



FANATISMOS

¿de qué lado estás?



Editorial [pp 7]
Hadewijch [pp 9]
Gilda [pp 15]
El ciudadano ilustre [pp 19]

Derechos civiles [pp 23]
Cine documental [pp 33]
The Fall [pp 43]
Entrevista a Juan Pablo Meneses [pp 59]
Reseña [pp 65]



JOURNAL
ETICA & CINE
Revista Académica Cuatrimestral

Volumen 8 | Número 3 | Noviembre 2018
ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

Fanatismos



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



Ética & Cine

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

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

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

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

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

Editores

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

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

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

Comité editorial

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

Secretaría de Redacción

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

Traducciones

Eileen Banks
Estela Consigli
Susana Gurovich

Comité de arbitraje

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

Índice

- 7 Editorial
Del fanatismo a la variedad del síntoma
Juan Pablo Duarte
Universidad Nacional de Córdoba
- 9 *Hadewijch*. Entre el misticismo y la pasión, el superyó
Hadewijch | Bruno Dumont | 2009
Mariana Gómez
Universidad Nacional de Córdoba
- 15 To be or not to be a fan... that's the question
Gilda, no me arrepiento de este amor | Lorena Muños | 2016
Bárbara Navarro
Escuela de Orientación Lacaniana
- 19 La gente no quiere pensar, la gente quiere ser fan
El ciudadano ilustre | Mariano Cohn, Gastón Duprat | 2016
Verónica Nieto
Universitat de Barcelona
- 23 La omnipotente blancura: el tratamiento de los Derechos Civiles
en el cine norteamericano de Hollywood. Tres ejemplos paradigmáticos de éxito comercial
Guess Who's Coming to Dinner | Stanley Kramer | 1967
Mississippi Burning | Alan Parker | 1988
The Help | Tate Taylor | 2011
Javier Cossalter
CONICET - Universidad de Buenos Aires
- 33 Cine documental y genocidio. Algunos problemas éticos
Earth Made of Glass | Deborah Scranton | 2010
Rwanda: The Untold Story | John Conroy | 2014
Lior Zylberman
CONICET | Centro de Estudios sobre Genocidio | UNTREF | FADU-UBA
- 43 Instintos en serie
The Fall | BBC | 2013
Ariel Gómez Ponce
CONICET - Universidad Nacional de Córdoba
- 59 Entrevista a Juan Pablo Meneses
Eugenia Destefanis, Gigliola Foco, Juan Brodsky, Juan Pablo Duarte, María Eugenia Castro
- 65 Reseña
Efectos de lectura: Lapsos N° 2
Revista Anual de la Maestría en Teoría Psicoanalítica Lacaniana "Dioses Oscuros"
Perla Drechsler
Escuela de la Orientación Lacaniana

EDITORIAL

Del fanatismo a la variedad del síntoma

Juan Pablo Duarte*

Universidad Nacional de Córdoba

“Fanatismos ¿De qué lado estás?” es el título de la XIV edición del Ciclo de Cine y Psicoanálisis de la Universidad Nacional de Córdoba. El cine permite en esta edición trazar una cartografía en torno a figuras de dioses e ídolos cuyas fronteras están dadas en muchas ocasiones por la segregación en las múltiples formas que asume este fenómeno en la actualidad.

El film *Hadewijch*, del director francés Bruno Dumont (2009), es la vía de acceso escogida por Mariana Gómez para abordar el fanatismo religioso desde la noción de goce femenino. *Hadewijch. Entre el misticismo y la pasión, el superyó* es además el texto escogido para abrir el presente número del Journal Ética & Cine. Para situar el modo en que un analista logra localizar al sujeto en alguien tomado por el fanatismo, Gómez rescata el caso de Marie de la Trinité, analizante de Jacques Lacan entre los años 1949 y 1953. La perfección con la que esta religiosa se imponía cumplir con sus deberes cifraría un padecimiento que permaneció incólume a más de veinte tratamientos psiquiátricos. La perfección marcó la vida de Marie, su fanatismo religioso y su angustia hasta que una interpretación acertada introdujo un equívoco: no se trata de perfección, se trata de obediencia ciega, de obedecer más allá de cualquier pedido.

Esta interpretación lacaniana podría inscribirse en el registro de la herejía. El hereje, por definición, se opone al dogma pero no intenta apartarse de quién cree él sino todo lo contrario. El origen de la palabra hereje, su etimología, se refiere a alguien que defiende la posibilidad de escoger lo que significa ese dogma. Se trata de una especie de ascetismo, el de alguien que cuestiona que las cosas tengan una significación última para sostener la posibilidad de escoger. En una palabra: el hereje está a favor de la posibilidad de elegir. Por este motivo, se resiste a ser expulsado o a despreciar aquello en lo que cree alguien o incluso la mayoría. Su gesto político se circunscribe a garantizar ese margen que existe entre las

palabras y las cosas, entre las verdades y los hechos. El texto de Gómez también está tensado por una distancia, la que separa la *Hadewijch* de Dumont de Marie de la Trinité. Ambas mujeres lanzadas al encuentro con un Dios al que sacrificarse. *Hadewijch* lo encuentra, incluso más de una vez, Marie en cambio se encuentra con un hereje, el partenaire con el cual hacer de su fanatismo un síntoma.

El fanatismo, entendido como un arreglo con esa pequeña diferencia que habita la identidad, es el tema con el que Bárbara Navarro aborda el film *Gilda, no me arrepiento de este amor* de la directora argentina Lorena Muñoz (2016). El uso de la primera persona del singular es coherente con el desarrollo que plantea el texto. Navarro orienta su escrito desde su experiencia como analizante en relación a *To be or not to be a fan*. Un ídolo, un Dios o una santa, como de hecho es considerada Gilda, pueden ser muchas cosas. Una vía de escape a la partida que un sujeto debe jugar con la alteridad que lo habita, lo que habilita una posibilidad de lazo social –la comunidad de fanáticos– e incluso lo que brinde acceso al sentimiento oceánico de ser- Uno con el Todo al que se refirió Freud (1930) en *El malestar en la cultura*. Como muestra la experiencia que lleva adelante Juan Pablo Meneses con su religión portátil, un Dios y un ídolo pueden ser también objetos de consumo que se compran y venden. Antes de comprar un Dios en la India, este periodista chileno también compró un proyecto de ídolo, un niño futbolista. La compra y venta de un Dios, de un posible ídolo y hasta de una vaca, son los artilugios a partir de los cuales Meneses escribe la trilogía del periodismo cash, un género que nos permitirá conocer algunos pormenores de lo que, en el marco de la teoría psicoanalítica lacaniana, abordamos con la noción de discurso capitalista. Entonces ¿por qué no ser un fan? Por despertar, por encontrarse con el punto refractario a cualquier identificación que implica el

* juanpduarte2@hotmail.com

propio goce y dar lugar a la escritura de un síntoma singular.

La soledad es una de las condiciones de la escritura literaria y ésta una manera de separarse del pegoteo y la narcosis que implican las masas. Pero las obras pueden quedar relegadas del interés del público ante la fascinación por el autor de carne y hueso. Verónica Nieto, escritora nacida en Córdoba y afincada en Barcelona, autora de *La camarera de Artaud* (2011), *Kapatov o el deseo* (2015) y *Tangos en prosa* (2014), aborda este tema a partir de *El ciudadano ilustre*, film argentino dirigido por Mariano Cohn y Gastón Duprat (2016). En un pasaje de su texto, *La gente no quiere pensar, la gente quiere ser fan* se puede leer la siguiente frase: “cuando se pone en juego la escritura, siempre se activa a su vez la primacía de lo tergiversado”. Efectivamente, lo que Nieto refiere al plano de la literatura se puede trasladar al terreno del síntoma. En la clase del 19 de abril de 1977 del seminario *L'insu que sait de l'une bévue s'aile a mourre*, Lacan utiliza el neologismo “variedad” a modo de una propiedad del síntoma. Variedad condensa los términos *vérité* (verdad) y *variété* (variedad) y expresa una dimensión variable de la verdad, puntualmente cuando esta se refiere al síntoma:

Sin eso, Freud hubiera extraído las consecuencias de lo que él mismo dijo –que el analizante no conoce su verdad puesto que no puede decirla. Lo que yo he definido como no cesando de escribirse, a saber el síntoma, es allí un obstáculo. A ello vuelvo –lo que el analizante dice, esperando verificarse, no es la verdad, es la variedad del síntoma. (Lacan, 1977)

El partenerato de las series de televisión con la subjetividad contemporánea, podría fundarse en la imposibilidad de decir la verdad acerca de lo real de diferentes síntomas sociales. Ariel Gómez Ponce aborda las series como un prisma de nuestra contemporaneidad. En “Instintos en serie”, Ponce utiliza la serie irlandesa *The Fall* (RTÉ One, 2013-2016) como dispositivo para problematizar la noción de instinto en términos de una categoría semiótica. Esta operación de lectura le permite abordar los regímenes de poder a partir de los cuales la cultura contemporánea inscribe sentidos en diferentes planos de la subjetividad. En esta línea, *Guess Who Coming to Dinner* (Stanley Kramer, 1967) *Mississippi Burning* (Alan Parker, 1988) y *The Help* (Tate Taylor, 2011), tres films hollywoodenses que gozaron de un gran éxito comercial, permiten a Javier Cossalter abordar modalidades de segregación presentes en productos de gran impacto en la cultura masiva. Desde referencias teóricas y producciones culturales diferentes, *La omnipotente blancura: el tratamiento de los Derechos Civiles en el cine norteamericano de Hollywood. Tres ejemplos paradigmáticos de éxito comercial e Instintos en serie* introducen a diferentes dimensiones que el poder asume en la cultura. Las diferentes formas de representación del genocidio, tema abordado por Lior Zylberman, incorpora la perspectiva ética al análisis del género documental.

La literatura, el periodismo, el cine, las series de televisión y el documental, diferentes modos de hablar de nuestro tiempo que impulsan las teorías hacia nuevos territorios, esa es la matriz que impulsa a *Fanatismos ¿de qué lado estás?* al encuentro con sus lectores.

Hadewijch. Entre el misticismo y la pasión, el superyó

Hadewijch | Bruno Dumont | 2009

Mariana Gómez*

Universidad Nacional de Córdoba

Recibido 28 de septiembre de 2018; aceptado: 17 de octubre 2018

Resumen

En el presente artículo se trabaja a partir de la película *Hadewijch* de Bruno Dumont (2009), la cual está inspirada en una joven a la cual su dolor de existir la empuja a una pasión fanática hasta las últimas consecuencias. El trabajo radica en la articulación de dicha película con el fenómeno del fanatismo, en una de sus versiones, el misticismo. Sostiene la premisa que hablar de fanatismo implica la cuestión del cuerpo y parte de tres puntos: el masoquismo, lo femenino y el superyó. Se pregunta por el superyó en toda pasión fanática, y la relación del mismo con el goce femenino. De este modo se aborda al misticismo desde el masoquismo originario, pensándolo en relación a lo femenino del superyó que empuja a gozar desmesuradamente. A partir de un recorrido por dichas categorías teóricas, se busca responder qué lleva a *Hadewijch* a tal fanatismo místico y hasta dónde puede llegar esta mujer por un amor fanático hacia el otro.

Palabras clave: lo femenino | masoquismo | goce femenino | fanatismo | Superyó femenino | cuerpo

Hadewijch. Between mysticism and passion, the superego

Abstract

This article is based on the film *Hadewijch* by Bruno Dumont (2009), which is inspired by a young woman whose pain of being pushes her to a fanatical passion until the last consequences. This work lies in the articulation of this film with the fanaticism phenomenon, in one of its versions, mysticism. It maintains the premise that speaking of fanaticism implies the question of the body and parts of three points: masochism, the feminine and the superego. The question is asked about the superego in all fanatical passions, and its relationship with feminine jouissance. In this way, mysticism is approached from the original masochism, thinking it in relation to the feminine of the superego that pushes to jouissance disproportionately. From a journey through these theoretical categories, we seek to answer what leads *Hadewijch* to such mystical fanaticism and how far this woman can go by a fanatical love for the other.

Key words: the feminine | masochism | feminine jouissance | fanaticism | feminine superego | body

En el siglo XII existió una mujer que vivió en la ciudad de Amberes. Pertenecía a una comunidad de mujeres católicas que se sometían a la vida religiosa que, sin constituirse en un convento, se dedicaban a la contemplación extrema y a realizar obras de caridad entre pobres y enfermos. Esta mujer, llamada *Hadewijch* (Julie Sokolowski), se dio a conocer y perduró en la historia gracias a su obra escrita, basada en sus propias experiencias místicas. Experiencias y reflexiones que nos llevan a ubicarla como una apasionada de la caridad y del amor, una verdadera mística.

Hadewijch ha sido la inspiración del cineasta Bruno Dumont para su película del mismo nombre, quien nos muestra a una *Hadewijch* del siglo XXI. Una joven de hoy pero que no difiere demasiado de la anterior, en ese

dolor de existir que la empujaba a una pasión fanática hasta las últimas consecuencias.

Voy a tomar tres puntos de partida para trabajar la película y el tratamiento que ésta hace del fenómeno del fanatismo y una de las versiones de este, el misticismo.¹ Estos tres disparadores son: el masoquismo, lo femenino y el superyó. Condiciones del fanatismo místico, que encontraremos desplegados a lo largo de las páginas de *Aún, Seminario 20* (1972-73 [1995]) de Lacan.

Aún, en francés, se escribe *encore* y su pronunciación consueña con *en corps*, “en cuerpo”. Como vemos, el nombre de este seminario ya nos pone en la pista de lo que Lacan nos enseña respecto del cuerpo y del anudamiento entre los tres aspectos mencionados.

* margo@ffyh.unc.edu.ar

¿Cómo un sujeto podría defender con tenacidad sus creencias si no es a partir de la ceguera de lo exterior de sí mismo? Hablar de fanatismos nos lleva entonces, sin dudas, a la cuestión del cuerpo. ¿Es que es posible pensar a un fanático si no es en relación a las pasiones, al *pathos*? Porque, se sostiene la pasión con el cuerpo y se soporta el sufrimiento que ésta despierta, también con el cuerpo.

Pero además, toda pasión fanática estará siempre atravesada por un superyó desmedido, en su anudamiento con el goce femenino, que se sostendrá en un masoquismo originario, en el decir de Freud. Lo femenino del superyó implica ese modo de gozar desmesurado, que empuja al más y más, al aún y aún más. El misticismo sería una de sus caras. Fenómeno sobre el que nos enseña Lacan en su *Seminario 20* (1972-73 [1995]).

En la época en la que Lacan dictaba este seminario había recibido en su consulta a una religiosa con un modo de gozar bastante parecido al de Hadewijch. Ella había sido paciente de Lacan a lo largo de cuatro años. Se llamaba Marie de la Trinité. Era una mujer que había sido atendida por unos veinte psiquiatras y ninguno de ellos pudo ayudarla a salir de la inmensa angustia que soportaba. Solo Lacan pudo conducirla a encontrar una salida, como ella misma lo dice en sus escritos. Marie de la Trinité llevaba un diario al Igual que Hadewijch de Amberes.

Esta religiosa tenía un afán y era el de cumplir con todos los deberes y con la mayor de las dedicaciones. Y es este empuje el que la va llevando a severas crisis de angustia y de depresión extremas (Lázaro, 2013). Había una palabra que marcaba su vida y era “perfección”.

Los psiquiatras que la veían consideraban que lo que a ella le sucedía respondía a sus votos de castidad, pero Lacan señala ese error y va a decir que el padecimiento tenía que ver con la obediencia. Su cuestión era la obediencia. Se trataba de una obediencia ciega. Ella deseaba obedecer más allá de lo que se le pedía.

El tratamiento de Lacan apuntó, así, a deconsistir esto. No me detendré en este punto, pero tal vez sea interesante señalar que las reflexiones sobre las místicas que aparecen en su *Seminario 20* (1972-73 [1995]) fueron inspiradas en esta paciente, Marie.

El personaje que nos presenta Bruno Dumont padece de manera similar. Se trata de una joven para quien el vacío respecto del Otro la deja en un lugar de absoluta soledad. Dumont nos la muestra hija de una madre melancólica y de un padre que mira para otro lado. Y entonces, ella buscará desesperadamente a un Otro. Que también

la expulsará, como la directora del convento donde ella va por refugio y consuelo.



Es en medio de esa desolación que la joven se encuentra con otros dos tan solos como ella. Entonces, de rezarle al Dios del catolicismo pasará al de la religión musulmana. El Uno del fundamentalismo la alojará subjetivamente ocupando la función de un padre, para ella carente.

Sin embargo, nada para Hadewijch es suficiente y frente al vacío y al dolor subjetivo, solo le quedará el automartirio, el misticismo, el fanatismo religioso.

Así, la frase de su amigo le tocará el cuerpo, cuando refiriéndose a Alá, le dice: “nosotros somos sus soldados y también sus mártires”.

Es el anudamiento entre lo femenino y el superyó en su versión masoquista, que nos va a permitir localizar, como más arriba anticipaba, lo que Bruno Dumont nos da a ver con esta película.

La crueldad del Superyó

El concepto de Superyó implica para el Psicoanálisis una cuestión paradójica y ésta reside en que el sujeto, gracias al Superyó, ingresa en su vida una serie de valores, normas éticas y morales pero, al mismo tiempo, se apega a algo que no colabora con su bienestar y que lo hace sufrir. Por eso, Freud (1913-14 [1996]) lo incluye en la misma línea que el masoquismo primordial y la pulsión de muerte.

Así el Superyó, por un lado, es aquello que instala al sujeto en la cultura y se presenta como articulado a la prohibición del incesto, en representación del padre ligado a la castración. Es el heredero del Complejo de Edipo y por eso Freud nos dice que el Superyó conserva el carácter del padre y que en cierta medida toma prestada su fuerza. Incluso, cuanto más rápido se haya producido

la represión en el sujeto, tanto más riguroso devendrá el imperio del Superyó, como conciencia moral y como sentimiento inconsciente de culpa, sobre el Yo (Freud, 1913-14 [1996]).

Sin embargo, si bien Freud no abandonará esta idea del Superyó ligado a la socialización, en *El Yo y el Ello*—aunque presentándolo como equivalente al ideal del Yo—lo ubicará ligado a algo más. Veremos, así, cómo la cuestión del sentimiento de culpa será el pivote para pensar las dos clases de pulsiones (Freud, 1924 [1996]).

En *El Yo y el Ello*, Freud (1924 [1996]) nos enseña que el Yo se forma desde identificaciones que toman el relevo de investiduras del Ello, resignadas. Estas identificaciones se comportan como una instancia particular dentro del Yo y se contraponen a éste como Superyó.

Así como el niño obedece a sus progenitores, el Yo se somete al imperativo del Superyó. Es decir, el Superyó desciende también de las primeras investiduras de objeto del Ello y, por lo tanto, previamente al Complejo de Edipo.

De esta manera, el Superyó es también reencarnación de anteriores formaciones yoicas, que han dejado su sedimento en el Ello. Por eso, mantiene duradera afinidad con éste y puede subrogarlo frente al Yo. Se sumerge profundamente en el Ello, por lo que está más distanciado de la conciencia que el Yo, y esto Freud lo asocia directamente a la reacción terapéutica negativa.

Sostiene que en estas personas prevalece la necesidad de estar enfermos. Así, nos dice, se trata de un sentimiento de culpa que halla su satisfacción en la enfermedad y en el no querer renunciar a su castigo del padecer. Este sentimiento de culpa es mudo. El enfermo no se siente culpable, sino enfermo.

El ejemplo paradigmático lo encontramos en algunas formas de la neurosis obsesiva, donde los reproches de la conciencia moral, son absolutamente martirizadores. Esto sucede porque, en la obsesión, una regresión a la organización pregenital posibilita que los impulsos de amor se muden en impulsos de agresión hacia el objeto. Así, la pulsión de destrucción queda liberada y quiere aniquilar al objeto amado. Pero, el Yo no acepta esto y se defiende con formaciones reactivas, de manera que estas tendencias permanecen en el Ello.

De este modo, el Superyó se comporta como si el Yo fuera el responsable de éstas. Así, el Yo debe defenderse en vano, por un lado, de las insinuaciones del Ello agresivo y por el otro, de los reproches del Superyó castigador. El resultado, un automartirio interminable.

Esto puede llevar a grandes malestares, aunque, en

oposición a lo que ocurre en la melancolía, Freud sostiene que el neurótico obsesivo no llega a darse muerte, es como inmune al suicidio, inclusive está más protegido contra este acto que en la histeria. Vemos cómo es la conservación del objeto lo que garantiza la seguridad del Yo.

Pero en la melancolía advertimos que el Superyó se dirige, de otra manera, con furia y sadismo sobre el Yo. De acuerdo con la concepción del sadismo, el componente destructivo se ha depositado en el Yo, éste se siente odiado y perseguido por el Superyó, en vez de amado, y lo que en este caso gobierna es, por lo tanto, pura pulsión de muerte que, a menudo, logra efectivamente empujar al Yo hacia la misma muerte.

Pero, ¿por qué en la melancolía el Superyó puede convertirse en un cultivo para las pulsiones de muerte? Esto se debe a que, desde el punto de vista de la limitación de las pulsiones, el Ello es totalmente amoral, el Yo se empeña por ser moral y el Superyó es hipermoral, y por esta razón puede ser tan cruel como sólo puede serlo el Ello. Mientras el sujeto más limita su agresión hacia fuera, tanto más severo se torna el ideal del Yo contra el Yo.

Superyó pulsional, gozar hasta la muerte

Vemos, entonces, que el Superyó no sólo introduce al sujeto en la cultura de una manera benévola, vía la palabra paterna. Hay también otra vertiente que, lejos de producirle bienestar, lo sumerge en el sufrimiento del síntoma y del masoquismo. En estas dos vertientes, la primera, se da como heredera del complejo de Edipo, mientras que la segunda por la identificación inicial, ocurrida cuando el Yo era todavía endeble. Esta última conservará a lo largo de la vida su carácter de origen. Es lo que recuerda la endeblez y dependencia en las que se encontró en el pasado y mantiene su imperio sobre el Yo maduro. Así, el Yo se somete al imperativo categórico de su Superyó.

De esta manera, nos encontramos frente a un círculo vicioso en donde la instancia que obliga a la renuncia, alimenta a la vez a la pulsión y donde se puede gozar de la propia renuncia. En definitiva, el Superyó no es más que un disfraz del Ello.

De allí que en *El Problema económico del masoquismo*, al plantear Freud (1923 [1996]) la existencia de la mezcla de pulsiones, atribuya la peligrosidad que reside en el Superyó a que éste desciende de la pulsión de muerte. Pero como, por otra parte, tiene valor de un compo-

nente erótico, ni aún la autodestrucción del sujeto puede producirse sin satisfacción libidinosa. Es lo que ocurre con el masoquista que, para provocar el castigo, se ve obligado a hacer cosas inapropiadas, a trabajar en contra de su propio beneficio.

Esto es porque la reversión del sadismo hacia la persona propia ocurre a raíz de la sofocación cultural de las pulsiones. Esa parte relegada de la pulsión de destrucción sale a la luz como masoquismo del Yo donde la destrucción que retorna del mundo exterior es acogida por el Superyó, aumentando, así, su sadismo hacia el Yo. Un interesante ejemplo de esta situación lo encontramos también en el personaje principal de la película “El Cisne Negro” de Darren Aronofsky (2011), una bailarina que sacrifica, al extremo, su cuerpo en obediencia al mandato materno de ser la mejor. Lo que en Hadewijch empuja como religión, en Nina Sayers, la protagonista, lo hace en el nombre de la danza.

Freud (1996 [1923]) reconoce, entonces, tres formas de masoquismo: el masoquismo erógeno, el femenino y el moral.

En el primero, condición y fundamento de las otras dos, el dolor aparece como condición de la excitación sexual; el segundo aparece como expresión de la naturaleza femenina, y el tercero como norma de la conducta de vida. En este último no hay zona erógena porque lo que está erogeneizado es la propia conciencia. El sadismo del Superyó y el masoquismo del Yo se complementan uno con otro y se aúnan provocando las mismas consecuencias.

Es decir, que cuanto más renuncia la pulsión, más se satisface y más culpable se siente el sujeto. Esto lo lleva a Freud (1996 [1923]) a plantear que no es la conciencia moral la que impone la renuncia, sino que es ésta la que instala la conciencia moral.

Esta cuestión también será trabajada en *El malestar en la cultura* (2009 [1929]) donde dirá que la necesidad de castigo es una exteriorización pulsional del Yo que ha devenido masoquista bajo el imperio del Superyó sádico, empleando un fragmento de la pulsión de destrucción preexistente en él en una ligazón erótica.

El Superyó, dijimos, entonces, se presenta en dos vertientes, la de la ley socializadora, pero también la de la ley insensata. Lacan, tomando la referencia freudiana, también lo trabajará.

En el *Seminario 1, Los escritos técnicos de Freud* (Lacan, 1953-54), ubica al Superyó sobre todo en el plano de lo simbólico, pero también dirá, con Freud, que no sólo es la ley socializadora, sino también la ley insensata. Es la

ley del significante cuya significación desconocemos. Es, nos dice, la evidencia de un significante único que, por estar sólo, es insensato.

Superyó, ¿femenino?

Ahora bien, Freud (2009 [1931]) consideraba que el Superyó en las mujeres nunca se volvía tan implacable como en los hombres. Sin embargo, podemos decir que contrariamente a esta formulación, el superyó femenino puede ser tan tiránico e incluso más feroz que para el hombre. Para Miller (2003), el superyó no es otra cosa que una máscara del goce femenino. Y nos dice, “no hay más seres del deber que las mujeres” (Miller, en Durand, 2008, p. 21).

Antígona es un ejemplo paradigmático. Es una gran obediente, cumple con la voluntad de quien manda. Y quien manda para ella, su amo, es el Superyó. Para ella no mandan las leyes del Estado.

Lacan (1959-60 [1997]) en su *Seminario 7*, nos dice que ella lleva hasta el límite la realización de su deseo. Su hermano es condenado a muerte por traición y por eso se le niega sepultura. Entonces, desafía la ley, el ordenamiento jurídico, y le da sepultura a su hermano, aun sabiendo de las consecuencias de esto. Y este acto la lleva a su propia muerte. Su obediencia al amo superyoico la termina empujando a su ejecución.

Hay otras mujeres a las que Lacan se refiere para entender el concepto del Superyó femenino y su empuje al masoquismo. Mujeres a quienes su mandato superyoico las lleva a perderlo todo o, incluso, a su propia muerte.

Otro ejemplo es Medea. Una mujer que en su vida amorosa estuvo dispuesta a todo. Medea amaba a Jasón locamente. Ella había sacrificado todo por él. Había traicionado a su propio padre, a su país, a su familia. Estaba siempre de su lado, consentía sin límites a todos sus pedidos. Él le había prometido hacerla su esposa, jurándole que le sería siempre fiel.

Conviven durante 10 años y tienen dos hijos. Hasta que un día él le anuncia que va a casarse con otra. Y Medea empieza a odiar todo lo de él, también a sus propios hijos, a quienes terminará matando para vengarse. Le quita lo que él más quería. Dice: “mi dolor se ha calmado si ya no puedes reír”. Sacrifica lo más precioso que ella tenía, para lastimarlo a él.

Ahora, si bien el superyó pulsional se relaciona con lo femenino, a partir del sin límites que caracteriza a ambos, esto no implica una equivalencia. Se trata de diferentes

formas de satisfacción. En efecto, una mujer puede articularse al falo o a un más allá de éste y ese allá del falo implicará al goce propiamente femenino, ilimitado, sin medida (Lacan, 1992 [1972-73]).

Sin embargo, este goce propiamente femenino, no incluye necesariamente al Superyó femenino, en tanto este último hunde sus raíces en la pulsión de muerte. Recordemos que el superyó mantiene una afinidad con el Ello. Su origen se da en el interior del Yo, cuando una parte del mismo se vuelve contra sí, volcando contra sí una agresividad que estaba destinada a otro. Freud nos dice que es “el cultivo puro de la pulsión de muerte”. Es decir, el goce superyoico es solidario de la pulsión de muerte y puede llevar a una mujer al estrago. El otro, el femenino, es un goce vivificante, siempre y cuando logre ser soportado (Salamone, 2015).

Vemos entonces que en el personaje de la película, *Hadewijch*, hay una demanda infinita de amor. Le demanda a Dios, a su Dios, que le hable, que la ame. Se lo demanda infinitamente y como no obtiene respuesta, se ofrece, de manera cada vez más obediente, para conseguir lo que la empuja. Se somete a sacrificios, soporta el frío, el hambre. Y esa obediencia termina siendo lo peor para ella. Se convierte en una verdadera obediente de sí misma.

Entonces, *Hadewijch* se comporta respecto de su Dios como, tal vez, podría también posicionarse cualquier mujer no religiosa respecto de un hombre.

Una mujer dispuesta a todo, dispuesta a perderlo todo, su dinero, su dignidad, su salud, con tal obtener

del amado una respuesta. Se trata de un superyó mortífero que la empuja a lo peor. Como Antígona, como Medea.



Una mujer comandada por un superyó implacable y obediente, y Dumont nos muestra cómo eso la lleva a la mayor de las devastaciones. *Hadewijch* se expone al peligro, pone en riesgo su cuerpo y finalmente, cuando ya no le queda nada, intenta el suicidio.

Bruno Dumont nos enseña con esta película hasta qué punto una mujer puede llegar por su amor loco y fanático por el otro.

A su vez, este film nos muestra muy bien lo que formuló Lacan: que podrá ser por un amor loco, podrá ser por celos, por el sentimiento de obediencia a la propia ley, a la ley de Dios, por las razones que sea, que un sujeto del lado femenino, puede llegar a sufrir infinitamente cuando se anudan goce femenino, superyó y masoquismo.

Referencias

- Álvarez Villanueva, M. (2016). Teresa de Jesús y el goce femenino como principio general del goce. En *El Psicoanálisis. Revista de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis*, 28/2016.
- Castro, E. (2016). Una mística en análisis con Lacan. En *El Psicoanálisis. Revista de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis*, 28/2016.
- Durand, I. (2008). *El superyó, femenino. Las afinidades entre el superyó y el goce femenino*. Buenos Aires: Tres Haches.
- Freud, S. (1914 [1996]). Introducción del narcisismo. En *Obras Completas*. Volumen XIV. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1913 [1994]). Totem y Tabú. En *Obras Completas*. Volumen XIII. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1924 [1996]). El yo y el ello. En *Obras Completas*. Volumen XIX. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1924 [1996]). El problema económico del masoquismo. En *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1930 [2009]). El Malestar en la cultura. En *Obras Completas*. Volumen XXI. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1931 [2009]). Sobre la sexualidad femenina. En *Obras Completas*. Volumen XXI. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Lacan, J. (1953-54 [1995]). Los escritos técnicos de Freud. En *El Seminario. Libro 1*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1955-56 [1995]). El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. En *El Seminario. Libro 2*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1959-60 [1997]). La ética del psicoanálisis. En *El Seminario. Libro 7*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1972-73 [1992]). Aún. En *El Seminario. Libro 20*. Buenos Aires: Paidós.
- Lázaro, C. (2013). Un problema de obediencia: Construcción del caso de Marie de la Trinité. En *Lacanianana N° 14*. Buenos Aires: Grama.

Laurent, E. (1999). *Posiciones femeninas del ser*. Buenos Aires: Tres Haches.

Miller, J.A. (1994). *Recorrido de Lacan. Ocho conferencias*. Buenos Aires: Manantial.

Miller (2003). Marie de la Trinite. En *Revista Quarto*, Revista de la ECF. Bélgica.

Salamone, L. D. (2015). Diferencias entre el goce femenino y el superyoico. En *Virtulia#30*. Buenos Aires: EOL.

El misticismo, en general, designa un modo de experiencia en el cual se llega al grado máximo de unión del “alma humana” a lo Sagrado durante la existencia terrenal. Se da en las religiones monoteístas como en algunas politeístas y en religiones no teístas, como el budismo, donde se identifica con un grado máximo de perfección y conocimiento. Existen además otras vertientes que integran al concepto, pero que no desarrollaremos, aquí considerando los alcances de este trabajo.

To be or not to be a fan... that's the question

Gilda, no me arrepiento de este amor | Lorena Muños | 2016

Bárbara Navarro*

Escuela de Orientación Lacaniana

Recibido 2 de septiembre de 2018; aceptado 19 de octubre 2018

Resumen

El presente trabajo busca pensar la función que desempeña el fanatismo particularmente en el terreno musical, a la luz de los aportes del Psicoanálisis de orientación lacaniana. A partir de las reflexiones que suscitaron la película “Gilda. No me arrepiento de éste amor”, se intenta arribar a algunos argumentos que permitan dar cuenta de las devociones que en el torno de ésta figura musical se realizan. La indagación sobre el origen del fanatismo, su etimología y significado y la función que cumple en la adolescencia, hasta poder pensar su empleo en casos extremos como en la erotomanía. Los conceptos de identificación e identidad serán en el texto los nudos conceptuales desde donde indagar el tema. Por otro lado, el parentesco que siempre ligó al fanatismo con las ideas religiosas y en la actualidad con el discurso capitalista, el mercado y el consumo. Se pretende así abrir la temática introduciendo alguno de sus efectos posibles, como el de la segregación: el fanatismo no admite la diferencia aunque la exalte, de tal manera constituye un modo de rechazo de las diferencias y un intento de borramiento de las singularidades. El trabajo no pretende patologizar a las prácticas de “fans”, sino abrir el amplio abanico del que está compuesto, como modo de pensar la función singular que cumple en cada sujeto, ligado a su goce y a su síntoma, destacándolos también como las claves de aquello que se hace refractario en las identificaciones.

Palabras clave: fanatismos | identificaciones | identidad | erotomanía | segregación

To be or not to be a fan... that's the question

Abstract

The present work seeks to think about the role played by fanaticism particularly in the musical field, in light of the contributions of Psychoanalysis of Lacanian orientation. From the reflections that the film “Gilda. I do not regret this love”, we try to arrive at some arguments that allow to give an account of the devotions that take place in this musical figure. The investigation about the origin of fanaticism, its etymology and meaning and the role it fulfills in adolescence, to be able to think about its use in extreme cases such as erotomania. The concepts of identification and identity will be in the text the conceptual knots from which to investigate the subject. On the other hand, the kinship that always linked fanaticism with religious ideas and currently with capitalist discourse, the market and consumption. It is intended to open the subject by introducing some of its possible effects, such as segregation: fanaticism does not admit the difference, although it exalts it, in such a way it constitutes a way of rejecting differences and an attempt to erase singularities. The work does not pretend to pathologize the practices of “fans”, but to open the wide range of which it is composed, as a way of thinking about the singular function that it fulfills in each subject, linked to its enjoyment and its symptom, highlighting them also as the keys of what is made refractory in the identifications.

Key words: fanaticisms | identifications | identity | erotomania | segregation

En este breve ensayo no pretendo hacer una interpretación de la película “Gilda”. Como decía Freud, el arte no se interpreta desde el Psicoanálisis, sino más bien, nos lleva la delantera, nos enseña.

En tal caso, voy a tratar de transmitir las reflexiones, las preguntas que me ha suscitado. No voy a interpretar tampoco a Gilda, como protagonista y dueña de esa historia. Ninguna tentativa de psicoanálisis silvestre creo

ayudaría. No podemos tomar a Gilda como un caso clínico.

Tampoco voy a hablar de cine, ya que no poseo los elementos conceptuales para aventurarme o arriesgarme a hablar del séptimo arte, que miro, admiro, pero desconozco en sus bases.

Voy a hablar de psicoanálisis y del tema de éste ciclo: Fanatismos. Y del subtítulo: ¿De qué lado estás?

* licbarbaranavarro@yahoo.com.ar

Y particularmente, distorsionando un poco a *Hamlet*, planteo: “*To be or not to be a fan...that’s the question*”

Recuerdo en mi adolescencia deseaba ser fanática de alguien. Veía con cierta envidia a las chicas que usaban vinchas de Luis Miguel u otros. No envidiaba su gusto por tal cantante, me gustaban muchos, aunque no ese. Lo que deseaba era ser fanática. No me salía, no podía, aunque reconozco haberlo intentado y deseado.

¿Por qué anhelar ser un fanático? Quizás advertía a esa cualidad como protección o refugio de algo. Quizás refugio de la desorientación de una identidad cristalizándose aún en proceso, proceso no sin el adolecimiento propio de esa época de la vida.

Efectivamente ser fanática otorgaba cierta identidad, “fans de los The Cure”, o “fans de Menudo”, brindaban por lo menos una brújula sobre la imagen que uno debía portar, sobre el modo de comportarse, y ciertas prácticas y usos. Una armadura identificatoria.

No se trataba de la identidad en singular, pero algo es algo... Un buen recurso para ser usado.

De este modo, me permito ingresar al tema del fanatismo como refugio de la identidad. Según Lacan (1967) “*las identificaciones son lo que cristalizan en una identidad*” (s/p). Este tipo de identificación, de los fans, es del orden de la imagen, y no es probablemente lo más cristalizable en el sentido de diferenciar, de situar lo singular, de apuntar a lo que identifica a cada ser.

Pero si genera otra identidad, una identidad grupal o colectiva. El término identidad en una de sus acepciones significa “*igualdad que se verifica siempre, cualquiera sea el valor de las variables que contiene*” (Moliner M, 2007, p. 1594). No era difícil advertir en los grupos de fans esa condición de cierta igualdad, al menos desde la imagen.

Ahora bien, podemos pensar que no es lo mismo ser un fans a esa edad de la vida, que en la adultez u otras... Pero me atrevo a decir que sí, que se trata de lo mismo.

¿Qué es ser fanático? Significa, según Moliner M (2007), “*ser partidario exaltado e intolerante de una creencia*” (p.84). Situó que la dificultad para convertirme en fan no era la exaltación, esta podía sobrevenir por otras cuestiones, mucho menos la intolerancia, eso había de sobra. La dificultad era ser partidario exclusivo a algo. Si a uno le gustaba “The Cure”, “The Police”, “Pink Floyd”, “Sumo”, “Borges” o “Heidi” es difícil construir una imagen con ese conjunto heterogéneo. Resultado del intento: un *pachtwork* absolutamente singular, disperso que no genera per se una pertenencia a ningún grupo social.

Desde allí podemos inferir que ser fans genera una posibilidad de lazo social, una pertenencia a determina-

da comunidad autopropuesta, elegida. Ser fanático no es una obligación, o por lo menos no un mandato directo. Indirecto sí, ya veremos más adelante de qué modo.

¿Los fanatismos son nuevos? Desde ya podemos decir que no. Siempre existieron. *La palabra “fanatismo” proviene del latín “fanitiche”, según la obra de Bautista, era un sujeto que pertenecía a una entidad pública o privada extremadamente estricta y se lo llamaba para realizar acciones en las que debía estar a plena disposición. Asimismo, la palabra “fanático” proviene del sustantivo “fanum” que significa templo, por lo tanto, fanático era toda persona que pertenecía al templo* (Javaloy F, 1984, p. 84). Vale la pena recordar al fanatismo religioso. Este se dice que comienza con la aparición de las religiones monoteístas. Sus adeptos sostenían la creencia de ser los poseedores de una única “fe verdadera”. Principio que justificó guerras de religión.

Vemos entonces que el fanatismo no acepta la dispersión, ni la diferencia. No solidariza con el *pachtwork* singular y como tal actúa como argumento de segregación.

No podemos decir que esto es absolutamente aplicable a los fanatismos musicales u otros que comparados con los religiosos son de liviana índole, aunque nos consta que más de una vez produjo muertes.

En el ámbito musical el fanatismo se introdujo en nuestro país con la ópera, entre fines del siglo XIX y principios del XX. En ese período los intérpretes nacionales escaseaban y el público argentino era entretenido en los escenarios de los teatros por artistas traídos desde Europa, quienes eran recibidos con distinción y honor.

Pero es en la década del 60, a partir de la banda inglesa, de Liverpool, donde el fenómeno de la *beatlemania* impulsó un contagio masivo y mundial. El fanatismo llevado a su extremo, es lo que derivó en la muerte de su líder y cantante John Lennon, llevada adelante por el fan Mark David Chapman, quien confesara tiempo después, su ferviente pasión de convertirse en alguien tan famoso, igual que aquél a quien asesinó.¹

Entramos en el terreno de algo que pareciera amor, pero que más que amor podríamos calificar de pasión extrema: la erotomanía. Sobre ésta condición se hallan referencias tempranas en la obra de Hipócrates, Erisistrato, Plutarco y Galeno. En la literatura psiquiátrica fue mencionado por primera vez en 1623 en el tratado *Maladie d’Amour ou Melancolie Erotique*, de Jacques Ferrand. Ha sido denominado de diversas formas: “psicosis de la vieja doncella”, “paranoia erótica” e “ilusiones eróticas autoreferentes” hasta que se consolidó el uso de los tér-

minos erotomanía y/o síndrome de Clerambault quien en 1921 publicó un extenso informe acerca del tema en *Les Psychoses Passionnelles*.²

Este último fue justamente quien dirigió la tesis sobre la paranoia con la que se doctoró Jacques Lacan. El trabajo ahondó en un caso mediático ya que Aimée (llamada en realidad Margueritte) trató de asesinar a una conocida actriz con la que se sentía identificada y a la que a la vez identificó como su perseguidor. Lacan describió con el caso la paranoia de autopunición, al evidenciar que el delirio terminó con el paso al acto y que Aimée estaba tratando de asesinar en la Sra Z a ella misma pues Z representaba lo que ella deseaba, sus aspiraciones secretas. Con estos aportes revolucionó la concepción de la psicogénesis de la paranoia que por aquel entonces se encontraba sepultada en las ideas constitucionales que imperaban en la psiquiatría oficial.

De todos modos, no podemos calificar a todo tipo de fanatismo como patología. Se tratará de medir en todo caso, la tonalidad del mismo. El abanico del fanatismo es de lo más variopinto. Como en la curva de Gauss, también aquí podemos ubicar grados de fanatismo. Pero más allá de eso, de la cantidad, nos interesa verificar qué función cumple en cada oportunidad y para cada sujeto.

Nuestra búsqueda entonces no es sólo quedarnos con el estudio antropológico de los clubs de fans como fenómeno social y colectivo, sino poder ir más allá, y advertir que el conjunto aparentemente homogéneo bajo tal nominación, se nos revela como heterogéneo, diverso y múltiple cuando atendemos a su funcionamiento singular.

Pero volvamos acerca de algo que planteo antes. ¿Es una elección libre el fanatismo? ¿Es un mandato? En los casos de paranoia comentados, no cabe duda que se trata de un mandato que genera una respuesta exacerbada, sin medida alguna. Seguramente en otros no tan extremos, también puede serlo, un mandato superyoico: de “deber aspirar a ser como...”,”tener que ir al recital”, etc. Al ser mandato, el goce es padecimiento, ya que no es algo que se elija, sino que también de otro modo se impone. No es raro observar fanáticos llorando, gritando, realizando renunciaciones (largas filas para comprar un boleto, sacrificios económicos, y otros) para estar cerca de sus ídolos o deidades musicales. Así algo que se manifiesta en apariencia como satisfactorio implica una renuncia de fondo.

¿Y el mandato indirecto? Este, si lo podemos calificar como indirecto, ya que tanto no lo es, es el del mercado. ¿Cómo el mercado interviene en esto? Fabricando ídolos, estimulando a los sujetos a la idolatría. ¿Con qué fin? El consumo.

En el terreno de la música, la consolidación de los grupos de fanáticos, fue un efecto de la industria discográfica. Los había antes pero dispersos, no congregados. Esto fue adquiriendo tal relieve que muchos tienen reglas, una razón social, objetivos, y más. De algún modo podemos pensar que el mercado fabrica ídolos susceptibles de generar fanáticos, a fin de contagiar su misión: la venta.

Los fanatismos otorgan aquello que Freud caracterizaba como propio de las religiones, generar un sentimiento oceánico de comunidad. Un refugio a los malestares de la vida real, un tapón al agujero que puede implicar la existencia. Otorgar entonces cierto poder, encontrar en el ídolo dones que permitan identificarlo como dios o como santo, tiene una eficacia mucho mayor que es la que otorga la religión.



Respecto a Gilda, sus seguidores no la consideran “diosa”, sino “santa”. Su versión es entonces humanizada. En hebreo el término “santo” significa “apartamento” o “separación”. De alguna manera se trataría de una persona común que pudo ser apartada, separada y reconocida de manera especial. El santo es alguien que pudo ser elegido por Dios, distinguido por su particular elevación ética, por virtudes especiales en las que se destaca sobre todo el amor. La santidad adquiere particular reconocimiento luego de la muerte. Si bien alguien puede ser objeto de culto, estando vivo, lo es aún más luego de su muerte, por entenderse, por creer que se encuentran más cerca de la divinidad, de la compañía de Dios en ese momento.

Queda mucho por investigar en relación a ésta amplia temática. Pero nos permitimos apuntar a la idea de que más allá de las identificaciones, de la identidad, de la posibilidad de lazo, de pertenencia, el fanatismo no sólo se reduce a eso. No podemos soslayar lo real en esto: la función que el goce desempeña. Al servicio de qué se vuelca el amor-odio para determinado sujeto. Cuál es el sustrato de base de tal ingeniería.

Asistimos a un doble movimiento en la actualidad: creciente homogenización, todos iguales, borramien-

to de las diferencias sexuales, culturales, producto de la globalización, de masificación a la que apunta el discurso del capitalismo: todos consumidores. Al mismo tiempo, un fuerte empuje a la diferenciación en el exaltamiento de los goces particulares, en una especie de exageración de ciertas singularidades, base de ciertos fundamentalismos que hoy retornan con fuerza.

“¿De qué lado estás?” Es la contracara del igualitarismo capitalista. Introduce una diferencia. Pero al modo de una trampa, de una puerta que se cree que abre a otra cosa, conduce al mismo laberinto, termina ingresando a los sujetos a la segregación.

Para concluir: el fanatismo no admite la diferencia aunque la exalte. Estar de un lado, es rechazar el otro. Es pretender a todos iguales, en un intento de borramiento de las singularidades.

¿Qué aporta el psicoanálisis en relación a ésta temática? Me parece que lo que aporta es la posibilidad de tomar un poco de aire por fuera del tufo del pegoteo masivo. Un despertar de los efectos narcóticos que estas prácticas pueden tener en oportunidades extremas. La política de lo singular que implica el psicoanálisis, hace que siempre en las identificaciones pueda encontrarse un punto refractario, el del propio goce, el del propio síntoma.

Referencias

- Freud, S. (1921 [1976]). *Psicología de las masas y análisis del yo*. En Obras Completas. Buenos Aires. Editorial Amorrortu.
- Freud, S (1930). *El malestar en la cultura*. En Obras completas. México: Amorrortu.
- Javaloy, F (1984). “*Introducción al estudio del fanatismo*”. Edicions Universitat de Barcelona. Barcelona.
- Lacan, J (2003). El Seminario, Libro 8 “*La transferencia*”. Paidós. Buenos Aires.
- Lacan, Jacques, El Seminario, Libro 24, “*Lo no sabido que se sabe*”. Obra inédita.
- Miller, J (2005). *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Paidós. Buenos Aires.
- Moliner, María (2007). “Diccionario del uso del español” Editorial Gredos. Madrid.

¹ https://es.wikipedia.org/wiki/Mark_David_Chapman

² https://www.researchgate.net/publication/10854135_Erotomania_A_conceptual_history

La gente no quiere pensar, la gente quiere ser fan

El ciudadano ilustre | Mariano Cohn, Gastón Duprat | 2016

Verónica Nieto*

Universitat de Barcelona

Recibido: 20 de agosto 2018; aceptado: 17 de octubre 2018

Resumen

A propósito de *El ciudadano ilustre* y la mediatización del autor como figura estrella y el fenómeno de la importancia del autor tanto más que la obra del escritor. La gente quiere ser fan. Además, el artículo explica brevemente las posturas estructuralistas de la crítica literaria, que a mediados del siglo XX postulaban la “muerte del autor” y el nacimiento de la teoría de la recepción, es decir, la importancia del lector y de la interpretación mucho más que de la autoría y la intencionalidad del autor. Sin embargo, el autor fue tomando protagonismo cada vez más, aunque lo haga fuera del texto. El autor deja de ser una función dentro del texto y cobra enorme importancia como persona de carne y hueso.

Palabras clave: autor | escritor | fan | teoría de la recepción | lector | crítica literaria

People do not want to think, people want to be a fan

Abstract

About *El ciudadano ilustre* and the mediatization of the author as a star figure and the phenomenon of the author's importance more than the writer's work. People want to be a fan. In addition, the article makes a brief explanation of the structuralism positions of literary criticism, which in the mid-twentieth century postulated the “death of the author” and the birth of the theory of reception, that is, the importance of the reader and interpretation much more than of authorship and intentionality of the author. However, the author was taking more and more prominence, although he does it outside the text. The author ceases to be a function within the text and becomes enormously important as a person of flesh and blood.

Key words: author | writer | fan | reception theory | reader | literary criticism

El ciudadano ilustre, película dirigida por Mariano Cohn y Gastón Duprat (2016), cuenta la historia de un escritor argentino, Daniel Mantovani (interpretado por Óscar Martínez), que gana el premio Nobel y cómo aquello le cambia la vida. Enseguida empiezan a invitarlo a infinidad de eventos y por supuesto que no puede asistir a todos. Sin embargo, hay uno que, a pesar de que no parece gran cosa, le atrae por razones personales: Salas, su pueblo natal, adonde no regresa desde hace cuarenta años y que Montovani utiliza como escenario de la mayoría de sus novelas, le acaba de nombrar “Ciudadano ilustre” y lo invita a acudir a la ceremonia. Si acepta, durante su estancia participará, además, en varios eventos, como formar parte del jurado de un premio de pintura, inaugurar su propio busto en una plaza e impartir unos seminarios sobre literatura, entre otras cosas. Montovani, cansado ya de sus apariciones públicas que parecen importar más

que su obra, decide aceptar la invitación y viajar al pasado. Además, hace tanto que da conferencias que apenas tiene tiempo para escribir y sospecha que la experiencia será inspiradora. Volver a la geografía de su infancia, a los recuerdos, además de darse un paseo por el escenario de su propia ficción comienza a cobrar sentido desde el punto de vista del Montovani creador.

Ahora bien, rebobinemos un poco. En el discurso de la recepción del premio Nobel, Montovani dice que recibir dicho premio significa “el ocaso del artista”, que “su obra coincide con el gusto de todos” o que se ha convertido en “el artista más cómodo”. El artista debe interperlar, sacudir, ponerlo todo en cuestión. A continuación, la película se estructura en diversos capítulos a la manera de una novela, y al final de la película nos damos cuenta de que lo que hemos visto es, en realidad, la novela que escribió Montovani después de viajar a Salas. En este senti-

* veronicanietofoco@gmail.com

do, la película adopta las técnicas narrativas propias de la literatura y hace un juego metaficcional muy interesante. La película funciona como espejo de la novela, y a la vez, se nos cuenta el *making off* de la novela al tiempo que se nos muestra.



Lo cierto es que en Salas la cosa se va convirtiendo en un fenómeno fanático. Se trata de un pueblo pequeño, toda la gente se conoce y se saluda por la calle. Montovani hace años que vive en Barcelona y se siente bastante extranjero. Posiblemente creía, como todo escritor, que podría darse una vuelta por allí como si fuese invisible, observarlo todo desde el anonimato, aprovechar la experiencia para transformarla en ficción y marcharse sin implicaciones de ningún tipo. Pero los habitantes de Salas le dan la bienvenida paseándolo en un camión de bomberos como si fuese, él solo, la selección de fútbol; quieren sacarse *selfies* con él; lo paran en la calle para invitarlo a comer a sus casas; una atractiva jovencita lo visita en su hotel y lo seduce. Sin embargo, el entusiasmo inicial se va convirtiendo, poco a poco, en requerimientos de todo tipo. Como si Montovani fuese responsable de algo. El ambiente se va enrareciendo a pasos agigantados: de adorarle pasan a recelar de él y, al día siguiente, comienzan a odiarlo. Por si fuera poco, los matones del pueblo están en contra de su opinión con respecto a quién tiene que ganar el concurso de pintura, y lo atacan con intimidaciones y una campaña de desprestigio. Tal vez el punto álgido de esta escalada de deshumanización se percibe en la escena del hombre que tiene un hijo en silla de ruedas. El hombre le pide que le compre una. En ese momento, Montovani le dice que si accede a comprar la silla, sería como un Dios, un Salvador. Sigmund Freud (1921), en *Psicología de las masas y análisis del yo* dijo que el fanatismo es una especie de hipnosis similar al enamoramiento:

La masa es extraordinariamente influenciable y crédula; es acrítica, lo improbable no existe para ella. Piensa por imágenes que se evocan asociativamente unas a otras, tal como sobrevienen al individuo en los estados del libre

fantaseo; ninguna instancia racional mide su acuerdo con la realidad. Los sentimientos de la masa son siempre muy simples y exaltados. Por eso no conoce la duda ni la incerteza. Pasa pronto a los extremos, la sospecha formulada se le convierte enseguida en certidumbre incontrastable, un germen de antipatía deviene odio salvaje. (p. 74).

O citemos a Elias Canetti (1960) en *Masa y poder*:

Entre los rasgos más llamativos en la vida de la masa, hay uno que podríamos designar con el nombre de ‘sentimiento de persecución’, una peculiar y furiosa sensibilidad e irritabilidad frente a los enemigos señalados como tales de una vez para siempre. Ya pueden estos emprender lo que se les antoje, proceder con rigidez o condescendencia, ser comprensivos o fríos, duros o blandos: todo en ellos se interpretará como si brotase de una incommovible malignidad, de una mala disposición para con la masa, de una intención preconcebida de destruirla abierta o alevosamente. (p. 14)

La masa desconoce el razonamiento propio del individuo. Oda o ama con absoluta intensidad y sin motivos. La masa no quiere pensar, la masa o bien lincha, o bien quiere ser fan. Detengámonos un momento en el fenómeno de la literatura. Recordemos que tanto quien lee como quien escribe está solo y, por lo tanto, mientras lo está haciendo no existe la posibilidad del dejarse llevar propio de la masa. Uno podría afirmar que la literatura es contraria a cualquier fenómeno de masas, pero hoy en día el foco se ha desplazado del texto hacia el escritor de carne y hueso. Porque la gente no lee novelas, tan solo quiere conocer a los escritores y llevarse un ejemplar con su firma. Las editoriales y las librerías organizan eventos mediáticos porque saben perfectamente que la gente comprará el libro tan solo porque allí estará presente el autor, podrán hacerse una *selfie* con él, les dibujará un garabato en la portadilla, algo que parece especialmente dirigido a ti, querido lector, pero que, salvo por el nombre de la dedicatoria, será idéntico a todos los que están esperando en la fila. No importa si ese ejemplar es leído o no después. Si Maurice Blanchot (1955), en su ya célebre *El espacio literario*, dijo que el autor había muerto y vaticinó un futuro literario donde los textos se sostendrían por sí solos, se equivocó de lleno: el autor es lo único que importa hoy cuando hablamos de literatura.

Función del autor, función del lector

Pero vayamos por partes. A partir del formalismo ruso y del estructuralismo francés, la crítica literaria dejó de centrarse en la biografía del autor e incluso en una crítica psicoanalítica de la obra para prestar atención a cuestiones de estructura del texto: el texto funciona solo,

no necesita del respaldo del autor para ser comprendido. El autor de carne y hueso deja de tener importancia y se habla del autor como una función y como un estilo. Es decir, el autor está también dentro del texto con sus rasgos propios de escritura, con su musicalidad, sus recurrencias semánticas, sus preferencias temáticas y, sobre todo, con su estilística. Que la persona que escribe lo haya hecho en el campo, estando enamorado, después de un accidente o siendo sudamericano, apenas importa para la literatura. Que se haya casado con tal persona o haya tenido un affaire con aquella otra, menos aún. A la literatura le sirven de poco estos detalles biográficos, así como la intención del autor: el hecho literario sigue ejecutándose mientras exista un texto y un lector.

Maurice Blanchot no solo había matado al autor, sino que había asegurado que este era incapaz de leerse a sí mismo. El escritor no podía llegar a comprender del todo eso que había escrito. Aunque tuviera una intención concreta a la hora de escribirlo, el texto terminaba por significar cosas insospechadas por él mismo, como si eso que escribió fuera un ente independiente, como si cobrara vida propia y se le escapara de las manos. Era el lector quien al final terminaba por construir la obra en el acto mismo de leerla, interpretarla y otorgarle sentido.

De modo que el foco de atención fue dirigiéndose hacia el lector, pues es el lector quien verdaderamente termina por dar sentido al texto. No importa tanto quién lo escribió, sino quién lo está leyendo, pues la interpretación de cada cual es la que se encarga de otorgar sentido. No existe una sola interpretación correcta, que tradicionalmente se atribuía a la intencionalidad de ese autor de carne y hueso, sino que hay tantas interpretaciones posibles como lectores.

Así nació la teoría de la recepción. Cada lector interpretará una obra de modo diferente, la leerá a su manera. Mientras más creativo e imaginativo sea el lector, mientras más lecturas acumule y mayor sea su capacidad interpretativa, mejor parada saldrá la obra. Diríase que la obra crece a medida que goza de mejores lectores. Piénsese en aquel cuento de Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autor del *Quijote*". En este cuento, incluido en el libro *Ficciones* (Borges, 1944), el tal Pierre Menard intenta volver a escribir el *Quijote*. Para eso, procura imitar la vida de Cervantes de tal forma que, copiando detalle a detalle cada mínimo gesto de su biografía, surja naturalmente la misma literatura. Y lo consigue. Lo que pasa es que, aunque el *Quijote* de Pierre Menard sea idéntico al de Cervantes, palabra por palabra, el significado ha cambiado rotundamente: ambos *Quijotes* significan cosas

distintas en cada momento histórico. La época cambia el sentido, pues son la lectura y la interpretación las que otorgan significado.

Para leer no necesitamos conocer a la persona que está detrás de esa máscara llamada autor, apenas importa en realidad. La literatura en sí no necesita del autor de carne y hueso, y esto está más que comprobado en los casos de los textos firmados por pseudónimos y más todavía en los textos anónimos, pues aunque no tengamos ni idea de quién es su autor, siguen funcionando perfectamente. De nada sirve, salvo como datos anecdóticos, conocer al dedillo la biografía del autor, las motivaciones de su escritura, si sufría o era feliz en el momento de sentarse a escribir. Además, la ficción lo tergiversa todo. Ni siquiera ante una autobiografía podemos estar seguros de que se está siendo absolutamente fiel a la verdad. Porque cuando se pone en juego la escritura, siempre se activa a su vez la primacía de lo tergiversado, la manipulación a conveniencia del texto, incluso en los casos de textos biográficos.

El autor como estrella mediática

Pero la gente no quiere leer, la gente quiere ser fan. El fenómeno de recepción de una obra ha ido prestando cada vez más atención a la figura del escritor: a la gente le interesa más el autor de carne y hueso que su literatura. En realidad, apenas importa la literatura. El autor no solo está más vivo que nunca, sino que tampoco importa aquello que produce. Esas diferencias entre el autor de carne y hueso y la función-autor dentro del texto (el estilo-autor) carecen de sentido para la mayoría. En la época mediática en la que estamos inmersos, es más valioso ser amigo del escritor que haber leído sus textos. Es más interesante seguir sus pasos en las redes sociales que conocer sus novelas. Vale más un autógrafo y una *selfie* que identificar un estilo o que llevar a cabo una lectura inteligente. Piénsese en el caso del escritor de la película que nos ocupa: solo importa su figura, si va o no a cenar a la casa de tal o cual vecino de Salas, quién era su noviecita de la infancia, cuáles eran las cuitas con su mejor amigo. La gente lo quiere solo porque es famoso, no por lo que escribe. De hecho, apenas nadie ha leído sus libros y a nadie le importa en realidad. A este respecto, hay una secuencia en la película que resulta esclarecedora: Después de buscar a Montovani en el aeropuerto para llevarlo a Salas, el taxista toma una ruta alternativa arguyendo que así llegarán más rápido. Pero pinchan una rueda y tie-

nen que pasar la noche en pleno campo. Montovani va arrancando las páginas de su último libro para encender una fogata. Por la mañana, el taxista arranca otra página para utilizarla como papel higiénico. Una vez que llegan al pueblo, Montovani se reúne con el alcalde de Salas y le regala ese mismo ejemplar al que le faltan un montón de páginas. Sabe perfectamente que jamás va a leerlo.

La ficción como verosimilitud

Pero aparte del fenómeno fan en el arte, que *El ciudadano ilustre* expone con mucho sentido del humor, se escenifica otro hecho curioso: nadie comprende en qué consiste la literatura. La literatura es la reformulación de la realidad. Puede tomar todos los aspectos biográficos que necesite, pero la ficción siempre se los lleva a su terreno. Los habitantes de Salas confunden a los personajes de las novelas de Montovani con personas reales del pueblo. Montovani dice que pudo haberse inspirado en ciertos vecinos, pero que al final es la novela quien sigue sus propias leyes, es la novela la que toma las decisiones narrativas, la que manda. La ficción siempre manipula y tergiversa a su favor, porque siempre gana la narrativa para un escritor. Esto quiere decir que si un texto necesita un asesinato, tendrá un asesinato, no importa si se ajusta o no a la verdad. Al arte le importa la verosimilitud, no le importa la verdad. Tampoco importa al final lo que pretendía hacer el autor. Como dice Montovani cuando están eligiendo los cuadros del concurso: “Qué importa lo que el artista haya querido hacer”. Importa cómo se lea su obra, cómo se interprete. Por eso es fundamental que contemos con buenos lectores, lectores creativos, que sean capaces de

ampliar horizontes. Por eso importa tanto que contemos con lectores inteligentes que construyan sentido, distintas capas de significado, de tal manera que la obra se enriquezca y tome forma mediante la unión de objeto e interpretación. Así, autor y receptor son las dos entidades que hacen posible el hecho artístico, que le otorgan sentido, un sentido que va cambiando, que crece y se amplía, que se enriquece.

Si uno piensa en las grandes obras de todos los tiempos, se da cuenta de que perduran aquellas que siguen interpelando a sus lectores aunque pase el tiempo y se lean en épocas distintas. Esas obras siguen despertando reflexiones y emociones diferentes y van ampliando y enriqueciendo las capas de sentido de la obra en cuestión. Por lo demás, un escritor es ante todo un lector, pero uno muy productivo: quien escribe está leyendo, está engordando y reformulando la tradición. Está conversando con ella, dándole la vuelta, hilando fino. Como decía Ricardo Piglia (2015) en su artículo *El escritor como lector*: “La literatura es un modo de leer” (p. 91). O citemos también *La literatura y la vida* (Piglia, 1896): “La inspiración se construye a partir de lo que se ha escrito antes, cada vez se escribe con toda la literatura” (p. 115).

Referencias

- Blanchot, Maurice (1955 [1992]). *El espacio literario*. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós.
- Borges, Jorge Luis (1944 [1992]). “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. *Ficciones*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Canetti, Elias (1960 [2002]). *Masa y poder. Obras Completas*. Traducción de Juan José del Solar. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Freud, Sigmund (1921 [1976]). *Psicología de las masas y análisis del yo. Obras Completas*. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.
- Piglia, Ricardo (1986 [2001]). “La literatura y la vida”. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (2015). “El escritor como lector”. *Antología personal*. Barcelona: Anagrama.

La omnipotente blancura: el tratamiento de los Derechos Civiles en el cine norteamericano de Hollywood.

Tres ejemplos paradigmáticos de éxito comercial

Guess Who's Coming to Dinner | Stanley Kramer | 1967

Mississippi Burning | Alan Parker | 1988

The Help | Tate Taylor | 2011

Javier Cossalter*

CONICET - Universidad de Buenos Aires

Recibido: 9 de diciembre 2017; aceptado: 22 de octubre 2018

Resumen

La presencia de la comunidad afroamericana en el cine norteamericano data desde los inicios del cinematógrafo. No obstante, la relación entre la representación del blanco y del negro en la pantalla fue siempre desigual. Con el correr del tiempo Hollywood ha vislumbrado una evolución en las formas de aproximación a los derechos de los negros dentro de sus films. Sin embargo, esta pretendida política inclusiva manifiesta, de modo subyacente, una sólida raíz segregacionista. El propósito de este artículo consiste en analizar tres films de diferentes épocas en torno a la temática de los Derechos Civiles, realizados en Hollywood por cineastas blancos, para examinar cómo a través de diversas estrategias el hombre blanco se posiciona en un lugar de poder. Tanto *Guess Who's Coming to Dinner* (Stanley Kramer, 1967) como *Mississippi Burning* (Alan Parker, 1988) y *The Help* (Tate Taylor, 2011) son películas de gran éxito comercial que abordan las problemáticas de los negros desde un supuesto enfoque revalorizador pero que en el fondo sostienen un fuerte espíritu racista.

Palabras clave: Hollywood | blancos y negros | derechos civiles | racismo

**The omnipotent whiteness: the treatment of Civil Rights in the American Hollywood cinema.
Three paradigmatic examples of commercial success**

Abstract

The presence of the African-American community in North American cinema dates back of the beginning of the seventh art. However, the relationship between the representation of whites and blacks on the screen was always uneven. With the passing of time Hollywood has seen an evolution in the forms of approach to the rights of blacks in their films. However, this alleged inclusive policy manifests, in an underlying way, a solid segregationist root. The purpose of this article is to analyze three films from different eras concerning the issue of Civil Rights, made in Hollywood by white filmmakers, to examine how, through different strategies, the white man positions himself in a place of power. *Guess Who's Coming to Dinner* (Stanley Kramer, 1967), *Mississippi Burning* (Alan Parker, 1988) and *The Help* (Tate Taylor, 2011) are commercially successful films that address the problems of blacks from a supposedly revalorizing approach but that deep down they hold a strong racist spirit.

Key words: Hollywood | whites and blacks | civil rights | racism

Introducción

Prácticamente desde los comienzos del cine norteamericano la relación entre blancos y negros fue tomando forma en la pantalla. Recordemos el temprano film de Edwin S. Porter *Uncle Tom's Cabin* (1903) donde aparece el primer personaje negro. Sin embargo, ya desde los inicios,

la posición, el valor y los privilegios de unos y (no) de otros resultaron diferentes. El primer postulado es claro: los negros no podían representarse a sí mismos siendo interpretados por actores blancos enmascarados. Luego, los actores negros pasaron a encarnar únicamente el papel de criados –estereotipo/reflejo de la realidad social que persistió con el correr del tiempo– y personajes con cualida-

* javiercossalter@gmail.com

des marcadas que visibilizaban la supuesta inferioridad de este. *The Birth of a Nation* (David Wark Griffith, 1915), película emblemática que sienta las bases del lenguaje cinematográfico clásico, es un claro ejemplo ya que construye una imagen totalmente negativa del negro, exhibiéndolo como un ser ignorante, violento y depravado. Pero, ¿qué es lo que lleva a esta desigualdad que escapa ampliamente a los confines del arte cinematográfico? Diferentes disciplinas intentaron avalar y/o comprender el racismo, entendido este como una valoración discriminatoria que suscita consecuencias de orden socio-cultural. De un lado, por ejemplo, la corriente denominada *darwinismo social* sostiene la segregación de minorías a partir de un determinismo biológico. Ciertas condiciones genéticas permitirían distinguir *razas superiores y razas inferiores; razas civilizadas y razas salvajes*.¹ Por otro lado, la psicología concibe este carácter de exclusión como una problemática inherente al hombre, a la cual debe renunciar para vivir en sociedad. Dicho de otra manera, “la inclinación agresiva es, por tanto, una disposición pulsional del ser humano, en la cual la cultura encuentra un enorme obstáculo” (Michel Fariña, 2002, p. 137).²

No obstante, sin desconocer las teorías mencionadas, a los fines de este trabajo resulta más apropiado encarar el racismo desde un enfoque que combine la discusión ética con la perspectiva ideológica. Como bien expresa Richard Dyer: “As long as race is something only applied to non-white peoples, as long as white people are not racially seen and named, they/we function as a human norm. Other people are raced, we are just people” (1997, p. 1) [Mientras que la raza sea algo sólo aplicado a personas no-blancas, mientras que los blancos no sean vistos y nombrados desde una perspectiva racial, ellos / nosotros funcionan / funcionamos como una norma humana. Otras personas son *racializadas*, nosotros somos sólo personas].³ Es decir que la *blancura* aprehendida como norma, en tanto punto cero de comparación, se convierte en una estructura de dominación. Desde esta postura, la *blancura* se transforma en una categoría invisible e indivisible y por tal motivo, “white people, unable to see their particularity, cannot take account of other people’s; white people create dominant images of the world and don’t quite see that they thus construct the world in their own image” (1997, p. 9) [La gente blanca, incapaz de ver su particularidad, no puede tomar en cuenta la de los demás; la gente blanca crea imágenes dominantes del mundo y no ve que así construye el mundo a su propia imagen].

El cine norteamericano consolidó su imperio a partir de los años treinta y continuó su desarrollo transfigurando

a cada paso la relación entre blancos y negros en los distintos períodos. Ahora bien, la propuesta que aquí presentamos entiende que la aparente evolución en el tratamiento de la *negritud* en el cine de Hollywood conforme pasan las décadas –inclusión de actores negros, temáticas a favor de la lucha contra el racismo, etc.– revela sin embargo, de modo conservador y naturalista, focos de pretendida supremacía del ser blanco. O dicho con otras palabras, la omnipresencia del falso mesías liberal blanco. En este sentido, el presente trabajo está centrado en la revisión del tópico de los Derechos Civiles en el cine norteamericano en tres momentos diversos teniendo en cuenta tres films de éxito comercial dirigidos por cineastas blancos,⁴ a la luz del postulado esbozado anteriormente. El corpus escogido es el siguiente: *Guess Who’s Coming to Dinner* (Stanley Kramer, 1967);⁵ *Mississippi Burning* (Alan Parker, 1988);⁶ *The Help* (Tate Taylor, 2011).⁷ La aceptación del público, la legitimación de la Academia y la repercusión positiva en el campo de la crítica convierten a estos films en ejemplos paradigmáticos sobre cómo el cine puede reflejar y promover a la vez un patrón ideológico colectivo –el racismo– que se mantiene latente y vigente en la sociedad en la que se inscribe.

De este modo, el análisis hará hincapié en ciertas premisas que sostienen y confirman la hipótesis planteada: la tolerancia falaz del blanco en el primer film, la acción suprema de los blancos y el ocultamiento de la verdadera lucha en el segundo, la acción concientizadora del blanco dentro de la lucha del negro en el tercero. La metodología de aproximación a las películas devela una doble lectura –somera, por un lado e implícita por el otro– cuya articulación y deconstrucción permite evidenciar tanto el punto de vista ideológico hegemónico y encubierto de la industria del cine más influyente del mundo⁸ como también la problemática ética acerca de la representación social –y audiovisual– de las minorías; en este caso, la comunidad afroamericana.

Anti-racismo racista: a propósito de *Guess Who’s Coming to Dinner*

De los tres films seleccionados este es el único que aborda de modo tangencial el tópico de los derechos civiles. Sin embargo, el contexto de producción de la película –fines de los años sesenta– coincide con la fase de mayor productividad del Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos. Se considera tradicionalmente que este período comienza con el boicot a los autobu-

ses de Montgomery en 1955 y termina con el asesinato de Martin Luther King Jr. en 1968, aunque la lucha por los derechos del afroamericano en dicho país continúa de muchas otras formas hasta nuestros días.

Ahora bien, como dijimos, el relato se vincula de cierta manera con la lucha consignada anteriormente: superficialmente el film pone en juego el tabú racial del romance entre un hombre negro y una mujer blanca. En esta misma línea de apreciación inicial, y en palabras de Hernán Vera y Andrew Gordon, “the dramatic tension is between bigotry and racial tolerance” (2003, p. 85) [La tensión dramática es entre el fanatismo y la tolerancia racial]. Sin embargo, como examinaremos a continuación, el tema central refiere a una reafirmación de la supremacía del blanco –que en este caso gracias a su decencia y su tolerancia resuelve el conflicto– antes que a un tratamiento crítico respecto del verdadero conflicto sobre el matrimonio interracial en los Estados Unidos de finales de la década del sesenta.

Atendamos rápidamente al argumento: la historia se nuclea en torno al regreso de Joanna Drayton a su hogar en San Francisco, quien trae a su nuevo novio el Dr. John Prentice, un hombre negro –físico e idealista–, con el propósito de presentarlo en la cena a sus padres, Matt –un editor de periódicos reconocido por su liberalismo ferviente– y su mujer Christina –dueña de una galería de arte– para comunicarles su futuro casamiento. En principio, y luego de verificar el “curriculum” de Prentice –línea de análisis que trabajaremos luego–, Christine y Matt no tienen prejuicios y no se muestran en contra del matrimonio por racismo, pero intentarán convencer a Joanna de que no se case por los problemas que ello les ocasionaría en la sociedad norteamericana de la época. Los padres de Prentice también muestran cierto descontento con la apresurada decisión. John ha decidido que si hay alguna objeción, él no ha de llevar a cabo el matrimonio. Finalmente, gracias a la aprobación última de Matt se resuelve el conflicto de forma positiva.



De este modo, y continuando con esta primera perspectiva de carácter superficial, podemos encontrar en la trama algunas nociones relativas a la lucha por los derechos. En primer lugar, la acción transcurre en San Francisco, considerada una de las ciudades más liberales de los Estados Unidos –sino la más liberal–. Asimismo, el personaje de Matt Drayton interpreta a un editor de periódico reconocido en la ciudad entera por su amplia tolerancia y respeto por todo tipo de temáticas. Su mujer, Christina, también se destaca por su comprensión –entiende a su hija desde un principio– y el resguardo de los valores que la familia propugna por ejemplo, al echar a Hilary, su asistente en la Galería, representante de una aristocracia ultra-conservadora. Yendo aún más lejos, estas cualidades pueden transportarse a la pareja actoral: “Hepburn has solid liberal credentials; she was a progressive, a lifelong feminist. Tracy was more conservative, but he, too, was anti-racist” (Gordon y Vera, 2003, p. 87) [Hepburn tiene sólidas credenciales liberales; ella era una progresista, una feminista de toda la vida. Tracy era más conservador, pero él también era antirracista].⁹ En segundo lugar, el film fue realizado poco tiempo después del abandono del Código de Producción Cinematográfico, conocido como Código Hays. Durante cuarenta años ciertos temas habían estado ausentes de las pantallas hollywoodenses, por lo que la incorporación del tópico del matrimonio interracial era toda una apuesta a la liberación. De hecho, *Guess Who's Coming to Dinner* muestra el primer beso interracial en pantalla. Empero, estos puntos sólo subrayan una aparente liberalidad y no un tratamiento crítico sobre los problemas del matrimonio interracial en los Estados Unidos.

El sentido subterráneo del film, que corrobora nuestra hipótesis, puede ser analizado en dos premisas: la tesis del negro con cualidades de blanco y la falsa tolerancia. En cuanto a la primera, Dr. Prentice, para poder ser el marido de una mujer blanca, es presentado como un superhéroe, una persona importante y respetable, amable y caballerosa, con una vastísima trayectoria académica. A tal punto es exagerada la composición del personaje que Prentice ha rechazado tener sexo con su novia antes de la boda. Cabe recordar que Sidney Poitier era una estrella ratificada por la audiencia blanca norteamericana del momento. Como bien expresa Ángel Rubio Moraga: “Poitier encarnará durante muchos años al negro educado e inteligente, hablando un inglés perfecto, elegantemente vestido y con unas maneras exquisitas en la mesa. Es, en definitiva, un negro que se comporta ‘como un blanco’” (2004, p. 4).¹⁰ Por lo dicho, el tema del matri-

monio interracial adquiere un significado connotado: la única posibilidad que dispone un hombre negro para casarse con una mujer blanca es convertirse en un ideal construido por la propia mentalidad blanca, y esto refiere al concepto de falsa tolerancia al cual aludimos. En este sentido, “the film really emphasizes how narrow the field of possibility is for black Americans” (Gordon y Vera, 2003, p. 95) [La película realmente enfatiza cuán estrecho es el campo de posibilidades para los estadounidenses negros]. Esta es entonces una de las formas en las que se manifiesta la supremacía del blanco. En relación al segundo rasgo, podemos aseverar que el discurso final de Matt viene a revalidar dicha supremacía. La aceptación última del hombre blanco, que permite superar las diferencias raciales, resolver el conflicto y recomponer la situación de equilibrio, es justamente eso: un privilegio del ser blanco sobre el cual el negro debería estar agradecido, pero que no apunta tanto a beneficiar al negro sino que habla más de la (falsa) tolerancia, la comprensión y los valores del blanco cuyo sentir, pensar y accionar se colocan siempre en el centro de atención. Esta disposición preferencial vislumbra una relación social de dominación y hegemonía.

Finalmente, a pesar de haber expresado que el tema de los Derechos Civiles era trabajado de forma transversal en este film ya que el matrimonio interracial no se aborda desde una postura crítica sino desde la supremacía blanca, hay sin embargo un personaje secundario que lleva la voz del activismo negro: Tillie, la *mammy* de la familia Drayton. Empero, su peso es mínimo, como lo es en realidad el de todas las mujeres del film. Ni mujeres ni negros; sólo triunfa el hombre blanco.

La salvación es ficción: en relación a Mississippi Burning

A diferencia del film analizado anteriormente, en este el contenido apunta directamente a la lucha por los Derechos Civiles, si bien algunas singularidades desbordan, tergiversan y manipulan la realidad de los hechos. El punto disparador del film está dado por un caso real: el 20 de junio de 1964, Michael Schwerner, Andrew Goodman y James Chaney llegaron a Mississippi como parte de un grupo de voluntarios del “Verano de la Libertad” que educaban y registraban electoralmente a los afroamericanos. Un grupo del Ku Klux Klan los asesinó y enterró en

unas fosas ocultas en Filadelfia, una pequeña ciudad de Mississippi. Aunque las autoridades del lugar quisieron encubrir los hechos, seis semanas más tarde los cadáveres fueron hallados.

El año de producción de la película es 1988, y en una primera aproximación podríamos decir que el cine de Hollywood ha dado un salto en cuanto a un avance significativo –por ejemplo en relación al film *Guess Who’s Coming to Dinner*– con respecto al tratamiento del negro y los Derechos Civiles: la presencia del negro se multiplica en la pantalla –no es sólo un personaje con cualidades superheroicas– y el tema racial es explícito y directo. Sin embargo, por un lado, los negros son descritos como seres pasivos, que sufren y que son incapaces de tomar acción y luchar por cuenta propia. Por el otro, “the movie alleviates white guilt by suggesting that race prejudice is a thing of the past (...) and that fearless white saints will always emerge to fight for justice and equality for blacks” (Vera y Gordon, 2003, p. 45) [La película alivia la culpabilidad blanca al sugerir que los prejuicios raciales son cosa del pasado (...) y que los santos blancos valientes siempre surgirán para luchar por la justicia y la igualdad para los negros]. Estos *santos blancos* están encarnados en la figura de los agentes del FBI. Por tal motivo, podemos afirmar que estamos nuevamente en presencia de una estrategia ideológica de auto-consagración del blanco, bajo la forma del mesías blanco salvador que distorsiona ampliamente la experiencia real de los acontecimientos.

Como bien sabemos, los verdaderos héroes de la lucha por los Derechos Civiles fueron, entre otros, Martin Luther King Jr., trabajadores y estudiantes negros del sur, y también estos tres jóvenes sobre los cuales el film aparenta centrarse, pero que sin embargo son asesinados al comienzo del relato. Esta estrategia narrativa, a partir de la cual no se nos permite conocer nada sobre los jóvenes puesto que mueren en la escena inicial, al tiempo que enmascara la verdadera lucha y tergiversa los hechos reales, modifica el punto de vista del film y el personaje focal del mismo, proponiendo una clara identificación con el noble heroísmo del FBI. En este sentido, la película privilegia “the perspective and position of majority white culture over the perspective and position of minority black culture” (Rocchio, 2000, p. 101) [La perspectiva y la posición de la cultura blanca mayoritaria por sobre la perspectiva y la posición de la cultura negra minoritaria].

En cuanto a los agentes, Ward es un liberal heroico

del norte que sigue los estándares al pie de la letra, pero que en esta oportunidad –puesto que la acción transcurre en Mississippi– es un extranjero. Anderson, por el contrario, es un perdedor que se ha desempeñado tiempo atrás como *sheriff* de un pueblo chico dentro de Mississippi, aunque se destaca por su nobleza y bondad. Esta inclusión podría responder una vez más a una estrategia ideológica que intenta mostrar que no todos los blancos sureños son racistas enfervorecidos. Asimismo, al haber pertenecido de algún modo a esta ciudad, tiene un conocimiento mayor acerca de cómo actuar y qué métodos utilizar, y de este modo esas herramientas –algunas ilegales– son bien recibidas por el público ya que no se trata de un total extranjero sino de un *insider* cuyas cualidades se contraponen a la violencia, el racismo y el odio de los otros blancos del sur. De esta forma, Anderson seduce a la mujer de uno de los líderes del Klan y luego termina por irrumpir en el mismo ocasionando delaciones interiores; vehículo por el cual el FBI resuelve el caso.

Por otro lado, podríamos agregar dos cuestiones a propósito del FBI que sostienen nuestra hipótesis y que también nos aportan información complementaria acerca del contexto de producción del film. En primer lugar, el FBI estaba directamente en contra del Movimiento por los Derechos Civiles, no era amistoso con las minorías y tenía en la mira a Martin Luther King Jr. por relacionarlo con el comunismo y el terrorismo. El FBI era realmente un estandarte del privilegio blanco, donde prácticamente sólo podían pertenecer hombres blancos. De este modo, el protagonismo de la pareja de agentes Ward/Anderson, que suscita una clara identificación, permite el corrimiento, borramiento y ocultamiento de la verdadera historia afroamericana. En este sentido, el film toma la lucha contra el racismo desde una perspectiva para y por el hombre blanco. Es decir, “racism, perpetuated by whites, becomes a problem for whites to solve” (Rocchio, 2000, p. 108) [El racismo, perpetuado por los blancos, se convierte en un problema para que los blancos lo resuelvan]. En este punto, el mecanismo del film guarda cierta similitud con el planteado en *Guess Who's Coming to Dinner*, donde el racismo respondía a un problema de tolerancia del blanco que al final del relato se resolvía gracias a la acción propia del hombre blanco, relegando a un segundo plano el pensamiento y el accionar del hombre negro. En segundo lugar, el conflicto que se genera entre dos posturas disímiles –Ward/Anderson– responde a un momento puntual de la historia norteamericana. A finales de los años ochenta se produjo un crecimiento de la burocracia federal, lo cual

permitía el salto desde el ámbito local hacia una posición más significativa. A su vez, esta expansión puede notarse en el film en la gran cantidad de recursos que el gobierno dispone para el caso, hecho que por momentos se vuelve irrisorio y poco creíble, como por ejemplo la compra del hotel en el instante en que el dueño comienza a causar problemas, o la cantidad de federales requeridos para rastrear el río.

Por último, otro dato a destacar, y que nos posibilita realizar una comparación entre los tres films, es el modo en que se presenta el personaje femenino. En *Guess Who's Coming to Dinner* tanto Joanna como Chistina, Tillie o la madre de John, son personajes secundarios. La decisión y el poder lo tiene Matt, el hombre de la casa. En *Mississippi Burning* Mrs. Pell tiene una incidencia mayor en el desarrollo de las acciones, pero es el agente Anderson –el hombre blanco– el que la lleva a realizar ese salto en la consciencia. En el próximo apartado veremos el lugar que ocupa la mujer en *The Help* y la distinción entre la posición de la mujer negra y la mujer blanca.

Entonces, tanto el crimen temprano de los jóvenes activistas sobre los cuales no tenemos conocimiento alguno como la pasividad, el silencio y el miedo con que son caracterizados los personajes negros dentro del film, junto con el noble heroísmo de los agentes del FBI, que gracias a su intervención logran restablecer la armonía, demuestran una vez más la pretendida supremacía del ser blanco en el interior de una historia sobre la cual intentan ser dueños y protagonistas.

El salto concientizador: acerca de *The Help*

Si comenzáramos el análisis, como en los casos anteriores, con una primera aproximación superficial, deberíamos expresar que el avance en relación al tratamiento de los Derechos Civiles que devela el film resulta importante, comparándolo con los comentarios consumados a propósito de los otros dos films y teniendo en cuenta el año de producción de esta película. La lucha de los negros por sus derechos es el núcleo principal de la película y la gran mayoría de los personajes centrales no sólo son negros sino que son mujeres –en contraposición al espacio secundario que ocupaba la mujer en los dos films anteriores–. A pesar de ello, cierto resabio de supremacía blanca se hace presente en la estructura del relato.

Repasemos algunos elementos de la historia. Al igual que en *Mississippi Burning* la acción transcurre en Mis-

Mississippi (Jackson, Mississippi), en pleno desarrollo del Movimiento por los Derechos Civiles (año 1962). Sin embargo, si tuviéramos que resumir el argumento en unas pocas líneas diríamos que *The Help* está centrada en la joven blanca Eugenia “Skeeter” Phelan, su relación con dos mucamas negras y la publicación de un libro que expone el racismo a través de la voz de las mucamas. En este sentido, y si bien el film comienza mediante una narración en over de una de las mucamas negras –cuya voz intermitente vuelve en diferentes momentos–, y registra a través del libro las historias de las mucamas y los maltratos y humillaciones que debían soportar por parte de sus patrones –mujeres blancas de la aristocracia–, el punto de vista focal está puesto sobre la joven periodista y escritora blanca. A diferencia de *Guess Who’s Coming to Dinner* y *Mississippi Burning* aquí, como vemos, la mujer no es un personaje secundario sino central. Sin embargo, aunque la supremacía, el control y la decisión no está dada por el hombre blanco, el empuje concientizador será llevado a cabo por la mujer blanca. Es decir que en el fondo la lucha de la comunidad afroamericana, hecho medular en el film, sigue estando supeditada a la ayuda blanca. En cierta forma, y a pesar de los supuestos avances comentados, se reedita nuevamente la noción del mesías blanco salvador.

Empero, como dijimos, algunos elementos del relato colaboran en la construcción de esa máscara de pretendido progresismo en la conformación del tema; máscara que, frente a una visión atenta, devela aquello que desea ocultar. En primer lugar, recordemos que el personaje de la *Mammy*, si bien tenía un rol importante en los relatos clásicos, era un personaje secundario, destinado a permanecer inerte a lo largo de la historia; sin una identidad propia, sin transformación, siendo un fiel servidor del patrón blanco.¹¹ En *The Help*, la *Mammy* advierte variaciones –al tratarse el film sobre mucamas en plural, en algunas oportunidades son sólo ello: mucamas–, conservando sólo en ciertos ejemplos las cualidades más significativas del estereotipo, como por ejemplo el carácter y la textura física. Sin embargo, ellas sí tienen una historia personal y se constituyen en protagonistas del drama: Aibileen Clark tiene cincuenta años, ha pasado toda su vida cuidando niños blancos y recientemente ha perdido a su hijo. Al final del film, y luego de haber sido uno de los pilares de la lucha, su empleadora se deshace de ella. Minny Jackson, otra mucama, amiga de Aibileen, ha sido despedida unas cuantas veces y ha suscitado una reputación de conflictiva. Finalmente, deja a su esposo golpeador y se muda junto a sus hijos a la casa de Celia,

su empleadora, cuyas características analizaremos luego. Como vemos entonces, las mucamas son sujetos que tienen una identidad –hijos, maridos, etc.– y cuyas vidas resultan modificadas al concluir el relato: una lucha ganada, finalización de una etapa laboral, asentamiento laboral, etc.

En segundo lugar, y en estrecha conexión con lo anterior, las mucamas negras accionan. A su vez, parecería que llevan adelante la acción principal: en la primera escena del film aparece Aibileen frente a cámara respondiendo preguntas a una persona de sexo femenino que toma nota y que está prácticamente fuera del cuadro –sólo observamos sus manos y escuchamos su voz–. Acto seguido, la *voice over* de Aibileen narra su propia historia. Podríamos entender este mecanismo como una estrategia de encubrimiento, puesto que quien escribe y hace las preguntas es Eugenia, verdadero punto focal del relato que luego será quien mueva los hilos de la historia. No obstante, sí es cierto que las mucamas tienen incidencia en el desenvolvimiento de los hechos, sea cual sea la fuente que motive su accionar. Ellas sufren, sí, pero no son pasivas al respecto. Aibileen es la primera que decide contarle a Eugenia sus historias de maltrato y humillaciones; Minny, reticente al comienzo, se suma luego y termina siendo crucial en la captación de otras mucamas, cuyos relatos son indispensables para la publicación del libro. Asimismo, Minny, toma venganza por el despido provocado por Hilli, preparándole un *pie* con sus excrementos.

En tercer lugar, las cualidades y los comportamientos de las mujeres blancas ricas están exagerados con el objetivo de marcar un fuerte contraste entre la maldad de estas y el amor, cariño y sufrimiento de las mucamas negras. De este modo, el espectador puede prestar una mayor empatía hacia Eugenia y también hacia Celia, ambas mujeres blancas que por diferentes motivos desencajan dentro de las normas de comportamiento y pensamiento habituales de la aristocracia sureña en la historia norteamericana. Por ejemplo, Hilli Holbrook presenta una iniciativa sanitaria para que los negros usen un baño separado, en el exterior de la casa, puesto que cree que pueden tener enfermedades diferentes a los de la gente blanca; y también se niega a darle un préstamo a Yule May, su mucama, para que su hijo pueda estudiar, a pesar de que esta propone trabajar gratis. A su vez, Hilli junto a Elizabeth arman un plan para echar a Aibileen, acusándola de haber robado un objeto de plata, a pesar de que Mae, la hija de Elizabeth se ha encariñado con Aibileen luego de tantos años de cuidado.

En cuarto lugar, podemos mencionar a Celia Foote y su marido Johnny. Ella es rica, pero ha quedado afuera de la sociedad de las damas aristocráticas por haber nacido en una familia de trabajadores y por el simple hecho de que su marido había sido un ex novio de Hilli. Celia trata a Minny con respeto, es amorosa y se sienta a comer en la misma mesa. Al final, Celia y su marido agasajan a Minny con una gran cena y le piden que trabaje con ellos para siempre. Esta situación, si bien podría representar un claro elemento progresista, sirve en tanto mecanismo de equilibrio y apoyo en relación a la concientización que lleva adelante Eugenia. Es decir, responde a la necesidad de mostrar que no todas las mujeres blancas maltratan a sus mucamas, en pos de que la exterior ayuda blanca hacia la lucha de los afroamericanos resulte más natural.

Por último, entonces, acotamos una reflexión más acerca de la verdadera protagonista, Eugenia. A diferencia de sus amigas ricas, ella no ha ido a la universidad a encontrar marido, se ha graduado y desea comenzar una carrera como escritora. Toma un primer trabajo como columnista y es en busca de colaboración para responder a unas tareas que entabla una relación con Aibileen. Luego, su disconformidad con el modo en que sus *amigas* tratan a las mucamas despierta su interés por recolectar el punto de vista de estas en torno a dichos hechos, y las incentiva a concretarlo. Es decir que, si bien la película postula a las mucamas como aquellos personajes centrales, advertimos que tanto la intención como la real concreción de este movimiento liberador dentro de la historia del film –el libro se publica gracias a las posibilidades que los estudios realizados por Eugenia le brindan– es impulsado por una mujer blanca, pseudo-liberal.

Reflexiones finales

La relación de blancos y negros en el cine de Hollywood data de los orígenes del séptimo arte. Ahora bien, la desigualdad de valores entre ambos presenta la misma fecha de inauguración. En concordancia con las políticas sociales y culturales de la Nación, la presencia del negro en la pantalla ha estado siempre *marcada*: blancos enmascarados para representar a los negros, en un principio; categorías estereotipadas y precisas; roles secundarios, etc. Esto se debe a que, en palabras de Gwendolyn Audrey Foster, “the cinema has been remarkably successful at imposing whiteness as a cultural norm” (2003, p. 2) [El cine ha tenido un éxito notable al

imponer la blancura como norma cultural]. Y es justamente esta capacidad de la *blancura* para funcionar como el canon lo que le permite mantener una posición de privilegio, conformando un mundo imaginario a su medida que aparenta ser real pero que se concibe como un artificio. De este modo, el racismo puede rastreado a lo largo de todo el desarrollo del cine norteamericano, desde los inicios hasta la contemporaneidad. Las aparentes evoluciones en la concepción de la trama y los personajes en relación al binomio blancos/negros, no son más que concesiones hipócritas a una audiencia que reconoce de forma (in)consciente la supremacía del hombre blanco. Este punto de vista, dominante y hegemónico, sostiene claramente que “whites are not of a certain race, they’re just the human race” (Foster, 2003, p. 1) [Los blancos no son de una raza determinada, son simplemente la raza humana].

En el presente trabajo hemos intentado demostrar que este aparente progresismo en la forma de afrontar la temática de la lucha por los Derechos Civiles en el cine de Hollywood en diferentes etapas encierra y encubre una subtrama que pone a la luz la pretendida supremacía de ser blanco. En *Guess Who’s Coming to Dinner* (Stanley Kramer, 1967) el contexto de producción del film mantiene una estrecha conexión con el Movimiento, más que la propia diégesis. No obstante, de forma superficial, intenta poner en escena las posibilidades de llevar adelante un matrimonio interracial. Ahora bien, queda al descubierto, después de realizar una lectura atenta, que la película dice más acerca del propio ser blanco que del verdadero problema interracial. En el análisis percibimos dos grandes núcleos que sostienen esta supremacía. Por un lado, el negro debe ser un superhombre con cualidades intelectuales y de personalidad sobresalientes en pos de permitirle casarse con una joven blanca. Por el otro, el hombre blanco, gracias a su tolerancia, es el que finalmente, con su bendición, posibilita el casamiento, resolviendo el conflicto; *su* propio conflicto.

Mississippi Burning (Alan Parker, 1988) toca de lleno la lucha por los derechos del afroamericano. Sin embargo, de entrada, el film coloca a los dos agentes del FBI no sólo en tanto protagonistas del relato sino, mediante estrategias narrativas e ideológicas precisas, como los verdaderos héroes del Movimiento por los Derechos Civiles. Ward y Anderson responden a la noción del mesías blanco salvador que viene a solucionar un conflicto que toman como propio, sin reconocer a los participantes reales y verdaderos responsables de la lucha. El film suscita una fuerte identificación con los agentes borran-

do rápidamente de escena a los jóvenes liberales –estos son asesinados en la primeras imágenes, sin permitirnos conocer profundamente sus pensamientos y comportamientos–, caracterizando a los negros como personas pasivas, con miedo e incapaces de salir adelante por sus propios medios, y postulando al FBI como el gran salvador que utiliza todos los recursos habidos y por haber –algunos imposibles, otros ilegales– para resolver de forma contundente la situación de conflicto. Es interesante también, al igual que en el film anterior, la presencia secundaria del personaje femenino.

En *The Help* (Tate Taylor, 2011) el avance parece ser claro, y de hecho lo es. Empero, en cierto punto se mantiene el resabio del poderío blanco. Aquí, tanto la lucha llevada a cabo por los afroamericanos como la presencia de la mujer con un rol protagónico, son dos hechos centrales. La mucama negra tiene su propia historia, acción y sufre transformaciones. Sin embargo, las estrategias narrativas nuevamente enmascaran el punto de vista ideológico. Si bien Aibileen y Minny tienen papeles cruciales, el personaje focal del film es Eugenia, una mujer blanca que gracias a sus deseos, intenciones y habilidades intelectuales incentiva a las mucamas a contar sus historias de humillaciones y maltratos, las cuales finalmente son publicadas en un libro. Es decir que el progresismo en la concepción de la mujer negra como protagonista de la lucha devela en definitiva el acto concientizador llevado a cabo por una mujer blanca, verdadera conductora de los hilos de relato.

En este sentido, pudimos observar cómo a través de diversas modalidades y tácticas narrativas, ideológicas y políticas, el punto de vista adoptado en los films norteamericanos que trabajan sobre temáticas relacionadas con la lucha por los Derechos Civiles del afroamericano, tanto en épocas pasadas como actuales, mantiene un claro contenido racista. Creemos que, como bien expresa Foster, “whiteness is a form of social control that erupts and continues to be reinvented in cinema” (2003, p. 26) [La blancura es una forma de control social que eclosiona y continúa reinventándose en el cine]. La *blancura* está presente en todo el cine de Hollywood como una

categoría que pretende ser invisible e indivisible, clasificable y no caracterizada, pero que paradójicamente tiene el afán de perpetrarse como una fuerza omnisciente y omnipotente.

Para finalizar, resulta pertinente plantear la necesidad de multiplicar –desde la Teoría y la Historia del cine– trabajos analíticos que brinden un recorrido similar al aquí desarrollado. Es decir, que puedan manifestar aquellas estrategias encubridoras y que estén en condiciones de dar cuenta tanto sobre las lecturas superficiales como también en torno a los significados profundos que contienen el verdadero núcleo ideológico del film y que permiten escribir una historia del cine reflexiva y atenta. Esta premisa, de algún modo u otro, debe llevarnos a re-pensar la *blancura* en el cine –y por qué no, a escala social y cultural– desde un enfoque netamente ético y político, con el objetivo de ponerla al descubierto y concluir en –a través de las palabras iluminadoras de Foster– “(...) the recognition of whiteness as a performed construct” (2003, p. 4) [(...) el reconocimiento de la blancura como una construcción intencional].

Referencias

- Bogle, D. (1994). *Toms, conos, mulatotes, mammies and bucks. An interpretative history of blacks in American films*. Oxford: Roundhouse.
- Chambers, R. (1996). “The Unexamined”, en *Minnesota Review*, N° 47, Otoño 1996 (New Series).
- Dyer, R. (1997). “The matter of Whiteness” y “Coloured white, not coloured”, en *White*. New York: Routledge.
- Fonseca, M. y Jerrems, A. (2012). “Pensamiento decolonial: ¿Una ‘nueva’ apuesta en las Relaciones Internacionales?”, en *Relaciones Internacionales*, N° 19. Universidad Autónoma de Madrid.

- Foster, G. A. (2003). "Performing Whiteness" y "Inventing Whiteness", en *Performing Whiteness*. New York: State University of New York Press.
- Freud, S. (1930) [1976]. "El malestar en la cultura", en *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. Tomo XXI.
- Gordon, A. M., y Vera, H. (2003). "The Beautiful White American: Sincere Fictions of the Savior" y "Racism as a Project: *Guess Who's Coming to Dinner*", en *Screen Savors: Hollywood Fictions of Whiteness*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Gramsci, A. (1970). "Concepto de ideología", "La ciencia y las ideologías 'científicas'", en *Introducción a la filosofía de la praxis*. Barcelona: Península.
- Herrnstein, R. J. y Murray, C. (1994). *The bell curve: intelligence and class structure in American life*. New York: The Free Press.
- Michel Fariña, J. J. (2002). *Ética: un horizonte en quiebra*. Buenos Aires: Eudeba.
- Quijano, A. (2007). "Colonialidad del poder y clasificación social", en Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (Eds.) *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Rocchio, V. F. (2000). "Mississippi (and history) Burning", en *Reel Racism: Confronting Hollywood's Construction of Afro-American Culture*. Boulder, Colorado: The Perseus Books Group.
- Rubio Moraga, A. L. (2004). "Evolución del racismo en el cine norteamericano. De David W. Griffith a John Singleton", en *Creando cine, creando historia. La representación cinematográfica de ideas y movimientos sociales*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.
- Tuñón, A. H. (1993). *Reflexión ética sobre el racismo y la xenofobia. Fundamentos teóricos*. Madrid: Editorial Popular-JCI.

Filmografía mencionada

- Guess Who's Coming to Dinner* (Stanley Kramer, 1967)
- Mississippi Burning* (Alan Parker, 1988)
- Uncle Tom's Cabin* (Edwin S. Porter, 1903)
- The Birth of a Nation* (David Wark Griffith, 1915)
- The Help* (Tate Taylor, 2011)

¹ Dicha tendencia originada en las reflexiones de Herbert Spencer tuvo diversas repercusiones a lo largo de la historia. Contemporáneamente Richard J. Herrnstein y Charles Murray (1994) reivindicaron particularmente la supremacía del hombre blanco a través del carácter intelectual genético. Desde esta concepción, el supuesto éxito de unos y la pobreza de otros estaba directamente vinculado al coeficiente intelectual.

² En "El Malestar de la cultura" (1930) [1976] Sigmund Freud atribuye las bases del racismo al "narcisismo de las pequeñas diferencias".

³ Todas las traducciones de textos cuyo idioma original es el inglés han sido realizadas por J.C.

⁴ Resulta pertinente señalar que hacia finales de la década del ochenta apareció una generación de cineastas pertenecientes a la minoría afroamericana, como Spike Lee y John Singleton entre otros, que abordaba las problemáticas que sufría dicha comunidad. No obstante, esta posición enunciativa suscita nuevos interrogantes que no pueden ser analizados en este ensayo bajo las premisas aquí delineadas.

⁵ Este film, de gran éxito de público, tuvo una recaudación de más de cincuenta y seis millones de dólares, y ganó dos premios Óscar en las categorías de mejor actriz principal (Katharine Hepburn) y mejor guion original. Asimismo, obtuvo ocho nominaciones en las categorías de mejor película, mejor director, mejor actor principal (Spencer Tracy), mejor actor de reparto (Cecil Kellaway), mejor actriz de reparto (Beah Richards), mejor dirección artística, mejor música y mejor montaje.

⁶ La película percibió más de treinta y seis millones de dólares, ganó el premio Óscar a la mejor fotografía y fue candidata a seis premios más, entre ellos, a mejor director. Posteriormente recibió galardones en los Premios BAFTA y en el Festival Internacional de Cine de Berlín.

⁷ El film fue candidato al Óscar como mejor película y mejor actriz, y obtuvo la estatuilla en el rubro de mejor actriz de reparto (Octavia Spencer). Luego de su segunda semana en exhibición la película escaló a la primera posición del ranking estadounidense. Solamente en los Estados Unidos la recaudación fue de casi ciento setenta millones de dólares.

⁸ Entendemos el concepto de ideología desde el punto de vista gramsciano, en tanto un sistema de ideas determinado o una concepción/visión de mundo particular que subyace en las diferentes actividades de la vida humana, incluyendo claro está, el arte

(Gramsci, 1970). Ahora bien, resulta necesario articular dicha noción con otro término acuñado por el pensador italiano que es el de *hegemonía*, o mejor dicho *bloque hegemónico*. En este sentido, el poder de las clases dominantes sobre las clases sometidas no radica únicamente en el control del aparato represivo del Estado, ni tampoco en el poder de coerción política y económica, sino que precisamente está anclado en una *hegemonía cultural* que dichas clases consiguen ejercer sobre las clases dominadas a través del control de la religión, la educación y la comunicación –entre otras mediaciones–, logrando un consenso que se vivencia como una experiencia natural. En definitiva, es esta perspectiva la que permite comprender las premisas ideológicas que una industria del cine dominante como Hollywood pretende transmitir a sus audiencias.

⁹ De esta forma es posible observar cómo opera el texto-estrella en la conformación de la diégesis dentro de la industria del cine. La vida personal de los actores se funde en la construcción de los personajes, lo cual permite afianzar y enfatizar ciertos rasgos sociales y culturales. El *star-system* se convirtió en una estrategia tanto comercial como ideológica.

¹⁰ Esta representación del negro atravesada por rasgos que devienen del estereotipo *blanco de clase media* denota aquello que, dentro de la teoría crítica decolonial, se comprende por *colonialidad del poder*. En palabras de Melody Fonseca y Ari Jerrems, esta “se entiende como un proceso histórico constitutivo y un sistema de dominación occidental que incluye la opresión económica, epistémica y racial de grupos subalternos” (2012: 105). Para la teoría decolonial las clases sociales y las relaciones de poder no se conforman como estructuras cerradas sino que se erigen como discontinuas, conflictivas y cambiantes. Esta “heterogeneidad de la clasificación social” (Quijano, 2007: 115) es la que posibilita deconstruir el sustrato colonial. Dicho pensamiento crítico en torno al colonialismo racista encuentra una base sólida en los escritos de Franz Fanon, principalmente en su famoso ensayo *Les Damnés de la terre* (1961).

¹¹ En este punto es necesario hacer una mención a la exclusión y la marginación económica que conlleva el racismo, puesto que sus fundamentos originarios son eminentemente económicos: el esclavismo. Es decir que la discriminación racial no sólo implica un embate contra las libertades políticas y culturales de las minorías, sino que asimismo evidencia la restricción del pleno acceso al mercado laboral que estas sufren. En el film analizado esta situación de base es suavizada o escondida a partir del supuesto empoderamiento que las mucamas negras consiguen a lo largo del relato.

Cine documental y genocidio. Algunos problemas éticos

Earth Made of Glass | Deborah Scranton | 2010

Rwanda: The Untold Story | John Conroy | 2014

Lior Zylberman*

CONICET | Centro de Estudios sobre Genocidio | UNTREF | FADU-UBA

Recibido: 20 de julio 2018; aceptado: 22 de octubre 2018

Resumen

Este trabajo se desprende de una investigación en torno a las estrategias de representación de los genocidios en el cine documental. En esta ocasión, nos concentraremos en exponer algunos problemas éticos que puede suscitar la representación del genocidio en el cine documental. Teóricos del documental como Brian Winston, Carl Plantinga o Bill Nichols han planteado dos grandes ejes en torno a la ética y el documental: los deberes del realizador hacia el espectador –en términos de verdad-falsedad– y hacia los sujetos representados. El análisis de esta última dirección lleva a coincidir esas investigaciones con los análisis de los estudios sobre genocidio; es decir, el análisis del “elemento humano”. Este escrito, entonces, propone un cruce entre el análisis de la tríada perpetrador-víctima-testigo (*bystander*) proveniente de los estudios sobre genocidio con aquellas perspectivas que han problematizado en términos éticos la representación de las personas en el cine documental. En el recorrido no sólo se buscará profundizar en ello sino también explorar qué otros roles puede el cine documental establecer en la representación de los diversos casos de genocidio.

Palabras clave: Cine Documental | Ética | Genocidio | Representación

Documentary film and genocide. Some ethical problems

Abstract

This article is part of an investigation about the representation of genocides in documentary film. On this occasion, we will concentrate on exposing some ethical problems that may arise in the representation of genocide in documentary films. Documentary theorists such as Brian Winston, Carl Plantinga, and Bill Nichols have set out two main axes around ethics and documentary: the duties of the filmmaker towards the spectator –in terms of truth-falsehood– and towards the subjects represented. The analysis of this last direction leads to coincide those investigations with the analysis of the genocide studies; that is, the analysis of the “human element”. This article, then, proposes a cross between the analysis of the perpetrator-victim-bystander theorized in the context of the genocide studies with those perspectives that have problematized in ethical terms the representation of people in Documentary film. Along the way, we will not only seek to deepen it but also explore what other roles documentary film can establish in the representation of various genocide cases.

Key Words: Documentary Film | Ethics | Genocide | Representation

Introducción

Se ha dicho y se sigue afirmando que el genocidio es el crimen de crímenes. Comprenderlo de este modo es una potente aseveración pero también puede ser riesgoso, conduciéndonos a transitar un camino ríspido y complejo al momento de pensar su representación. Desde esa perspectiva el genocidio queda cubierto en un halo de sacralidad y misterio distintivo; a su vez, al rotularlo de ese modo, su carácter moral y ético queda ya establecido

–incluso podríamos decir determinado– de antemano. Sin poner en discusión esa rúbrica, la pregunta central de este trabajo, que se desprende de una investigación mayor en torno a la representación del genocidio en el cine documental, se concentra alrededor de algunos problemas éticos que puede suscitar la representación de este fenómeno en este estilo de cine.

Autores como Brian Winston, Bill Nichols o Carl Plantinga han meditado sobre la ética en el documental haciendo foco principalmente sobre dos ejes: los deberes

* liorzylberman@gmail.com

del realizador hacia el espectador –en términos de verdad-falsedad– y hacia los sujetos representados. Dichos ejes son los que de algún modo marcan la diferencia entre el documental y la ficción, y los ejemplos para fundamentar esta cuestión abundan. En la ficción, el director puede presentar una historia creando suspenso, ocultando información, puede hacer sufrir a sus personajes, incluso puede matarlos; y si los mata, los puede resucitar luego. Si maltrata a sus personajes, a lo sumo se llevará mal con los actores o con los espectadores. En el documental, en cambio, la relación entre sujeto y realizador es fundamental, éste no puede ser maltratado –ni mucho menos muerto– y la relación con la exhibición de la verdad resulta uno de los pilares fundamentales tanto para el documental como para la reputación del realizador.

En términos éticos, sugieren estos autores, al espectador se le debe garantizar que aquello que se representa realmente ocurrió, que los hechos coinciden con la realidad y que las evidencias que se presentan son prueba de ello; en otras palabras, no se debe engañar al espectador. Esta cuestión puede resultar un poco ríspida sobre todo si se piensa el documental en términos de tratamiento creativo; en esa dirección, Brian Winston sugiere que “las sensibilidades éticas del documentalista se han erosionado mucho debido a esta afirmación implícita constante sobre la licencia artística” (Winston, 2005, p. 181). Así, a pesar del anclaje en la realidad que requiere que se comporte éticamente, el documentalista busca en paralelo una creatividad que le permita ciertos grados de amoralidad justificada desde una mirada artística. La tensión entonces se produce en la presentación y manipulación de los hechos, de la evidencia y de la historia como también en los modos en que se llevan adelante las reconstrucciones: si la evidencia que se presenta debe tender hacia la verdad, lo mismo sucede con las reconstrucciones. A su vez, si el documental se diferencia no sólo de la ficción sino también del periodismo es porque, como señala Winston, el documentalista suele establecer un compromiso con los personajes de la película, mientras que el fin del periodista es exponer cierto saber a su público.

Para Bill Nichols, la pregunta en torno a una posible práctica ética no se trata de una interrogación más o de una mera pregunta retórica. A diferencia de organizaciones profesionales u otras instituciones o profesiones, los cineastas documentales no han adoptado un código ético que regule las normas de la profesión. De este modo, Nichols se pregunta qué obligación tiene el ci-

neasta ya no para con los actores de los films de ficción, con quienes puede establecer una relación contractual bien definida, sino “para con personas reales cuyas vidas van más allá de los límites del encuadre y cuya conducta ante la cámara puede plantear graves problemas éticos, cuando no legales” (Nichols, 2007, p. 30). Si establecimos que el documental es, ante todo, una forma retórica audiovisual, el realizador, como al orador de la antigüedad, deberá ganarse la aprobación de los espectadores, a veces empleando fórmulas aceptadas y reconocidas, y no, como sugiere Nichols, suministrar una mera “transferencia de información”.

Otro autor que ha estudiado los niveles éticos en el documental es Carl Plantinga. Sus reflexiones (Plantinga, 2007) se inician sugiriendo que un director de ficción no comete ninguna injusticia con los seres ficticios que aparecen en el film si se los presenta como cobardes, avaros o vulgares, como víctimas, culpables o estafadores ni tampoco le hieren sus sentimientos ya que, ante todo, no son seres humanos.¹ Al tratar con los personajes, un realizador o guionista de ficción debe hacer frente a los estereotipos, las ofensas al público o las palabras que utiliza en los diálogos, que no son otra cosa que obligaciones ante los espectadores ya que los personajes de ficción en sí, por más que estén basados en personas “reales”, no poseen ningún derecho ni tampoco los directores contraen obligaciones para con ellos. En el documental, en cambio, las consideraciones éticas afectan tanto a las personas que aparecen en pantalla y que participan en el documental –y cuya forma de ser representadas es tarea del realizador– como también a aquellos a los que se refiere el documental en última instancia.

Documental y Genocidio

Para pensar la relación entre cine documental y genocidio resulta sugerente remarcar esta última línea. Siguiendo a Plantinga podemos preguntar cómo, al representar a un sobreviviente de un genocidio, no sólo se representa a la persona que, por ejemplo, brinda su testimonio, sino que también esa persona encarna a “la víctima” o a “los sobrevivientes”: se representa a una persona pero también una idea de un grupo. En definitiva, “no puede dañarse a un personaje de ficción pero las posibilidades de herir a una persona real mediante su representación filmica son enormes” (Plantinga, 2007, p. 48).

Ahora bien, aunque el cine documental se proponga ofrecer “lo real” no se debe pensar sus representaciones en términos de verdad transparente u objetiva. Incluso cuando brinda un retrato de una persona, el realizador las “caracteriza” ya que “les construye una imagen y les proporciona una identidad más que simplemente imitar u ofrecer un testimonio transparente de quiénes son dichos protagonistas” (Plantinga, 2007: 48). De este modo, al estudiar la ética en el documental, Plantinga sugiere reparar en los medios en que los documentalistas se basan para caracterizar a las personas y analizar cuáles son los principios éticos que rigen este proceso. El documentalista selecciona, resalta algún aspecto sobre otro, incluso toma una posición interpretativa histórica concreta: así, la caracterización que hace el realizador de las personas es de algún modo una construcción dramática. Ahí yace, afirma Plantinga, una paradoja inherente del documental: pese a que pretenda contar la verdad, revelarla no será sinónimo de ausencia de punto de vista o una perspectiva en concreto ya que “aunque intente ofrecer imágenes y sonidos que retraten con exactitud lo que sucedió delante de la cámara, estos no llegan a proyectar a la persona o al acontecimiento en su totalidad y tampoco pueden escapar al hecho de que la cinta no es más que un conjunto audiovisual que se grabó desde una de las múltiples perspectivas espaciales posibles” (Plantinga, 2007, p. 53). Resulta interesante reparar las cuestiones que señalo a partir de Plantinga en dos documentales sobre el genocidio ruandés. *Earth Made of Glass* (Deborah Scranton, 2010) presenta diversas historias sobre la reconstrucción de Ruanda luego del genocidio y cómo la comunidad internacional continúa imputando al Frente Patriótico Ruandés por crímenes cometidos durante la guerra civil. Uno de los protagonistas de este título es el mismo Paul Kagame, presidente de Ruanda desde el año 2000 y líder del FPR; en el documental, además de contarnos su historia, Kagame es caracterizado, ante todo, como un héroe, como un líder con una lucidez política y con una fuerte voluntad de transformar a Ruanda en un país venerado. En cambio, en *Rwanda: The Untold Story* (John Conroy, 2014), documental producido por la BBC al cumplirse los veinte años del genocidio, la misma persona es caracterizada como un líder despótico, autoritario e, incluso, responsable tanto del asesinato del presidente Juvénal Habyarimana—su avión cayó derribado en abril de 1994—como del inicio del genocidio en 1994. Para todo documental, caracterizar a la persona en toda su complejidad es una tarea ardua y difícil de lograr, es por eso que antes de brindar una totalidad, los individuos son caracteriza-

dos desde una perspectiva determinada. Sin embargo, a pesar de que prime un punto de vista, a veces en forma más implícita otras en forma explícita—el documental de la BBC se propone contar la “verdad encubierta”—, sigue vigente el contrato tácito que se establece entre documentalista y espectador, es decir mostrar los hechos para que se sepa lo acontecido y, por otro lado, afirmar que en la película se presentan “verdades del mundo real”: “el hecho de que la caracterización de las personas sea, hasta cierto punto, creativa y constructiva (y que no se limite meramente a copiar o reproducir) no elimina el requisito de veracidad” (Plantinga, 2007, p. 55).

Los estudios sobre genocidio también han hecho hincapié en las personas, en “el elemento humano” (Alvarez, 2001, p. 18), haciendo referencia a la tríada propuesta por Raul Hilberg—víctimas, perpetradores, espectadores (*bystanders*)—y que de alguna manera u otra la mayoría de los investigadores sobre genocidio la han tomado ya sea para llevar adelante sus estudios, focalizar en algunos de los actores o bien criticarlo. El propio Hilberg mencionó que estos actores no deben ser estudiados como estáticos o pasivos sino en su propia interacción. Por lo general se representa a la víctima en actitud pasiva, y es allí donde se fundamenta una de las críticas a este modelo: es verdad que las víctimas no tienen otra posibilidad que orientar sus acciones al poder abrumador del enemigo que las ataca; sin embargo, sus acciones también afectan a las de los perpetradores. Al pensar este paradigma y al efectuar diversos tipos de caracterización, el cine documental suele tipificar este modelo sin problematizarlo, reduciendo al genocidio a una tendencia moral de dos polos: el bien absoluto (la víctima o el sobreviviente) y el mal absoluto (el perpetrador). Esta tendencia se acentúa, justamente, a partir de la caracterización: el sobreviviente, en tanto víctima, sufre al dar su testimonio, como en *The Last Days* (James Moll, 1998) o *Rwanda: Beyond the Deadly Pit* (Gilbert Ndahayo, 2009); en cambio, el perpetrador, cuando testimonia, no se inmuta ante sus crímenes, se lo muestra frío y calculador, como en *Escadrons de la mort: L'école française* (Marie-Monique Robin, 2003), *Duch, le maître des forges de l'enfer* (Rithy Panh, 2011), o *The Look of Silence* (Joshua Oppenheimer, 2014). De este modo, el perpetrador queda representado como perteneciente a un grupo organizado y coherente motivado exclusivamente por el odio, que es la condición que habilita a presentarlos como pura maldad. Por otro lado, las víctimas no son representadas como actores activos sino fundamentalmente pasivos y, sobre todo, como me-

ras víctimas. Desde ya que eso no implica afirmar que la víctima merecería la muerte sino pensar este esquema en forma activa, a los tres vértices como actores, influyendo sus acciones y reacciones en los otros.

El elemento humano en el documental

En continuidad con lo dicho, daré un paso más para pensar diversos tipos de caracterización. En el cine documental encuentro por lo menos seis actores que no son necesariamente presentados al mismo tiempo, a veces se focaliza en alguno en particular, otras se articula su participación a través del montaje, y en otras a través de un gran relato coral.² Además de los tres actores ya mencionados, los documentales presentan y caracterizan como actores a las siguientes generaciones –hijos o nietos tanto de sobrevivientes como de perpetradores–, a los activistas y a los expertos –un actor que se posiciona en forma objetiva y desde una posición epistemológica de autoridad–.

Al pasar al estudio de la representación de la víctima se puede optar, al menos, por dos caminos. Por un lado, la víctima es representada por medio de su ausencia, sin voz ni cuerpo, a partir de las palabras de otros, como el caso de *Namibia Genocide and the Second Reich* (David Olusoga, 2005), un documental sobre el genocidio here-ro a principios del siglo XX, o incluso en el documental de denuncia *Stop Genocide* (Zahir Raihan, 1971) sobre Bangladesh. Así, es la voz de un otro y el material de archivo el que hace presente una ausencia, apelando como estrategia de representación a la mostración de los restos, ya sea a través de imágenes de archivo como en los registros en el presente.

El segundo camino, que puede estar interconectado con el anterior, es aquel que representa a la víctima-sobreviviente, posicionándose tanto como dicho actor y como testigo. Los primeros films documentales sobre los campos de concentración nazi no presentaban la voz de los sobrevivientes ya que en los registros realizados en los campos éstos actuaban como prueba corpórea de las atrocidades nazis antes que una voz precisa. Si bien desde la finalización de la guerra se publicaron testimonios escritos³ y algunos documentales recurrieron a la voz de los sobrevivientes,⁴ esto fue más una excepción que una regla. Será recién con el juicio a Adolf Eichmann en 1961, como señala Annette Wieviorka, donde se produzca el advenimiento del testigo y, ya en las décadas de 1980 y 1990, el inicio de la era del testigo,⁵ Esta era colocará

sobre el testigo un lugar particular en tanto sujeto ético y moral, siendo su palabra sagrada e indiscutible (Wieviorka, 2006).

En tanto víctima, el sobreviviente es caracterizado con un halo de integridad moral y de bondad, soportando sobre sus espaldas una pesada carga. Incluso si cometió faltas en su lucha por sobrevivir, la caracterización llevada adelante no juzga esas acciones, manteniendo así dicha posición ante el sobreviviente. En *Gardiens de la mémoire* (Eric Kabera, 2004), por ejemplo, no sólo nos muestran las actividades que llevan adelante diversos sobrevivientes para mantener viva la memoria del genocidio sino, que al presentarlos, el realizador los caracteriza también como guardianes morales de la Ruanda actual. En consonancia, la fórmula de representación que suele primar al momento de caracterizar al sobreviviente es la del martirio (Burucúa & Kwiatkowski, 2014, p. 95), una persona que atestigua sobre un hecho conocido a partir de su propia experiencia pero no en términos judiciales sino porque al hacerlo se enfrentan a la posibilidad de un dolor: el mártir es una persona que padece sufrimientos o injusticias pero los sobrelleva y aguanta con sufrimiento y entereza. Así, en tanto mártir el sobreviviente, al dar su testimonio tiende a ser caracterizado como el que debe sufrir, debiendo la cámara registrar sus lágrimas –incluso siendo las lágrimas el vehículo de emoción y lazo afectivo con el espectador–. Cuando ello sucede, la pregunta que surge es ¿hasta dónde mostrar el sufrimiento del testigo? ¿Cuál es el límite de ese llanto? En *The Last Days*, el sobreviviente Bill Basch rompe en llantos al volver junto a su hijo al campo de Buchenwald,⁶ Ana, en *Montoneros*, una historia (Andrés Di Tella, 1994), también es retratada de ese modo, lo mismo que los diversos sobrevivientes –entre ellos el director cuando relata cómo fueron asesinados sus padres– en *The Rwandan Night* (Gilbert Ndahayo, 2013) o en *The Conscience of Nhem En* (Steven Okazaki, 2008).

El otro actor de importancia en el elemento humano es también el perpetrador. Si a la figura de la víctima-sobreviviente se la caracteriza en términos de bondad absoluta, al perpetrador se lo hará en términos de maldad radical, quitándole todo elemento humano para describirlo como sobrehumano. De este modo, si la víctima queda simplificada al lugar del sufriente, el perpetrador queda reducido a hacer el mal por el mal mismo; en consonancia, gran parte de los documentales que tratan sobre genocidio suelen caracterizar a los perpetradores de modo unidimensional, perdiendo de vista los matices que existen en este grupo. Sin embargo, al ahondar en

aquellos que han estudiado a los perpetradores tratando de responder por qué la “gente normal” puede llegar a tramar un genocidio, comprenderemos que este actor resulta mucho más complejo; en su interior encontramos a los ideólogos, los funcionarios, el *establishment*—empresarios e incluso profesionales de diversas disciplinas—, y, por supuesto, la mano de obra: como señala Yves Ternon, entre los perpetradores de un genocidio existen los que se “ensucian las manos” y los que no (Ternon, 1995, pp. 121-123). A su vez, existe un elemento más a tener en consideración: como crimen, el genocidio posee lo que cualquier crimen inviste, esto es, un móvil. Para decirlo de otro modo, ante un genocidio alguien también busca beneficios, y esos beneficiarios también forman parte de los perpetradores.

Dar la voz al perpetrador plantea otros tipos de problemas éticos, distintos a los que se despliegan al presentar a la víctima. Dar la voz a los perpetradores abre una nueva serie de paradojas éticas, la primera, se concentra en lo recién expuesto: ¿por qué no deberíamos escuchar la voz del perpetrador? Escuchar su punto de vista nos ayuda a por lo menos tres cuestiones: efectivamente a confirmar el exterminio —si es que lo confirma, en entrevistas los líderes Khmer Rouge han negado los crímenes—, a saber, qué idea e imaginario construyó el perpetrador sobre la víctima y, finalmente, a vislumbrar qué imagen tienen de sí mismos.

Hay así, por lo menos, dos cuestiones éticas más para plantear en torno a la aparición del perpetrador en el cine documental. La primera incumbe al pago de la entrevista. En términos éticos, toda persona se supone que está dando su imagen a la cámara, al realizador, por lo tanto no resulta inmoral el pago por el tiempo dado a la cámara. Surge aquí un posible límite: ¿se le debe pagar al perpetrador para ser entrevistado? ¿Está el realizador dispuesto a pagar? ¿Qué pacto se crea entre el entrevistado y entrevistador por medio del dinero? ¿El perpetrador será honesto o dirá lo que sea para cobrar por su participación? Errol Morris le pagó por su intervención a Fred Leuchter, también lo hizo Claude Lanzmann con Franz Suchomel. El francés justificó su decisión en que otros nazis, al no mediar dinero, le habían negado entrevista, en cambio Suchomel “apreciaba el dinero por encima de cualquier otra cosa” y la cantidad que le había hablado le “apuñalaba el corazón” a Lanzmann (Lanzmann, 2011, p. 444). Sin embargo, a pesar de aceptar ser entrevistado y contarle detalles sobre Treblinka, el nazi no accedió a ser filmado y solicitó que su nombre no figurara en el film. Lanzmann, en cambio, nunca estuvo

dispuesto ni a perder la posibilidad de filmar a Suchomel —recurrió a una cámara oculta— ni a no mencionar su nombre: no estaba decidido a respetar su palabra por mucho que prometiera que no lo haría.⁷ De este modo, ¿qué acuerdo ético debe llevarse adelante ante un perpetrador? ¿Ante la cámara, debe el perpetrador tener los mismos derechos a la intimidad que las víctimas? En esa dirección, también puede ser mencionado uno de los esfuerzos más interesantes en el empleo de la participación de perpetradores en el documental: la serie producida para la BBC por Laurence Rees *The Nazis: A Warning from History* (1997). Allí, la propuesta se concentró ya no en buscar el testimonio de los grandes responsables del genocidio o líderes nazis sino el de gente común, gente que creyó y se comprometió con el nazismo a largo de toda Europa: cómo es que para muchos el período nazi fue un “paraíso” a pesar de los horrores de Treblinka o Auschwitz sólo podía ser respondido por los perpetradores y no por los sobrevivientes (Rees, 2005, p. 147).

Quizá uno de los rechazos que más genera al ver a los perpetradores en la pantalla es, como ya lo señalara Hannah Arendt, su *normalidad*. Las memorias de varios Einsatzgruppen narradas en *Das radikal Böse* (Stefan Ruzowitzky, 2013) nos proveen un gran abanico de pensamientos y sensaciones que tenían las tropas especiales, y antes de ser movidos por una necesidad de hacer el mal, su tarea era, ante todo, un trabajo. En esa dirección, en sus indagaciones por la violencia humana, el psicólogo social Roy Baumeister sugiere que una de las formas de poner distancia a la *normalidad* del mal es pensar a este último en términos de “mal puro”, señalando a esta visión de mito. Este mito no hace sino ocultar “la causalidad recíproca de la violencia”, representando “a víctimas inocentes que luchan contra enemigos malvados y sádicos”; de este modo, el mito alienta a la gente “a creer que son buenos y que seguirá siendo buena” confirmando “una especie de inmunidad moral a las personas que creen en él” (Baumeister, 1999, pp. 95-96). Una posición similar mantiene James Waller, quien en su estudio sobre la perpetración de genocidio resalta la necesidad de comprender que en los genocidios el perpetrador se caracteriza por su normalidad; para tal fin, sugiere que en los análisis sobre éstos la pregunta no debe ser *quiénes son* estas personas sino *cómo son* estas personas que, similares a nosotros, se convirtieron en perpetradores de genocidio. Por lo tanto, si entendemos al genocidio como un proceso resulta también sugerente poder pensar los marcos sociales del mal, de qué manera, en qué

circunstancias y bajo qué influencias psicológicas se autoriza a gente normal a matar, a convertirse en asesinos en masa (Waller, 2007).

El tercer elemento humano se caracteriza por los espectadores (*bystander*). Sobre este actor hay escasas producciones sobre él, soliendo ser mencionado en los diversos documentales y en sus variados y complejos matices pero sin ahondarlo en profundidad. Pese a ello, se dan varias modulaciones en su caracterización que permiten complejizar a este actor. Por un lado, encontramos documentales en torno a varias modalidades de resistencia a regímenes genocidas, como *The Restless Conscience: Resistance to Hitler Within Germany* (Hava Kohav Beller, 1992). Por el otro, la mención de la inacción del resto de los países cuando los genocidios tenían lugar como en *Armenian genocide* o *Ghosts of Rwanda*. Los *bystander* también resultan de una caracterización, que a veces los colocan más próximo a los perpetradores, como en *Shoah*, donde escuchamos los testimonios de los campesinos polacos que cuentan como observaban la deportación de los judíos, o de meros testigos, como se hace a la sociedad toda en *La República Perdida II* (Miguel Perez, 1986). Este complejo actor también es el personaje central de *Portrecista* (Ireneusz Dobrowolski, 2006), un documental sobre Wilhelm Brasse, prisionero y fotógrafo de Auschwitz. A partir de su testimonio, de la descripción de sus tareas, ¿cómo pensar su posición? ¿Brasse fue una víctima? ¿Un espectador? ¿O, en tanto herramienta de los nazis un perpetrador? En la exploración de recuerdos sobre la desaparición de sus padres y su vida en el campo, Albertina Carri en *Los Rubios* (2003) intenta hablar con los vecinos de la casa donde vivían con sus padres, dando éstos una versión de los hechos con temor, distancia y desconfianza; incluso recuerdan a esa familia como rubios –siendo todos los integrantes de pelo oscuro–: esto da cuenta no sólo de las distorsiones de la memoria sino también cómo era vista esa familia, como algo extraño y llamativo, en ese barrio. Sin dudas, uno de los films de mayor resonancia sobre este actor es *Shake Hands with the Devil: The Journey of Roméo Dallaire* (Peter Raymont, 2004). Inspirado en las memorias del General a cargo de la Misión de las Naciones Unidas en Ruanda, misión que tenía como objetivo monitorear la apertura democrática luego de la guerra civil, Roméo Dallaire quizá sea la figura del *bystander* por excelencia. Según su relato, la ONU poseía todos los medios para detener el genocidio sin embargo las órdenes de sus superiores eran no intervenir; de este modo, Dallaire observó cómo las matanzas se sucedían sin poder

intervenir. El debate en torno a qué pudo haber hecho escapa al propósito de esta investigación, sin embargo, en los diversos documentales donde Dallaire da testimonio, como en el film de Raymont, éste es caracterizado como un héroe. A pesar de su fracaso, su persona queda a salvo mientras que es la institución la que queda señalada como la que impidió la detención del genocidio. En ese sentido, el film de Raymont se concentra en el regreso de Dallaire a Ruanda con motivo del décimo aniversario del genocidio, buscando en ese viaje una forma de redención a pesar de su fracaso.

Tres actores más

Quisiera señalar, a continuación, tres actores más que no forman parte de la tríada característica los estudios sobre genocidio y que de alguna u otra manera resultan de interés para profundizar en las ramificaciones y consecuencias del genocidio como en los “elementos humanos” que han emergido en la producción documental.

Al primero lo denominaré *el experto*, que tiene como función dar cuenta de los debates históricos o de detalles contextuales. Por lo general no tiene un vínculo vivencial con lo acontecido, lo que le brinda una posición de objetividad y verdad exponiendo los hechos, brindando conclusiones e interpretaciones. Su participación es la que puede autorizar, por medio del montaje, la veracidad de las imágenes de archivo; a su vez, su voz permite complementar, enmarcar e interpretar lo que los testigos directos vivenciaron. De este modo, en *Armenian Genocide* (Andrew Goldberg, 2006), Vahakn Dadrian es uno de los que lleva adelante el relato histórico del genocidio armenio, Raul Hilberg lo hace en *Shoah*, Samantha Power lo hace en *Ghosts of Rwanda* (Greg Baker, 2004) y en *Watchers of the Sky* (Edet Belzberg, 2014), David Chandler y Ben Kiernan lo hacen para el capítulo sobre Pol Pot en la serie *The Most Evil Men and Women in History* (2001). La experimental *Das radikal Böse* (Stefan Ruzowitzky, 2013) construye su soporte documental a partir del testimonio de múltiples expertos como Robert Jay Lifton, Christopher Browning o Patrick Desbois, entre otros.

Al segundo lo denominaré *el activista*. En numerosos documentales esta figura suele ser posicionada en el mismo nivel testimonial que el experto o del *bystander*, lo cierto es que su participación en los hechos resulta más activa y vivencial. Con todo, en diversos títulos su voz se diluye entre la de otros testimoniados como es el

caso de Philippe Gaillard, de la Cruz Roja Internacional, en *Ghosts of Rwanda*. En ese sentido, hay un número de films dedicados especialmente a una o varias figuras que, a modo de Quijote luchando contra los molinos, lleva adelante diversas tareas de concientización o búsqueda de justicia. Así, muchas de estas producciones tienen como función retórica la de concientizar, haciendo ello en dos niveles: por un lado, documentando la labor del actor; por el otro, dirigiéndose al espectador, en tanto *bystander*, para que active de algún modo contra la injusticia, intervenga o bien tome conciencia de la dimensión de determinado genocidio. En *Triage: Dr. James Orbinski's Humanitarian Dilemma* (Patrick Reed, 2008), la cámara sigue al Dr. James Orbinski, ex presidente de Médicos sin Fronteras, en su regreso a diversos países africanos que sufrieron desastres humanitarios –Ruanda luego del genocidio, por ejemplo– para reflexionar sobre la posibilidad de llevar paz a aquellos que sufren como también sobre las posibilidades políticas de las ayudas humanitarias. *Watchers of the Sky* (Edet Belzberg, 2014) sigue a cuatro personajes que continúan el mandato de Lemkin de luchar contra toda forma de genocidio; a la vez que se traza una biografía del jurista polaco, el documental plantea las relaciones entre política y genocidio en la lucha de Luis Moreno Ocampo, fiscal del Corte Penal Internacional, por llevar a juicio a Omar al Bashir, presidente de Sudán, o la de Emmanuel Uwurukundo, sobreviviente del genocidio ruandés que realiza asistencia humanitaria en los campos de refugiados en Chad. *Screamers* (Carla Garapedian, 2006) a la vez que relata la historia del genocidio armenio y de otros casos –como Ruanda o Darfur– sigue al grupo de rock System of a Down, cuyo cantante es descendiente de sobrevivientes del genocidio armenio, en su lucha para que dicho crimen sea reconocido por el gobierno estadounidense; al mismo tiempo, al reflexionar sobre la naturaleza del genocidio, el film muestra la posibilidad de la gente común para detener próximos genocidios. Una caracterización similar se efectúa en *Darfur Now* (Ted Baum, 2007), donde se presenta a varias personas que llevan adelante diversas tareas de concientización y reclamo por declarar como genocidio a los hechos en el territorio sudanés. Lo sugerente de este documental es que además de personalidades del espectáculo, como los actores George Clooney o Don Cheadle, el film se concentra en la figura de Adam Sterlig, caracterizándolo como un hombre común que con sus esfuerzos y voluntad logró que el gobernador Arnold Schwarzenegger firme un proyecto de ley sobre Darfur.

Este tipo de caracterización, la del hombre común

luchando contra gigantes, es la que también se emplea en *The Devil Came on Horseback* (Ricki Stern y Annie Sundberg, 2007), donde se nos presenta a Brian Steidle, un ex marine devenido en fotógrafo quien luego de ser testigo de los hechos en Darfur se dispone a emplear sus imágenes como forma de concientización. La caracterización de Steidle efectúa un recorrido singular: de soldado a espectador luego de testigo a activista culminando como un héroe moral, exponiendo la idea de que, en el marco de un exterminio en masa, un hombre común puede influir y modificar el destino genocida de un grupo. Finalmente, el actor social principal de *Brother Number One* (Annie Goldson y Peter Gilbert, 2011) es delineado de igual forma. Rob Hamill, un conocido deportista neozelandés y ex candidato al parlamento de en país natal, cuenta la historia de su hermano Kerry, encarcelado y asesinado en Tuol Sleng luego de ser detenido por navegar en aguas camboyanas, y su búsqueda personal por lograr justicia. En su lucha, llegando a testificar en el juicio contra Duch, su voz se alza no solo por su hermano sino por todas las víctimas camboyanas como también las de cualquier otra forma de violencia estatal.

El tercero, finalmente, lo denominaré el *inconformista*. Sugiero este actor al repasar documentales como *Juan, como si nada hubiera sucedido*, *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *M* (Nicolás Prividera, 2007), *New Year Baby* (Socheata Poouv, 2006), *2 oder 3 Dinge, die ich von ihm weiß* (Malte Ludin, 2005), *The Flat* (Arnon Goldfinger, 2011) e incluso *What our Fathers Did* (David Evans, 2015). Estos títulos comparten varias cuestiones en común, ante todo que son en primera persona (o primera persona enmascarada), luego que sus protagonistas suelen ser *hijos*, segunda generación, y, finalmente, que el protagonista –por lo general el mismo director o desplazando su persona a otro actor social– no se conforma con la “versión oficial” de los hechos, con los secretos familiares o con la injusticia. Así, en *Juan, como si nada hubiera sucedido* Esteban Buch intenta hacer justicia por Juan Herman, único desaparecido de Bariloche, cuando el poder judicial no pudo –o no quiso– hacerlo; al dar con y exponer a los diversos responsables de la desaparición del joven, el film funciona como una cámara-justicia o, como sugiere Jorge Ruffinelli, un escrache fílmico (Ruffinelli, 2005, p. 307). *Los Rubios* y *M* resultan ser exploraciones sobre la militancia de los padres y las influencias de ésta sobre ambos directores pero la modalidad en que la exploran quiebran los estándares establecidos; de este modo, lejos están de continuar el estilo de los *padres* sino que en tanto *hijos* se diferencian generacional como esté-

ticamente. *New Year Baby*, *The Flat y 2 oder 3 Dinge...* son títulos en los cuales los realizadores o bien deben lidiar con un secreto familiar o con las formas de elaboración del genocidio en el seno familiar. En la primera, Socheata Poevu llevará a su familia a Camboya para descubrir que sus hermanos no son sus consanguíneos sino hijos de otros parientes que fueron asesinados durante el genocidio; el film de Goldfinger hace frente a la amistosa relación –que incluía vacaciones juntos– entre sus abuelos judíos y un SS antes y después del Holocausto; finalmente, el film de Maltin bucea las formas en que sus hermanas y sus familias hacen frente a la marca de Caín: esto es, ser descendiente de un importante cuadro nazi. Finalmente, *What Our Fathers Did* plantea un diálogo entre Niklas Frank y Horst von Wächter, hijos de dos relevantes jerarcas nazis, mediado por el abogado especialista en Derechos Humanos Philippe Sands; en sus viajes conversatorios por diversas partes de Europa, Frank desarrollará su punto de vista crítico acerca de su padre mientras que von Wächter se negará a ver del mismo modo a su progenitor. De este modo, en el corazón del documental se encuentra la pregunta fundamental que todo hijo de genocida se hace en torno a su padre: ¿debo amarlo a pesar de todo?⁸ Con todo, la figura más relevante en este film es el propio Frank ya que es él quien plantea las preguntas –y respuestas– incómodas como ciertas reflexiones políticamente incorrectas sobre su relación con la sombra de su padre.

La ética en el documental no sólo puede estudiarse en torno al elemento humano, también puede ser discutida a partir del tratamiento sonoro que el realizador efectúa, ya sea la musicalización –una forma de caracterizar– como también la banda sonora –*La República Perdida II* o la serie *Apocalypse* (Isabelle Clarke y Daniel Costelle, 2011-2016), por ejemplo, son dos documentales de compilación que en su montaje agregan efectos de sonido o *foley* a las imágenes–. Eso lleva también a discutir en términos éticos el uso y creación de nuevos sentidos efectuados por medio del montaje; es decir, cómo el material de archivo es conducido a un proceso de designificación-resignificación. Asimismo, en términos del uso de materiales de archivo se halla también la controversia en relación al horror: ¿se deben mostrar las imágenes más conmovedoras? ¿Ayuda la mostración de dichas a imágenes a imaginar lo inimaginable, a conocer? ¿Ayudan a construir una verdad sobre lo sucedido?

Existe también otra posible discusión ética: la postura del realizador ante los hechos. Todo documental sobre genocidio no solo intenta presentar evidencia o testimo-

nios sino que también ofrece una interpretación sobre el caso; así, ¿qué consecuencias puede acarrear la interpretación que se efectúe? ¿Cuál es la responsabilidad del realizador al ofrecer una perspectiva determinada sobre el genocidio expuesto?

Con más preguntas que respuestas, lejos de establecer un deber ser, intenté plantear problemas y debates que lejos están de clausurar en una normativa única y particular; así, las discusiones solo quedan resueltas en formas paradójales o de aporías. Esto se debe a que la posición ética, tal como presenté a lo largo del trabajo, no es unívoca sino variable tanto para diversos documentales sobre un caso determinado como incluso en una misma producción. En última instancia es el realizador quien debe enfrentar y asumir una actitud ante estos problemas, tomar posición y responsabilizarse por sus decisiones.

Referencias

Alvarez, A. (2001). *Governments, citizens, and genocide: a comparative and interdisciplinary approach*. Bloomington: Indiana University Press.

Baumeister, R. (1999). *Evil. Inside Human Violence and Cruelty*. Nueva York: W. H. Freeman and Company.

Burucúa, J. E., & Kwiatkowski, N. (2014). «Cómo sucedieron estas cosas». *Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz.

Lanzmann, C. (2011). *La liebre de la Patagonia*. Buenos Aires: Seix Barral. Nichols, B. (2007). Cuestiones de ética y cine documental. *Archivos de la Filmoteca*, 57.

Plantinga, C. (2007). Caracterización y ética en el género documental. *Archivos de la Filmoteca*, 57.

Rees, L. (2005). The Nazis: A Warning from History. En T. Haggith & J. Newman (Eds.), *Holocaust and the Moving Image. Representations in film and television since 1933*. Londres: Wallflower.

Ruffinelli, J. (2005). Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)». En C. Torreiro & J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

Ternon, Y. (1995). *El estado criminal. Los genocidios en el siglo XX*. Barcelona: Península.

Waller, J. (2007). *Becoming Evil. How Ordinary People Commit Genocide and Mass Killing*. Nueva York: Oxford University Press.

Wieviorka, A. (2006). *The Era of Witness*. Ithaca: Cornell University Press.

Winston, B. (2005). Ethics. En A. Rosenthal & J. Corner (Eds.), *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press.

¹ Plantinga se refiere a los personajes y no a los actores. Desde ya que para el cine de ficción se puede pensar una ética de trabajo particular.

² Se podría sumar un actor más: la narración en off en tanto “voz de Dios”. Si bien no es necesariamente un actor, este recurso es el que le permite al director enmascarar su posición bajo un halo de objetividad.

³ Por ejemplo, el libro de memorias *L'Espèce humaine* de Robert Antelme fue publicado en 1947 y la novela autobiográfica *La nuit* de Elie Wiesel fue publicado originalmente en 1956.

⁴ Los textos en off de *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1956) pertenecen a Jean Cayrol, sobreviviente del campo de Gusen. Para *Le temps du ghetto* (Frédéric Rossif, 1961) se utilizó como textos en off algunos escritos que fueron recuperados de los archivos clandestinos enterrados entre las ruinas del gueto.

⁵ Si bien en 1964 *The Pawnbroker* (Sidney Lumet) dio por primera vez espacio al sobreviviente del Holocausto como personaje

protagónico de un film, fue la controvertida miniserie *Holocaust* (Marvin Chomsky, 1978) la que despertó un interés mayor por la palabra de los sobrevivientes del Holocausto; de este modo, uno de los primeros documentales estadounidenses en torno a esta figura fue *Kitty: Return to Auschwitz* (Peter Morley, 1979).

⁶ De hecho, el afiche de dicho film remite a esa escena: Basch sentado en el campo, en llanto, cubriéndose la cara.

⁷ Es preciso señalar que Suchomel no es el único nazi filmado en *Shoah*. También recurrió a la cámara oculta y al incumplimiento de no mencionar su nombre para registrar el testimonio de Franz Schalling, guardia en el campo de Chelmno, y de Walter Stier, jefe de la oficina de administración de los ferrocarriles del Reich. También filmó, en forma esquiva, a Joseph Oberhauser, un oficial nazi en el campo de Belzec.

⁸ Esta pregunta se repite en varios documentales que tienen a descendientes nazis como protagonistas.

Instintos en serie

The Fall | BBC | 2013

Ariel Gómez Ponce*

CONICET - Universidad Nacional de Córdoba

Recibido: 6 de abril de 2018; aceptado 17 de abril de 2018

Resumen

Este artículo asume que el instinto propone una solución expeditiva para la cultura contemporánea, homogeneizando múltiples manifestaciones que van desde la intensidad protectora de lo maternal y la pérdida irremisible de lo sexual, hasta el irrefrenable anhelo asesino. Nuestra hipótesis sostiene que esta categoría se conforma como un “andamiaje semiótico” cuya función sería la de traducir la irracionalidad humana. En diálogo con el semiólogo Yuri Lotman y el filósofo Michel Foucault, diremos que textos artísticos como las series de TV serán un terreno fértil para poner en cuestión cómo se reactivan hipotéticos instintos, en torno a una noción de “anomalía” y en relación con los complejos mecanismos que aseguran su domesticación y su control. Analizaremos la serie *The Fall*, narrativa donde la poliédrica construcción de un instinto en la figura ficcional del asesino serial no fluye de manera aislada, pues lo sexual comulga para conformar un complejo orden de lo instintual. En tal sentido, el relato captura la imposibilidad de plantear la problemática del instinto sin recalar en las identidades individuales y colectivas, como también en los regímenes que las sostienen. En función de ello, el instinto se desprendería parcialmente de su carácter biológico, deviniendo categoría semiótica de análisis: operatoria textual que permite atender a dominios cognoscitivos, al tiempo que pone de manifiesto aspectos éticos en una comprensión determinista de subjetividades sobre las cuales las culturas inscriben sus sentidos.

Palabras clave: series de TV | instintos | asesino serial | semiótica de la cultura | traducción

Serial instincts

Abstract

This article assumes that instinct proposes an expeditious solution for contemporary culture, homogenizing multiple manifestations from the protective intensity of the maternal and the irremissible loss of the sexual, to the unstoppable murderous yearning. Our hypothesis holds that this category is conformed as a “semiotic scaffolding” whose function would be to translate human irrationality. In dialogue with the semiologist Yuri Lotman and the philosopher Michel Foucault, we will say that artistic texts such as TV series will be a fertile ground for questioning how hypothetical instincts are reactivated, around a notion of “anomaly” and the complex mechanisms that ensure their domestication and control. We will analyze *The Fall*, narrative where the polyhedral construction of an instinct in the fictional figure of the serial killer does not flow in an isolated manner, since sexuality appears to conform a complex instinctual order. In this sense, the story captures that the problem of instinct recalls individual and collective identities, as well as regimes that sustain them. Based on this, instinct would be partially detached from its biological character, becoming semiotic category of analysis: textual operative that allows to attend to cognitive domains, and to show ethical aspects in a deterministic understanding of subjectivities on which each cultures inscribe meanings.

Key words: TV series | instincts | serial killers | cultural semiotics | translation

Introducción

No dudamos en afirmar que las series televisivas devienen prismas para observar las dinámicas de nuestra contemporaneidad. Su circulación masiva las define como máquinas culturales que traducen activamente la historia y las dinámicas sociales, a través de complejos procesos de percepción y construcción del mundo que atraviesan las fronteras geopolíticas. Basta observar

cómo opera uno de los repositorios de narrativas más utilizados en la actualidad, el sitio de *streaming* Netflix. El raudo aumento de suscriptores, la creciente inclusión de ficciones internacionales y la variedad creativa de relatos propios hacen de esta cadena digital un terreno sumamente fértil para indagar cómo las nuevas formas de consumo modifican y trastocan las políticas estéticas de las series televisivas, en tanto formas artísticas de la actualidad.

* arielgomezponce@gmail.com

De manera ejemplar, un aspecto de interés para explorar esta lógica radica en el modo en que el sitio en cuestión organiza sus contenidos según organizaciones tipológicas que, en principio, reconoceríamos como géneros discursivos. Allí, “Mujeres que se apoderan de la pantalla”, “arte sombrío” o “películas de impacto visual” aparecen en reemplazo de aquello que canónicamente consideraríamos como “drama”, “gótico” o “policial”, quizá porque, como bien intuyó el filósofo Mikhail Bakhtin (1953[2008]: p. 247), el género responde a la pugna entre la permanencia y la innovación, siempre vinculada a cambios en la historia y, por ende, a cambios sociales.

Por lo demás, uno de estos géneros innovadores que Netflix ofrece ha dado en llamarse “instintos criminales”. Aparecerán, en esta inédita tipología, ficciones tales como: la serie que narra la vida de Pablo Escobar, *Narcos* (Netflix, 2015); la reversión estadounidense del relato danés *The Killing* (AMC, 2011-2014); la galardonada y laureada *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013); el intrincado policial *The Following* (Fox, 2013-2015); y, entre muchas otras, la exitosa serie irlandesa (de gran audiencia y reconocida por la crítica) *The Fall* (RTÉ One, 2013-2016), sobre la cual nos detendremos en este artículo.

Pero, ¿qué tienen en común estas historias que Netflix agrupa bajo la improvisada nómina de un “instinto”? ¿Por qué un sitio de consumo internacional opta por ofrecerles a sus espectadores de todas partes del mundo, un conjunto de relatos que, por igual, se designa, genéricamente como “instintivos”? ¿Qué información guarda el término “instinto” que permite su reconocimiento y desciframiento en la recepción del mercado global?

En líneas generales, podríamos intuir que son todas series de TV que trabajan la incorporación del crimen en su mecánica instintiva, al tiempo que ponen en escena múltiples mecanismos para la normativización que la cultura lee como “anormales”. Se trata de un supuesto que nos conducirá a revisar críticamente sus apariciones más actuales, propiciando una labor que nos lleva a problematizar cómo emerge el instinto como categoría cultural y masiva. La pregunta que surge y que orientará este estudio es qué sentidos guarda en su interior esta compleja noción que, en el espesor de la memoria, rememora la tenacidad humana por demarcar los límites con lo animal, al tiempo que despunta la deshumanización de un sinnúmero de alteridades.

Para dar cuenta de ello, el primer apartado de este trabajo estará dedicado a arrojar luz sobre la relación

entre orden instintual y anormalidad. Como es sabido, el problema de la anomalía ocupa un lugar preponderante en la propuesta del filósofo Michel Foucault (2002 [2014]) y, por ello, sus aportes funcionarán como el puntapié inicial de nuestra reflexión. Señalamos que el recorrido propuesto no puede comprenderse si no es dentro de su proyecto orientado a explicitar las lógicas de formación y transformación del poder y el saber en la normalización social. En este contexto, la formación del concepto de “anormalidad” hacia finales del siglo XIX funciona como puerta de ingreso para la comprensión de instituciones del control y la vigilancia que intervienen en el diagnóstico de los sujetos, estelas de sentido que perdurarán durante los derroteros del siglo XX.

Nos propondremos, entonces, indagar una de las hipótesis más arriesgadas del filósofo francés: “el instinto será, desde luego, el gran vector del problema de la anomalía” (2002, p. 128). Se trata, en otras palabras, de entender cómo el nacimiento de esta categoría permitió “justificar” todo un ámbito de objetos. Bajo este sistema de pensamiento, atenderemos cómo dicha noción traza una zona conflictiva, orientada a resolver interrogantes de larga data en la historia de la humanidad (ello es, la frontera entre lo humano y lo animal), pero también organizadora de todo un entramado que explica la existencia de alteridades. La propuesta foucaultiana del instinto como “grilla de inteligibilidad” nos permitirá comprender un instinto que adviene como un difuso “andamiaje” explicativo, entre pulsión e impulso, hábito y herencia, y naturaleza y la cultura.

Viene al caso señalar que, aún conscientes de que la psicología, la neurología y los estudios de la cognición han dedicado ríos de tinta al estudio del instinto, nuestro propósito se orienta a desmontar convenciones históricas, descubrir las marcas ideológicas y desnaturalizar aquello que aparece como natural en el uso reglado de esta categoría. Dicho de otro modo, implica evaluar cómo el lenguaje y sus modos de nombrar y distribuir, registran las singularidades, las excepciones y las contradicciones de lo humano. De lo que se trata, entonces, es de revisar dos hechos fundamentales que atraviesan toda indagación documental en sede semiológica: qué significa y cómo significa este problema insistente que oscila lo biológico y lo cultural.

Por ello, en un segundo momento, recuperaremos la noción de traducción perteneciente a la semiótica de Yuri Lotman. Este estatuto teórico nos brindará herramientas oportunas para el estudio de cómo las series de

TV, en tanto textos artísticos, captan las modulaciones instintivas, traduciendo parcelas informacionales que, divulgadas por los discursos de las ciencias, conforman todo un imaginario cultural sobre el instinto. Aplicaremos estas reflexiones a una de sus derivas más recientes: su inclusión en la representación ficcional del asesino serial. Se trata de un recorrido que no estará abocado a una historia del asesino, sino más bien a fijar pautas que colaboren con una genealogía desde su nacimiento como figura cultural y masiva.

El apartado final estará dedicado a trasladar estas indagaciones y el carácter expansivo de estos interrogantes a una serie como *The Fall*. La narrativa dejará entrever que la poliédrica construcción de un instinto asesino no fluye de manera aislada, pues lo sexual comulga para conformar un complejo orden metafórico de lo instintual. En un relato que hace de la suspensión de fronteras su conflicto central, el instinto aparece como solución expeditiva que llenará un “vacío” de sentido, traduciendo un amplio conjunto de prácticas perversas, pero también de aquellas sexuales. En tal sentido, la serie funcionará como una “instantánea” que captura momentos precisos del proceso cultural, arrojando la imposibilidad de plantear la problemática del instinto sin recalcar finalmente en el tema de las identidades culturales individuales y colectivas, como también en los regímenes que las sostienen.

Sobre la dinámica de los instintos: breve genealogía

Quisiéramos comenzar este apartado, recuperando un desplazamiento crucial en la historia criminológica: el tratamiento de situaciones donde crimen y locura pierden la nitidez de sus formas, y que Michel Foucault (2002) define en el marco de una monstruosidad moral.¹ Se hace necesario, entonces, sintetizar las reflexiones que el filósofo emprende sobre un conjunto de pericias psiquiátricas que la justicia solicita en una serie de casos pronunciados en 1826, y que escenifican cómo “del acto sin razón se pasa al acto instintivo” (p. 127). Ellas funcionan como ejemplos paradigmáticos que permiten entender las condiciones de posibilidad que, en sintonía con los objetivos del filósofo, explican el uso reglado de una noción como el instinto en el terreno de la interdiscursividad social. De lo que se trata, por ende, es de evaluar cómo la noción del instinto (que Foucault no duda en afirmar que supone una pieza fundamental en la tensión del poder/saber) interviene, inaugurando

recorridos explicativos para volver punibles los actos más perversos del ser humano.

En este contexto, Foucault se preocupa por explicar cómo, en los albores del siglo XIX, la psiquiatría aparece en el campo jurídico para colaborar con la explicación de los crímenes más irracionales, indefinibles, sanguinarios y violentos que suponían el movimiento de un deseo irresistible y del propio delirio del sujeto. Basta recordar el caso que, de manera ejemplar, toma como disparador de sus reflexiones: “la mujer de Sélestat”, aquella criminal que sin motivo explícito mata a su hija, le corta una pierna y la devora. El asesinato en cuestión le permite estudiar el desarrollo de las operaciones que buscan “enmascarar” la ausencia de razón y “volver inteligibles” un amplio caudal de crímenes sin aparente motivación (p. 132). Porque aquí la problemática principal recae en la imposibilidad de catalogar el acto y en el intento insistente por parte de los argumentos esgrimidos que buscaban probar cómo el accionar de la mujer estaba impulsado por el hambre y, por ende, por la supervivencia.

Aparecerá allí un objeto totalmente nuevo que deviene “marca constitutiva” de la locura y las pasiones, pero que emergerá además como calificativo de impulsos, pulsiones, automatismos y tendencias de lo humano. En todos los casos, referimos a expresiones que son, según lo afirma el filósofo, “designaciones, toda una serie de nombres, términos, adjetivos, etcétera, que designan la *dinámica de lo irresistible* (...): el instinto” (p. 126). Por ello, las formas de las pasiones exacerbadas y el furor humano, de los accionares en la frontera de lo irracional, ingresan indiscriminadamente dentro del “delirio instintivo” de la mano de una criminología incipiente que buscaba arrojar luz a los rincones más inexplicables de la conducta humana y a todo un haz de sujetos anormales (criminales, violadores, perversos, etc.). De allí en más, y como bien supone el antropólogo Roger Bartra (2013), el instinto supondrá “una excusa para cualquier comportamiento inmoral, pues siempre es posible decir que la falta no la comete conscientemente el individuo, sino que viene de algún proceso mecánico incontrolable, de alguna causa genética o desequilibrio bioquímico” (p. 36).

Por lo demás, vale señalar que, “como grilla de inteligibilidad” (Foucault, 2002, p. 131), el instinto no permanecerá recluido en campos como la psiquiatría y la criminología, pues esta categoría cartografiará una larga tradición en la cultura occidental. Basta recordar cómo, además de propiciar una revolución científica, la

propuesta de Charles Darwin [1809-1882] inauguró un paradigma de pensamiento que tomó al instinto como su instancia de debate. Es sabido que las relecturas de la teoría darwiniana consolidaron un imaginario cuyo dogma cita que todas las especies buscan ascender a un estado máximo de optimización, pues la evolución significaría progreso y en la competencia recaería su lógica primordial. Para todo un modelo científico-cultural que, en investigaciones previas (Gómez Ponce, 2017), reconocimos como un darwinismo canónico.² Las estrategias que sostienen la “lucha por la vida” estarían inscriptas en la biología de los seres porque, en ellos, existiría algo mecánico e innato que se ha dado en llamar “instinto”.

Por ello, Foucault (2002) entenderá que la dinámica los instintos cobró protagonismo en otros órdenes discursivos gracias a una “inyección de la ideología evolucionista” (p.129). De ello da cuenta aquella antropología que, en los derroteros del siglo XX, asumió que recuperar esta matriz evolutiva del animal era también arrojar luz sobre la estructura atávica de la humanidad.³ Dicho de otra manera, comprender cómo funcionaba el instinto resultaba esencial para explicitar fenómenos que yacen en nuestra estructura somática como “rudimentos” que aún nos seguirían condicionando. De lo que se trató es de un intento científico por responder un amplio caudal de interrogantes: “¿el instinto del hombre es el instinto del animal? ¿El instinto mórbido del hombre es la repetición del instinto animal? ¿El instinto anormal del hombre es la repetición de instintos arcaicos del hombre?” (Foucault, 2002, p. 129).

Aun a riesgo de simplificar, a esta complejidad habría que agregar una serie de confusiones y trivializaciones teóricas que también hicieron del instinto una suerte de comodín científico. Valgan de ejemplos el límite poco claro entre instinto/hábito y aprendizaje en la sociobiología, la traducción inexacta de la pulsión freudiana (*Triebe*),⁴ y la insistencia de la psicología heredera del conductismo por trazar una “biología de la emoción” humana mediante la búsqueda de determinados “residuos” biológicos en nuestra especie.

De modo que, entre pulsión e impulso, hábito y herencia, e inconsciente y consciente, el instinto aparece como un difuso y precario principio explicativo que reflexiona tanto sobre lo humano como lo animal. Y, al tiempo que rememora la tenacidad humana por demarcar los límites con la naturaleza, el instinto despunta la deshumanización de un sinnúmero de alteridades, acaso determinadas por los discursos de las ciencias, pero

también fuertemente vehiculizada desde el centro de los pensamientos cotidianos. Por tanto, decimos que el instinto como principio explicativo ha permitido “justificar” todo un ámbito de objetos y, quizá por ello, en las dos primeras décadas del siglo XX y consecuencia de estos debates, más de 400 autores escribieron artículos y libros dedicados a los mecanismo instintuales, problematizando en total más de 6 mil clases de instintos (Blumberg, 2005, p. 16).

En conjunto, estos órdenes científicos contribuyen a la formación de una economía de los instintos que, descubierta en el siglo XIX, continuó iluminando los discursos del siguiente siglo e incluso la actual lectura de toda una constelación de anormalidades que parecen provenir de las dinámicas más atávicas e irracionales de lo humano. De allí en más, y siguiendo a Foucault, podemos sintetizar que:

A partir de la noción de instinto, y en torno de lo que otrora era el problema de la locura, podrá organizarse toda la problemática de lo anormal, lo anormal en el nivel de las conductas más elementales y cotidianas. Ese pasaje minúsculo, la gran deriva que el monstruo, el gran monstruo antropófago de principios del siglo XIX, resulte amonedado, en definitiva, en la forma de todos los pequeños monstruos perversos, solo pudo darse gracias a la noción de instinto y la utilización y el funcionamiento de este en el saber. (Foucault, 2002, p. 128)

El instinto asesino como traducción cultural

La pregunta que surge, entonces, es cómo trasladar las reflexiones foucaultianas al modo en que la cultura re-presenta los instintos. Y, en tal sentido, la semiótica de la cultura fundada por Yuri Lotman (1990) puede intervenir, volviendo inteligibles los modos en que los textos del arte, su objeto analítico privilegiado, “traducen” caudales de información.

Lo primero a señalar es que la propuesta de Lotman (1978, [1998]) define la traducción como un mecanismo semiótico de frontera que implica “el sentido de un mecanismo *buffer* que transforma la información de un peculiar bloque de traducción” (p. 27). Se trata de una lectura superadora de la traducción que colabora con el estudio de los textos como fragmentos de un orden cultural que incansablemente buscan dialogar entre sí, aun cuando los lenguajes que manejen sean diferentes. Porque, según Lotman, allí donde la cultura no pudo o no supo cómo traducir a sus lenguajes ciertos fenómenos,

se produce una “mancha de sentido” y el acto creativo ocupa un lugar de frontera y de traducción “inexacta”, pero siempre productiva.

Desde este punto de vista, el instinto se constituye como un mecanismo de traducción inexacta: en otras palabras, referimos a una operatoria fronteriza que le permite al instinto resolver cierta “vacancia de sentido”, como una solución expeditiva al modo en que los sistemas culturales tratan con los comportamientos “anormales”. Ello puede observarse en el modo en que esta categoría adscribe, fuertemente, a subjetividades asentadas en una base instintiva que parecería inmodificable por ser biológica, homogeneizando así múltiples manifestaciones que van desde la intensidad protectora de lo maternal y la perdición irremisible de lo sexual, hasta el irrefrenable anhelo asesino, sobre el cual nos detendremos seguidamente.

Por este motivo, nuestra hipótesis sostiene que los instintos se conforman como un “andamiaje semiótico” (Hoffmeyer, 2011, p. 62): un rótulo metafórico cuya función sería la de resolver (traducir) la irracionalidad humana, dejando de lado toda inscripción sociogénica y justificando procesos incontrolables o hipotéticos desequilibrios genéticos que se hallarían en la mecánica biológica del sujeto. Desde esta perspectiva, el instinto se desprende parcialmente de su carácter biológico, deviniendo categoría semiótica de análisis: operatoria textual que permite atender a dominios cognoscitivos, al tiempo que regula aspectos éticos y morales en una comprensión determinista de subjetividades sobre las cuales las culturas inscriben sus sentidos.

En diálogo con Lotman, entendemos que los textos artísticos y sus modos de subjetivación ficcional serán un terreno sumamente fértil para poner en cuestión esta hipótesis. Por ello, proponemos atender a determinados personajes que reactivan esta lectura de hipotéticos instintos, al tiempo que ponen en escena complejos mecanismos para domesticarlos o bloquearlos. Es, en tal sentido, que los aportes Michel Foucault (2002) se vuelven pertinentes, puesto que para el filósofo lo instintivo se halla relacionado con la escenificación de redes de poder y con los límites de una tecnología de la racionalidad en una sociedad disciplinaria que persigue la “higiene del cuerpo social” (p. 114).

Ahora bien, un ejemplo pertinente para reflexionar sobre esto yace en la figura del asesino serial. Hay, no obstante, algo ininteligible en el devenir asesino que respondería, en términos del semiólogo ruso, a una “mancha de sentido” que la cultura busca incasable-

mente reponer, pues su accionar despuntaría siempre la desmesura de una violencia ininteligible. Sin embargo, se hace necesario señalar que, a través de la historia, el acto de matar ha sido traducido de maneras diferentes, vinculadas ellas al sistema de valores y los modelos morales que cada cultura conjura.

Por ello, en tanto los asesinatos estarían presentes desde la noche de los tiempos, nuestra lectura opta por un recorte histórico situado a partir de una de sus manifestaciones: el asesino serial, figura que, en los derroteros de las últimas décadas, se emplaza en el centro de la escena. Y aunque la diacronía nos ha legado ejemplos notables como el noble Gilles de Rais [1405-1440], la condesa y presunta vampiresa Erzébet Báthory [1560-1614] o el enigmático Jack The Ripper, Jorge Bafico (2014) entiende que la serialidad sufre una emergencia explosiva a partir de los '70, periodo en el cual los medios inauguran la circulación global de la información. Basta recordar “celebridades” como Edmund Kemper (“El ogro de Santa Cruz”, culpado de asesinar estudiantes universitarias), Ted Bundy (“El asesino de señoritas”, a quien se le adjudican más de cien crímenes), y, en sede local, Cayetano Santos Godico (“El petiso orejudo”, asesino más joven de la historia argentina), paradigmas ellos de este paso “desde el anonimato a la notoriedad pública, más allá de que esta se continúe irremediamente con la cárcel” (Besuchio, 2014, p. 9).

Interesa destacar que ello resulta coincidente con un caudal de asesinatos que comienzan a profesarse y sobre los cuales la policía no podía explicitar móvil o perfil. Homicidios pasionales, ajustes de cuentas o enfrentamientos entre pandillas eran crímenes cuya motivación podía ser determinada casi con facilidad, pero la serialidad ejercía otra lógica difícil de captar, en tanto implicaba un comportamiento que quizá asentaba sus raíces en la infancia del criminal: problemas de adaptación social, abuso infantil, inmadurez psicológica y falta de contención por instituciones familiares y educacionales, entre otros, aparecían como terrenos áridos que debían ser investigados con el objeto de delimitar la figura del asesino serial.

De hecho, en este periodo, el agente Robert Ressler acuñará el término “asesino serial”, introduciendo ciertos patrones ritualísticos que evidencian una clara naturalización de la conducta homicida: marcado por la “evidencia de un impulso” (o, más bien, por su falta de inhibición), el *serial killer* se caracteriza por un ciclo de furor que es, sin embargo, metódico y progresivo, pues su proceder “evolucionaría” mediante el perfeccionamiento

to (Cfr. Ressler et al, 2005, p. 296). Además de proponer un método para la detección y comprensión de esta tipología de criminales, Ressler colaborará también en la creación de la Unidad de Ciencias del Comportamiento del FBI en un país como los Estados Unidos que, según las estadísticas, posee el 65% de los asesinos mundiales.

Con todo, no podemos menos que pensar la creación de este departamento (que, además, será ficcionalizado infinitas veces) como corolario de un proceso que viene concretizándose en los últimos dos siglos. Como intuye Foucault, cuando la psiquiatría y la medicina hacen del asesinato un objeto de estudio, el asesino emerge como un sujeto a corregir “en la medida en que la familia y las instituciones, con sus reglas y sus métodos, han fallado” (p. 56). Y, por tanto remite a una figura anormal, resulta necesario que la sociedad de la norma busque presuntos factores comunes para marcar y controlar el devenir de estos sujetos.

Viene al caso señalar que, en este contexto, apareció aquel instinto recientemente debatido (y, también, distorsionado) por la etología, la psicología y la antropología, como un lugar privilegiado para explicitar toda una gama de comportamientos de inasequible comprensión. Junto a Foucault, diríamos que, de la mano del FBI, la criminología intentó traducir esta “anomalía como desorden del instinto” (p. 208), abriendo con ello cuantiosos interrogantes en torno a estos “monstruos morales”: ¿son ellos producto de un condicionamiento social y de un contexto de interacción? ¿O, más bien, de factores biológicos, como una predisposición genética que impulsa al crimen?

A nuestro entender, este sucinto recorrido pone de manifiesto una compleja figura propia de nuestra época, que puede ser reflexionada mediante el modo en que traduce un comportamiento “anormal”. Y, al realizar una genealogía por el modo en que la cultura reproduce esta lógica, emergen cuantiosos ejemplos que replican la idea de un “instinto asesino”. Se trata, en todos los casos, de sujetos que, despreciados por su proceder, adquieren sin embargo popularidad. De ello clara cuenta ese exitoso continuum cinematográfico que va desde el reconocido caníbal de *The Silence of The Lambs* (Demme, 1991), pasando por un Brad Pitt a la caza de un asesino que traza sus crímenes bajo la simbología de los pecados capitales en *Se7en* (Fincher, 1995) o el psicópata multimillonario y sádico de *American Psycho* (Marron, 2000), hasta llegar a las sagas sanguinarias como *The Texas Chain Saw Massacre* iniciada en 1974 o los cruentos filmes *Saw* (2004-2010).

Pero, también, los ejemplos en la pantalla pequeña serán profusos. En esta lógica, la serie *Dexter* (Showtime, 2006-2012) pareciera ser el máximo exponente, exhibiendo la historia de un asesino serial camuflado en el núcleo mismo de una sociedad estadounidense “normal” y bajo la coartada de un modelo canónico de familia. De allí en más, algunas series televisivas también innovarán en la creación de nuevas figuras, como es el caso de la aclamada *True Detective* (2015) que entrelaza crimen a un intenso bagaje filosófico. Otras, por su parte, optan por recurrir a estrategias intertextuales, como sucede en *Bates Motel* (Universal, 2013-2017), que narra los inicios del particular psicópata y su tortuosa relación maternal que inaugurara *Psycho* (1964), o bien *Scream* (MTV, 2015) y *Hannibal* (NBC, 2013-2015) que releen los asesinos seriales protagonistas de los filmes homónimos de los años '90.

Hay, asimismo, series que ficcionalizan grandes hitos en la historia del crimen. Por ello, la quinta temporada de *American Horror Story* (Fox, 2005) recreará la casta de los más sádicos asesinos (como Richard Ramírez, Aileen Wuornos o Jeffrey Dahmer) quienes regresan del más allá para buscar nuevas víctimas. O bien su más reciente correlato, *American Crime Story* (FX, 2017), antología que se ha preocupado por contar reconocidos crímenes, como el juicio a O.J. Simpson o el asesinato del modisto Gianni Versace. Ocupan un lugar importante, además, la reciente *Manhunt: Unabomber* (Discovery, 2017), que relata la cacería de “Ted” Kaczynski, terrorista interno que azotó a la comunidad con cartas bomba durante dos décadas; y *Mindhunter* (Netflix, 2017), serie que, casualmente, narra la historia de dos agentes del FBI que comienzan a organizar los perfiles psicológicos de los asesinos, en clara representación de aquel momento histórico al que aludimos líneas arriba.

Vale recordar, no obstante, que estas serialidades (que, como bien aludimos, Netflix engloba bajo el género “instintos”) pertenecen a la maquinaria creativa estadounidense y, por este motivo, presentan iterativamente aquello que llamaríamos un “*american way of murder*”. El interrogante que emerge, entonces, es qué alcance tiene la industria de contenidos estadounidense (referente hoy ineludible en el orden masivo) en los recorridos narrativos que trazan serialidades de otras geopolíticas. Por ello, este trabajo estará abocado a estudiar la existencia cultural de un “instinto asesino” fuera del prisma audiovisual estadounidense. Y, en tal sentido, la reciente serie europea *The Fall* se presenta

como un terreno sumamente fértil para explorar esta cuestión.

The Fall y los instintos en tensión

Creada por Allan Cubbit, *The Fall* es una serie anglo-norirlandesa emitida entre 2013 y 2016 por la cadena RTÉ One. Compuesta por tres temporadas de alrededor de cinco episodios cada una, propone un policial detectivesco ubicado en Belfast, Irlanda del Norte. En líneas generales, la trama siendo singular, suena a la vez familiar, pues ella se centra en Paul Spector (Jamie Dornan) quien, desde el comienzo y a diferencia de otros relatos del género en donde todo devela paulatinamente, se expone como un asesino serial. Por ello, a través de su nombre, la serie experimenta una “caída” que evoca el núcleo de la historia: ello es, una metáfora no solo del quiebre moral en el protagonista, sino además de la misma lógica compositiva de esta narrativa orientada a mostrar la captura y el ocaso de un asesino serial.



Imagen 1. Captura de pantalla del género serial, definido por Netflix como “instintos criminales”. En su interior, la imagen promocional de la serie *The Fall*.

The Fall se centra, entonces, en un proceso de (re) conocimiento del asesino desde una mirada bifocal, tanto desde la introspección que realiza el mismo criminal, como también de la visión que ofrece su cazadora, la detective Stella Gibson (Gillian Anderson). Expuesto desde el comienzo el culpable y revelado el misterio, todo remite, en consecuencia, a comprender en detalle quién es Paul Spector. Ello se sostiene, asimismo, en un relato que opta por no exponer la desmesura de la sangre, escaseando en escenas de asesinatos y preocupándose más por exhibir la interioridad de estos dos protagonistas que estarán en fricción a lo largo de la serie.



Imagen 2. Póster e imagen promocional de la serie *The Fall*. Cubitt, A.; Verbruggen, J. (2013). Reino Unido: BBC Northern Ireland.

Interesa, de manera especial, el modo en que se inaugura *The Fall*. Se trata de un diálogo entre dos colegas en un bar. Allí, una de los interlocutores (quien, como sabremos luego, será la siguiente víctima de Spector), dirá que:

Sarah Kay: la mayor parte de lo que llamamos necesidades son deseos. Necesitamos aire para respirar, agua, calor, alimento para comer. El resto, amor, aprobación, reconocimiento, alabanza o lo que sea, son deseos.

Kevin: Entonces, ¿qué es el sexo? ¿Una necesidad o un deseo?

Sarah Kay: Ambos, si lo hacés bien. (101)⁵

Intercalado a este diálogo, la serie introduce a Spector, vestido con ropa deportiva negra y encapuchado, ingresando a la habitación de un domicilio que acaba de allanar. En el lugar, se quitará la máscara, se mirará ante el espejo y comenzará a tomarse fotografías en el baño, mientras huele la ropa interior de Sarah. Adviene, más tarde, un gesto que puede tomarnos desprevenidos: desnudarse por completo, exhibir su cuerpo tonificado y ejercitarlo en lo que, minutos después, devendrá una escena del crimen.

La pugna entre “deseo” y “necesidad”, aquellos dos lugares comunes en los que cae la categoría que nos convoca en este trabajo, introduce una constelación semántica para dar cuenta de prácticas que, densamente, se describirán como instintivas en los derroteros del seriado. No obstante, bien puede observarse que el instinto asesino parece no fluir de manera asilada, pues lo sexual comulga con él para conformar un complejo orden metafórico de lo instintual. De lo que se trata, entonces, es de asumir que este primer diálogo presenta al instinto como una poliédrica categoría que pierde la nitidez sus límites, y sobre este problema limítrofe rondará toda la trama. En función de ello, hablamos de una serie que hace de la suspensión de fronteras su conflicto central. Observemos esto en más detalle.

En un nivel superficial, esta problemática fronteriza se introduce a partir del poema que bautiza al relato, “Los hombres vacíos” (1925) de T.S. Eliot: “entre la idea y la realidad / entre el movimiento y el acto / cae la sombra” (103). Este complejo linde entre lo real y la fantasía inaugurará un amplio caudal de límites sobre los cuales el instinto cobrará vida como andamiaje explicativo del motor de arranque de las acciones de Spector: hablamos, en otras palabras, de un personaje que aparece constantemente determinado por aquello que “los instintos están diciendo” (206). Incluso, emergen otros términos que ingresan dentro del campo sinonímico del instinto en la lengua inglesa (*urge, drive, desire, gift, compulsion, inclination, need*, etc.). Dicho de otro modo, ante el interrogante de qué moviliza al protagonista, se opta por la solución expeditiva de todo un orden instintual que, efectivamente, llena un “vacío” de sentido, traduciendo un amplio conjunto de prácticas sexuales y perversas.

Con todo, las claves de esta traducción hay que buscarlas en el modo en que *The Fall* representa la fi-

gura del asesino. Primero, diríamos que Spector se caracteriza a partir de aquel instinto de ritmo ritualístico que subyace en todo depredador, por tanto emprende el mismo recorrido de gestos en cada crimen: luego de acechar, estudiar y abordar en su domicilio a las víctimas (dejando pruebas de su presencia, en un intento por volverlas vulnerables), las ataca desprevenida-mente, las ata con su ropa interior, las asfixia, las desnuda, las baña y pinta sus uñas, y finalmente toma fotografías del hecho. Intervendrán, en este punto, las estrategias de caza que le sirven a Spector para interactuar con sus presas, pues todo contacto se realiza por las vías de la atracción.

Consciente de una belleza que aparece como “cebo”, él se acerca a las víctimas, las hace sentir seguras y las corrompe. Se trata de mujeres que, de alguna manera, se dejan inocular por lo simbólico del acto de la posesión, desconociendo que este sujeto las objetivará en su sentido más literal, dado que “las usa como muñecas” (103). También, es una seducción que penetra en el orden masculino, y en estos oficiales de la policía que creen ver “algo fascinante en él. Una extraña atracción” (206). Así, la operatoria de Spector yace, en términos de Julia Kristeva, en un poder de la perversión: en la captación de los sujetos femeninos, pero además en la identificación de los restantes hombres, dando lugar a la ambivalente idea de “seducción masculina” trazada por el mito de Don Juan (Kristeva, 2001, p. 171).

Vale destacar que *The Fall* es una serie que se esmera en representar un imaginario basado en la idea de que “hasta un asesino serial puede tener una cara bonita” (105). Basta recordar el principio de la narrativa que relatamos líneas arriba (101), e incluso la captura de Spector (205): en los momentos previos a su ingreso a la celda, los oficiales lo desnudan, mientras el ojo de la cámara aborda detalladamente fragmentos de su musculatura. Por lo demás, el retrato desnudo y el cuerpo tonificado son acompañados por la extensión temporal de las escenas, todas ellas despojadas de banda sonora, intento por convocar la atención completa del espectador. Diremos, entonces, que la puesta en escena del asesino deviene confuso espectáculo: ello es, objeto a ser contemplado y visión de belleza, como una suerte de “señuelo” que intenta distraernos de la ausencia moral del protagonista, o bien rememorarnos que, en nuestra cultura contemporánea, aún sigue en vigencia aquel ideal griego del *kalos kagathos* (, lo bello y lo bueno: una connotación física y estética que irá siempre de la mano de la virtud ética).



Imagen 3. Capturas de pantalla de los desnudos del asesino serial, Paul Spector (Jamie Dornan), en los momentos previos a su captura. Cubitt, A.; Verbruggen, J. (2013) *The Fall*. Reino Unido: BBC Northern Ireland.

En segundo lugar, interesa la fricción entre instinto asesino y fachada de “normalidad”. *The Fall* narra un criminal que oculta su verdadera identidad bajo la apariencia del esposo ideal y padre devoto de dos pequeños hijos, Olivia y Liam. Spector trabaja, además, como un eficiente consejero de duelo y colabora regularmente con una línea de atención al suicida. Todo ello conforma aquel camuflaje perfecto del que seguidamente se sirven los asesinos seriales en las ficciones: un modelo de familia “normal” y de “buen” ciudadano, contextos que ayudan a pasar desapercibido dentro del orden social. Se trata, también, de una coartada que le permite mantenerse a resguardo de la Policía de Belfast, cuerpo policial que resulta incompetente, repleto de errores y falta de profesionalismo, e incluso carente de recursos humanos.

No obstante, la serie nos advierte de que el entorno familiar, como sistema normalizador, muestra sus fisuras. Ello sucede consecuencia de los trofeos que Spector acapara: fragmentos del cabello que guardará en un diario íntimo, repleto de imágenes de las mujeres asesinadas y de reflexiones que escribe. Casualmente, en estas memorias yace la carga sexual de su comportamiento, ya que son “su propia pornografía” (103) y son funcionales para excitarse y masturbarse fuera del crimen. El problema es que será en el resguardo de su hogar (en un desván

que se encuentra sobre el dormitorio de su hija), en donde reside esta suerte de repositorio criminal que contiene no solo las memorias, sino además un maniquí vestido con ropa interior femenina que luego él mismo viste para tomarse fotos. Por lo cual, la perversión se cuela en el orden de la intimidad del asesino, ingresando en el núcleo mismo de este camuflaje de cotidianeidad perfecta que ha construido.



Imagen 4. Arriba: imagen promocional de Paul Spector (Jamie Dornan) junto a su familia. Abajo: captura de pantalla del asesino, vestido con ropa interior de sus víctimas y fotografiándose, mostrando con ello un escenario contrapuesto al familiar. Cubitt, A.; Verbruggen, J. (2013) *The Fall*. Reino Unido: BBC Northern Ireland.

Asimismo, en este contexto, importa cómo interviene nuevamente la metáfora del “vacío”. Porque, casi al finalizar el seriado, Spector especificará que “solía pensar que había un *hueco negro* dentro de mí y que nada podría llenarlo. Entonces, tuve a mi hija” (306). De modo que, en su devenir asesino, la descendencia aparece como una línea de fuga, manifiesta en un devoto cariño hacia Olivia, ese pequeña hija (que, no obstante, se ve afectada por los crímenes del padre y lo está representando en pesadillas: sueña con una chica desnuda que dice haber visto en el techo, allí donde casualmente se esconden el maniquí y los trofeos). Se escenifica aquí otra confusa contraposición: un choque entre un hipotético instinto que lo moviliza

y cierto sesgo moral en este asesino que reconoce sentir una fuerte afección por los niños. Y, por ello, Spector arrancará de su diario los recuerdos de Sarah Kay (sobre quien luego sabrá que estaba en cinta al momento del asesinato) e incluso escribirá una carta a su padre, diciendo que “nunca la habría matado si hubiese sabido que estaba embarazada. Los bebés son inocentes. Y yo siempre me sentí muy protector con los niños” (104).⁶

Sin pretender agotar los sentidos que guarda este complejo personaje, los rasgos señalados sirven como panorama para introducir la multiplicidad de fronteras que *The Fall* conjura. En el encuentro de estos variados polos y en el “vacío” que entre ellos se gesta, se inmiscuye un fuerte campo metafórico de un instinto asesino/depredador que bucea por los derroteros del relato. Diremos, por lo tanto, que lo instintivo viene a explicar conductas que la serie hace emerger a medio camino entre lo pulsional y lo biológico, o desde un nivel profundo que marcaría una incisión instintiva y que estaría “en lo profundo de su naturaleza” (206). Allí, cobran vida las prácticas de la desmesura, del furor irracional y del frenesí asesino que Spector entiende como un “perderse” (“lose yourself”), un “interruptor que se activó, una línea que se cruzó” (205).

Y viene al caso recordar que esta lectura de una “naturaleza instintiva” responde a la clásica comprensión etológica de Konrad Lorenz, quien asumió al instinto desde un “modelo hidráulico”: es decir, como “sustancia en un recipiente” que energiza los comportamientos y libera una acción, a la forma de un gas que bombea y, eventualmente, estalla (Fromm, 1975, p. 30). En términos del semiólogo Nicolás Rosa (2006), referiríamos también a la representación ficcional de un “sistema de sometimiento instintivo”: un sujeto humano que se enfrenta a la idea del deseo como instinto que busca vías de escape, y que “trata de modificarlo, de sustituirlo, de sublimarlo”, en el intento por ocultarlo “detrás de la máscara de educación” (p. 207). De manera especial, ello puede atenderse en la confesión de Spector:

Los sentimientos, los pensamientos que yo experimento están más allá de lo que vos llamas fantasías. Los sonidos y los colores son más vívidos. Los olores son más intensos. Mi piel se vuelve más sensible a la más ligera de las presiones. El mundo exterior no significa nada, solo el mundo interior es real. Y es totalmente irresistible, compulsivo. Nada puede alejarte del borde. Ninguna ley o amenaza de castigo, moralidad, religión, miedo a la muerte. Todas esas cosas no significan nada comparado con la vida que estás a punto de extinguir (206).

En tal sentido y en comparación con otros seriados que abordan esta figura cultural, *The Fall* no innova en cuanto al registro utilizado para explicar el asesino. O eso, al menos, en lo que refiere al modo en que el protagonista pone en lenguaje su propio devenir.

La diferencia parece radicar, no obstante, en un discurso contrapuesto que se orienta a desmontar esta lectura, desnaturalizando aquello que aparece como natural en el sujeto criminal. Referimos al personaje de Stella Gibson, especialista en criminología y antropología que es convocada para colaborar con esta serie de crímenes sin aparente conexión y quien no dudará en arrojar luz sobre el accionar de Spector, pues entiende que sus motivos solo responden a una “filosofía barata” (206).

En primera instancia, las reflexiones de la protagonista cobran especial relevancia, ya que detallan la conducta de Spector desde una mirada racional que busca, asiduamente, deconstruir la existencia de un instinto asesino. Incluso, las analogías que utiliza están al servicio de una explicación más deductiva. Y de ello da cuenta cómo Gibson presenta el caso ante su equipo:

Vean esto como una adicción. Hay una ley de rendimientos decrecientes. El asesino serial, como el adicto a la heroína, siempre busca esa efusividad, y está condenado al fracaso. Por eso los periodos de reflexión se acortan y los crímenes se vuelven más elaborados. Y por eso seguirá, alimentando ese hábito de matar a menos que lo detengamos. Está claro que tiene un tipo de víctima. No son víctimas del azar, son víctimas de la elección. No lo conocen, pero él sí a ellas (...) Se mueve solo, en la oscuridad, mientras, y nosotros bajo el resplandor de las luces de la prensa. Asegurémonos de no dejar ningún cabo suelto. El demonio, literalmente señores y señoras, está en los detalles. Detalles, detalles y más detalles (103).

Por lo demás, Stella representa todo aquello que Spector odia: mujeres con poder que no muestran temor ante el sujeto masculino. Consciente de ello, la detective provoca constantemente al asesino, tanto durante el proceso de caza (como, por ejemplo, cuando se desprende el escote en las conferencias de prensa o utiliza el mismo color de esmalte con el que Spector pinta las uñas de sus víctimas), como también en los momentos corolarios de su captura, y que ocupan dos de las tres temporadas que componen el seriado.

Vale, por consiguiente, detenernos en dos encuentros que colaboran con nuestra lectura. Uno de ellos responde al primer diálogo telefónico entre la captora y un asesino que comienzan a ver su coartada en peligro. Dicho llamado no solo introduce el conflicto entre los

personajes, sino que además inaugura un interrogante constante por aquello que “mueve” (“*drive*”) a ambos sujetos. Porque, mientras Paul Spector aparece como impulsado por este confuso linde entre pulsión e instinto, Gibson se caracteriza por un fuerte pensamiento feminista que atraviesa, de principio a fin, la serie. Allí, dirán que:

Paul: La he observado con interés. Somos muy parecidos, usted y yo.

Stella: Oh, no lo creo.

Paul: Ambos impulsados (*driven*) por la voluntad del poder, por controlar todo y a todos. Obsesiva, despiadada, viviendo y respirando un relativismo moral. Pero usted se rige por nociones convencionales de lo correcto e incorrecto, y yo soy libre.

Stella: ¿Cómo sos libre? Sos un esclavo de tus deseos. No tenés ningún control. Sos débil, impotente. Creés que sos algún tipo de artista, pero no lo sos (...) Tratás de dignificar lo que hacés. Pero *es solo misoginia. Una vieja violencia masculina contra las mujeres* (105).

Stella interviene, en este contexto, como una voz femenina de lo racional: aparece para desenmascarar este imaginario del asesino como sujeto monstruoso, pues asume que “hombres como Spector son muy humanos, muy entendibles. No es un monstruo, es simplemente un hombre” (206).

Lo que aquí se pone fuertemente en cuestión es la torsión que está operando la serie al quebrar cierto pacto de lectura con este espectador que ha sido envuelto en motivos contradictorios, mientras vuelve visible otra dimensión de los sujetos que la cultura tradicionalmente ha leído como monstruosos. Porque, según atendimos, *The Fall* escenifica un confuso linde entre rechazo y fascinación que se ve apoyado, asimismo, por la construcción de un espectador dentro del texto, que parece verse inmerso en la polaridad de los elementos cautivantes y perversos, al mismo tiempo. Referimos a un reato que afronta un corrimiento desde la monstruosidad moral hacia los rasgos más apolíneos del personaje, e incluso hacia esta imagen de padre ejemplar, protector de los niños y amado por sus hijos. Artísticamente, se crea una ambivalencia (una “mancha de sentido”, diríamos junto a Yuri Lotman) que podemos suponer pone en jaque al espectador desde el comienzo de la serie.

Por añadidura, *The Fall* involucra discusiones relativas a la construcción de los géneros y al modo en que las ficciones de asesinos seriales parecen naturalizar no solo la figura del criminal (reiteradamente masculino), sino además el lugar de la víctima. Es por ello que, ante esta extraña atracción que Spector genera en sus colegas, Gibson reflexionará que:

Una mujer, no recuerdo quién, una vez le preguntó a un amigo qué es lo que más temen los hombres ante las mujeres. Respondió que temían que las mujeres se rieran de ellos. Al preguntarles a las mujeres qué temían ante los hombres, dijeron: “tememos que nos maten”. Podrá fascinarte a ti. Yo lo detesto con cada fibra de mi ser (206).

Adviene, por otra parte, un segundo encuentro: el interrogatorio que Stella le realiza a Spector, y en el que, tiempo después, se responde aquella pregunta retórica que la detective formulara al comienzo, “¿alguna duda sobre el género de la persona responsable? Entonces, no perdamos tiempo buscando a una mujer” (103). Repleto de silencios y pausas, este primer intercambio cara a cara toma la forma de un extenso diálogo denso en información, en donde, una vez más, Gibson interpelará la conducta del asesino:

Stella: ¿Qué convirtió a Sarah Kay en una víctima, y no, digamos, Olivia?

Paul: Ella es mi hija.

Stella: Todas tus víctimas son hijas (...) ¿De dónde salió tu odio por las mujeres? (...) ¿Cuándo comenzaron a volverse violentos tus impulsos sexuales? ¿Infringís actos sexuales contra ellas?

Paul: No soy un violador.

Stella: Las violás. Sos un violador.

Paul: No realizo actos sexuales explícitos con mis víctimas.

Stella: Te impulsan (*drive*) las fantasías sexuales y las manifestás con fuerza (...) ¿Cómo te sentís después? ¿Culpa? ¿Vergüenza? ¿Remordimiento? ¿Miedo? Debés sentir miedo (206).

Al tiempo que reafirma su hipótesis de que la violencia masculina recae en un temor no expreso de los hombres hacia las mujeres, Stella enfatiza en la misoginia como respuesta racional ante el devenir asesino, poniendo además en tela de juicio el carácter excepcional del afecto que Spector siente por su hija. Hay, de este modo, una fuerte crítica a la diferencia de géneros en la contemporaneidad, mediante esta protagonista que rompe con los esquemas canónicos. Se trata de un personaje que vive su sexualidad con libertad (entiende que su deseo sexual y su preferencia tanto por hombres como por mujeres no interviene en su oficio), pero que, sin embargo, en su labor como agente policial, sufre asiduamente una serie de micromachismos e incluso el ataque de un jefe que intenta propasarse sexualmente. De allí que Stella, sintetizando su pensamiento y su postura ante el contexto social que vive, le afirme a una de sus colaboradoras que “hemos elegido trabajar en una cultura masculina, paramilitar y patriarcal. No dejemos que nos ganen” (202).

Desde nuestra lectura, todo ello aparece al servicio de

desmontar lo que la protagonista asume como el “instinto de toda mujer” (302). Referimos a esta construcción cultural de un imaginario que, también, asume lo instinto como andamiaje explicativo para todo un orden de lo femenino. Como hemos anunciado en investigaciones previas (Gómez Ponce, 2017), allí ingresan prácticas que la cultura, tradicionalmente, asume como lugares comunes de la biología de la mujer: la sexualidad (y, con ello, las reminiscencias de la seducción femenina), la maternidad y la necesidad de protección son, de manera ejemplar, los motivos más recurrentes en esta naturalización.

Stella Gibson, en tal sentido, se contrapone a este discurso canónico de corte patriarcal, con el objeto de desafiar las convenciones en los géneros que cartografía la cultura mediante, por ejemplo, los medios de comunicación. De manera particular, ello se expresa en su reproche ante el modo en que la Policía de Belfast devela información ante la prensa local:



Imagen 5. Arriba: captura de pantalla del interrogatorio de Stella Gibson (Gillian Anderson). Abajo: captura de pantalla de los coqueteos de la detective con otras mujeres. Cubitt, A.; Verbruggen, J. (2013) *The Fall*. Reino Unido: BBC Northern Ireland.

No nos refiramos a ellas como inocentes (...) ¿Qué pasa si la siguiente es una prostituta? ¿O una mujer volviendo a casa borracha, tarde a la noche, con una falda corta? ¿Serían, de alguna manera, menos inocentes y, por ello, lo merecen? ¿Culpables? Los medios aman dividir las mujeres en vírgenes y vampiresas, ángeles y putas. No los alentemos (103).

De lo que se trata, en otras palabras, es de una serie que se esfuerza por demostrar que la perversión del asesino serial no está solo en él, sino además en un sistema machista que caracteriza a la comunidad irlandesa.⁷

Por lo demás, nada casual resulta, en consecuencia, que el instinto emerja como un andamiaje explicativo, en tanto su plasticidad le permite traducir un amplio caudal de prácticas que rotulan un “vacío” entre los ejes opositivos humano/monstruo y masculino/femenino, pero que la narrativa en cuestión estar orientada a resolver. Esta lógica nos impulsa a sugerir que *The Fall* guarda, en su interior, cierta estructura de perfil criminológico y, al mismo tiempo, de novela pedagógica: ello es, un relato que narra las operatorias del asesino serial, en un intento por dilucidar su conducta, como si ello buscara advertir al espectador de estas perversiones que se esconden en la misma cotidianeidad. Valga como ejemplo final aquel diálogo en el que el asistente de Stella se intenta justificar ante ella, afirmando que Spector “parecía un buen tipo, inteligente, agradable. No parecería tener que ocultar nada”; ella, por su parte, replicará enfurecida que “¿qué les he estado diciendo sobre estos sujetos? Frecuentemente, aparentan ser encantadores, inteligentes y carismáticos. La palabra clave es ‘aparentan’” (202).

Por los indicios señalados, intuimos que el relato individual del asesino serial acaba siendo, por refracción múltiple, una forma de relato colectivo, que muestra la imposibilidad de plantear la problemática del instinto sin recalar finalmente en el tema de las identidades sexuales y los regímenes culturales que las sostienen. *The Fall* deviene, por lo tanto, una narrativa aleccionadora sobre las condiciones de posibilidad que le permiten al instinto rotular comportamientos que los sistemas excluyen de sus paradigmas. Podemos pensar, entonces, que la pregunta no es tanto “qué es un instinto”, sino más bien cuáles son las condiciones que permiten que ciertos sujetos califiquen dentro de tal. La respuesta aparecería a la luz de un conjunto de problemas situados en múltiples fronteras donde las prácticas que la cultura formula como “anormales” y las formas de la ficción parecen traducirse mutuamente. También, en esta reintroducción constante de un poroso umbral donde bagaje biológico y orden social se desarrolla como el conflicto central para pensar la construcción artística de las subjetividades. En tal sentido, la reflexión sobre lo instintivo en ciertos recorridos estéticos pone de manifiesto cómo, al tiempo que expresa un caudal de pensamientos cotidianos, el arte interpela conglomerados de valores éticos y tradicionales que sostienen nuestra cultura.

Reflexiones finales

En su desenlace, *The Fall* se concretiza como una serie desoladora. La estada en el psiquiátrico (a causa de una fingida amnesia) y el final suicidio de Spector ponen en escena el fracaso de una Stella Gibson que, asiduamente, se repite: “no quería que terminará aquí. No así. No sin juicio, sin sentencia, sin castigo, si un cierre para las familias. Lo quiero vivo, así puede ser enjuiciado, sentenciado y pasar el resto de su vida en prisión” (301). Se trata, en otras palabras, de la derrota de una mujer que no ha podido vencer al sistema patriarcal, y de un criminal cuyos “instintos” logran, a su manera, triunfar.

Sin embargo, la narrativa en cuestión nos permitió emprender un recorrido analítico, dedicado a explicar la complejidad que guarda este “instinto asesino” tan recurrente en las ficciones actuales. En su cartografía de una zona conflictiva y confusa, el instinto apareció como fragmento de un imaginario que recorre nuestro orden social contemporáneo, pero también como un lugar común que orienta insistentemente las operaciones estéticas de series como *The Fall*. Ello evocó un despliegue de reflexiones que, en futuros recorridos, nos orientará a la hora de abordar diversas textualidades concretas en las cuales los sujetos son naturalizados o “traducidos” en otros términos instintivos. Visto desde una distancia crítica, resulta necesario, entonces, repensar qué significa y cómo se significa el instinto,

término que se ha cargado de conformismo y es pacíficamente aceptado para explicitar intuiciones, impulsos, corazonadas y reflejos, pero también excesos e inclinaciones que parecen provenir de un eslabón biológico desconocido.

Diremos, por ello, que series como *The Fall* están operando como una “tecnología de instintos”: una compleja trama de relaciones discursivas, organizadoras y restrictivas que arrostran los mecanismos para la interpretación (pero, también, el tratamiento y la corrección) de una intervención ficcional del instinto. Este andamiaje semiótico, operado por ficciones televisivas, pone en evidencia que la sociedad contemporánea es coercitiva y construye a determinados sujetos “biológicamente” desde redes de poder, mandatos morales y sistemas de valores que delimitan roles, al tiempo que dan cuenta de línea de fuga que ofrecen una fuerte crítica social.

Desde esta comprensión, los textos artísticos legitimarían todo un aparato de producción corporal, como un nudo semiótico que rotula y ordena prácticas, cuerpos e identidades, según jerarquías sociales y sistemas de normalización y normalización. Con todo, resuenan nuevamente las palabras de Michel Foucault (2014), quien nos invita a seguir indagando sobre la necesidad imperante de “pensar el instinto no como un dato natural, sino como una elaboración; todo un juego complejo entre el cuerpo y la ley, entre el cuerpo y los mecanismos culturales” (p. 51).

Referencias

- Ardrey, R. (1976) *La evolución del hombre: la hipótesis del cazador*. Madrid: Editorial Alianza.
- Bakhtin, M. (2008[1953]) “El problema de los géneros discursivos”. En *Estética de la Creación Verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI. P. 245-290.
- Bartra, R. (2013) *Antropología del cerebro. Conciencia, cultura y libre albedrío*. Barcelona: Pre-Textos.
- Bateson, G. (1998[1985]) *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Lumen-Lohlé.
- Besuschio, A. (2014) “Prólogo”. En Bafico, Jorge. *El origen de la monstruosidad*. Buenos Aires: Indicios. P. 3-18.
- Blumberg, M. (2005) *Basic Instinct: The Genesis of Behaviour*. New York: Thunders Mouth Press.
- Cubitt, A. [creador]; Verbruggen, J. [director] (2013) *The Fall* [serie televisiva]. Reino Unido: BBC Northern Ireland.
- Dawkins, R. (2002[1976]) *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*. Barcelona: Salvat.
- De Waal, F. (2013) *El bonobo y los diez mandamientos. En busca de la ética entre los primates*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Foucault, M. (2002) *Los anormales. Curso en el Collège de France 1974-1975*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2014) *Las redes de poder*. Buenos Aires: Prometo Libros.
- Freud, S. (1989[1920]) “Beyond the Pleasure Principle”. En *The Freud Reader*. Traducción por Peter Gay. New York: Norton & Company Inc. P. 594-625.
- Fromm, E. (1975) *Anatomía de la destructividad humana*. México: Editorial Siglo XXI.
- Gallardo, M. (2011) *Evolución. El curso de la vida*. Buenos Aires: Panamericana.

- Gómez Ponce, A. (2017) *Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV*. Córdoba: Editorial Babel.
- Hoffmeyer, J. (2011) "Biology is Immature Biosemiotics". En Kull, Kalevi y Emmeche, Claus [Eds.]. *Towards a Semiotic Biology. Life is the Actions of Sings*. Londres: Imperial College Press. P. 43-66.
- Kristeva, J. (2001) *Historia de amor*. Buenos Aires: Siglo XIX.
- Laplanche, J. y Pontalis, J. (1996). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lorenz, K. (1975[2005]) *Sobre la agresión: el pretendido mal*. México: Siglo XXI.
- Lotman, Y. (1990) *The Universe of the Mind*. Londres: Indiana University Press.
- Lotman, Y. (1978[1998]) "El fenómeno de la cultura". En *La Semiosfera II*. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra. P. 25-41.
- Ressler, R. et al (2005) *Crime Classification Manual. A Standard System for Investigating and Classifying Violent Crimes*. Segunda edición. San Francisco: Jossey-Bass Publishing.
- Rosa, N. (2006) *Relatos críticos. Cosas, animales, discursos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

¹ Será en el curso *Los anormales*, dictado en el Collège de France entre 1974 y 1975, en donde Foucault se preocupe por recorrer el camino trazado por tres figuras que, aunque nunca de manera sincrónica, cobran visibilidad en el contexto histórico de sus amores, y promueven vectores para entender las lógicas de lo anormal: el individuo a corregir (y su correlación con la domesticación del cuerpo y los comportamientos), el onanista (en el marco de las relaciones sexuales y las formas de corrección de prácticas, tales como la masturbación) y el monstruo humano, aquella que nos convoca en este trabajo. Aún a riesgo de simplificar, aunque históricamente el monstruo ha escenificado la ruptura de la ley (transgresión hartamente replicada por el arte, principalmente el medieval), Foucault observa una nueva idea de monstruosidad en el siglo XIX, a partir de la transición que el término surca desde su comprensión mitológica (y el filósofo piensa, especialmente, en la fábula de Pulgarcito) e incluso físico-biológica (en casos como el hermafroditismo), a una forma de anomalía social que remite a aquellas figuras que no difieren del hombre común, pero que suponen siempre una amenaza para el orden cultural. Al respecto, Véase Foucault 2002, p. 107-108

² Resulta pertinente destacar que esta lectura evolucionista ha sido hartamente discutida, incluso dentro del mismo campo de la biología (Cfr. Gallardo, 2011). Según observamos previamente, los estudiosos coinciden en que su propagación se debe a uno de sus principales referentes: el zoólogo inglés Richard Dawkins (1976[2002]) quien, interrogándose por la unidad de la evolución (la especie, la población o el individuo), solidificó este imaginario al proponer su reconocida de teoría en torno a un descubrimiento entonces reciente, el gen. Su hipótesis central sostuvo que todo ser estaría programado para reproducirse, en tanto mero recipiente de genes que buscan incansablemente replicarse. Al respecto de estas relecturas que han dado lugar a un darwinismo canónico y las influencias que ellas han tenido en una comprensión determinista que aun circula por la cultura contemporánea, Véase Gómez Ponce, 2017.

³ Se trata, en otras palabras, del afán de los científicos por hallar un "Adán prehistórico": ello es, un eslabón perdido que explicaría el paso hacia la alimentación carnívora y el nacimiento de un "instinto de la agresividad". Al respecto, Véase la "hipótesis del cazador" del antropólogo estadounidense Robert Ardrey (1976). Si Darwin tenía razón y nuestra especie descendía de los primates, la antropología y la paleontología de mediados del siglo XX estaban convencidas de que los restos arqueológicos y fósiles podrían confirmar la idea del padre de la biología. De modo que, descubrir el camino evolutivo de un instinto cazador permitiría dar con el famoso eslabón perdido que sellaría la discontinuidad entre mundo natural y cultural. No obstante, ante la escasez de hallazgos y dentro del rompecabezas que supone nuestra historia biológica, las hipótesis se esgrimieron con base en exiguas evidencias paleontológicas, generando confusas ideas que circularon masivamente por los discursos de divulgación (De Waal, 2013)

⁴ En su estudio sobre las formas del placer y el displacer sexual, Freud (1920[1989]) propone la noción de "pulsión", diferenciándola del instinto etológico, en tanto su objeto no se determina por la biología, sus modalidades para satisfacer son variables (ligadas a las zonas erógenas) y se presenta fragmentada (está ligada a representaciones y fantasías que son transformadas por la libido, esta energía fundamental en el edificio teórico freudiano). El problema surge cuando esta distinción (clara en la lengua alemana: mientras el *Instinkt* remite al comportamiento animal, el *Trieb* da cuenta de un proceso dinámico a medio camino entre lo anímico y lo somático), en inglés dicha diferenciación es omitida, apareciendo solo la palabra *instinct*. Como indican bien los estudiosos Laplanche y Pontalis (1996), al prescindir de términos más equivalentes (como *drive* o *urge*, que subrayarían más la orientación que la finalidad), "la elección del término *instinto* como equivalente de *Trieb* no es solamente una inexactitud de traducción; además ofrece el peligro de introducir una confusión entre la teoría freudiana de las pulsiones y las concepciones psicológicas del instinto animal" (p.198)

⁵ La codificación utilizada para anotar las citas de las series se organiza del siguiente modo: la primera cifra indica la temporada y las dos siguientes, el número de capítulo. Por ejemplo, 203 (tercer episodio de la segunda temporada). Asimismo, las traducciones de diálogos son nuestras, basada en el subtítulo ofrecido por el sitio de streaming Netflix

⁶ Este rasgo del presente narrativo del personaje se comprenderá a la luz de su pasado, particularmente desde una infancia traumática en la que un joven Spector vio suicidarse a su madre y pasó junto al cadáver varios días, para luego ser llevado a un orfanato en donde sufrirá abusos sexuales. Y vale señalar que esta inclusión supone un lugar de interés, por tanto otra series también parecen estar preocupadas por relatar el abuso infantil en Irlanda, país que se caracteriza por una fuerte influencia de la Iglesia Católica.

Tal es el caso de la serie *Sons of Anarchy* (FX, 2008-2014), que ficcionaliza una comunidad de moteros de descendencia irlandesa que, además de financiar al IRA mediante la venta ilegal de armas, narran las influencias del catolicismo y los casos de pedofilia por parte del clero. O, también, *Ray Donovan* (Showtime, 2013), protagonizada por un “solucionador de problemas” de celebridades hollywoodenses, acosado por los fantasmas de un pasado en el cual él y sus dos hermanos fueron violados por curas, durante su crecimiento en el barrio irlandés de Boston, Southie

⁷ Y aunque de ningún modo resulte pertinente detenernos aquí en estadísticas, vale mencionar que, según informa el diario irlandés *The Journal*, hablamos de una sociedad en donde el 96% de las llamadas diarias a la policía es realizada por mujeres que sufren violencia doméstica (además de ocupar ellas una posición de inferioridad social: por ejemplo, ganan un cuarto menos de sueldo que los hombres y solo el 10% accede a los cargos políticos, pues su ejercicio laboral está recluso casi exclusivamente a la educación y la salud). Al respecto, Véase <http://www.thejournal.ie/gender-cso-report-ireland-1594492-Jul2014/>. También, en vinculación a la violencia doméstica: <http://www.thejournal.ie/reports-of-domestic-violence-to-women-and-children-up-by-5000-3393394-May2017/> [Consultados el 24 de febrero de 2018]

Entrevista a Juan Pablo Meneses

Eugenia Destefanis, Gigliola Foco, Juan Brodsky,
Juan Pablo Duarte, María Eugenia Castro

Juan Pablo Meneses es un cronista, escritor y periodista chileno que fundó lo que en la actualidad se conoce como “Periodismo Portátil”. Sus crónicas del consumismo presentan una nueva forma del periodismo narrativo que toma como eje la experiencia de comprar. Desde su proyecto “Escuela de Periodismo Portátil”—que cuenta con alumnos conectados desde más de veinte países—Meneses descubre y promueve diferentes voces de la narrativa y el periodismo desde soportes experimentales e independientes.

Escribió los libros *Equipaje de mano* (Planeta 2003); *Sexo y poder* (Planeta 2004); *La vida de una vaca* (Planeta/Seix Barral 2008, finalista Premio Crónicas Seix Barral); *Crónicas Argentinas* (Norma 2009), *Hotel España* (Norma 2009 / Iberoamericana / Vervuert 2010) y *Niños futbolistas* (2013).

Actualmente, se encuentra trabajando en el último tomo de su trilogía de “periodismo cash”, para el que compró un Dios en la India y fundó una religión en Nueva York con el objetivo de escribir un libro acerca de este tema. Inspirada en una serie de interrogantes que, en el marco de la teoría psicoanalítica lacaniana, podrían agruparse en torno a la noción de discurso capitalista, la presente entrevista aborda algunos aspectos de esta experiencia.

1) Muchas religiones se construyeron a partir de un libro. El Corán, el Bhagavad Gita, el Popol Vuh, La Torá. Los Evangelios constituyen un caso especial, existen cuatro versiones canónicas, cuatro formas de contar la misma historia. Sin embargo, usted optó por tomar la dirección opuesta, comprar un dios para escribir un libro ¿Por qué? ¿Qué lugar considera que ocupa la idea de Dios en la vida de la personas?

J.P.M: Siempre me ha interesado la idea de construcción de cultura y de sociedad a partir de libros. Ahora mismo, muchos critican la falta de importancia de los libros, pero crecen los movimientos religiosos que avanzan con un libro en la mano, turbas que quieren cambiar el mundo en nombre de un libro. No importa si es la Biblia, en el caso de los populismos de la derecha latinoamericana, o el Corán adoptado por el fanatismo musulmán. Hoy tenemos movimientos que crecen, que quieren infiltrarse en nuestra vida diaria, mover todo, y lo hacen a partir de libros. Eso es muy literario, aunque siento que el mundo de los libros no le da importancia o no asume la responsabilidad del asunto.

Por eso me gusta la idea de hacer camino inverso, con este proyecto. Es decir, comprar un dios y armar una religión, que se terminará cuando yo publique este libro. Me gusta estar trabajando con la relación entre

libro y religión en directo, en vivo, contando el proyecto. Este libro ya existe, antes de ser publicado, y publicarlo sólo será la parte accesoria del plan. Hay un capítulo del libro, donde está detallado el viaje en que me tocó vivir un momento único de esta relación libro-religión. Fue en la India. Viajé a Amritsar, me hospedé en la ciudad sagrada de los Sij, y al día siguiente hice la larga fila del Templo Dorado. Adentro está el Sri Gurú Granth Sahib, el libro sagrado de los sij. Está ahí, un original. Tapado con mantas, un maestro sij le tira viento con un abanico al libro, lo cuidan y mantienen muy devotamente.



Por lo mismo, decir un lugar sagrado que ocupe Dios, es imposible. Hay muchos. Cuando Bolsonaro fue elegido presidente de Brasil agradeció a dios

y dijo que gobernaría con Dios al lado de la Constitución de su país. Yo le pregunté, vía twitter, que de cuál de todos los dioses iba a gobernar, porque con el mío, con el que compré en la India, no lo iba a hacer.

2) El 4 de Julio de 2014, el mundial de fútbol de Brasil, Wimbledon, el Tour de France captaban la atención del mundo y en Estados Unidos se celebraba el Día de la Independencia. Mientras tanto, en Mosul alguien se proclamaba sucesor de Mahoma y fundaba el Califato entre las burlas y el sarcasmo de grandes medios de comunicación. El consumo de masas tiene que ver también con la fecha en la que usted lanza la religión portátil ¿Por qué elige de lanzar la religión portátil el mismo día que el Black Friday? ¿Su experiencia de investigación periodística le ha permitido reflexionar acerca del fanatismo religioso en nuestra época?

J.P.M: Las fechas son importantes, especialmente para los medios de comunicación. Hace que todo sea más fácil de explicar, de transmitir. Los medios necesitan contar las mismas efemérides de siempre, de todos los años repetidos, pero de una manera diferente. Cuando yo anuncié en mis redes sociales que lanzaría una religión un 24 de noviembre, para Black Friday, lo elegí pensando que ese día es la fiesta del consumo y que la compra de mi dios es parte de un libro, que conforma una trilogía del consumo. En ese tiempo estaba viviendo en Nueva York, y escuchaba muchas historias exageradas de clientes aplastados por la turba de compradores. Gente esperando días afuera de una tienda, para atrapar una oferta inigualable. Los días previos es un bombardeo absoluto de esa paranoia, de esa religiosidad consumista. Y los medios de comunicación son parte de la juguera. O lo incentivan más. No hay que ser un fanático de la Escuela de Frankfurt para entender que todo es parte del mismo guiso de la comunicación social. Y así fue que no pasaron muchas horas de que publiqué en mis redes que lanzaría mi religión en Black Friday, y me escribió un periodista de los diarios Metro, los diarios que se entregan gratis en muchos países. Le habían encargado una nota de Black Friday y él, aburrido de repetir lo clásico, quería hacerla con algo distinto: Y mi religión, lanzada un Viernes Negro, le calzaba perfecto. Hicimos la entrevista, y salió publicada el día previo, en varios países. Y, de paso, terminó alertando a alguna gente que llegó al lanzamiento de sorpresa.

Todo el segundo semestre del 2017 estuve viviendo en Manhattan, con una oficina en la New York University (NYU), y ahí afiné todos los detalles de la religión. Estaba en Nueva York como Visiting Scholar del Centro de Religión y Medios de NYU, un departamento fascinante donde se estudia toda la relación mediática de las religiones y de los fenómenos religiosos con los medios. El fanatismo religioso tiene una relación muy directa con la Comunicación, pero no son un invento de los Medios. Es cierto lo que dicen, que muchos Medios se reían y mofaban de los autoproclamados Mahoma, Dios, y hasta de las candidaturas como la de Trump. Yo estaba en Stanford para la campaña presidencial de Trump, y en cada debate con Hillary nos juntábamos en un gran salón, con pizzas y cervezas, para reírnos y hacer mofa de las declaraciones de Trump. Era una elite intelectual burlándose de alguien que terminó siendo presidente y que nadie supo ver de otra manera que con burla. Lo mismo pasa con los fanatismos religiosos. Lo mismo está pasando ahora, mientras escribo este libro.

3) Su trilogía permite hacer cierta crónica del consumismo. En “La vida de una vaca” lo presenta comprando un animal y en “Niños futbolistas”, un niño y ahora un Dios. Asimismo, refiere a que el primer interesado en este último proyecto fue un corredor de bolsa, entonces: ¿Es posible separar consumo de experiencia en la actualidad? ¿Qué nos podría decir acerca de la relación entre la religión portátil y el mercado? ¿El Dios que usted compra puede pensarse como un objeto de consumo?

J.P.M: Me gusta explorar nuevas herramientas literarias para la no-ficción, correr los límites para investigar, para reportear, para estructurar una historia. No aburrirme. Esta misma entrevista, seguramente, será parte del libro. Pero no fue respondida para el libro, o tal vez sí. Yo mismo no sé si estoy respondiendo esta entrevista para ustedes, o para mi libro. Todo ese cruce, me entusiasma creativamente. Me interesa esta manera de ir construyendo un relato por medio de distintas entrevistas, a partir de un libro que no se ha publicado, pero que se publicará, y que estará compuesto por esas mismas entrevistas. Pero todo eso que digo, que tiene que ver con una exploración estilística, es solamente una parte. Está también la otra, en la que me considero un cronista totalmente clásico.

co. Me interesa ser parte de una tradición que viene de lejos, de Martí, de Rubén Darío, y que deja un documento del mundo que le tocó vivir. Y por eso me sigue entusiasmando este proyecto, en el que llevo 15 años haciendo un registro documental del tiempo que estamos viviendo, del capitalismo en que nos ha tocado trabajar, en el consumismo que hemos tenido que relacionarnos. De cómo hemos inventado nuevas formas de depredar animales para alimentarnos (“La vida de una vaca”), de cómo hemos convertido las ilusiones infantiles en el negocio de moda (“Niños futbolistas”), y ahora, con mi dios y mi religión, mostrar de cómo hemos transformado la espiritualidad en un bien de consumo. Hoy la religión mueve, sólo en Estados Unidos, más dinero que Google y Facebook juntos. Estamos en una época en no es posible separar el consumo de nada. Para el libro entrevisté a empresarios, monjes, filósofos, gurús, ateos, sacerdotes, contadores, mucha gente a la que le preguntaba ¿Se puede comprar un dios? ¿Cómo hago para comprar un dios? Y en las respuestas se ve que no sólo se puede comprar de todo, sino que todo es para comprarlo. Y en ese sentido, desde que comienza a existir la religión portátil, ya comienza a ser parte del mercado, ya empieza a ser parte de un tipo de consumo. Cuando lancé la primera ceremonia de la religión portátil, en la feria del libro de Rosario, las entradas al salón se agotaron un par de días antes. Y muchas veces, que yo hablo del dios que compré, me preguntan cuánto me costó, de qué tamaño es, qué forma tiene, cuánto dura, dónde se puede ver.... Las mismas preguntas que uno hace cuando está interesado en un par de zapatos. En muchas entrevistas, me preguntan qué sería yo con respecto a mi religión y mi dios, ¿un profeta? ¿un papa? Y yo respondo con la verdad: un dueño. Nada más. Soy el dueño. Y esa propiedad, conseguida con dinero en efectivo, es parte de la herramienta narrativa de esta crónica del consumo. Un autor-dueño contándole una historia de compra y venta a un lector-cliente. Tan simple como eso.

- a) **En una entrevista recién refiere a que desde que decides comprarte un dios lo más complicado es explicarle a la gente que te quieres comprar uno de verdad, uno real, no en miniatura. ¿Qué se compra cuando se compra un dios? ¿Qué lo llevó a elegir la India como lugar para comprar un dios?**



J.P.M: Cuando viajé a la India yo era un ejecutivo de un Grupo de Medios muy tradicional en América Latina. Recorría Chile visitando redacciones de diarios que tenía a cargo, y diseñaba el proyecto para el nuevo diario que íbamos a lanzar. Me pasaba el día en reuniones de presupuestos, me juntaba con ingenieros industriales que proyectaban gráficos en la pared para decirnos, como tarotistas de corbata, cuánto iba a subir o crecer a economía en los próximos tres años y dónde convenía invertir. Almorzaba detrás de un vidrio, para ver qué respondía la gente en un focus-group. Estaba en ese entorno, cuando pido una licencia y viajo a la India, la zona del mundo con más dioses y que se ha convertido para muchos occidentales en una suerte de shopping abierto de la búsqueda espiritual. Me interesaba eso, y arrancar. El plan era simple: recorrer la India para comprar un dios, descubrir ahí que no se podía comprar un dios, volver a mi trabajo y escribir el último libro de la trilogía en mis ratos libres de la oficina. El problema es que sí lo podía comprar. Y lo compré. Y volví a Chile con un dios.

Cuando eres un ejecutivo de Medios y tienes un dios en la bodega del edificio donde vives, no te queda otra cosa que renunciar y seguir este otro proyecto. Y ahí descubres, que cuando te compras un dios, lo que te estás comprando es precisamente eso, un dios. Y claro, al poco tiempo, dejé toda esa vida en una oficina y me embarqué en esta otra que me tiene a cargo de una religión que terminará cuando salga el libro. Ahí terminará “Periodismo Cash”, la trilogía del consumo en que vivimos.

A veces, me preguntan por el lado ético de comprar un dios. Ahí siempre recurro a Kant, para quien la ética tiene mucho que ver con la buena voluntad. Y en mi caso, ir de compras de un ser divino para escribir un libro que muestre una industria no tiene nada moralmente reprochable. Aún así, cada tanto recibo reproches por esta experimentación. La ética es una reflexión permanente sobre la moral, y desde ahí deberíamos analizar la compra de mi dios. Yo creo en esa mirada filosófica de que primero está la sociedad y después tener un dios. La religión, como un invento de la civilización, y no al revés.

- 4) En una conferencia de prensa de 1974, editada bajo el título “El triunfo de la religión”, el psicoanalista francés Jacques Lacan afirma que este triunfo se relaciona con la capacidad de la religión de dar sentido, especialmente a las perturbaciones que introduce la ciencia en la vida de cada uno. Pasaron más de cuarenta años y nos llama la atención que Silicon Valley sea el lugar en el cual hayas diseñado tu religión portátil. Desde ese lugar se está cambiando el mundo mediante el desarrollo científico y tecnológico, sus aplicaciones permiten saber acerca de nuestras ideas políticas, nuestros amigos, lo que comemos y fundamentalmente lo que compramos ¿Por qué elegiste este lugar?

J.P.M: Para Lacan había una sola religión, y esa era la cristiana. Y era más explícito aún, decía que la verdadera religión era la romana. Pasados cuarenta años, uno podría jugar con la idea que hoy la única religión verdadera, la única que funciona sobre todas las otras, es la religión siliconvalliana. Por un lado, ahí se están desarrollando y administrando todas las grandes tecnologías que regulan nuestra vida. Yo vivía en Palo Alto, a menos de 20 cuadras de la casa de Mark Zuckerberg, y cuando andaba en bicicleta pasaba por las oficinas centrales de todas las grandes aplicaciones que están en mi celular. Pero, por otro lado, ahí están almacenados todos nuestros datos, todos los datos del mundo. En Silicon Valley nace el fenómeno de las noticias falsas, las fakenews que vienen a alimentar las expectativas de gente que piensa de determinada manera y quiere leer noticias que apoyen lo que piensan, más que apoyar la verdad. Me pareció era importante diseñar mi iglesia ahí. Hay escritores que dicen que las historias y los personajes los eligen a ellos. Yo pienso que Silicon Va-

lley me eligió a mí. Después de renunciar a mi trabajo postulé a una beca soñada -pero improbable de ganar- en la Universidad de Stanford. Y resultó que me dieron la John S. Knight Journalism Fellowship, y me mudé al Área de la Bahía en California, con mi dios. Llegué a un lugar donde se está viviendo el futuro, con autos sin chofer que ya se pueden ver, robot estacionando autos, y dónde hay religiones para empleados de Facebook y Google. Cuando le dije al director de Realidad Virtual de Stanford que tenía un dios y que quería explorar la posibilidad de darle un cuerpo con realidad virtual, él se mostró muy entusiasmado. Aparecí en un entorno donde ninguna idea era loca. En las clases de la Escuela de Negocios de Stanford nos pidieron proponer proyectos extremos para el futuro, y yo ahí presenté el diseño del proyecto, a compra del dios, la iglesia y la religión. Los otros alumnos del MBA me empezaron a dar ideas y propuestas, para mejorar el diseño. Por eso nace la iglesia portátil, en Silicon Valley.

- 5) Entendemos que en la experiencia que estás llevando adelante el dios que compraste en la India sirve de artificio para la escritura periodística. ¿Esta operación o estrategia te ha permitido escribir acerca de aspectos del mundo contemporáneo en los que no hubieras reparado de otro modo? ¿Esta experiencia en particular te permitió descubrir algo nuevo acerca de tu relación a la escritura y al periodismo?

J.P.M: Todo el proyecto del “Periodismo Cash”, tiene la idea de mostrar cosas que no conocemos, de los consumos de siempre. Todos estos libros están enfocados en mostrar partes de distintos mercados, que no se suelen iluminar, Por eso es tan importante comprar al protagonista del libro, y tener un autor que asume el papel de autor-dueño todo el tiempo, para llegar a nuevas zonas de las distintas industrias. Y siento que hay lugares que no se pueden llegar de otra manera. Tanto es así, que después de publicar “La vida de una vaca”, terminé invitado a exponer a un Encuentro Ganadero muy importante de Rosario, con gente que había vivido y trabajado toda su vida en vacas. Después de publicar “Niños futbolistas”, terminé siendo un expositor invitado a un Congreso de la FIFA y de FifPro en Amsterdam. En ambos casos, los que me escuchaban parecían estar frente a temas que les hablaban por primera vez. Y estoy se-

guro, que haber sido parte de la industria, me ponía en un escenario de interés para ellos.

De ese mismo experimento periodístico viene la compra de mi dios y la Religión Portátil. De la idea de explorar el consumo religioso y de espiritualidad. Pero, es importante destacar que la mayoría de las religiones nacen por razones fuera de las religiosas. Hay religiones que nacen para evadir impuestos, otras que nacen por una apuesta, otras que nacen porque alguien no se puede casar, otras que nacen para invadir. En ese sentido, y pensando en el mundo actual, que una religión nazca de un experimento de periodismo, y me parece normal. Me parece hasta lógico.

Reseña

Efectos de lectura: Lapso N° 2 *Revista Anual de la Maestría en Teoría Psicoanalítica Lacaniana* “Dioses Oscuros”

Perla Drechsler*

Escuela de la Orientación Lacaniana

“El odio es de las pasiones la más intensa. El amor juega con las apariencias, mientras que el odio es radical, apunta al ser...En el teatro de la crueldad, cada uno de nosotros por más compenetrados que estemos con el sentimiento de compasión, estamos tomados por esa parte irreductible de inhumanidad, sin la cual ninguna humanidad podría sostenerse”.
 (Miller, 2012, p. 46)

“Shoah es en lo sucesivo el nombre imperecedero de lo innumerable que constituye la entraña de este siglo”.
 (Lacan, 2001, p. 48)

La Maestría en Teoría Psicoanalítica Lacaniana de la Universidad Nacional de Córdoba tiene su revista. Su nombre es LAPSO. Electrónica, gratuita, anual y bilingüe, LAPSO publica artículos de investigación y trabajos originales con un despliegue visual cautivante.

LAPSO N° 2 titulada “Dioses Oscuros” da cuenta de las anticipaciones de Jacques Lacan en materia de segregación y de la función del psicoanálisis en la civilización. A su vez, interroga en su apuesta, quiénes fueron los dioses oscuros de antaño y quiénes los de hoy.

Jorge Assef en su rigurosa editorial recorre las múltiples referencias que Lacan va a tomar a lo largo de su enseñanza. El sintagma dioses oscuros surge en 1964, en la penúltima página del Seminario 11. Son muy “pocos los sujetos que pueden no sucumbir, en una captura monstruosa, ante la ofrenda de un objeto de sacrificio a los dioses oscuros” (Lacan, 1964, p. 182), y a la fascinación ejercida por el sacrificio en sí mismo. Lacan considera aquí que el sentido y la significación de la historia, en relación a la destrucción de los judíos de Europa, no puede leerse a partir de las premisas hegelianas ni marxistas, sino a partir del concepto de objeto *a*. Es decir que la lectura histórica hegeliana-marxista es in-

suficiente para dar cuenta de la monstruosidad de los campos de exterminio.

En el Seminario *De un Otro al otro* Lacan (1968-69) refiriéndose a las cámaras de gas dirá objetos *a* pero sin goce. Víctimas sin goce.

Podemos señalar al respecto el texto de Françoise Regnault de 1979, *Nuestro objeto a*, que postula a partir de Jacques Lacan, que el judío es el objeto *a* del Occidente.

En textos posteriores al Seminario 11, tal como lo recuerda Jorge Assef, Lacan va a situar al porvenir de los mercados comunes y al avance de la ciencia, por la universalización que producen, como factores de segregación.

Sin embargo podemos hacer una distinción entre estos fenómenos de segregación. En la conferencia que brindó en Madrid el 13 de mayo del 2017, Jacques-Alain Miller distingue con precisión al capitalismo, fenómeno que nace en el siglo XVI, del nazismo y del totalitarismo de Stalin. No se pueden concebir como registros homogéneos.

Osvaldo Delgado en su intervención especial a Lapso N° 2, entabla un conmovedor diálogo con Sigmund Freud. Lee *El Malestar en la Cultura* (Freud, 1930) como un legado esencial, escrito poco antes de que de

* perlad775@gmail.com

los enemigos del género humano llegaran a la cumbre del exterminio.

Retomando la distinción hecha por el erudito y lingüista Jean Claude Milner (2006) entre el judío de saber, de negación y de afirmación, ubica a Freud, tal como lo hace Milner, como Judío de saber, concepto desplegado en el libro epónimo.

Milner (2006) considera que la asimilación de los judíos de lengua alemana en el período comprendido entre 1815 a 1933 llevó a la sustitución del estudio talmúdico o del *midrash* por el saber, la llamada *Wissenschaft*, sin que en esa transformación quedara un resto.

En relación al texto freudiano, Osvaldo Delgado postula que el principal legado para nuestros tiempos, es que no hay satisfacción plena de la pulsión por obstáculo interno. Delgado destaca por otra parte el valor inestimable del amor de un hombre hacia una mujer. En su carácter disgregativo del efecto masa, la mujer para un hombre, está investida de una virtud anti-totalitaria.

La originalidad de su trabajo reside en la interpretación del texto de Freud a nuestras tierras. Delgado se refiere a los torturadores, a aquellos que en la Argentina de la dictadura generaron los desaparecidos.

Nos incita a recrear las condiciones sociales que impidan la expresión de las pasiones oscuras. Nos invita a construir una sociedad más justa, democrática, con un Estado garante de la salud, la educación, la vivienda y el trabajo.

Por último Delgado concluye su nota expresando gratitud a Freud. El encuentro con su texto, confiesa, amortiguó su inclinación al pasaje al acto sacrificial militante.

Hoy también estamos confrontados al retorno de los dioses oscuros en Europa, señala Bassols en la entrevista que Lapso le realiza. Hombres ahogándose en el Mediterráneo bajo las pantallas del mundo. Nadie puede alegar ignorar el fenómeno. Lo inhumano a la vista del planeta. En dicha video-entrevista realizada por Mariana Gómez, Miguel Bassols pone en tela de juicio el vocablo holocausto. Un holocausto es un sacrificio que responde al llamado de los dioses, una ofrenda destinada íntegramente a Dios. A diferencia de Theodor Adorno, para quien escribir poesía después de Auschwitz era un acto de barbarie, Miguel Bassols evoca a José Ángel Valente quien consideraba lo opuesto: ¡Cómo no escribir después de Auschwitz! Otras figuras eminentes también sostuvieron esa posición de escritura, Paul Celan, Primo Levi, Jorge Semprún e Imre Kertész. La escritura o la vida, según la feliz expresión

de Miguel Bassols. Con fineza y precisión Mariana Gómez concluye la entrevista distinguiendo el valor del testimonio.

La excomunión de Jacques Lacan

El expresidente de la AMP (Asociación Mundial de Psicoanálisis) también nos recuerda que Jacques Lacan, un año antes de dictar el Seminario 11, había sido objeto de segregación por parte de los analistas de la Sociedad Francesa de Psicoanálisis. La SFP lo había borrado de la lista de didactas con el fin de obtener el reconocimiento de la IPA creada por Freud. Lacan será destituido de su lugar de didacta, va interrumpir su Seminario titulado *Los Nombres-del-Padre*, dejando su enseñanza en el hospital Sainte Anne para continuar en la École Normale Supérieure invitado por Louis Althusser. Hará de su exclusión, de su excomunión, un acto: la fundación de su Escuela. Pasó de enseñar a los especialistas, psiquiatras, psicólogos, al público del Barrio Latino, abriendo su enseñanza a los intelectuales de su época. Como escribe Jacques-Alain Miller (2006) en la revista belga *Quarto*, Lacan estaba en la posición de Spinoza, o de Isaac, pero de un Isaac culpable, en posición de sacrificio frente a los rabiosos herederos de Freud.

Miller denominó al Seminario sobre *Los Nombres-del-Padre*, “El seminario inexistente”. Si podemos decir que algo hay pero que eso no existe es porque tenemos el nombre, explicita Miller dando aquí una pista fundamental en relación a la cuestión del nombre propio.

Lacan considera que su destitución no fue azarosa y que se correlacionaba con la temática que iba a tratar. El título en plural indicaba ya un desplazamiento, una relativización del singular, único y absoluto Nombre-del-Padre. El Nombre-del-Padre, señala Miller (2006), es un elemento de la teoría general del nombre, del nombre propio tanto en lingüística como en la lógica matemática. El Nombre-del-Padre se divide en teoría del padre y teoría del nombre.

Lacan señalará en este seminario que desde siempre Kierkegaard objeta y cuestiona el universal Hegeliano, pues no se puede inferir lo particular desde lo universal. Por otra parte enunciará aquí que Dios no es causa de sí mismo, *causa sui*, convalidando la teoría de San Agustín. Decir Dios es *causa sui*, causa de sí mismo, es pensar que se puede transitar directamente del concepto a la existencia sin pasar por el objeto *a* como causa.

El Nombre-del-Padre está en el lugar del Dios Padre de la religión. Lacan va a distinguir al Sujeto Supuesto al Saber del Nombre del Padre, retomando aquí la distinción hecha por Pascal entre el Dios de los filósofos y el Dios de Abraham, Isaac y Jacob. El Dios de los filósofos es el Sujeto supuesto al saber en cambio el otro Dios tiene relación con lo real y con el objeto *a*.

En el texto que Miller (2005) tituló *Introducción a los Nombres del Padre*, Lacan hará referencia al sacrificio de Abraham, que en la tradición judía se llama *AKEDAH*, la ligadura. Cuando Lacan lee el sacrificio de Isaac antes del momento de la alianza y del sacrificio, concibe al padre como un padre totémico. Es al principio el nombre divino. El sacrificio lo hace pasar del registro totémico universal a un Nombre-del-Padre que funciona de un modo particular. Supone un nombre que sólo se sostiene de la eficacia de un decir, de la palabra.

La descendencia ya no es animal sino de lenguaje, simbólica, y se separa de la naturaleza.

El Seminario acerca de los Nombres del Padre no será impartido por Lacan. Sólo conocemos su primera lección, del 20 de noviembre de 1963, publicada por Miller en 2005. En 1964, Lacan en su lugar dará el Seminario XI: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*.

A pesar de que Lacan toma aquí los conceptos de Freud, en lugar de los nombres, Miller insiste a partir del 2011 que los nombres son necesarios, que no se los pueden obviar.

SHOAH

Respecto al aniquilamiento de los judíos de Europa, quien supo mostrar y decir lo que no se puede ver ni decir, fue el filósofo francés, cineasta y escritor Claude Lanzmann. Recientemente desaparecido, su obra maestra cinematográfica *Shoah* (1985) es un acto de coraje llevado al séptimo arte.

Shoah no es un documental, *Shoah* no es una ficción. Doce años de trabajo fueron necesarios para que Claude Lanzmann realizara e inscribiera su legado ético, *Shoah*. En su film de nueve horas, Lanzmann da la palabra a sobrevivientes en el litoral de la muerte, a perpetradores nazis del genocidio y a testigos.

Sin imágenes de archivos, sin ninguna visión de la muerte, Lanzmann filma desde la pradera vercosa, las voces de lo indecible, de lo imposible de ver. Cada uno se enfrenta a su palabra, su conciencia, su dolor, su cobardía o culpabilidad.

Con tenacidad y fineza Claude Lanzmann extrae del entrevistado un saber no sabido, cual operación analítica. A veces la cámara deja vislumbrar signos o muecas de goce complacientes que traicionan el enunciado inocente del entrevistado, como en el caso de algunos campesinos polacos. Lanzmann enfoca el rostro/cuerpo en su verdad, mientras las palabras nos mienten.

El nazismo no sólo pretendía aniquilar a todos los judíos sino que aspiraba a borrar todas las huellas, todos los rastros e indicios de la destrucción. Los nazis pretendían llevar a cabo una anonimía absoluta, la de negar el crimen en el momento mismo de cometerlo. El historiador americano Raul Hilberg (2005), fue el primero en poner de relieve y hacer hincapié en el valor de la anónima burocracia técnica del nazismo. Ninguna directiva escrita por parte de Hitler relativa a la solución final. Todo transcurría en una suerte de maquinaria burocrática inmensa e impersonal.

Estaba prohibido nombrar la palabra víctima, o pronunciar el vocablo muerte. Se trataban sólo de pelotitas, de cosas que carecían de importancia, que no eran nada. Con respecto a los cuerpos los nazis imponían llamarlos "*Figuren*", marionetas, muñecos, o *Schmattes*, es decir, trapos.

Pero el film *Shoah* dice en su legado ético: eso existió. *Shoah* dice: ésta es mi arma de guerra en contra del negacionismo. *Shoah* dice: soy el rechazo al olvido.

De la COSA a SHOAH:

Un acto de nominación radical

Lanzmann en su mente durante diez años y en secreto llamaba LA COSA a eso que no tenía nombre. ¿Cómo podía tener un nombre aquello que había sido sin precedente en la historia de los hombres?

Se impuso la palabra hebrea *Shoah* pues era un *Sinnloss*, según la categoría de Frege. Una palabra que carecía de sentido, que carecía de significación. Sin saberlo procedió a un acto radical de nominación, ya que *Shoah* pasó de ser un nombre común a ser un nombre propio, por lo tanto intraducible, y que puede repetirse en todas las lenguas. Un nombre propio insustituible.

En el diario Le Monde Lanzmann (2015) escribe:

La cuestión del título que daría a mi film se planteó al final de los 12 años de trabajo, en abril de 1985, algunas semanas solamente antes de la avant-première en el inmenso teatro del Empire, avenida Wagram, y en la que el presidente de la República François Mitterand asistiera. Durante todos estos años no tenía título, postergando a

más tarde el momento en el que seriamente reflexionaría sobre el tema.

«Holocausto» por su connotación sacrificial era inconcebible, por otra parte ya había sido utilizado. Lo cierto es que no había nombre para lo que ni siquiera osaba en llamar «acontecimiento». En mi mente, y en secreto, lo llamaba LA COSA. Era un modo de nombrar lo innombrable. ¿Cómo podía tener un nombre aquello que había sido sin precedente en la historia de los hombres? Si hubiera podido no dar un nombre a mi film lo hubiera hecho. La palabra «shoah» surgió una noche como una evidencia, pues no comprendiendo el hebreo, no comprendía el sentido, lo cual era todavía un modo de no nombrar. Pero para aquellos que hablan hebreo, «Shoah» también era inadecuado. El vocablo aparece en la Biblia en diferentes momentos. Significa «catástrofe, «destruc-

ción», «aniquilamiento», se puede tratar de un terremoto, diluvio, de un huracán. Los rabinos decretaron arbitrariamente en la posguerra designarlo como LA COSA. Para mí «SHOAH» era un significante sin significado, una expresión breve, opaca, una palabra impenetrable.

Quise eso, que no lo comprendiera nadie. Luché para imponer «Shoah» sin saber que así actuaba, procedía a un acto radical de nominación, ya que el título del film se convirtió en diversas lenguas y no sólo en hebreo el nombre mismo del acontecimiento en su absoluta singularidad. El film fue desde el inicio epónimo, se empezó a decir en todas partes, «la Shoah» nombre que suplantó a Holocausto, genocidio, solución final. Todos esos nombres son comunes. Shoah ahora es un nombre propio, el único, por lo tanto intraducible.

Shoah es en lo sucesivo el nombre imperecedero de lo innombrable que constituye la entraña del siglo XX. Su real, el horizonte del sujeto contemporáneo.

Referencias

- Hilberg, R. (2005). *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid: AKAL.
- Lacan, J. (2005). *Des Noms-Du Père*. París:Seuil.
- Lacan, J. (1964). “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis”. En *El Seminario. Libro 11*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1968-69). *D’un Autre à l’autre*. París: Seuil.
- Lacan, J. (2001). *El escrito, la imagen*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Lacan, J. (2006). “La méprise du Sujet supposé savoir”. *Autres écrits*. París: Seuil.
- Lanzmann, C. (1985). *Shoah*. París: Ed. Fayard.
- Lanzmann, C. (2015). “Le Mont de Shoah”. En *Le Monde* del 24 de abril de 2015.
- Laurent, E. (2011). *La psychanalytiséguérit-elle du transfert?* Conferencia del 26 Noviembre de 2011, Antenne clinique Dijon.
- Laurent, E. (2014). “Racismo 2.0”. En *Lacan Quotidien n° 371*.
- Miller, J. (2002). *De la naturaleza de los semblantes*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J. (2005). *Introducción a los Nombres del Padre*. París: Seuil.
- Miller, J. (2006). “Commentaire du «SéminaireInexistant»”. En *Quarto N°87, Le secret des Noms-du-Père*.
- Miller, J. (2017). Videoconferencia en Madrid del 13 mayo 2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rUtEdSDSzM>.
- Milner, J (2006). *Le juif de savoir*. Francia: Amazon.
- Regnault, F (2003). *Notre objet a*. París: Ed. Verdier.
- Sneh, P. (2000). *La Shoah en el siglo*. Buenos Aires: Xavier Bóveda.
- Vinciguerra, R.P (2017). *Victimes sans Jouissance*. Texte préparatoire congres PIPOL.
- Zalozyc, A. (2009). *Freud et l’énigme de la jouissance*. Francia: Editions du Losange.

ESCRIBEN EN ESTE NUMERO:

Javier Cossalter
Juan Pablo Duarte
Perla Drechsler
Ariel Gómez Ponce
Mariana Gómez
Juan Pablo Menenses
Bárbara Navarro
Verónica Nieto
Lior Zylberman

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