universal causa de corrupción de nuestros sentimientos morales” (En Araya *et al.*, 2018). Especialmente contemplamos ese deseo de riqueza en *Parásitos* de diversas formas: en la significativa escena de la finalización de la película, como una ensoñación, en el que el hijo mayor de la familia Kim se visualiza en un futuro como dueño de la casa de los Park, y el reencuentro con su padre que ocupa el lugar del subparásito, después de la matanza que se produce en la fiesta de cumpleaños. Pero no solamente en esa escena, que consideramos especialmente significativa, sino también en otros momentos de la película, como por ejemplo cuando la familia Park se marcha al campo, y la familia Kim se queda en la casa ocupándola como si fuera suya. De hecho, ahí, en ese momento, se produce también el momento sublime en el que la anterior sirvienta se introduce en la casa, tras el acceso que le facilita la familia Kim, y se descubre la existencia del marido que vive en el sótano. Es precisamente ahí donde contemplamos la aporofobia por parte de los menos pobres hacia los más pobres dentro del concepto de pobreza, ya que la familia Kim rechaza a la familia compuesta por el Sr. Geun-sae y la Sra. Moon-gwang, precisamente porque son más pobres que ellos, y consideran que anhelan su posición dentro de la casa, ya que disponen todos ellos de trabajo. Ahí, se observa de forma muy clara la existencia de los dos conceptos relacionados en

las familias protagonistas: la familia Kim anhela la riqueza de la familia Park, y la familia del Sr. Geu-sae y la Sra. Moon-gwang desea la “riqueza” de la familia Kim. La familia Park rechaza la pobreza, se observa la aporofobia de forma muy clara, de la familia Kim, y a su vez, la familia Kim rechaza la pobreza del Sr. Geu-sae y la Sra. Moon-gwang.

## Conclusiones

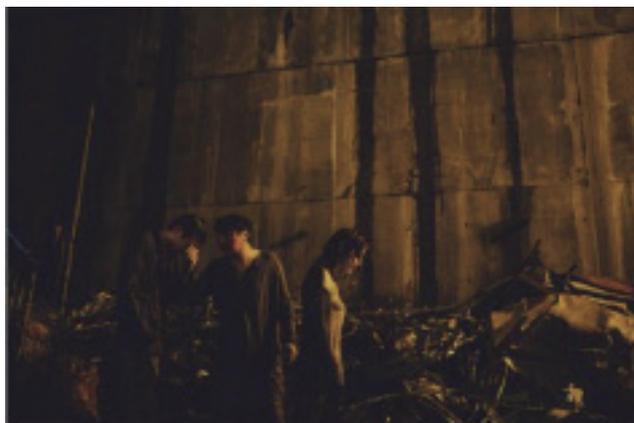
La película *Parásitos* se estructura en buena medida a partir de oposiciones: ricos-pobres, espacios abiertos-espacios cerrados, arriba-abajo, etc. (Ramírez, 2019). Podemos desarrollar las siguientes conclusiones:

1. Hay un doble concepto de parásitos. Por una parte, los parásitos manifiestos, que serían las dos familias pobres que se encastran en la casa del rico para poder vivir, especialmente en el caso del hombre que lleva años viviendo en el subsuelo de la vivienda unifamiliar, como si fuera un virus latente, que permanece escondido, hasta que, finalmente, acaba saliendo. Conviene recordar que el padre de la primera familia pobre, al final del relato, hace exactamente lo mismo, y volverá a vivir en el ese submundo, sin dejarse ver.
2. Los personajes pobres toman esporádicamente las propiedades de los ricos, para poder subsistir. Sin embargo, también los ricos son parásitos, en tanto que dependen, en buena medida, del trabajo de los pobres para poder subsistir. Más que simbiosis, podemos decir que hay un parasitismo porque las relaciones que se ejercen son de dominio inclusive y de imposición, no se muestra ninguna normativa de defensa del trabajador, ni ningún estatuto para regular la situación, además de no aparecer en la película ninguna referencia a un contrato de trabajo.
3. El lugar donde habitan los personajes tiene un carácter claramente simbólico. Los pobres viven en espacios cerrados y opresivos, inclusive en algún caso ni siquiera ven la luz del día. Los ricos viven en espacios abiertos, iluminados y con jardín, reflejo de su calidad de vida.
4. Hay un claro descenso simbólico a los infiernos por parte de los pobres. Si los ricos viven arriba, los pobres deben vivir abajo, en los sótanos, en

un infierno simbólico y al mismo tiempo real, ya que no les queda otro modo de vida.

5. Se aprecia en la película una picaresca, podríamos decir a similitud de la literatura del Siglo de Oro español, como en el *Lazarillo de Tormes*, con la figura del pícaro, que se inventa uno y mil recursos para sobrevivir en una sociedad adversa (Yáñez, 2019a; 2019b). De hecho, a raíz de la capacidad de inventar estrategias, la familia pobre se instala en la familia rica, después de conseguir que despidan a varios de sus antiguos sirvientes.
6. Desde el punto de vista jurídico, la película nos aporta muchos argumentos para posicionarnos en la lucha de clases, y en el concepto de rechazo al pobre, la aporofobia aparece en todas y cada una de las escenas del filme, de forma liminal y subliminal.
7. En la sociedad que muestra la película, no tiene cabida el sujeto que carece de medios, el que no

ha podido obtener recursos se queda fuera del sistema, y es el que va a sufrir las consecuencias, incluso climatológicas, por no disponer de una vivienda adecuada que la permita sobrevivir. Se trata de la negación de los derechos más elementales, y en el que se pone en tela de juicio el Estado del bienestar.



## Referencias

- Araya Pizarro, S., Varas Madrid, C., y Poblete Ibaceta, M. (2018). Ética y emprendimiento: una reflexión sobre los valores del emprendedor del siglo XXI. *Revista Dos Puntas*, (17), 175-194. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7440770>
- Ayala Enríquez, P. (2018). La simpatía smithiana como vía para reducir la aporofobia derivada de la corrupción. *Veritas: revista de filosofía y teología*, (41), 69-86. [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-92732018000300069&lng=es&xrm=iso&tlng=es](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-92732018000300069&lng=es&xrm=iso&tlng=es)
- Bellveser, R. (2018). Derechos humanos y aporofobia. *Movimiento escritores pro derechos humanos*, (2), 595-601.
- Bong, J. (director). (2019). *Parásitos* [película]. Barunson E&A; CJ Entertainment
- Carrascosa Bermejo, M. D. (2018). Libre circulación de ciudadanos comunitarios inactivos y protección social: ¿sufrir la UE de aporofobia?. En J.M. Miranda Boto (dir.) *El Derecho del Trabajo español ante el Tribunal de Justicia: problemas y soluciones*, (pp. 505-533). Cinca.
- Cortina Orts, A. (2017). *Aporofobia, el rechazo al pobre: un desafío para la democracia*. Paidós.
- Crespo, I. (2019). «Parásitos», Células durmientes. *Cinemania*, (289), 74-77.
- Du Mesnildot, S. (2019a). Parasite de Bong Joon-ho: Dans la prison de verre. *Cahiers du cinema*, (755), 20-22.
- Du Mesnildot, S. (2019b). Fantômes de la société coréenne: entretien avec Bong Joon-ho". *Cahiers du cinema*, (756), 38-40.
- García Domínguez, I. (2019). Aporofobia: una investigación cualitativa al colectivo de personas sin hogar en Salamanca. *Ars Iuris Salmanticensis: AIS: revista europea e iberoamericana de pensamiento y análisis de derecho, ciencia política y criminología*, 7(2), 25-53. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7273488>
- Gimeno Perelló, J. (2000). Derechos Humanos: Racismo y aporofobia. *El Viejo topo*, (141), 7-8.
- González Avión, S. (2019). Aporofobia: un desafío para la democracia. *Encrucillada: Revista galega de pensamento Cristián*, 43(211), 60-70.
- Kercher, D. M. (2017). Los espacios fangosos del cine negro globalizado: desde Hitchcock y Bong Joon-Ho a La isla mínima. En J. Sánchez Zapatero y A. Martín Escribà (coord.), *La globalización del crimen: literatura, cine y nuevos medios* (pp. 523-530). Andavira.
- Kovacsics, V. (2019). Mutaciones: Bong Joon Ho. Memories of murder. *Caiman cuadernos de cine*, (86), 82.
- Lepastier, J. (2017). Okja de Bong Joon-ho: Monstre domestiqué. *Cahiers du Cinema*, (734), 28-29.
- Maas, A. (2019). Aporofobia y plutofilia. *Revista de la Universidad de México*, (7), 68-76. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/ba725cbc-9db5-434a-87b2-959e045d2507/aporofobia-y-plutofilia>

- Malausa, V. (2017). L'ami Okja: entretien avec Bong Joon-ho. *Cahiers du cinema*, (729), 10-12.
- Merino, I. (2019). Cinema: Zombis, feminisme, drames reals, lluita de classes i marades bavoses a Canes. *L'Avenc: Revista de història i cultura*, (459), 68-72.
- Michel Fariña, J.J., y Laso, E. (2019). La otredad y la náusea. *Ética y cine*. <http://eticaycine.org/Parasite>
- Orellana Gutiérrez de Terán, J. (2020). Unos Óscar que dan que pensar. *Crítica*, (1051), 34-39.
- Ortega Esquembre, C. (2019). La aporofobia como desafío antropológico. De la lógica de la cooperación a la lógica del reconocimiento. *Daimon: Revista de filosofía*, (77), 215-224. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/319071/261421>
- Picado Valverde, E. M., Nieto Libroero, A.B., Guzman Ordaz, R., Yurrebaso A., y Jáñez González, A. (2019). Detección de la discriminación hacia los pobres, «aporofobia». *Miscelánea Comillas: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 77(151), 417-430. <https://revistas.comillas.edu/index.php/miscelaneacomillas/article/view/12228/11360>
- Ramírez Herrera, M.C. (2019). *La interrelación entre espacio y locura en las novelas contemporáneas materialistas de Benito Pérez Galdós*. Universidad de Málaga. <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=%2Fpzr%2BAqzEZ-Q%3D>
- Roca Oliver, E.A. (2019). Aporofobia versus negrofobia: identidad y política en África poscolonial. En E. González Esteban, J.C. Siurana, J.L. López González, y M. García-Granero Gascó (coord.) *Ética y democracia: desde la razón cordial*. (pp. 405-411). Co-mares.
- Rocagliolo, S. (2019). Gente pobre. *Fotogramas & DVD: La primera revista de cine*, (2014), 10.
- Rodríguez Aramayo, R. (2018). Solidaridad. *Eunomía: Revista en Cultura de la Legalidad*, (15), 169-175. <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/EUNOM/article/view/4346/2891>
- Ruiz, J. (2017). Alma de fabulador: Okja, Bong Joon-ho. *Caimán cuadernos de cine*, (61), 67.
- Sebastián Solanes, R. F. (2018). La aportación de Juan Luis Vives al estudio de la pobreza. Del socorro de los pobres a la aporofobia. *Vivesiana: revista de l'Associació d'Amics de Lluís Vives de la Universitat de València*, (3), 75-88. <https://ojs.uv.es/index.php/vivesiana/article/view/11428/10889>
- Tassi, F. (2017). Okja: di Bong Joon Ho. *Cineforum*, (566), 76.
- Terradillos Basoco (2020). Política criminal de exclusión: aporofobia y plutofilia. *Revista penal*, (46), 230-244.
- Tomasi, D. (2019). Parasite: di Bong Joon-Ho. *Cineforum*, (590), 17-19.
- Real Academia Española. (2020). Voz Aporofobia. <https://dle.rae.es/aporofobia>
- Real Academia Española. (2020). Voz Parásito. <https://dle.rae.es/?w=par%C3%A1sito>
- Real Academia Española. (2020). Voz Segregar. <https://dle.rae.es/segregar?m=form>
- Yáñez Murillo, M. (2019a). El cine fantástico conquista Cannes. *Fotogramas & DVD: La primera revista de cine*, (2109), 54-55.
- Yáñez Murillo, M. (2019b). Lucha de clases y picaresca a la coreana. *Fotogramas & DVD: La primera revista de cine*, (2112), 98-99.

<sup>1</sup> Trabajo realizado en el marco del Proyecto I+D+i «Retos investigación» del Programa estatal de I+D+i orientado a los Retos de la Sociedad del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades: RTI2018-097354-B-100 (2019-2022) y Proyecto de I+D+i Retos MICINN (PID2019-108710RB-I00, 2020-2022).

<sup>2</sup> Los autores han contribuido en la misma medida en la elaboración del presente trabajo. El orden de firma ha sido determinado exclusivamente siguiendo el criterio alfabético del segundo apellido de cada autor.



# Segregación y Heterodoxia

*Poco ortodoxa* | Anna Winger | 2020

Verónica Lull Casado\*

Universidad de Buenos Aires

Recibido 19 de mayo 2020; aprobado 6 de julio 2020

## Resumen

El artículo toma como referencia la serie *Unorthodox* (traducida al español como *Poco ortodoxa*) y desde allí trabaja la segregación desde dos perspectivas: desde la comunidad y en relación a la protagonista, Esther Shapiro.

En la vía de la comunidad, desliza desde la segregación estructural hasta la localización del rechazo del extranjero como respuesta estereotipada en relación a lo traumático. El texto avanza desde la noción de masa hasta la de comunidad de goce.

En la vía de la protagonista, sigue el movimiento subjetivo que conduce a la joven a sortear el mecanismo segregativo y dar el paso en la dirección de la separación y la construcción de un nuevo semblante y un nuevo cuerpo. El texto recorre aquí el camino del sujeto en la realización del deseo.

**Palabras Clave:** segregación | comunidad | deseo | goce

## Segregation and Heterodoxy

### Abstract

The article focuses its analysis on the *Unorthodox* series and develops an idea of the topic of segregation. These idea is raised from two perspectives: from the community and from the protagonist, Esther Shapiro.

From the community perspective, it raises structural segregation inside the relationship between the members of a group and the foreign people.

In the protagonist's perspective, the article follows the subjective process that leads the young woman to overcome the segregative mechanism and move along to separation and the construction of a new subjectivity. The text goes through the path of the subject in the realization of desire.

**Keywords:** segregation | community | desire | enjoyment

*Unorthodox*, traducida al español como *Poco ortodoxa*, describe de un modo particularmente conmovedor el drama en el que transcurre cierto momento de la vida de Esther, protagonista de la película. La intensidad dramática radica probablemente en que el proceso de emancipación de la joven se encuentra narrativamente condensado en cuatro episodios.

De entrada se presenta el conflicto que tracciona a la protagonista hacia los senderos de la liberación: y es que Esther está presa del sentido. La religión en la que ha sido criada, las normas culturales de la comunidad a la que pertenece, los códigos de su familia de origen y los de su familia política ... su mundo entero está plagado de sentidos que la someten, la aprisionan, la asfixian.

Esther Shapiro es una joven de diecinueve años casada desde hace un año con un joven también perteneciente a la comunidad jasídica Satmar residente en el barrio

de Willamburg en Nueva York. Desde el principio, algo en el film parece indicar que la cosa, para la joven, no marcha como ella anhelara. Sin embargo, cualquier cambio al interior de esa comunidad puede ser concebido como transgresión.

En este marco, Esty concentra desde el inicio una rebeldía sofocada que la convierte prontamente en un personaje pleno de potencial. Hay en ella una mujer luchando por una dignidad que –aunque no conocida– se ansía como necesaria.

El conflicto que viene in crescendo desde las primeras escenas se precipita de pronto con el pedido de divorcio por parte de Yanky, esposo de Esther. El argumento de éste y el modo en que formula su petición –a instancias del criterio materno– arranca a la joven de cualquier escena conyugal posible con ese hombre. Y toma la decisión de huir.

\* llullcasadoveronica@gmail.com



### Trauma y repetición. Comunidad de goce

La comunidad jasídica Satmar está conformada en su mayoría por descendientes de sobrevivientes húngaros del régimen nazi. La segunda y tercera generación de la comunidad se forjó sobre el suelo dicho o silenciado del horror. Los campos de concentración constituyen la marca traumática en torno de la cual se nuclea los sobrevivientes y su descendencia.

Este dato no es un dato menor. G. Agamben (1998) señala el efecto que tiene sobre el sobreviviente no sólo la huella de la experiencia del campo de exterminio sino además el hecho de haber sobrevivido a él –los afectos diversos que se enlazan con esto.

La película –muy freudianamente– plantea esta hipótesis en boca del patriarca: la liturgia de rememoración de las distintas esclavitudes del pueblo judío, desde los egipcios hasta el nazismo. Y se adentra de tal forma en el corazón mismo de la segregación.

Dice el patriarca en referencia a los pueblos extranjeros, “cada vez que hablamos su lengua, Dios nos castigó”. El extranjero implica un peligro. El mundo, ahí afuera, más allá de los límites precisos de la comunidad, puede ser un universo muy hostil. La comunidad se vuelve así en una suerte de reaseguro contra lo inquietante de una lengua nueva. El castigo como argumento del peligro de la exogamia revela el núcleo basal de la segregación.

Lo interesante en la enunciación del patriarca es que transmite a su clan el fundamento mismo del lazo como alianza. Hablan en su voz S. Freud y J. Derrida.

La segregación constituye el mecanismo fundacional de la estructura (Freud, 1930). Se trata de una idea con la que el autor recupera un tempranísimo planteo en relación a la constitución del complejo del semejante (Freud, 1894). El sujeto rechaza de sí lo que genera perturbación.

Y eso, inquietante, pasa a constituir el campo de lo ajeno, lo exterior, y aún más, lo hostil.

La hostipitalidad (Derrida, 2006) es el neologismo con el que el autor nombra lo hostil al interior del gesto hospitalario. El huésped puede entrañar el peor de los peligros para quien ofrece su casa como alojamiento. Y al mismo tiempo, el ofrecimiento de un lugar al extranjero puede llevar implícito un gesto hostil. Así el lazo social supone en su núcleo mismo un elemento resistente a la unidad, ajeno a la unificación, refractario a la síntesis. En el fundamento mismo de la masa (Freud, 1921) se esconde lo ominoso (Freud, 1919).

La comunidad jasídica testimonia con su abroquelamiento, el carácter profundamente perturbador del lazo social, aún en términos de alianza. No alcanza con aferrarse a las normas religiosas al interior de la comunidad –no alcanza con la transmisión que de ellas se haga a los propios a fin de garantizar la perpetuación del código y con él del Nombre del Padre. Hace falta además que todos los sentidos de la religiosidad preserven al sujeto del peligro que comporta lo heterodoxo –es decir, todo aquello que se aparte de la pauta cultural establecida.

En este establishment, lo heterodoxo va desde lo extranjero, lo extra comunitario hasta lo femenino al interior del propio pueblo.

Es elocuente en el film el tratamiento discursivo que se le da a la madre de Esther. Esta mujer, casada a sus diecisiete años con un hombre alcohólico al que no amaba y que jamás deseó y que –huelga decir– no había elegido, concentra todas las miradas hostiles en el punto en que encarna el misterio de un arrojado por fuera de los límites de la comunidad.

Extranjera (proveniente de Inglaterra), refractaria a la lengua materna (reacia al uso del idish), heterodoxa en su preferencia sexual (lesbiana) y finalmente, desertora de la comunidad (esposa fugada y exiliada en Alemania), la madre de Esty reúne todas las condiciones para ser el blanco de la segregación necesaria a la estructura de la comunidad.

Y es que Freud (1921) lo sitúa muy claramente. La estructura de la masa –por la identificación de sus miembros entre sí a través de su lazo al Ideal– tiende a anular las diferencias. O más bien, las opaca, las suaviza, en una tendencia a la homogeneización que, sin embargo, resiste preservando como identidad, las púas de los puercoespines.

Resulta verdaderamente interesante el modo en que el autor se esfuerza por localizar la pieza que en lo imaginario del lazo y aún, en la fortaleza del sostén simbólico de la masa, resiste a cualquier síntesis. Cuando el lazo se

estrecha mucho, las púas se hacen notar. Conviene por tanto, mantener algo de distancia. La separación al interior del vínculo preserva de la hostilidad inexorable al interior de eso a lo que llamamos lo social. Lo ominoso habita al interior de lo familiar. Lo *unheimlich* (Freud, 1919) acecha agazapado.

J. Lacan (1969) localiza la segregación en el fundamento mismo de la fraternidad. Es decir que la fraternidad ya es allí un sentido con el que se recubre el mecanismo estructural segregativo. El patriarca lo enuncia de un modo eficaz. La fraternidad como alianza comunitaria constituye el tratamiento defensivo frente a la segregación fundacional.

La segregación forma parte de la mitología estructurante de la religión del pueblo judío. Localizada en los tiempos inaugurales de la esclavitud egipcia y deslizándose hasta nuestros días, obliga al pueblo elegido a unirse para sobrevivir. Hay en esa unidad un fondo reactivo a la hostilidad padecida, al rechazo soportado, al racismo vivenciado a lo largo de la historia.

El sentimiento de pertenencia tan fuertemente arraigado en la comunidad jasídica no esconde su fundamento: radica en la firme convicción del padecimiento de la segregación a lo largo de la historia de la comunidad judía. Desde esta perspectiva, la segregación secundaria en su interior constituye entonces un acto de defensa y un sentido de afirmación cultural.

No hace falta ninguna ideología para el ejercicio del racismo; hace falta sólo la localización de un plus de gozar (Lacan, 1970). Y el pueblo judío sabe de qué puede ser capaz el deseo que se realiza bajo el modo de una oscura voluntad de goce: el goce del exterminio de la diferencia (Delgado, 2005).

He ahí la forma que toma el racismo bajo el régimen nazi. Por eso Lacan postula que el mismo avanza más allá de cualquier argumento ideológico. Alcanza con localizar un goce hétero y avanzar en la pretensión de eliminarlo. Luego la ideología sirve como un argumento de legitimación, incluso de dominación política.

La comunidad jasídica se presenta como una respuesta reactiva al trauma del genocidio. El abroquelamiento en torno del fuerte sentido de pertenencia y la transmisión cultural en torno del Nombre del Padre como elemento ordenador de la estructura, garantiza al pueblo una fortaleza frente al avance del enemigo, una construcción de piedra en la que guarecerse del peligro que representa el mal.

Freud (1939) describe los efectos del trauma en la subjetividad. Repetición del trauma y evitación del

mismo. Ambos dan cuenta de la fijación de goce que el mismo entraña. En el discurso jasídico parece adivinarse la lógica freudiana. La masa que, en la comunidad de Williamsburg, nuclea a sus miembros en torno del padre asegurándoles la protección del peligro a través de la providencia de Dios.

Si Dios es el sentido que el hablante le da al desamparo (Freud, 1932) no parece descabellado que la religión y el lazo que ésta garantiza le otorguen a la comunidad jasídica un texto con el que tramitar el horror del exterminio nazi. Sin embargo, al interior de la comunidad, también habita el goce. O, para decirlo mejor, toda comunidad implica una alianza de goce. El problema se presenta cuando, un miembro de esa comunidad, da cuerpo a un goce Otro. La segregación vuelve a ser entonces el mecanismo por el cual la estructura de la masa opera defendiéndose. Esther Shapiro sabe de esto.

### Del rechazo de lo femenino a una versión de mujer

Esty se presenta de entrada como una chica diferente. Se lo dice a Yanky al conocerlo y con esa proclamación parece estar anticipando un pedido. Hay en su enunciación una demanda. Ella sabe que hay algo de sí que se adivina refractario a esa comunidad y pretende lógicamente, ser reconocida en su singularidad y que de ese modo, se la aloje. Yanky no tardará en hacerle saber que eso no es posible.



El film muestra algunos de los códigos de la religiosidad jasídica que más restricciones comportan para las mujeres. Desde el velo –elemento que la religión comparte con otras religiones tales como la musulmana e incluso la católica– hasta el tabú del período menstrual y la prohibición de cantar en público.

Hay en la comunidad una pauta religiosa que hace del pudor –del lado de ella– el velo con el que se recubre el

cuerpo de una mujer. Su reverso, cada uno de los tabúes de contacto del varón en torno de la femineidad. Pronto se revela el carácter enigmático de lo femenino y la atribución de hostilidad con que el varón puede abordarlo (Freud, 1918; Delgado, 2005).

La lógica fálica no inscribe la diferencia sexual. “Hay algo masculino, pero no algo femenino” (Freud, 1923, p 149). El falo inscribe la diferencia en términos de castración. Tiene o le falta, esa es la polaridad. La sexualidad femenina queda por esta vía marcada por el menos. Los semblantes que hacen juego con ese menos (-) son los que permiten dar una respuesta a la pregunta por la femineidad –del lado varón de la fórmula, se trate de la histeria o del macho. (Lacan, 1972).

El abordaje de lo femenino del lado hombre de la fórmula entraña entonces al menos dos posibilidades: por la vía de la atribución de una significación ligada con el menos –y entonces aparecen los semblantes de la mujer pobre, tonta, vieja, fea– o por la vía de la atribución de alguna relación de esa mujer al falo como bien –se desencadena entonces la hostilidad en el tratamiento de lo hétero– la bruja, la patrona...

En el film, Esther ocupa un lugar idealizado en relación al partenaire que eligieron para ella. Yanky, lejos de verla como una mujer habitada por el deseo, sólo puede concebirla como madre de los hijos que anhela tener. Incapaz de localizar en ella algo más que una expectativa fálica-materna, se dedica a desconocer durante un año las vías del erotismo que les hubiera permitido algún encuentro sexual posible. Yanky rechaza así lo femenino en Esty degradándolo a lo materno. Aborda ese enigma por la vía de la significación fálica en términos de castración.

Ahora bien, lo femenino no logra reducirse a esta lógica. Una mujer se enlaza no toda al falo. La dimensión del objeto permite a Lacan (1972) dar cuenta de eso que resta como enigma. Se trata de una vía del deseo que abre al campo del goce. Otro goce –esta vez, por fuera del goce fálico.

Es desde esta perspectiva que la sexualidad femenina resulta enigmática aún para quien se encuentra desde la anatomía, en apariencia, menos obstaculizada por el falo. Es así que la segregación de lo femenino por extranjero respecto de la lógica fálica no es solo privativa del varón. El rechazo con el encuentro de eso Otro que habita en ella puede resultar inquietante y hasta ominoso al interior de la propia subjetividad femenina. La histeria y sus inhibiciones dan cuenta de ello.

Hay algo en Esther que le resulta enigmático a ella de sí misma. Hay algo en esa identidad de mujer jasídica que

no termina de asimilar lo heterogéneo del elemento que la habita. Hay en ella un deseo que resiste cualquier reducción fálica. Y hay incluso un goce que no se deja domesticar bajo esa norma. La advertencia había sido hecha desde el inicio. Esty se había afirmado en su singularidad como diferencia.

En esa encrucijada se encuentra cuando su marido le pide el divorcio. Desalojada de la escena en la que se había sostenido muy a su pesar durante todo ese año, Esther decide irse. La huida se presenta como un acto de separación. Esther se libera del sentido que la oprime y pone a jugar el objeto separador (Lacan, 1964). Aparecerá entonces su voz.

El cuerpo adquiere en este segundo tramo toda su presencia. Esty comienza a transitar un proceso de construcción de un nuevo semblante con el que recubrir lo real de su femineidad (Miller, 1993). Ya no se trata del sentido represivo de ser-una-mujer-jasídica-nacida-para-ser-madre-que-sólo-tiene-sexo-con-la-finalidad-de-procrear.

El film no lo muestra –¿acaso un signo de pudor?– pero en el encuentro con el joven alemán se adivina la dimensión del erotismo. Esty descubre otro cuerpo. Su propio cuerpo más allá del sentido de la religiosidad como argumento represivo de la sexualidad. Hay sexualidad ligada al placer –más allá de la finalidad reproductiva. Un hombre puede gustarle.

Comienza a desplegarse así la pregunta por la femineidad recorriendo otros senderos que el de los sentidos fuertemente coagulados hasta entonces. Esther transita un proceso de feminización ligado a los cánones occidentales que incluyen desde el cambio de su vestimenta hasta la mascarada (Lacan, 1957) del maquillaje. Se trata del encuentro con nuevas formas del velo ligadas a los semblantes que Occidente le ha dado a la femineidad. Detrás de ese nuevo ropaje simbólico imaginario comienza a recortarse el objeto que le permitirá la separación. La voz abre así hacia otra vía.



Carente de educación formal, habiendo crecido en una comunidad que la educó para ser esposa y madre sin tener que llegar a valerse por sí misma jamás –entendiendo que siempre habría un hombre proveedor que garantizaría su prosperidad–. Esther decide audicionar en el conservatorio de música.

El viaje iniciático de Esty culmina con la prueba de canto. Esther, mujer y próximamente madre, termina de romper con otro de los sentidos de la religiosidad con la que fue formada. Hace aparecer su voz en público. Su canto seduce al auditorio. El grito del final libera al sujeto del Otro que la alienaba hasta entonces (Lacan, 1963).

Hay aquí una nueva versión de la femineidad para ella. Una mujer como voz de liberación. Una mujer como grito separador del Otro. La dimensión del objeto como respuesta a la pregunta por el enigma del deseo y el goce femeninos. Ya no se trata sólo de la dimensión del semblante. Ahora es el cuerpo en su dimensión real el que está en juego.

Esther ha dado el paso que faltaba: poner a jugar su propia voz de mujer en ese mundo de hombres con el que hasta entonces dialogaba. Ahora ella habla con un mundo más allá de las fronteras geográficas de su comunidad. Ha hecho oír su voz y ha encontrado en esto un goce. He ahí su acto más radical.

---

## Referencias

- Agamben, G. (1998). *Lo que queda de Auschwitz*. Adriana Hidalgo Editora.
- Delgado, O. (2005). *La subversión freudiana y sus consecuencias*. JVE Ediciones.
- Derrida, J. (2006). *La hospitalidad*. Ediciones de la flor.
- Freud, S. (1895). Proyecto de Psicología para neurólogos. *Obras Completas. Vol I*. Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1918). El tabú de la virginidad. *Obras Completas. Vol XII*. Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1919). Lo ominoso. *Obras Completas. Vol XVII*. Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1921). Psicología de las masas y análisis del yo. *Obras Completas. Vol XVIII*. Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1923). La organización genital infantil. *Obras Completas. Vol XIX*. Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1930). El malestar en la cultura. *Obras Completas. Vol XXI*. Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1932). El porvenir de una ilusión. *Obras Completas. Vol XXI*. Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1939). Moisés y la religión monoteísta. *Obras Completas. Vol XXIII*. Amorrortu Editores.
- Schrader, M. (2020). *Unorthodox* [Serie de televisión]. Studio Airlift; Real Film Berlin GmbH
- Lacan, J. (1957). *El Seminario: Libro 5*. Paidós.
- Lacan, J. (1963). *El Seminario: Libro 10*. Paidós.
- Lacan, J. (1964). *El Seminario: Libro 11*. Paidós.
- Lacan, J. (1969). *El Seminario: Libro 17*. Paidós.
- Lacan, J. (1970). *El Seminario: Libro 18*. Paidós.
- Lacan, J. (1972). *El Seminario: Libro 20*. Paidós.
- Miller, J.A. (1993). *De mujeres y semblantes*. Cuadernos del Pasador.



# Imaginarios cinematográficos en torno al menosprecio del indocumentado fronterizo. Entre la xenofobia y la deshumanización

*Undocumented* | Chris Peckover | 2010

Alfonso Ortega Mantecón\*

Universidad Autónoma Metropolitana, México

Sandra Anchondo Pavón

Universidad Panamericana, México

Recibido 6 de enero 2021; aprobado 3 de marzo 2021

---

## Resumen

El artículo recupera la narrativa del filme *Undocumented* (Peckover, 2010) para estudiar la violencia hacia los migrantes en la frontera norte (México-Estados Unidos). Entrecruza el contexto de construcción de las políticas migratorias que diseminan un ambiente xenófobo y racista en la frontera. El análisis de *Undocumented* —bajo la premisa de que el filme parte de esta realidad sociopolítica— modela su crítica antirracista contra la criminalización del indocumentado. Muestra, además, que el propio diseño legislativo promueve el clima de racismo y produce la violencia de tipo estructural y postestructural contra los migrantes. Conecta esta realidad con su representación fílmica a partir de la Ley Arizona o SB1070, cuyo origen y fundamentación contraviene el discurso internacional de los derechos humanos.

**Palabras Clave:** cine | racismo | representación | frontera | indocumentados

**Cinematographic Imaginaries Around the Contempt of the Undocumented. Between Xenophobia and Dehumanization**

## Abstract

The article recovers the narrative of the film *Undocumented* (Peckover, 2010) to study the violence against the migrants on the northern border (Mexico-United States). It intersects the context of the construction of migratory policies that spread a xenophobic and racist environment on the border. The analysis of *Undocumented* —under the premise that the film starts with this socio-political reality— models an anti-racist criticism against the criminalization of the migrant. Also, it shows that the legislative design itself promotes the climate of racism and produces structural and poststructural violence against migrants. It connects this reality with its filmic representation based on the Arizona Law or SB1070, whose origin and foundation contravenes the international discourse of human rights.

**Keywords:** cinema | racism | representation | border | undocumented

---

## Introducción. La frontera: tierra de asimetrías y de violencia

La situación de la frontera México-Estados Unidos ha formado parte de la agenda política de ambos gobiernos en los últimos cuarenta años. El alto número de *migrantes*, la presencia de grupos criminales organizados,

así como la actitud xenófoba y frontalmente racista de algunos políticos y residentes estadounidenses han motivado el surgimiento de diversas políticas migratorias que buscan frenar, ante todo, el paso de migrantes sin documentos a los Estados Unidos, políticas muchas veces cimentadas en el racismo que llegan a atentar contra los derechos humanos y los derechos del migrante.

\* alfonsoortman@gmail.com

Empero, en lugar de conseguir estabilidad en materia migratoria, las medidas tomadas principalmente por Estados Unidos han desencadenado un clima de gran violencia en la franja fronteriza. La frontera entre México y su vecino del norte se ha convertido en una de las más peligrosas del mundo, contando con un promedio de 1.3 personas que fallecen al día intentando cruzarla (Feldmann y Durand, 2008, p. 20). Ya sea como víctimas de la patrulla fronteriza, de grupos paramilitares “cazadores” de migrantes, de cárteles de narcotraficantes, de criminales o de las mismas inclemencias naturales de la región.

Pese a los intentos políticos y de esfuerzo conjunto entre los gobiernos mexicano y estadounidense para regular la migración y evitar el paso de indocumentados, la balanza se inclina considerablemente a favor de Estados Unidos. La asimetría en materia fronteriza entre ambas naciones se aprecia en el hecho de que, para cruzar de México a su vecino del norte, es necesario atravesar una serie de puntos de control antes de que se autorice el paso a los migrantes con documentación vigente. En contraparte, para el ingreso de estadounidenses al territorio mexicano no existen puntos de control fijos ni obligatorios para todos los individuos que deseen cruzar la frontera —por no hablar de la inexistencia de una visa que autorice el ingreso a México—, sólo se cuenta con un semáforo de inspección aduanal completamente aleatorio (Velasco Ortiz y Contreras, 2014, p. 40).

Algo similar se muestra en las cifras de patrullas fronterizas y de defunciones en la zona fronteriza. En 2010, la patrulla fronteriza estadounidense (Border Patrol) contó con cerca de 18,000 agentes encargados de vigilar la zona; mientras que en México, el órgano equiparable, el Grupo Beta, se encontraba conformado por aproximadamente 150 agentes, cuya función principal era proteger a los migrantes americanos que ingresaban al país. La asimetría es evidente también en las muertes de migrantes intentando llegar a los Estados Unidos, se cuentan más de 5,000 entre el año 2000 a 2014 y sabemos que otras tantas han quedado en el anonimato y en el olvido. Por su parte, no se contabiliza ninguna pérdida humana en el intento de los estadounidenses al llegar a México (Velasco Ortiz y Contreras, 2014, p. 41).

Los migrantes que anhelan ingresar a Estados Unidos, lejos de desistir ante el panorama de violencia y hostilidad característico del cruce de la frontera, se han adaptado a los cambios de política fronteriza, gastando importantes sumas de dinero que pagan a los “coyotes” para que los conduzcan a sus destinos por las zonas supuestamente más seguras, aunque se sabe que ello no

reduce efectivamente el número de muertes (Feldmann y Durand, 2008, p. 12).

La violencia y discriminación a la que se enfrentan los migrantes en el cruce fronterizo ha sido un tema constantemente recuperado por el cine, contando con un amplio catálogo de producciones que abordan la problemática desde diferentes perspectivas. Tanto ficciones como documentales consiguen abordar temáticas reales, con un importante anclaje en las políticas migratorias y en el clima político en el que fueron realizadas. Como bien afirma Isis Saavedra: “El binomio frontera-cine se debe entender como una construcción conformada a partir de la combinación de una serie de circunstancias históricas, políticas y sociales que trascienden la vida cotidiana” (2019, p. 319).

El presente artículo recupera estas ideas y tiene como objetivo analizar el contenido del filme *Undocumented* (2010) de Chris Peckover. Una película que aborda la travesía de un grupo de migrantes mexicanos que son interceptados y capturados por un grupo de paramilitares nacionalistas estadounidenses. El filme cuenta con un fuerte mensaje en contra de las políticas y legislaciones antimigratorias que se estaban discutiendo en la agenda americana durante la administración de Barack Obama, particularmente la llamada Ley Arizona o ley SB1070. Además de representar el clima político-migratorio del momento, su diégesis expone los riesgos que los migrantes enfrentan, al día de hoy, en el cruce de un país a otro, todo esto buscando abrir el debate y exaltar las violaciones a los derechos humanos que están teniendo lugar en la frontera.



La problemática de *Undocumented* es vigente en el contexto migratorio contemporáneo, donde las voces

xenófobas y racistas —teniendo como vocero en muchas ocasiones al mismo presidente Donald Trump— se han intensificado y endurecido en contra de los migrantes indocumentados, pudiendo considerarla, ya, como una violencia de tipo estructural o sistémica que se encuentra lejos de ser erradicada.

Se comienza presentando un breve panorama de las políticas migratorias que han contribuido al asentamiento de un ambiente racista alrededor del migrante indocumentado, incluso hasta su criminalización. A la vez, este texto explora los principales riesgos —naturales y humanos— a los que se enfrenta el migrante en el cruce fronterizo, mismos que se derivan, en varias ocasiones, de las modificaciones legislativas en torno a la vigilancia en la región. Ya planteados y explorados estos puntos que fungen de marco teórico, procederemos a analizar *Undocumented* bajo la premisa de que el filme parte del contexto histórico-político-social en el que fue elaborado, para llegar a la construcción de un mensaje crítico en contra de la xenofobia, el racismo y la criminalización del migrante en los Estados Unidos.

### Políticas fronterizas, riesgos y violencia hacia el migrante indocumentado

La migración de indocumentados de México a Estados Unidos se ha incrementado de manera considerable en los últimos años, pese al reforzamiento de las medidas de seguridad fronteriza y al mismo clima antimigratorio que se ha promovido en varios de los estados americanos colindantes con el territorio mexicano. Entre 2005 y 2012, el promedio de migrantes de origen mexicano que intentaban cruzar la frontera era de 570,000 personas al año, aproximadamente (Orraca Romano y Corona Villavicencio, 2014, p. 13). Los años siguientes, las cifras continuaron aumentando sin poder identificar una tendencia a la baja. Incluso, en la primera mitad del año 2020, pese a la crisis sanitaria derivada de la epidemia del Covid-19, el flujo migratorio continuó sin grandes variaciones respecto a los mismos meses en años previos. En la siguiente tabla se presenta el panorama estadístico de los últimos años tomando como referencia el número de migrantes que han sido detenidos por la patrulla fronteriza estadounidense. Cabe recalcar que resulta imposible tener un control numérico de los migrantes indocumentados que logran cruzar exitosamente la frontera, así como de quienes no lo consiguen o mueren durante el proceso. Aunque las cifras a continuación incluyen de-

Año fiscal estadounidense	Migrantes detenidos por la patrulla fronteriza
2020 (octubre-junio)	259,147
2019	977,609
2018	621,090
2017	415,517
2016	553,378
2015	444,859

tenciones de personas que no son de origen mexicano, nos presentamos un panorama base para reflexionar sobre la situación:

**Tabla 1.** Migrantes indocumentados detenidos por la patrulla fronteriza. Elaboración propia con información de *U.S. Customs and Border Protection*.

Ahora bien, las causas de las migraciones son diversas y han sido estudiadas en múltiples espacios y desde varias perspectivas (Aruj, 2008; Suárez Núñez del Prado, 2008; Castles, 2010; Celis Sánchez y Aierdi Urraza, 2015), pudiendo sintetizar que:

La pobreza, la violencia, la inseguridad, la impunidad, la corrupción son elementos que [...] [los migrantes] señalan como elementos básicos que justifican su migración a E.E.U.U. [...]. A esto se suman nuevos eventos como las fuertes crisis económicas regionales y los desastres naturales provocados por huracanes, inundaciones y terremotos [...]. Pero, sobre todo, son decisivas las inversiones en plantas hidroeléctricas, presas y proyectos ecoturísticos que están destrozando las comunidades indígenas, las tradiciones y la herencia cultural de dichas comunidades [...]. La violencia de género y los feminicidios en Centroamérica y México son una parte fundamental del régimen de movilidad sufrido por las mujeres, al ser causa y característica del proceso migratorio de las mujeres (Cortés, 2018, pp. 41-42).

En muchos de los casos, paradójicamente, “migrar puede ser más seguro que quedarse en sus barrios y pueblos” (Cortés, 2018, p. 47), pese a los consabidos riesgos del trayecto y la frontera. Siguiendo esta misma línea, Eduardo Torre-Cantalapiedra señala que los migrantes son víctimas de una dinámica compleja de violencia estructural, [1] que se manifiesta en diferentes momentos del proceso migratorio (a través del hambre, los riesgos de salud, la exclusión y el racismo, por ejemplo): “primero como motivo de la migración; segundo, en el tránsito de territorios y en el cruce de fronteras internacionales; tercero, en relación con la violencia postestructural [2] que padecen en el tránsito; y cuarto, en relación con la violencia legal que dificulta la integración en la sociedad de acogida” (2019, p. 87).

Aunque siempre han existido riesgos al momento de cruzar la frontera a Estados Unidos desde el territorio mexicano; éstos se han intensificado con el surgimiento de nuevos operativos fronterizos (Feldmann y Durand, 2008, p. 12) que han contribuido a la creación de un entorno racista y hostil en la franja fronteriza.

A finales de la década de 1980, el gobierno estadounidense aumentó presión a México con el fin de que vigilara su frontera, debido al constante aumento en el flujo de indocumentados. Buscando revertir esta tendencia, el mandato de Ronald Reagan aprobó en 1986 la Immigration Reform and Control Act (IRCA), política que otorgaba amnistía a la población indocumentada residente en los Estados Unidos. El acta legalizó a más de 3.2 millones de indocumentados de los cuáles más de 2 millones eran mexicanos (Massey, Durand y Malone, 2002). Empero, esta medida trajo consecuencias opuestas a las esperadas por el gobierno americano, puesto que la migración aumentó por una ola conformada, en su mayoría, por las familias de los individuos que habían sido legalizados y que buscaban reunirse con ellos bajo su nuevo estatuto legal (González Reyes, 2009, p. 50).

La migración mexicana hacia el norte continuó sin mayores alteraciones en su ritmo tras la aprobación de la IRCA. Mientras tanto, los países del Triángulo Norte de Centroamérica (TNC) —Guatemala, Honduras y El Salvador— incrementaron de manera considerable el flujo migratorio hacia los Estados Unidos, como consecuencia de los conflictos armados de sus países, la pobreza y otras situaciones ya referidas con anterioridad. La posición americana con respecto al gran volumen de migrantes que ingresaban al país adquirió mayor rigor, solidez y agresividad en la década de los 90, durante el mandato de Bill Clinton.

La estrategia estadounidense para hacer frente al ingreso de migrantes indocumentados a su territorio se inclinó ahora hacia la disuasión y el temor. En 1993, en El Paso, Texas, se implementó un programa piloto que recibió el nombre de Operación Bloqueo (*Hold-the-Line*) que consistía, *grosso modo*, en militarizar y vigilar con numerosas unidades los cruces habituales de la frontera, con el fin de interceptar a los migrantes ilegales que optaran por estas vías (Feldmann y Durand, 2008, p. 16). Paralelamente, ante el aumento de vigilancia en esto puntos bien identificados, los migrantes se verían obligados a tomar rutas “alternas” para llegar al país del norte, rutas que se caracterizaban por inclemencias climáticas (desiertos), cuerpos de agua que difícilmente

podrían cruzarse a nado (el Río Bravo) o animales venenosos (serpientes y alacranes, principalmente). De esta manera, se imponían barreras naturales para impedir la llegada de los migrantes. Con estos nuevos riesgos sumados a la “aventura” fronteriza y mediante la difusión de considerables cifras de migrantes que morían en el trayecto, se pretendía que los aspirantes a ingresar sin documentos a Estados Unidos fueran disuadidos a través del temor (*prevention through deterrence*).

Este modelo antimigratorio fue replicado e implementado en varias ciudades fronterizas: en California (*Operation Gatekeeper*), en Arizona (*Operation Safeguard*), en Ciudad Juárez-El Paso (*Operation Hold the Line*) y en el sur de Texas (*Operation Rio Grande*) (Trujeque Díaz, 2007, p. 143). Ante el aumento de la vigilancia en los cruces urbanos habituales, la migración situó sus bases en sitios despoblados o rurales. Mientras Baja California perdió importancia en este rubro, estados como Sonora adquirieron mayor relevancia y flujo de migrantes. A la par, las aprehensiones de indocumentados en los Estados Unidos disminuyeron de manera considerable, pero las muertes y rescates aumentaron exponencialmente (Meneses, 2005, p. 119).

La política estadounidense que se basa en la disuasión ha perdurado hasta la actualidad y ha sido ampliamente criticada desde la perspectiva de los derechos humanos, bajo la hipótesis de que en esta práctica subyace un cuestionable darwinismo social que asegura la supervivencia de los más aptos. Como bien señalan Feldmann y Durand, esta política migratoria estadounidense:

Busca de manera explícita disuadir a los migrantes de cruzar la frontera al aumentar los costos y los riesgos del cruce irregular. Al desviar los flujos migratorios hacia áreas más agrestes y desoladas donde el cruce de la frontera encierra evidentes riesgos, las autoridades estadounidenses están sometiendo a los migrantes a una especie de darwinismo social en el que sólo los más fuertes y con mayores recursos logran sortear los peligros del cruce y llegar a su destino [...]. Tanto en términos del derecho internacional como de los derechos humanos, existe un vacío legal que impide promover la protección de la población migrante (2008, p. 13).

Durante los gobiernos de George W. Bush (2001-2009) y de Barack Obama (2009-2017) se invirtieron muchos recursos para reforzar la patrulla fronteriza y se incorporaron nuevas tecnologías para detectar y rastrear indocumentados, en gran medida, debido al aumento de la violencia en el norte de México y al

incremento de poder de cárteles de narcotraficantes (González Reyes, 2009, p. 50).<sup>[3]</sup>

En la administración Obama se reafirmaron los intereses americanos con respecto a la seguridad fronteriza: “mantener el reforzamiento de sus fronteras; proveer el equipo más sofisticado para el control y la vigilancia antidrogas; mantener la cooperación en cuanto a la seguridad y combate a las drogas y al terrorismo de México y considerar el respeto a los derechos humanos” (Ramos García, 2012, p. 10). Estos objetivos quedaron plasmados en la Iniciativa Mérida y en el Plan de Seguridad Fronteriza Regional (2010), ambos proyectos buscaban reafirmar la cooperación entre las dos naciones por la seguridad de la frontera y la erradicación del tráfico de drogas.

De manera paralela a las políticas federales estadounidenses relacionadas con la migración y la frontera, en los estados del sur —específicamente Arizona— se exacerbaban el racismo y la xenofobia disfrazados de un sentimiento nacionalista que buscaba velar por la seguridad del pueblo americano frente a la amenaza que representaba, bajo su óptica, el migrante indocumentado. Con la guerra contra el narcotráfico en México y la violencia en el país del sur como antesala, el senador republicano Russell Pearce propuso en Arizona (2008) el proyecto de ley SB1070, que pretendía defender al estado de los indocumentados, considerados como criminales. En abril de 2010, la gobernadora de Arizona, Jan Brewer aprobó la ley que entró en vigor ese mismo año (Grageda Bustamante, 2018, p. 7).

La ley SB1070 establece, de manera general: 1) la criminalización del migrante indocumentado; 2) la autorización a los agentes de la policía estatal para revisar la documentación y la condición migratoria de las personas ante cualquier sospecha razonable por parte del agente, sin la necesidad de una orden judicial; 3) la detención de las personas de aspecto “sospechoso” para llevar a cabo los interrogatorios y averiguaciones pertinentes ante cualquier irregularidad; 4) la obligación de todo extranjero a portar su documentación migratoria en todo momento; 5) la sanción de cualquier individuo implicado en el traslado, movilidad, apoyo o empleo de migrantes indocumentados (Arizona SB1070, 2010).

Esta ley fue ampliamente criticada tanto en México como en Estados Unidos por sus tintes xenófobos y racistas, llegando a ser equiparada con las acciones tomadas en contra de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial. Empero, como se verá párrafos más adelante y en el mismo análisis del filme *Undocumented*, varios

rancheros y grupos nacionalistas americanos celebraron la aprobación de la ley SB1070 llegando a impartir “justicia” por sus propias manos bajo el cobijo de lo enunciado en la legislación.

En el mandato de Donald Trump, el indocumentado continúa siendo criminalizado y se ha reforzado la vigilancia fronteriza para impedir el acceso de migrantes mediante la ampliación del muro entre ambas naciones, ha habido un aumento considerable de los miembros que conforman la patrulla fronteriza y se han incorporado nuevas tecnologías —drones, por ejemplo— para la detección de migrantes (Lee, 2018, p. 224). A la par de estas medidas, el discurso xenófobo que caracterizó a los defensores de la ley SB1070 parece ser compartido por el mismo presidente, quien desde su campaña dejó clara su postura de cero tolerancia a los migrantes indocumentados, considerándolos como enemigos de la soberanía americana y reafirmando la criminalización de los mismos bajo la falacia de que se trata, siempre, de *bad hombres*.

Como pudimos ver, de manera sucinta, las políticas migratorias de los últimos cuarenta años no han sido capaces de frenar el flujo de migrantes indocumentados. En su lugar, estas estrategias únicamente han obligado a los “inmigrantes a pagar tarifas más altas a polleros y coyotes y a enfrentar peligros y riesgos de muerte, accidentes, violación, asaltos, estafas, vejaciones, etc. En resumidas cuentas, han construido las circunstancias violentas como parte de la estrategia para disuadir a los indocumentados” (Meneses, 2005, p. 124).

Una vez expuesto este panorama general de las políticas migratorias, indispensable para poder situar ideológica, contextual e históricamente al filme *Undocumented*, presentaremos brevemente cuáles son los riesgos a los que se enfrentan los migrantes indocumentados al momento de cruzar la frontera México-Estados Unidos, y que son recuperados en la diégesis del filme.

Como ya mencionamos, resulta muy complicado contar con cifras precisas sobre las muertes de migrantes en su trayecto a Estados Unidos. Para el año 2012, se registraron según algunas estimaciones cerca de 500 defunciones (Orraca Romano y Corona Villavicencio, 2014, p. 14), pero es muy factible que esta cifra sea superada en realidad por varios cientos más de migrantes que pierden la vida y cuyos cuerpos no son recuperados. Ante todo, el cruzar la frontera está asociado —en gran parte gracias a los operativos americanos y la estrategia de disuasión— con un gran peligro y un gran índice de fracaso en la misión (Lee, 2018, p. 212).

Los riesgos a los que se enfrentan los migrantes pueden ser vistos como manifestaciones de la violencia estructural en la que se encuentran inmersos involuntariamente por su misma situación de otredad. Las amenazas pueden dividirse en aquéllas de tipo natural y las de tipo humano. Entre las primeras figuran situaciones climáticas que pueden enfermar y conducir a la muerte al migrante, como la deshidratación y la hipotermia; así como otras relacionadas con el ecosistema y la geografía de la región del cruce fronterizo, donde destaca el ahogamiento en el Río Bravo o las muertes por envenenamiento como consecuencia de la picadura o mordedura de un animal venenoso (Feldmann y Durand, 2008, p. 20).

Además de sortear los obstáculos de la naturaleza misma, los migrantes se enfrentan también a amenazas humanas. Tal es el caso de los grupos criminales y de los cárteles de narcotraficantes, quienes ven en los migrantes a potenciales víctimas de sus respectivas dinámicas delincuenciales. En su trayectoria, los indocumentados se suelen encontrar con criminales que se distinguen por robarlos, secuestrarlos y violarlos, muchas veces en contubernio con los coyotes (Meneses, 2005, p. 123). La Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH), desde 2009, emitió una alerta ante el creciente número de secuestros de migrantes que estaba teniendo lugar en el país, contabilizando más de 9,758 casos —en ese año— de desapariciones forzadas (Ramos García, 2012, p. 25). Asimismo, como un reflejo de la violencia postestructural, los migrantes que han sido interceptados por la patrulla fronteriza y deportados de regreso a México, frecuentemente sin dinero ni documentos oficiales, tienden a ser blancos fáciles de secuestradores o candidatos a ser reclutados por los grupos criminales (Lee, 2018, p. 215).

En lo que respecta a los cárteles, sobre todo los Zetas, se han posicionado en la ruta habitual de los migrantes, aprovechando que es también la vía que utilizan para el tráfico de drogas. En ocasiones, estos grupos, conocedores de la zona, interceptan “a los migrantes para extorsionarles, secuestrarlos y pedir dinero a la familia y/o secuestrar a las mujeres y forzarlas a entrar en redes de trata y prostitución” (Cortés, 2018, p. 50). Baste como ejemplo la masacre de 72 migrantes indocumentados en agosto de 2010, conocida como la masacre de San Fernando (De Alba, 2019).

Otra amenaza humana que acecha a los migrantes son los denominados cazadores de indocumentados. Se trata de grupos paramilitares estadounidenses —en su

mayoría rancheros de los estados del sur— que, partiendo de un discurso racista y nacionalista, se organizan para llevar a cabo cacerías de migrantes buscando impartir justicia por su propia mano, ante la ineficiencia de la patrulla fronteriza, justificando sus acciones como defensa propia. Estos grupos tienen sus orígenes en los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001, contexto donde surgió la asociación Ranch Rescue, con el objetivo de “defender las propiedades privadas de los intrusos que las traspasan, fuesen migrantes o narcotraficantes [...]”. Esta organización paramilitar, desde 2001, ha establecido capítulos o sedes en siete estados: California, Arizona, Nuevo México, Texas, Colorado, Missouri y Oklahoma” (Trujeque Díaz, 2007, p. 144).

Ranch Rescue sirvió de modelo para la creación de otros grupos con el objetivo de detener los flujos migratorios, a la par de las medidas y estrategias tomadas por el gobierno, y de vigilar la zona. En la primera década del siglo XXI surgieron agrupaciones similares como Minuteman Project, Border Rescue, Civil Homeland and Defense y American for Zero Immigration; agrupaciones que subrayaban “el carácter voluntario, civil y ‘pacífico’ de sus acciones, [donde] su táctica de no establecer contacto físico con los supuestos invasores les ahorra la acusación de ser violadores de los derechos humanos” (Trujeque Díaz, 2007, p. 146).<sup>[4]</sup>

La ley SB1070, acentuó el discurso xenófobo y racista existente, por encima del supuesto “pacifismo” de estas agrupaciones nacionalistas. Sobran casos en los que estos grupos ejercen violencia física y verbal hacia los indocumentados, llegando a cazarlos —en el sentido literal de la palabra— bajo el argumento de “purificar” y “defender” a su patria y su propiedad privada (Orraca Romano y Corona Villavicencio, 2014, pp. 15-16). La ideología de estos grupos paramilitares que aún continúan coordinando cacerías, mediante el uso de las redes sociales, es uno de los temas centrales desarrollados en el filme *Undocumented*.

En este recorrido por las estrategias y políticas migratorias seguidas por los Estados Unidos y por los riesgos a los que se enfrentan los migrantes en el cruce fronterizo se ha evidenciado, ante todo, la situación de vulnerabilidad en la que se encuentra este grupo de personas incapaz de sortear la violencia estructural que viola sus derechos humanos. Al mismo tiempo, el reforzamiento legal estadounidense que criminaliza al inmigrante trae consigo un incremento notable de violencia en su contra, volviéndolos el blanco predilecto

de los grupos antimigrantes presas de la xenofobia y el racismo. Como bien menciona Alison Elizabeth Lee: “la [condición] de ilegalidad deshumaniza a las personas, criminaliza sus movimientos fuera de los canales autorizados, establecidos por la política migratoria de Estados Unidos y las somete a violencia física y psicológica” (2018, pp. 215-216). En síntesis, se puede afirmar que el migrante indocumentado se encuentra en una espiral de violencia de la que difícilmente podrá librarse a pesar de haber logrado cruzar exitosamente la frontera, una violencia de tipo estructural que se manifiesta a través de un discurso racista y que se encuentra sustentada, a la vez, en una violencia epistemológica y jurídica, cuya consecuencia es la vulneración de los derechos humanos de los migrantes, ignorados por estas políticas y leyes concebidas desde una óptica xenófoba y racista que se niega a reconocer la otredad.

### ***Undocumented*, ecos cinematográficos del racismo y el maltrato al migrante**

Habiendo planteado ya el panorama político-migratorio de los últimos años y los riesgos y abusos a los que se ven sometidos los migrantes en la búsqueda de mejores oportunidades de vida, continuamos con el análisis de la película *Undocumented* del director Chris Peckover. Se trata de una producción estadounidense enmarcada en el subgénero del terror conocido como *torture-porn* <sup>[5]</sup> que aborda de manera cruenta y mordaz, pero realista, tras la debida documentación y cimentación política, la realidad a la que se enfrentan los migrantes al momento de cruzar la frontera.

La trama se centra en un grupo de jóvenes documentalistas estadounidenses que desean filmar la odisea de un grupo de migrantes mexicanos que pronto cruzarán la frontera con ayuda de un coyote. Sin embargo, la situación se sale de control cuando son interceptados por un grupo paramilitar americano que secuestra al grupo de migrantes en un matadero de ganado que ha sido adecuado como prisión y cámara de tortura. Gran parte de la diégesis se concentra en la exposición de la ideología de este grupo nacionalista —una representación de los cazadores de migrantes descritos en el apartado anterior— que supone estar haciendo un gran favor a su país al combatir con sus propias manos el fenómeno migratorio, cobijados, impulsados y animados por los cambios legislativos recientes, un evidente eco cinematográfico a la ley SB1070.



Para realizar el análisis del contenido de *Undocumented* tomamos en consideración cuatro grandes bloques temáticos a estudiar partiendo de lo expuesto en el marco teórico, a través de un entrecruzamiento entre la realidad migratoria y lo representado en este filme: 1) la descripción de los migrantes que hace la cinta; 2) el viaje del migrante y el cruce de la frontera; 3) la representación del clima de xenofobia, odio frontal y racismo que recae en el grupo paramilitar; 4) así como la postura ideológica y política de los realizadores —el mensaje o la toma de posición— con respecto a la migración.

Desde su primera secuencia, la película de Peckover expone el contexto sociopolítico y el discurso sobre el que se construye gran parte de la trama. Se presentan varios fragmentos de vídeo, fotografías reales y audios de los debates políticos en torno a la migración durante la administración de Obama, haciendo énfasis en los debates y propuestas de leyes en Arizona que culminaron en la aprobación de la ley SB1070 en 2010, año de producción y estreno de la cinta.

Tras esta breve introducción al contexto, el filme se concentra en las entrevistas del grupo de documentalistas a quienes pronto cruzarán la frontera. Estas escenas presentan a individuos en precarias condiciones económicas, sociales y laborales que desean dar un giro radical a su vida, viendo una latente oportunidad de empezar de cero y con mejores oportunidades cruzando la frontera. Se podría considerar que Peckover, realiza una breve exposición del perfil de quienes deciden abandonar su país rumbo a los Estados Unidos.

El grupo de migrantes está conformado por personas de diferentes edades, desde niños hasta adultos mayores; algunos viajan en solitario o en familia; para algunos se trata de su primera vez intentando cruzar la frontera, para otros es ya el tercer intento. Todos tienen en común la pertenencia a sectores marginados de la población mexicana (víctimas de violencia estructural y extrema pobreza). Asimismo, comparten el deseo y

la esperanza de iniciar una vida mejor en Estados Unidos, lejos de sus respectivas problemáticas envueltos en la narrativa de la leyenda negra y las idealizaciones del sueño americano; esto último se evidencia por su firme creencia en la transformación inmediata de su vida tan pronto abandonen México. Poco conocen realmente al país del norte y al mismo tiempo están dispuestos a ingresar a un sitio ajeno, sin conocer el idioma ni la cultura, un país al que sólo conocen a partir de imaginarios idílicos y generalizaciones —Disneylandia, Hollywood, entre otros— que seguramente provienen de los medios de comunicación. Ante esta situación, Peckover representa al migrante que está dispuesto a arriesgarlo todo —*dinero, familia* y su vida misma— con el fin de llegar a los Estados Unidos, país al que ve como una tierra de oportunidades que cambiará su vida para bien y definitivamente.

Después de la presentación del perfil de los migrantes, *Undocumented* prosigue con el inicio de la travesía hacia los Estados Unidos. Los documentalistas acompañan al grupo de migrantes que han invertido todos sus ahorros en un coyote que les ofrece una ruta segura rumbo al país del norte. Todos han preparado una mochila con lo indispensable para sobrevivir el recorrido, principalmente agua y ropa. Tras haber sido conducidos en un camión por el desierto mexicano hasta la franja fronteriza, el coyote los guía hacia un túnel oculto en la vegetación que será la vía por la cual cruzarán al otro lado. Por los diálogos sabemos que se trata de un túnel creado secretamente y utilizado por el narcotráfico para introducir la droga a Estados Unidos, situación que evidencia la estrecha relación entre los grupos criminales y el coyotaje.

Con la ayuda de linternas, los migrantes cruzan el túnel guiados por el coyote. En el trayecto se encuentran con cadáveres de otros migrantes, lo que genera un gran impacto en el grupo, a tal grado que algunos de ellos dan la media vuelta para regresar a territorio mexicano. Estas escenas claramente aluden a la política de disuasión defendida por la estrategia migratoria estadounidense. Quienes siguen adelante en el recorrido se ven obligados a permanecer ocultos cerca de la carretera en espera de un camión que los conducirá hacia una “casa segura”. Ya en el vehículo, los migrantes y los documentalistas deben competir por el poco espacio que hay en la cabina de carga y turnarse para poder respirar a través de pequeños orificios en la carrocería del camión. 6

No obstante, el camión es interceptado y se sugiere que el coyote es asesinado. Los migrantes, en evidente

estado de pánico, son obligados a descender del vehículo por el grupo de paramilitares que los ha capturado. Este momento marca el fin del viaje migratorio por la frontera y da inicio a la representación de xenofobia y racismo que se manifiesta en estos individuos. Desde el primer encuentro entre ambos grupos, paramilitares y migrantes, los primeros se posicionan como quienes ejercen el poder y control sobre los segundos, a quienes, de inmediato, buscan doblegar e intimidar mediante la presencia de armas. Llama la atención el hecho de que los hacen desnudarse frente a ellos, dejándolos completamente expuestos y vulnerables, tanto física como psicológicamente.

De manera inmediata, los documentalistas, por ser estadounidenses, son separados de los migrantes. Éstos gozarán de mejores “atenciones” por parte de los cazadores de migrantes, pudiendo dormir sin cadenas ni ataduras en una habitación donde se ha apilado la ropa de cientos de migrantes que han sido prisioneros de los paramilitares. Asimismo, los documentalistas pueden alimentarse con la misma comida que sus captores, mientras que los indocumentados deben comer en el piso como si de ganado se tratara. Este trato desigual deja en claro que el objetivo-víctima de los cazadores no es cualquier individuo que se encuentre en su camino, sino que se trata de una búsqueda específica con fundamento en su ideología nacionalista extremista con la cual, en sus propias palabras, buscan “recuperar y sanar” a su país erradicando el mal que lo aqueja: el migrante indocumentado (Peckover, 2010).

Paralelamente, los cazadores dan un trato especial a los documentalistas con dos objetivos principales: 1) intentar convencerlos de que se encuentran haciendo lo correcto al exterminar la amenaza que aqueja a su país y, posiblemente, incorporarlos como adeptos a su ideología; 2) así como para que filmen lo que ocurre dentro de las paredes del matadero de animales y sea difundido en México, sirviendo de muestra de lo que puede ocurrir con quienes cruzan la frontera de manera ilegal. En el segundo punto, se identifican nuevamente las características de la estrategia de disuasión como vía de combate a la migración que ha seguido la política americana desde la década de 1990, pero esta vez con énfasis en un “mensaje” más visceral y más explícito para que no quede duda de que el grupo paramilitar no se toma a la ligera el problema migratorio.



Siendo obligados por el líder de los cazadores, los documentalistas se adentran, al igual que el espectador, a sus prácticas xenófobas y racistas, convirtiéndose en testigos de los abusos cometidos en el rastro. En primera instancia se enfrentan a la separación de las familias que conformaban el grupo de migrantes con el cual atravesaron la frontera. Bajo la falsa idea de que los paramilitares son “humanos” y “solidarios”, permiten que los menores de edad abandonen por su propio pie el lugar y regresen a México; sin embargo, como bien se revela en la diégesis, el fatídico desenlace de los niños es el mismo. Los infantes pueden haberse librado de ser torturados y, posteriormente, asesinados por los cazadores, pero pronto perecerán en el desierto como consecuencia del clima, del hambre, de la deshidratación o de los otros riesgos ya mencionados. Al igual que sucede con las operaciones de bloqueo implementadas a finales del siglo XX, los captores llevan a la práctica una especie de darwinismo social donde la naturaleza misma y las aptitudes del individuo ponen a prueba su supervivencia, lo que resulta prácticamente imposible al tratarse de niños pequeños.

La separación familiar forzada prosigue en el rastro a partir del género. Las mujeres son separadas de los hombres, esto para ser esclavizadas en quehaceres domésticos (cocinar, limpiar, etc.) al servicio de los paramilitares. De igual manera, se sugiere que son abusadas sexualmente e involucradas en redes de trata de personas. Por su parte, los migrantes varones permanecen encadenados y son sometidos a numerosas torturas y actos denigrantes, siendo en ellos en quienes recae gran parte de la carga violenta explícita del filme.

Los documentalistas presencian, específicamente, cinco momentos cruciales en los que los cazadores “imparten” justicia a los migrantes castigándolos “por el mal y el daño” que ocasionan a la nación. Es importante destacar que estos actos tienen un sustento en una ideología nacionalista extremista xenófoba, como bien se menciona en los diálogos, que considera al migrante indocumentado como un individuo que contamina el piso por

el que camina y que ha llegado a terminar con la estabilidad y paz, que alguna vez existió en los Estados Unidos.

El primero de estos momentos tiene lugar el mismo día en que los documentalistas arriban al rastro. Los protagonistas son conducidos por los cazadores a una habitación donde un migrante es inmovilizado en una silla. El líder de los paramilitares explica que el 90% de la droga que circula en el país proviene de México y que ésta, en muchas ocasiones, es introducida en el interior del cuerpo de las mujeres, llamadas “mulas”, que ingresan a la nación. Acto seguido, procede a obligar al migrante aprisionado a deglutir un preservativo que contiene droga en su interior, como si a través de esta tortura al individuo se enviara un mensaje a quienes introducen los narcóticos a Estados Unidos.

En la segunda situación, las víctimas son los padres de una niña que ha sido “liberada” por sus captores para que cruce el desierto en busca de su camino hacia México. Los paramilitares colocan a la madre en un artefacto de tortura similar a los potros utilizados en tiempos de la inquisición, mientras que su esposo permanece atado en una silla. Bajo la premisa de que los migrantes indocumentados no “merecen” pertenecer a los Estados Unidos debido a que ignoran por completo la cultura, la ley, la historia y el idioma del país, los cazadores proceden a realizar tres preguntas que consideran básicas para cualquier individuo que aspire a convertirse en un estadounidense. En este caso, las preguntas son dirigidas al migrante varón, quien siendo incapaz de responder los cuestionamientos porque desconoce el idioma, “causa” tortura física a su esposa con cada uno de sus errores. El mensaje que los paramilitares buscan transmitir a los migrantes es que no han de ingresar a un país sin conocer siquiera lo fundamental, el castigo implementado a estos dos individuos, pretende servir como exhortación a abandonar la empresa de cruzar a ciegas la frontera.

Las medidas de disuasión se exponen también en el tercer momento desarrollado en *Undocumented*. Los documentalistas son conducidos a una habitación que funciona a manera de morgue. Ahí, un excéntrico paramilitar disfruta mostrándoles sus “obras de arte”. Este individuo se dedica a trabajar con los cadáveres de los migrantes que han muerto en el lugar con el fin de convertirlos en una especie de espantapájaros humanos, mismos que serán situados en sitios clave de las rutas de los indocumentados para que —tal y como ocurrió en el túnel en el inicio de la cinta— asusten a los migrantes y se conviertan en una advertencia de lo que puede ocurrirles de seguir adelante con su empresa.

Durante la cuarta situación, los paramilitares parten de la falsa creencia de que los migrantes indocumentados no aportan a los Estados Unidos, considerando que en muchas ocasiones se convierten en una carga o peso muerto que los ciudadanos legítimos terminan costean-do a través de sus impuestos. Buscando alguna utilidad para la nación, proceden a extraer los órganos útiles de los cuerpos migrantes con el fin de realizar trasplantes a los ciudadanos americanos que así lo necesiten. El líder de los cazadores deja claro que no buscan obtener dinero al vender los órganos en el mercado negro, sino que realizan estas operaciones con la única finalidad de salvar vidas de ciudadanos “legítimos” y “legales”.

Finalmente, el quinto y último momento concentra en su máxima expresión la xenofobia y el menosprecio hacia el migrante indocumentado, al mismo tiempo que se denigra por completo a estas personas sometiéndolas a burlas racistas sobre sus orígenes y tradiciones. Los documentalistas sobrevivientes son llevados a una habitación que ha sido adornada y decorada como una fiesta típica mexicana; los migrantes prisioneros se encuentran atados y disfrazados de mariachis, chinas poblanas y de chiles; de fondo se escucha música folclórica mexicana; uno de los documentalistas es obligado a participar rompiendo una piñata que ha sido colgada en el centro del cuarto, utilizando un bate con clavos en la punta. Tras unos cuantos golpes a la piñata descubre que en su interior ha sido colocada una persona, que sangra como consecuencia de las heridas infligidas por el bate.

La escena de la piñata puede ser considerada como el epítome del racismo del grupo paramilitar y de su odio hacia los migrantes. Ante sus ojos, la cultura mexicana no tiene valor y los mexicanos son considerados seres inferiores, primitivos y poco valiosos. Ante estas ideas, son merecedores del trato que les dan en el rastro. Los cazadores no muestran un ápice de misericordia, ni siquiera conservan dudas morales sobre sus actos violentos y denigrantes, sino que, amparados en su ideología nacionalista extrema, están cien por ciento convencidos de producir un verdadero bien a su país.

Además de las expresiones de violencia física ya revisadas en estos cinco momentos cruciales de la diégesis de *Undocumented*, el filme representa también la violencia verbal a la que son sometidos los migrantes cautivos. El menosprecio hacia la otredad y el racismo se exponen también en los diálogos cargados de generalizaciones, falacias y estigmas que reflejan la estrechez ideológica de los cazadores, incapaces de comprender la diferencia o aceptarla en sí misma. Por hacer mención de algunos

diálogos paradigmáticos, los paramilitares hacen mofa de las familias extensas mexicanas aludiendo a su desconocimiento de los métodos anticonceptivos; se les tacha de ignorantes o inferiores intelectualmente; se hacen burlas en torno a la religión y a las creencias mexicanas; así como a sus costumbres y tradiciones. Todos estos discursos justifican que se les otorgue el trato que los paramilitares consideran propios para el ganado.



El desenlace de *Undocumented* resulta poco esperanzador. Los documentalistas sobrevivientes logran liberar a los migrantes cautivos, lo que genera una revuelta en el rastro, sugiriéndose que varios indocumentados escapan con vida. Sin embargo, poco antes de los créditos finales, se presenta al líder de los paramilitares con un grupo de seguidores todavía más grande, dando a entender que existen más adeptos a esta ideología que los representados a lo largo del filme y que la pequeña victoria no resulta significativa. Incluso, en los últimos diálogos, el líder de los cazadores envía un mensaje a los mexicanos acompañado de las torturas filmadas previamente, en el que reafirma su postura con respecto a los migrantes: “Quizás Estados Unidos sea una nación de inmigrantes, pero no es un basurero. Dadme a vuestros rendidos, a vuestros pobres, vuestras masas hacinadas anhelando respirar en libertad y se las devolveremos en pedazos” (Peckover, 2010).

A pesar del alto grado de violencia presentado en el filme y de la continua explotación de la ideología de los grupos paramilitares cazadores de migrantes, la película de Peckover pone de manifiesto que no todos los estadounidenses están de acuerdo con esta postura nacionalista extremista. Los documentalistas intentan frenar los abusos cometidos poniendo en riesgo sus propias vidas y desaprueban los actos de los cazadores. Es en ellos en quienes reside el mensaje crítico de la producción, que se espera sea compartido por el espectador. Al mismo tiempo, ellos pueden considerarse como la brújula moral de la trama y son quienes dejan en claro el posicionamiento

de los realizadores contra la violencia y racismo explícito hacia los migrantes. Esto último se expresa en uno de los diálogos que dirige una de las documentalistas al líder de los paramilitares, cuando busca demostrarle que los indocumentados también son seres humanos y que jamás merecerán el trato que les dan: “Los inmigrantes ilegales causan crímenes. Transportan enfermedades. Igual que todos los demás. Esto es sólo racismo disfrazado de patriotismo” (Peckover, 2010).

Se puede concluir que *Undocumented* presenta de manera dura y mordaz los excesos a los que puede conducir una política que otorga fundamento legal al odio y a la xenofobia y que disfraza de patriotismo a un prejuicio racista compartido cuya expresión es cultural, pero cuyo origen es epistemológico, y nos recuerda que el amor a la patria no exige, necesariamente, el desprecio de lo ajeno y que el valor intrínseco de cada ser humano que existe en este mundo es suficiente para brindarle la protección internacional de sus derechos humanos fundamentales, protegiendo su integridad física y su vida, más allá de cualquier frontera.

### A manera de conclusión

Como bien se ha podido apreciar en este texto, las diversas políticas y estrategias estadounidenses, lejos de frenar o desacelerar la migración indocumentada, han desencadenado un clima de xenofobia y racismo manifiesto a través de múltiples expresiones y violacio-

nes concretas a los derechos humanos de los migrantes. Entre estas expresiones culturales, que a su vez generan también este clima social, se encuentra precisamente la propia legislación de varios estados del país, responsable de construir y de sostener el prejuicio contra los migrantes indocumentados y promover el incumplimiento de las obligaciones generales que se tienen respecto de los derechos humanos de los migrantes. Estas normativas no cumplen con los requisitos necesarios para imponer límites legítimos para acceder al territorio estadounidense, son desproporcionadas y, a nuestro juicio, forman parte de un sistema de afectaciones ilegítimas constitutivas de responsabilidad internacional para este país que justifica sin dolo alguno el trato diferenciado y humillante e incluso acepta, como si se tratara de un daño colateral derivado de su sistema de seguridad, la muerte y la tortura de miles de inocentes por año.

*Undocumented* representa con enorme crudeza el panorama poco esperanzador del migrante que abandona su patria en busca de mejores oportunidades, una crudeza que, sin embargo, no lo aparta de la verosimilitud sobre los riesgos reales que conlleva el cruce fronterizo. Chris Peckover logra, a pesar de construir su filme sobre las bases de un género cinematográfico poco frecuentado para la reflexión de los problemas sociales, representar los problemas fronterizos al mismo tiempo que construye una mordaz y certera crítica a la estrategia migratoria estadounidense, dejando en claro que a través del odio y la violencia frontal será imposible *hacer a Estados Unidos grandioso de nuevo (Make America great again)*.

### Referencias

- Anónimo (6 de agosto de 2020). *U.S. Customs and Border Protection*. Estados Unidos: U.S. Department of Homeland Security. Recuperado de <https://www.cbp.gov/newsroom/stats/sw-border-migration>.
- Arizona SB1070 (2010). *Senate Bill 1070*. Estados Unidos: State of Arizona, Senate, Forty-ninth Legislature, Second Regular Session. Recuperado de <https://www.azleg.gov/legtext/49leg/2r/bills/sb1070s.pdf>.
- Aruj, R.S. (2008). Causas, consecuencias, efectos e impacto de las migraciones en Latinoamérica. En *Papeles de Población*, 14(55), pp. 95-116.
- Calder, J., Calder, K. y Finn, J. (productores) y Peckover, C. (director). (2010). *Undocumented* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Sheperd Glen Productions.
- Castles, S. (2010). Migración irregular: causas, tipos y dimensiones regionales. En *Migración y Desarrollo*, 7(15), pp. 49-80.
- Celis Sánchez, R. y Aierdi Urreaga, X. (2015). *¿Migración o desplazamiento forzado? Las causas de los movimientos de población a debate*. Bilbao, España: Deusto Digital e Instituto de Derechos Humanos Pedro Arrupe.
- Cortés, A. (2018). Violencia de género y frontera: migrantes centroamericanas en México hacia los EEUU. En *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, (105), pp. 39-60, doi: 10.18352/erlacs.10321.
- De Alba, J.I. (23 de agosto de 2019). San Fernando: 72 cruces en el abandono. *Pie de Página*. Recuperado de <https://piedepagina.mx/san-fernando-72-cruces-en-el-abandono/>.
- Feldmann, A. y Durand, J. (2008). Mortandad en la frontera. En *Migración y Desarrollo*, 6(10), pp. 11-35.

- Galtung, J. (1995). *Investigaciones teóricas: Sociedad y cultura contemporáneas*. Madrid, España: Tecnos.
- González Reyes, P.J. (2009). Migración, criminalidad y violencia en la frontera norte de México. En *Revista Criminalidad*, 51(2), pp. 47-59.
- Grageda Bustamante, A. (2018). Arizona contra la inmigración ilegal (ley SB1070); la bivalencia del concepto ‘solución final’. En *Región y Sociedad*, 30(71), pp. 1-42, doi: 10.22198/rys.2018.71.a388.
- Izcara Palacios, S.P. (2012). Violencia contra inmigrantes en Tamaulipas. En *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, (93), pp. 3-24.
- Jones, S. (2013). The Lexicon of Offense: The meaning of Torture, Porn, and Torture Porn. En F. Attwood *et al.*, *Controversial Images* (pp. 186-200). Londres, Reino Unido: Palgrave.
- Kyle, D. y Dale, J. (2001). Smuggling the State Back: Agents of Human Smuggling Reconsidered. En D. Kyle y R. Kislowski (eds.), *Global Smuggling: Comparative Perspectives* (pp. 33-59). Baltimore, Estados Unidos: John Hopkins University Press.
- Lee, A.E. (2018). US-Mexico Border Militarization and Violence: Dispossession of Undocumented Laboring Classes from Puebla, Mexico. En *Migraciones Internacionales*, 9(4), pp. 212-238, doi: 10.17428/rmi.v9i35.444.
- Massey, D., Durand, J. y Malone, N. (2002). *Beyond Smoke and Mirrors*. Nueva York, Estados Unidos: Russell Sage Foundation.
- Meneses, G.A. (2005). Violencias asociadas al cruce indocumentado de la frontera México-Estados Unidos. En *Nueva Antropología*, 20(65), pp. 112-129.
- Orraca Romano, P.P. y Corona Villavicencio, F.J. (2014). Risk of Death and Aggressions Encountered while Illegally Crossing the U.S.-Mexico Border. En *Migraciones Internacionales*, 7(3), pp. 9-41.
- Ramos García, J.M. (2012). México-Estados Unidos: problemas y retos en seguridad fronteriza en la Administración Obama. En *Región y sociedad*, 24(55), pp. 5-40.
- Saavedra Luna, I. (2019). Frontera Norte: Origen y permanencia de estereotipos, clichés y prejuicios ahí creados. En A. Mondragón González y G. Contreras Pérez (coords.), *Paisajes multiversos* (pp. 319-337). Ciudad de México, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Slack, J. y Whiteford, S. (2010). Viajes violentos: la transformación de la migración clandestina hacia Sonora y Arizona. En *Norteamérica*, 5(2), pp. 79-107.
- Suárez Núñez del Prado, D. (2008). Causas y efectos de la migración internacional. En *Perspectivas*, (22), pp. 161-180.
- Torre-Cantalapiedra, E. (2019). Violencia, migración y refugio: una mirada reflexiva a contribuciones sobre violencia estructural y movilidad geográfica. En *Huellas de la Migración*, 4(7), pp. 81-107.
- Trujeque Díaz, J.A. (2007). Minuteman Project: Segregación y activismo antimigratorio. En *Andamios*, 3(6), pp. 137-172.
- Velasco Ortiz, L. y Contreras, Ó. (2014). The Border as a Life Experience: Identities, Asymmetry and Border Crossing Between Mexico and the United States. En *Frontera Norte*. 26. pp. 37-56.

1 Por violencia estructural se puede entender como aquella en la cual no existe un actor o actores identificables, sino que proviene de un sistema institucional o político mismo (Galtung, 1995).

2 El concepto de violencia postestructural es planteado por Slack y Whiteford (2010) y retomado por Izcara Palacios (2016) y Torre-Cantalapiedra (2019), siendo éste último quien la define como aquella violencia en donde “la víctima se convierte en verdugo como única forma de sobrevivir en un entorno de violencia, donde las acciones del individuo están regidas por su lucha de salir con vida de la situación [...]. La violencia es, por tanto, una forma en la que los grupos delictivos reclutan a los migrantes capturados mediante la transformación de sus víctimas en verdugos forzados, a su vez, a emplear la mayor cantidad de violencia para sobrevivir [...]. La violencia postestructural como un mecanismo a través del cual quienes sufren la violencia estructural pueden resultar productores de violencia directa” (p. 97).

3 El fenómeno de la migración a los Estados Unidos ha sido asociada y vinculada con el narcotráfico, lo que representa, también un riesgo para los migrantes. En el norte de México han surgido y se han consolidado varios cárteles de la droga de gran relevancia y peligrosidad, como el cártel de Tijuana, Ciudad Juárez y del Golfo de México. “Esta actividad ilícita opera a nivel de delincuencia organizada en torno al tráfico de drogas, pero su red de operaciones se vuelve más compleja en la medida en que los grupos delictivos amplían su campo de actividad combinándolo con otro tipo de actividades ilícitas rentables, como el secuestro, el lavado de dinero, el tráfico de indocumentados, el contrabando de armas, entre otros más” (González Reyes, 2009, p. 51).

4 Varios de estos grupos han realizado peticiones en política migratoria a las autoridades, mismas que se han convertido en proyectos de leyes apoyadas por el partido republicano (Trujeque Díaz, 2007, p. 147).

5 Este subgénero y término nació en 2006 tras la definición de éste por el crítico David Edelstein haciendo referencia al contenido de las películas *Saw: juego macabro* (James Wan, 2004) y *Hostal* (Eli Roth, 2005). Se trata de filmes que presentan en su trama violencia física y psicológica de manera muy explícita y gráfica hasta el punto de convertirla en un punto medular de su diégesis.

Es frecuente la presentación de torturas, mutilaciones y trampas corporales en las tramas. Entre los directores más destacados del subgénero se encuentran Eli Roth, Joe Lynch, Zev Berman y Rob Zombie (Jones, 2013).

6 En la realidad, un número importante de las muertes de migrantes en el cruce fronterizo tiene lugar en los vehículos. Los coyotes, al sentirse en peligro o al ser descubiertos por la patrulla fronteriza, abandonan los automóviles o camiones dejando a los migrantes encerrados en las cajuelas o compartimentos de carga, hasta que éstos terminan asfixiándose, deshidratándose por las altas temperaturas o siendo capturados por las autoridades estadounidenses (Kyle y Dale, 2001).



# La vida buena de Sebastião Salgado: una lectura de *La Sal de la Tierra*

*La sal de la tierra* | Wim Wenders y Juliano R. Salgado | 2014

Juan Manuel González\*

Universidad de Monterrey

Recibido 26 de marzo de 2020; aprobado 15 de abril de 2020

## Resumen

Partiendo de la propuesta de Sinnerbrink para la aproximación ética a las obras cinematográficas y enmarcado en la aspiración ética de Ricoeur de tender a una vida buena, se analiza la película documental *La sal de la tierra* de los directores Wim Wenders y Juliano R. Salgado. El texto estudia los problemas éticos que presupone la representación del dolor y sufrimiento de los otros en torno a la narrativa de una vida bien vivida en referencia al fotógrafo brasileño Sebastião Salgado, en los niveles del texto, los autores, la recepción crítica y perspectivas histórico-culturales e ideológicas.

**Palabras Clave:** Wenders | Salgado | ética | representación

**The good life of Sebastião Salgado: analysis of the film *The Salt of the Earth***

## Abstract

Based on Sinnerbrink's proposal for the ethical approach to cinematographic works and framed by Ricoeur's ethical aspiration of tending to a good life, the article analyzes the documentary film *The Salt of the Earth* by directors Wim Wenders and Juliano R. Salgado. The text studies the ethical problems that arise from the representation of the pain and suffering of others around the narrative of a life well lived, in reference to the Brazilian photographer Sebastião Salgado, at the levels of the text, the authors, critical reception and historical, cultural and ideological perspectives.

**Keywords:** Wenders | Salgado | ethics | representation

## I. A manera de introducción

Hay muchas formas y razones de acercarse a la interpretación de los textos cinematográficos. El discurso audiovisual es rico en capas de contenido que unen prácticamente todos los mecanismos significantes visuales y sonoros en entretejidos de alta complejidad. Estos textos audiovisuales ofrecen a los espectadores experiencias narrativas que consumen ávidamente y que decodifican en distintos niveles de entendimiento.

En el presente artículo el interés es acercarse a presentar posibles avenidas de interpretación ética del texto cinematográfico *La sal de la tierra* (*The Salt of the Earth*, Wenders, Salgado y Rosier, 2014), documental de largometraje dirigido por el cineasta alemán Wim Wenders y el realizador brasileño Juliano Ribeiro Salgado. El documental narra en poco menos de dos horas la vida y carre-

ra del fotógrafo brasileño afincado en Francia, Sebastião Salgado (padre del co-director), relatando su exilio de Brasil en los años 60, su descubrimiento de la fotografía, su éxito como relator de las grandes empresas, crisis humanitarias y guerras del hombre, su desencanto de la humanidad, y su retorno a Brasil para descubrir una nueva esperanza a través del reencuentro con la tierra que heredó de sus padres y abuelos. En este relato, se cuenta la historia del fotógrafo desde sus épocas juveniles en la escuela hasta su séptima década, presentando un amplio panorama de la existencia de un hombre. La vida de Sebastião Salgado es narrada en la cinta primordialmente a partir de su obra fotográfica, presentada cronológicamente en el documental, y que recorre más de cuarenta años. Wenders y J. Salgado utilizan este recorrido para narrar el viaje profesional y moral del fotógrafo en su película. *La sal de la tierra* se estrenó en el Festival de

\* [juan.gonzalezf@udem.edu](mailto:juan.gonzalezf@udem.edu)

Cannes, donde obtuvo tres premios, y tuvo una importante carrera de festivales para eventualmente tener su estreno comercial y obtener una nominación al Oscar en 2015 (imdb.com, s.f.).

Paul Ricoeur, en sus tres volúmenes de *Tiempo y narración* (2004, 2009) y posteriormente en *Sí mismo como otro* (2006), aborda la construcción de la identidad narrativa, y como dice Manuel Maceiras (2004), propone entender la vida de un ser humano como un relato. Un relato donde mantiene la convicción “de que el yo del conocimiento *de sí* es el resultado de una vida examinada, contada y retomada por la reflexión aplicada a las obras, a los textos, a la cultura” (Maceiras, 2004, p.28). Es a partir de esta vida contada que Ricoeur plantea su postura ética, la que declara como su aspiración: “Tender a la vida buena...” (Ricoeur, 2006, p. 176) “...con y para el otro...” (Ricoeur, 2006, p. 186), “...en instituciones justas” (Ricoeur, 2006, p. 202). Esta intencionalidad ética, la de “la aspiración de una vida cumplida bajo el signo de las acciones estimadas buenas” (Ricoeur, 2002, p. 241), unida a sus propuestas narrativas, permite a Karl Simms asegurar que Ricoeur define la meta del ser humano como “hacer la historia de nuestra vida una buena historia” (Simms, 2003, loc. 133, trad. propia). Así, la narrativa personal se convierte en un elemento esencial de los argumentos de Ricoeur, tomando prestado de Alasdair MacIntyre el concepto de “unidad narrativa de una vida” (Ricoeur, 2006, p. 159) para referirse a la suma de prácticas y proyectos que integran el relato de una existencia humana.

Esta narrativa de vida que presenta *La sal de la tierra* permite acercarse a la interpretación ética de la película a través de la metodología de análisis que describe Sinnerbrink (2016) y que se propone para este estudio. Mediante la exploración de los tres niveles que propone el autor, se realizará una lectura de ciertos aspectos del filme en su primera denotación, en la intencionalidad de los autores y la ideología profunda, nivel que Ricoeur identifica como ideal para el análisis del discurso.

## II. Cine y ética

Badiou (2004), en su texto *El cine como experimentación filosófica*, nos dice que a lo largo de la historia del cine han existido cinco intentos de “entrar al problema” de estudiar el cine desde la filosofía y uno de ellos es su significancia ética. Es precisamente esta significancia la que lleva a Sinnerbrink (2016) partiendo de Badiou, a

preguntarse cómo ha sido el enfoque ético en el estudio del cine y concluir que si bien la mayoría de los acercamientos filosóficos al cine han sido ontológicos, epistemológicos, estéticos o fenomenológicos, la ética ha estado presente sin ser “temática”. Sinnerbrink argumenta que “la ética en el cine (y el cine como ética) representa mucho más que una rama menor de la filosofía del cine” y que “se puede argumentar que es la manera más culturalmente significativa en la que el cine se puede entender filosóficamente” ya que nos permite mejorar nuestra habilidad de “relacionarnos con formas complejas de la experiencia moral” (Sinnerbrink, 2016, loc. 376, todas las citas del artículo cuyo idioma original no es el español son traducción del autor).

Sinnerbrink (2016, loc. 403) propone tres acercamientos al estudio ético del cine con base en su relación película-productor/espectador-contexto: 1, “La ética en el cine”, es decir el estudio de las situaciones narrativas y dramáticas que invocan la presencia de la ética para resolverse; 2, “Las éticas (o políticas) de la representación cinematográfica” tanto en su producción como en su recepción; y 3, la “ética del cine como un medio cultural que expresa creencias morales, valores sociales o ideología”. El autor, propone que la relación entre estos acercamientos es importante, pero declara que el mayor reto es el de “pensarlos juntos”, ya que “los tres aspectos contribuyen a nuestro entendimiento de las dimensiones ético-políticas del cine”.

La metodología que propone Sinnerbrink (2016) para el estudio de la ética en el cine puede, en esencia, aplicarse al estudio de cualquier obra cinematográfica. Sin embargo, el caso particular de *La sal de la tierra* trata del acercamiento a una obra de largometraje documental, que incluye secuencias narrativas, entrevistas, imágenes fijas, intervención de los realizadores, y muchas otras técnicas propias del género. En este sentido, será necesario también orientar el estudio alrededor del pensamiento ético sobre la realización documental, donde prevalece “la premisa y asunción de que lo que ocurre frente a la cámara no se representó en su totalidad pensando en la cámara” como lo dice Bill Nichols (1997, p. 177).

### *Nivel 1. La ética en La sal de la tierra*

Sinnerbrink (2016, loc. 411) habla de que en el primer nivel de acercamiento al estudio de la ética cinematográfica, muchos estudiosos se han “enfocado en la ética dentro de la representación cinematográfica (temas moralmente relevantes, problemas y argumentos dentro de la

narrativa o acercamientos al cine como un ‘experimento del pensamiento’”.

Siendo un documental, *La sal de la tierra* presenta hechos que son inmutables y parte de la historia de los personajes, en la que están inmersos los documentalistas. Así, las imágenes presentadas son el primer soporte de análisis. Es el nivel de la denotación primaria.

En la película, las fotografías realizadas por Salgado a lo largo de su carrera son las que toman el lugar protagónico. Esta presentación de las imágenes a cuadro (que incluso utiliza un formato de diferentes proporciones a las secciones filmadas originalmente para la película) ingesta el significado de la obra del fotógrafo (S. Salgado) a la de los directores.

Así, de la misma manera que *La sal de la tierra* (2014) presenta paisajes que dejan al espectador sin respiro, la película muestra las imágenes que Salgado creó en sus viajes por diversos continentes retratando a los más vulnerables en las situaciones más difíciles. Esta carga significativa la absorbe también el documental y es la operación de su lectura la que genera mayor impacto en los públicos.



Al tener tal primacía, las imágenes ciertamente bellas pero desgarradoras, mueven al escándalo y el sentimentalismo. Sus retratos de las hambrunas en África, de vivos y muertos, son igualmente terribles. Imágenes que ofrecen montones de cadáveres, evidencias del genocidio y desolación e invitan a retirar pudorosamente la vista. Sebastião Salgado, desde su primer proyecto, centra su obra fotográfica en la representación de los menos afortunados. Aquellos con los que tiene una diferencia no solo social y económica, sino formas distintas de entender al mundo que pueden situar a los sujetos en posiciones de vulnerabilidad ante la cámara. Salgado no se detiene al capturar con su cámara el dolor y la muerte de sujetos anónimos. Los directores de *La sal de la tie-*

*rra* adoptan la mirada de Sebastião Salgado a través del uso de sus imágenes.

Salgado a lo largo del filme describe las circunstancias en las que realizó las fotografías y cuenta un poco de los personajes que en ellas aparecen o el contexto en que fueron tomadas. En múltiples ocasiones el fotógrafo habla de su perspectiva respecto a lo que retrata, muchas veces siendo auto-apologético, especialmente tras la cobertura del genocidio en Ruanda y la guerra en Yugoslavia. Larry Rother en el *New York Times*, lo cita diciendo:

“Estaba completamente exhausto, consumido por lo que había visto allí”, él dijo. “Sentí el impacto de las cosas absolutamente terribles que nuestra especie ha hecho y terminé enfermándome. Verdaderamente enfermo, mentalmente, y eso se reflejaba en mi salud, mi cuerpo”. (Rother, 2015)

Susan Sontag en *Regarding the pain of others* (2003) critica profundamente el enfoque de Salgado, calificando su retórica de mojigata y resaltando el “trato ácido” que han recibido las imágenes por su exhibición y comercialización de la miseria. Sin embargo, su crítica más dura la hace sobre el contenido mismo de las fotografías, que podríamos extender a su presentación en el documental: “su enfoque en los desempoderados, reducidos a su desempoderamiento” de manera anónima y sin representar sus “ocupaciones, etnicidades, y apuros” (Sontag, 2003, loc. 721-728). En el mismo tono, A.O. Scott para cerrar su crítica de *La sal de la tierra* en *The New York Times* comenta que, a pesar del talento y la decencia de Salgado, “sus imágenes, precisamente porque revelan verdades ásperas y no bienvenidas, merecen una mirada crítica más dura y robusta” (Scott, 2014).

El sitio Rotten Tomatoes ([www.rottentomatoes.com](http://www.rottentomatoes.com)), que concentra las opiniones de críticos y audiencias, presenta la siguiente como sinopsis de la cinta, recalando su fragilidad ética:

Si bien la obra que honra puede plantear cuestiones éticas espinosas que *La sal de la tierra* se niega a responder, sigue siendo un testimonio demoledor y estimulante de la carrera de Sebastião Salgado. ([www.rottentomatoes.com](http://www.rottentomatoes.com), s.f.)

A pesar de que se puede intentar hacer una separación entre las imágenes del fotógrafo y la narración que se hace de su vida, el espectador en su primera lectura no hace esta diferencia. La interpretación ética de estas fotografías levanta evidentes cuestionamientos sobre la captura, embellecimiento y comercialización de las imágenes del sufrimiento de los demás.

*Nivel 2. Las éticas (o políticas) de la representación cinematográfica en La sal de la tierra*

El segundo acercamiento de Sinnerbrink a la ética cinematográfica es la exploración de la “ética de la representación cinematográfica, desde la perspectiva del cineasta (producción) o del espectador (recepción)” (2016, loc. 422). Se hará primeramente un acercamiento a las declaraciones que los cineastas han hecho en entrevistas sobre la película y posteriormente se estudiará la recepción que ha tenido la cinta, representada por la voz de la crítica.

La primera intención de los directores es precisamente narrar la vida de Salgado, quizá con propósitos distintos. Wenders dice, en entrevista con Stephen Saito (2015, marzo 27), que considera que una de las últimas aventuras del planeta es el proceso creativo, y por eso al acercarse a Salgado relata, “Mi pregunta inicial era realmente qué es lo que impulsa a Sebastião. ¿Qué impulsa a este hombre a completar esta obra increíble?”. Mientras que para Ribeiro Salgado la principal razón era la necesidad de preservar las memorias de su padre, como lo narra en la entrevista que otorgó al Festival de Cine de Morelia: “Todo lo que Sebastián contaba de sus viajes cada vez que volvía, y todo lo que me transmitía a mí, pero también a la familia, a los amigos, que era una experiencia del mundo increíble... una humanidad en situaciones muchas veces de desesperación, y unas cosas que Sebastián había aprendido de ellos, que eran muy bonitas y muy importantes de repasar” (Aguilar, 2014).

Al presentarlo como un hombre comprometido con su profesión, con su tema y su obra, el *relato de vida* que presentan los directores es el del viaje de redención. Un hombre que sin darse cuenta desciende a los infiernos y debe redescubrir la esperanza. Así, se vuelve necesaria la inclusión de las imágenes desgarradoras de las que se habla en el análisis del nivel 1. El argumento que plantean los directores se sostiene en la evidencia de la crueldad de la especie humana, dicho a voz de Sebastião y evidenciado como verdadero por sus imágenes. La metáfora del terreno familiar en Minas Gerais, que aún seco y sobreexplotado puede reverdecer a través del cuidado y el regreso a la naturaleza primigenia, presenta una analogía que hace aún más contundente el viaje moral del protagonista.

El acercamiento a la recepción de *La sal de la tierra*, se hará a través de una revisión de las críticas que se han producido en los principales medios de comunicación para buscar comprender la lectura que los especialistas en análisis fílmico han hecho de la cinta. A.O.

Scott (2014) de *The New York Times* dice que “La sal de la tierra no deja duda acerca del talento o la decencia del Sr. Salgado, y la oportunidad de pasar tiempo en su compañía es una razón para dar gracias”, Andrew Pulver (2014) de *The Guardian*, llama a Salgado un “sujeto magnético” y lo describe como un “tributo emotivo a un talento sin pares”. De manera general, los críticos aplauden la figura de Salgado y la forma en que los directores presentan su relato de vida, asegurando que la película es una “maravillosa obra” como lo dice Verónica Sánchez Marín (2014). Rupert Hawksley (2015) de *The Telegraph* lo llama “un homenaje efusivo” y Stephanie Zacharek (2015) del *Village Voice* dice que el documental es un “tributo al mismo tiempo grandioso y modesto en su escala”.

Es en el sentido de la identidad narrativa que los críticos cinematográficos aplauden la cinta y a Salgado. Podemos ver la diferente apreciación que hace Sontag (2003) cuando el trabajo de Salgado no ha sido puesto en trama y narrado con un sentido de fin. Se puede pensar que la cinta transparenta la admiración reconocida por Wenders del trabajo de Salgado y la necesidad de J. Salgado de consolidar el mito de su padre, al que la película describe como ausente en su infancia. Nuevamente ayudados por la lectura de los análisis del filme, se puede interpretar que la intencionalidad de los directores era la de presentar a Sebastião Salgado como un hombre sensible, benevolente, que retrata al hombre en sus peores circunstancias para presentar la evidencia de la necesidad de un cambio, y que, decepcionado de la humanidad, emprende él mismo un cambio en su vida y obra.

*Nivel 3. La ética del cine como un medio cultural que expresa creencias morales, valores sociales o ideología*

Finalmente, Sinnerbrink (2016, loc. 431-432) habla acerca del interés de los teóricos del cine por las “implicaciones sociales, culturales y políticas del cine”, refiriéndose a la cinematografía como un “medio sintomático de más amplias perspectivas histórico-culturales o ideológicas”. Aquí, se abre la puerta para la transdisciplinariedad en el estudio del cine, desde perspectivas feministas, postcoloniales, transnacionales, psicoanalíticas, entre tantas otras que se han convertido en ópticas para los estudios culturales. Resulta problemática, como lo vimos ya en el nivel 1, la representación de los sujetos de las fotografías de Salgado, pero también tenemos que sumar, que igualmente lo resulta la puesta en cámara de las escenas filmadas originalmente para la película. En

ellas, particularmente Ribeiro, quien filma las secciones a color de la película de acuerdo al press kit que emitió Sony Pictures Classics (2014), adopta al parecer sin reflexionarlo, la mirada misma de su padre.

Se interpreta que la representación que hace Sebastião Salgado de las tribus originales que retrata en distintas partes del mundo y para diferentes proyectos, desde sus inicios en *Otras Américas* de 1983 hasta *Génesis* realizado en 2013, mantiene la postura y estética condescendiente de “el buen salvaje” desde una mirada colonial y descontemporaneizante. El documental sigue al fotógrafo y lo retrata con los mismos ojos en su proceso de capturar imágenes en Papúa Nueva Guinea y la selva del Amazonas. Así *La sal de la tierra* presenta un contraste ideológicamente cargado entre la representación de las tribus primigenias y el fotógrafo occidental.



Ter Ellington (2001) en *The Myth of the Noble Savage* habla de tres mitos. El primero, de que existieron humanos que eran verdaderamente salvajes, no en el sentido original, de “silvestre”, sino despiadadamente feroces; el segundo, que dentro de la categoría de los “salvajes” existieron algunos individuos o razas que eran mayormente nobles y vivían en armonía entre ellos y con su entorno; y el tercero, que alguna vez, antes del siglo XIX, existió el concepto de “salvaje noble” o “buen salvaje” como lo entendemos ahora. Así, se propagó la falsa idea del “salvaje” gentil, sabio, que no ha sido corrompido por los vicios de la civilización, y que vive en armonía con su medio. El concepto no solo es condescendiente sino que resulta racista y perpetúa una visión colonial y que ha resultado en una falsa concepción de los pueblos originales fuera de Europa.

También, sigue resultando apropiada la perspectiva de Johannes Fabian (1983) en este argumento. Fabian sostiene un principio, que si bien de alguna manera supera al del “buen salvaje”, nos demuestra cómo en las

ciencias sociales y en particular en la antropología, se siguen manteniendo enfoques conceptuales donde los académicos e investigadores, al acercarse a los interlocutores en el momento de hacer su trabajo de campo, siempre conceptualizan al “otro” como espacial y temporalmente distanciado. De esta forma se le niega la condición de contemporáneo en el existir de la humanidad. Con el mismo enfoque Sebastião Salgado, retrata a sus sujetos como pertenecientes a un tiempo y espacio que a pesar del evidente dolor de muchos ellos, no comparten con *nosotros los modernos* (¿O posmodernos?).

Habrá que anotar aquí que S. Salgado, a pesar de radicarse en Francia desde la década de 1960, es originario de un país postcolonial y que la misma película habla de su postura de izquierda, y aún así, su representación de los otros como “buenos salvajes” implica la existencia de los “malos salvajes”, aquellos que los colonizadores eran libres de subyugar. La posición de terratenientes, de evidente ascendencia europea, coloca a la familia de Salgado en esta posición ideológica complicada, desde la cual lo describe su hijo:

Él ve a las personas y no las juzga. Se pone en el mismo nivel que ellos, sin duda porque él también proviene de una pequeña y muy violenta villa en una parte remota de Brasil, separado del mundo. Pienso que la gente que él retrata es sensible a la benevolencia de su punto de vista. (Sony Pictures Classics, 2014)

Estas ideas, contienen frases como “no las juzga” como si lo normal es que hubiera que hacerlo o “se pone en el mismo nivel que ellos” como si ellos por definición estuvieran en un nivel en el que haya que ponerse desde el propio y mejor o más elevado, o asegurando que él mismo estaba “separado del mundo”, implicando que ellos, por definición lo están. Y concluye con una frase igualmente difícil: (ellos, los otros) son sensibles a “la benevolencia de su punto de vista” como un dios que viene a traer salvación. (S. Salgado literalmente se compara con Jesucristo en el relato que hace en *La sal de la tierra* sobre su visita a Ecuador). Pareciera que la admiración y cercanía de los realizadores impide que vean esta representación del otro desde su postura a la vez ingenua y terriblemente discriminatoria.

Ricoeur nos habla del “milagro de la reciprocidad” donde el ser humano se reconoce en el otro:

Tú también eres un ser con iniciativa y elección, capaz de actuar por razones, de jerarquizar fines; y, al estimar buenos los objetos de tu búsqueda, eres capaz de estimarte a ti mismo. El otro es, de este modo, el que puede decir yo como yo mismo lo hago y, como tal, tenerse por

un agente, autor y responsable de sus actos. Si no fuera así, no sería posible ninguna regla de reciprocidad. (2002, p. 243-244)

Al reconocer al otro como sí mismo, se debe eliminar la posible desigualdad para restaurar el balance. Ricoeur habla de que la desigualdad puede

provenir de la debilidad del otro, de su sufrimiento. Es entonces a la compasión a la que corresponde restablecer la reciprocidad, en la medida en que, en la compasión, quien parecía únicamente dar recibe más de lo que ha dado, a través de la gratitud y del reconocimiento. (Ricoeur, 2002, p. 244)

### III. A manera de conclusiones

Tras un acercamiento al estudio de *La sal de la tierra* (2014) a través de los tres niveles de análisis que propone Sinnerbrink (2016) es necesario seguir su recomendación de “pensarlos juntos”. Es de esta manera que se puede encontrar que hay una vinculación entre la primera denotación del filme, la intencionalidad de los directores, y la operación, quizá inconsciente, dentro de una ideología paradigmática del protagonista y realizadores del documental. La concepción colonial/postcolonial permea las imágenes presentadas por los directores, quienes en los segmentos preparados especialmente para la película repiten el mismo paradigma, resultando ambos en imágenes que resultan éticamente frágiles para los espectadores. Sin embargo, al estudiar la intencionalidad de los directores, es posible darse cuenta que no reparan en ese análisis y construyen un argumento de relato de vida que permite a los críticos de cine interpretarlo como el de un héroe. Este relato, constituye la identidad narrativa que *La sal de la tierra* presenta sobre Sebastião Salgado.

Es justo en la identidad narrativa entonces, donde se puede encontrar el relato de una existencia humana. Ricoeur señala: “Es preciso que la vida sea recopilada para que pueda colocarse bajo el enfoque de la verdadera vida. Si mi vida no puede ser aprehendida como una totalidad singular, no podré nunca desear que sea una vida lograda, realizada” (2006, p. 162). Otra dificultad en integrar esa vida buena, añade Ricoeur: el sentido de propósito, de que todas las prácticas y planes de mi vida llevan a alguna parte.



¿Qué pensaría Paul Ricoeur si estuviera sentado en la sala de cine tras haber visto *La sal de la tierra*? Rupert Hawksley en su crítica de la película, se aventura a decir:

El fotógrafo brasileño Sebastião Salgado ha pasado su carrera documentando el sufrimiento humano. Y sin embargo, este filme silencioso y digno sobre el hombre de 71 años, le dejará retorciéndose de envidia. La de él ha sido, verdaderamente, una vida bien vivida. (2015)

La pregunta al final es si el espectador y el cinéfilo se atreven a asegurar lo mismo.

### Referencias

- Aguilar, F. (Director) y Festival Internacional de Cine de Morelia (Productor). (2014, octubre 23). *Entrevista: Juliano Ribeiro Salgado* [Archivo de video]. Recuperada el 9 de febrero de 2019, de <https://youtu.be/SbqVWcukIsU>
- Badiou, A. (2004). El cine como experimentación filosófica. En G. Yoel (Ed.), *Pensar el cine 1: Imagen, ética y filosofía* (pp. 23-82). Buenos Aires: Manantial.
- Downing, L., y Saxton, L. (2010). *Film and ethics: Foreclosed encounters*. Londres: Routledge.
- Ellingson, T. J. (2001). *The myth of the noble savage*. Berkeley: University of California Press.
- Fabian, J. (1983). *Time and the other: How anthropology makes its object*. Nueva York: Columbia University Press.
- Hawksley, R. (2015, julio 16). The Salt of the Earth review: 'a gushing homage'. Recuperado el 19 de febrero de 2019, de <http://www.telegraph.co.uk/film/salt-of-the-earth/review/>
- imdb.com (s.f.). *The Salt of the Earth*. Recuperado el 31 de enero de 2019, de <http://www.imdb.com/title/tt3674140/>

- Maceiras, M. (2004). Presentación de la edición española. En P. Ricoeur (Autor) & A. Neira (Trad.), *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI Editores.
- Nichols, B. (1997). Axiografía: El espacio ético en el documental. En B. Nichols (Autor) y J. Cerdán y E. Iriarte (Trad.), *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Primera ed., pp. 115-144). Barcelona, España. Paidós.
- Pulver, A. (2014, mayo 20). Cannes 2014: The Salt of the Earth review – photographer Sebastião Salgado is a magnetic subject. Recuperado el 19 de noviembre de 2015, de <http://www.theguardian.com/film/2014/may/20/cannes-2014-the-salt-of-the-earth-film-review-sebastiao-salgado>
- Ricoeur, P. (2002). Ética y moral. En C. Gómez Sánchez (Ed.), *Doce textos fundamentales de la ética del siglo XX*. Alianza.
- Ricoeur, P. (2006). *Sí mismo como otro* (Tercera ed.). México, D.F.: Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico* (A. Neira, Trad.). México: Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y narración III: El tiempo narrado* (A. Neira, Trad.). México: Siglo XXI Editores.
- Rohter, L. (2015, marzo 20). 'The Salt of the Earth' presents a photographer's life and lens, in focus. Recuperado el 19 de noviembre de 2015, de <http://www.nytimes.com/2015/03/22/movies/the-salt-of-the-earth-presents-a-photographers-life-and-lens-in-focus.html>
- The salt of the earth. (s.f.). Recuperado el 18 de febrero de 2019, de [http://www.rottentomatoes.com/m/the\\_salt\\_of\\_the\\_earth/](http://www.rottentomatoes.com/m/the_salt_of_the_earth/)
- Scott, A. O. (2014, diciembre 11). The eyes of a beholder of hardship. Recuperado el 19 de febrero de 2019, de <http://www.nytimes.com/2014/12/12/movies/wim-wenders-on-sebastiao-salgado-in-the-salt-of-the-earth.html>
- Simms, K. (2003). *Paul Ricoeur*. Londres: Routledge.
- Sinnerbrink, R. (2016). *Cinematic ethics: Exploring ethical experience through film*. Nueva York, NY: Routledge. Edición Kindle.
- Saito, S. (2015, marzo 27). Wim Wenders & Juliano Ribeiro Salgado dig deep into Salt of the Earth. Recuperado el 9 de febrero de 2019 de <http://moveablefest.com/wim-wenders-juliano-ribeiro-salgado-salt-of-the-earth/>
- Sánchez Marín, V. (2015, enero 31). *Película: La sal de la tierra - minicrítica Ambulante* - ENFILME.COM. Recuperado el 19 de febrero de 2019, de <http://enfilme.com/en-cartelera/la-sal-de-la-tierra-minicritica-ambulante>
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Estados Unidos. Farrar, Straus and Giroux. Edición Kindle.
- Sony Pictures Classics. (2014). *The salt of the earth press kit* [Comunicado de prensa]. Recuperado el 31 de enero de 2019, de [http://sonyclassics.com/thesaltoftheearth/thesaltoftheearth\\_presskit.pdf](http://sonyclassics.com/thesaltoftheearth/thesaltoftheearth_presskit.pdf)
- Wenders, W., & Salgado, J. R. (2014). *The salt of the earth* [Película]. Sony Pictures Classics.
- Zacharek, S. (2015, marzo 25). *Wenders's Salt of the Earth captures the brilliance of photographer Sebastião Salgado*. Recuperado el 20 de febrero de 2019, de <http://www.villagevoice.com/film/wenders-salt-of-the-earth-captures-the-brilliance-of-photographer-sebastiao-salgado-6443954>



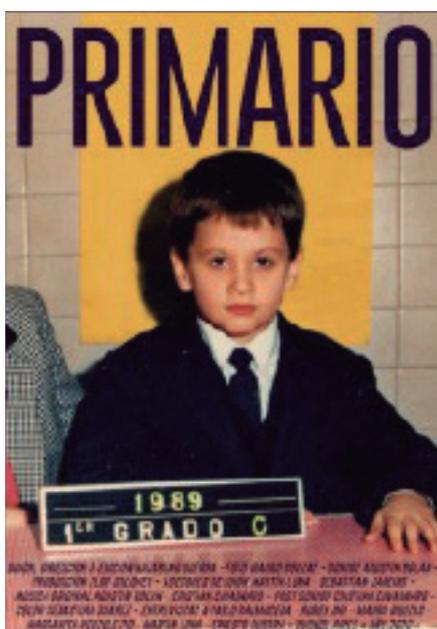
*Reseña:*

## Primario

*Primario* | Nazareno Guerra | 2020

Nazareno Guerra\*

Universidad de Buenos Aires



## Ficha Técnica:

Duración: 64 minutos

Formato: 16:9 Color

Productora Paternal Contenidos

Guión, Dirección y Edición: Nazareno Guerra

Sonido directo: Agustín Bolán

Fotografía: Mauro Bouzas

Producción: Florencia Solovey

Asesores de Guión: Sebastián Janeiro / Martín Luna

Entrevistados: Pablo Balmaceda / Mauro Bouzas / Rubén Dri / Ernesto Guerra / Martín Luna / Margarita Verzoletto

Música original: Cristian Cavagnaro / Agustín Bolán

Postproducción Sonido: Cristian Cavagnaro

Color: Sebastián Suarez

Realizada en la Ciudad de Buenos Aires

Año 2020

## I

*Primario*<sup>1</sup> (Guerra, 2020) es una película de género documental que aborda Educación Católica en la Ciudad de Buenos Aires durante la década de 1990. El film está narrado en primera persona, es decir que el realizador cuenta su propia experiencia a lo largo de su recorrido como alumno de una escuela católica.

El recorte histórico en el que se enmarca la narración tiene lugar en el ingreso del narrador a primer grado, durante el año 1989, hasta su egreso de séptimo grado en 1995. Dicho período coincide con el primer mandato presidencial de Carlos Menem en Argentina. El film busca entonces realizar un abordaje posible de ese período histórico (tanto social como personal):

El tema es el espacio elegido, el motivo impulsa a la palabra, el recorte, la porción de la realidad que espolea a la imaginación hacia la captura del encuadre exacto, ese que le hará confesar a la imagen lo recóndito, lo íntimo, lo insondable. (Provitina, 2014, p.43)

A través de fotos personales de su infancia, documentos de la época, cintas de video escolares y hogareñas, entrevistas actuales a familiares y ex compañeros, el realizador investiga sobre cómo las políticas neoliberales se plasmaron en doctrinas educativas, y el impacto que estas tuvieron en su subjetividad.

Dentro del film se produce una mezcla de texturas narrativas. Por un lado se construye un contexto histórico a partir de archivos públicos de la época, donde se percibe la atmósfera social de convivencia entre la Iglesia

\* nazarenoguerra@gmail.com

Católica y el Estado. Por otro lado, y de forma dialéctica, se presentan las micro escenas de la vida escolar, donde se observan las vivencias subjetivas que atraviesan un grupo de niños durante su tránsito educativo por ese espacio.

Ese lugar en conflicto, construido como un umbral donde se encuentran la ignorancia lúdica de un grupo de niños y la ideología reinante de la época, propicia el territorio mismo donde se ubica el film. Un espacio donde entonces tienen un lugar preponderante la promesa a la bandera, la comunión, las clases de educación física, los campamentos, las visitas al laboratorio, el viaje de egresados, etc.

Dichas cintas sobre el contexto educativo son intervinidas con los recuerdos del narrador sobre la época, y con entrevistas actuales realizadas a los compañeros del realizador. Allí puede percibirse una distancia extraña, en la cual los recuerdos de los participantes no siempre concuerdan con las imágenes que se proyectan. A partir de esas diferencias se construye un nuevo relato, que interpela a los participantes sobre la fragilidad de la memoria y el impacto de esas experiencias infantiles en su vida adulta.

La película se mueve entonces hacia la búsqueda de una articulación posible entre esos recuerdos infantiles de un grupo de jóvenes adultos, y su vínculo con el contexto histórico de vaciamiento institucional del estado.

## II

Hacia finales de la década de los ochenta Argentina estuvo marcada por un proceso económico hiperinflacionario, que produjo un fuerte conflicto social al interior del país. Esto anticipó el final del gobierno de Raúl Alfonsín, quien perdió las elecciones frente al candidato del Partido Justicialista Carlos Menem, en el año 1989.

El marcado descontento social con la situación económica interna y la inminente caída del muro de Berlín en el plano internacional, propiciaron un contexto de acercamiento hacia las políticas del capitalismo neoliberal impulsadas por los Estados Unidos. Entre otras medidas, las acciones políticas de los primeros años en la presidencia de Menem estuvieron marcadas por un congelamiento cambiario, (donde un peso argentino se hizo equivalente a un dólar), la privatización de las empresas estatales (debido a su supuesta ineficiencia) y la reducción sistemática del empleo público. (Urquiza, 2010)

La influencia de los Estados Unidos en la política Argentina puede observarse en *Primario* durante los prime-

ros minutos del film, cuando aparecen Henry Kissinger, o el mismo George Bush (entonces Presidente de los Estados Unidos) hablando en la Casa Rosada.

Durante el primer período presidencial de Carlos Menem (1989-1995) el Estado y la Iglesia Católica sostuvieron una relación mayormente positiva. La designación de Antonio Quarracino en 1990 como Arzobispo de Buenos Aires y Cardenal Primado de la Argentina, tenía como objetivo específico colocarlo en un lugar estratégico donde “se transformaría en la figura de enlace entre la Iglesia y el gobierno de Menem, en una efectiva correa de transmisión de las preocupaciones y aspiraciones eclesiales” (Esquivel, 2004, p. 148). De forma progresiva, a medida que la crisis social y el descontento del pueblo con las medidas liberales iba en aumento, esto supuso una fractura cada vez mayor dentro de la Iglesia Católica con respecto al gobierno de Carlos Menem.

Una parte importante de la política de la Iglesia en dicho período estaba orientada a fomentar los valores del catolicismo a través de la doctrina educativa. En relación a este aspecto, aparece en el film la figura de Antonio Salonia, quien se desempeñó como Ministro de Educación entre 1989 y 1992. Es importante recordar que su llegada a dicho cargo ha sido vinculada con la influencia de la Iglesia Católica en la designación de cargos ministeriales: “Aceptando la sugerencia episcopal, Antonio Salonia fue designado por Menem como Ministro de dicha cartera en el comienzo de su gobierno” (Esquivel, 2004, p. 149).

La injerencia eclesial en las políticas educativas es expuesta en la secuencia del documental que trabaja la perspectiva del Ministerio de Educación con respecto al SIDA. Allí puede observarse cómo la misma se alinea con los mandatos religiosos de la época (Balian de Taghachian, 1992).

Por ese entonces la Iglesia Católica sostenía una gran resistencia hacia las medidas de protección de la salud necesarias ante la emergencia del VIH. En palabras del Arzobispo de Córdoba, el monseñor Raúl Francisco Primatesta:

¿Por qué no buscamos un camino mejor que la distribución millonaria de preservativos? ¿Por qué no se buscan otras cosas naturales y se intenta destruir en el hombre lo más grande que tiene, su paternidad? La utilización del preservativo, un método antinatural, no va a impedir ni la proliferación de la humanidad ni la del terrible virus del SIDA. (Urquiza, 2010, p. 49)

Asimismo, estos hechos están claramente vinculados con el fragmento del film donde los entrevistados hablan sobre la falta de una educación sexual durante ese período.

do educativo. Lo que emerge de la narración entonces, es que la ignorancia de esos niños sobre sus propios cuerpos no surge de una falla en el diseño educativo (a raíz de los pruritos morales de la Iglesia) sino que, más bien, se trata de un desconocimiento activamente buscado y fomentado por el sistema educativo de ese momento. La desinformación y la confusión de esos niños sobre sus propios cuerpos era justamente la finalidad de esa forma educativa.

### III

La Iglesia Católica es una institución compleja, que alberga en su interior posturas en conflicto y muchas veces en diametral contradicción sobre las distintas formas de abordar la figura de Jesús, y en consecuencia de orientar la praxis cristiana (Dri, 2017). No obstante, la película no está dirigida hacia tomar este derrotero de interpretación de los hechos, sino que se ciñe al abordaje de las experiencias personales de los entrevistados y del narrador.

Asimismo, el film muestra paso a paso cómo se realiza el proceso de apostasía de la Iglesia Católica Apostólica Romana. En tres momentos distintos a lo largo de la película puede verse en detalle el proceso de apostatado, donde se deja por escrito la voluntad del realizador de no seguir formando parte de la Iglesia. En dicho ejercicio, que se presenta como consecuencia de la investigación realizada, el narrador expresa su postura actual con respecto a lo vivido durante aquellos años de su infancia.

En relación a este punto, el contexto en el que surge el film propicia una lectura más amplia del mismo. A partir de 2018, cuando tuvieron lugar las primeras discusiones legislativas sobre la ley de Interrupción Legal del Embarazo, se puso nuevamente en agenda la necesidad de pensar las problemáticas de salud más allá de los dogmatismos eclesiásticos (como entonces ocurrió con el SIDA). Esto ha llevado a distintas iniciativas sociales de “Apostasía Colectiva”. Dentro del documental, esto puede observarse cuando el realizador deja su primera carta de solicitud de apostasía, luego de acercarse a un stand en la calle que ofrece información sobre el proceso de apostatado. Esto implica entonces que *Primario*, a pesar de tomar como recorte histórico la década de los noventa, expone un conflicto que sigue presente en la sociedad argentina y que se reanima periódicamente.

En suma, esta película aporta una mirada íntima y cercana a la problemática de la educación católica. Las distintas fuentes de material que se utilizan para narrar ese universo están articuladas de una forma dinámica, lo que permite un visionado ágil y entretenido para el espectador.

La complejidad propia del tema abordado impide sostener conclusiones cerradas, dado que se trata de conflictos que siguen vigentes en la sociedad argentina. Desde esa perspectiva, resulta un acierto haber reservado el epílogo del film al planteo de nuevas preguntas, en lugar de obtener sentido con respecto a la problemática en cuestión.

---

### Referencias

- Balian de Tagtachian, B. (1992). *El Sida: responsabilidad educativa de todos*. Editorial Ministerio de Cultura y Educación. <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL006298.pdf>
- Dri, R. R. (2017). *Las dos iglesias: la profética y la sacerdotal*. Editorial Biblos.
- Esquivel, J. (2004). *Detrás de los muros: la Iglesia Católica en tiempos de Alfonsín y Menem (1983-1999)*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Guerra, N. (2020). *Primario* [Película]. Argentina: Paternal Contenidos.
- Provitina, G. (2014). *El cine-ensayo. La mirada que piensa*. Editorial La marca editora.
- Urquiza, F. C. (2010). *Iglesia y neoliberalismo: la Iglesia Católica argentina ante las reformas de la década de 1990 y el inicio de una nueva relación con la sociedad*. Editorial Biblos.

---

1 El film se encuentra disponible para ver online en el siguiente enlace: PRIMARIO - PRIMARY / Subtitled from Nazareno Guerra on Vimeo.

## ESCRIBEN EN ESTE NÚMERO

Sandra Anchondo Pavón  
Pamela Cáceres  
Gina Del Piero  
Diego Fonti  
Juan Manuel González  
Nazareno Guerra  
Verónica Lull Casado  
Alfonso Ortega Mantecón  
Josep Prósper Ribes  
Francisca Ramón Fernández  
Alejandra Roca

**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