

DIRECTOR JUAN CARLOS UBILLUZ



# LA PANTALLA DETRÁS DEL MUNDO

LAS FICCIONES FUNDAMENTALES DE HOLLYWOOD

CON GUIÓN ORIGINAL DE: VÍCTOR VICH CECILIA ESPARZA MARCOS MONDOÑEDO FÉLIX LOSSIO  
TILSA PONCE ALEXIS PATIÑO-PATRONI DAVID DURAND MAX PINEDO TALÍA CHLIMPER STEPHAN GRUBER



RED PARA EL DESARROLLO DE LAS CIENCIAS SOCIALES EN EL PERÚ





**La Red para el Desarrollo de la Ciencias Sociales en el Perú**

**presenta**

**LA PANTALLA DETRÁS DEL MUNDO**  
**Las ficciones fundamentales de**  
**Hollywood**

**con la dirección de**  
**Juan Carlos Ubilluz**

**y con guión original de**

**Víctor Vich**

**Marcos Mondoñedo**

**Tilisa Ponce**

**David Durand**

**Talía Chlimper**

**Cecilia Esparza**

**Félix Lossio**

**Alexis Patiño-Patroni**

**Max Pinedo**

**Stephan Gruber**



**FONDO  
EDITORIAL**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ



**UNIVERSIDAD  
DEL PACÍFICO**

**50** AÑOS  
1962 - 2012

*IEP Instituto de Estudios Peruanos*

© Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú  
Av. Universitaria 1801  
Lima 32, Perú  
www.redccss.org.pe

**LA PANTALLA DETRÁS DEL MUNDO**  
**Las ficciones fundamentales de Hollywood**

Juan Carlos Ubilluz (editor)  
1ª edición: julio 2012

Diseño de la carátula: Camila Bustamante  
Fotografía de la carátula: Mariano Zuzunaga  
© APSAV  
Lima, Perú 2012  
Procedencia de la imagen: Banco de Imágenes VEGAP

ISBN: 978-9972-835-15-5

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2012-07400

Esta publicación ha sido posible gracias al generoso aporte de la Fundación Ford.

---

BUP

La pantalla detrás del mundo : las ficciones fundamentales de Hollywood / con la dirección de Juan Carlos Ubilluz. -- Lima : Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2012.

440 p.

1. Cine--Apreciación
2. Cine--Temas, motivos
3. Crítica de cine

I. Ubilluz, Juan Carlos, 1968-

II. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú

791.43 (SCDD)

---

La Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú está conformada por la Pontificia Universidad Católica del Perú, el Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico y el Instituto de Estudios Peruanos.

Prohibida la reproducción total o parcial de este texto por cualquier medio sin permiso de la Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Derechos reservados conforme a Ley.

El cine es el arte más perverso.  
No te da lo que deseas.  
Te dice cómo desear.

Slavoj Žižek,  
*The Pervert's Guide to Cinema*



# Storyboard

<b>Trailer</b>	11
<b>Toma panorámica. En el ombligo de la fábrica de los sueños</b>	13
<b>Secuencia 1</b>	
<b>El fin del mundo como restauración conservadora</b>	37
Zoom in. La fascinación con el fin de los tiempos	39
Desafíos a la modernidad	
<i>Victor Vich</i>	47
El resurgimiento del discurso religioso	
<i>Cecilia Esparza y Juan Carlos Ubilluz</i>	55
Las alegorías familiares y la restauración paterna	
<i>Tilsa Ponce</i>	62
La suspensión de la política	
<i>Félix Lossio</i>	70
Zoom out. El fin del mundo ya ocurrió antes de 2012	78
Bibliografía 1	82
<b>Secuencia 2</b>	
<b>La comedia romántica en la era del amor líquido</b>	85
Zoom in. Cuando el encuentro de amor ya no obliga	87
<i>La cruda «verdad» del fantasma y la verdad excepcional del amor</i>	
<i>Juan Carlos Ubilluz</i>	96
Entre la Cenicienta y la solterona (está <i>La novia fugitiva</i> )	
<i>Juan Carlos Ubilluz</i>	113
La dimensión política de lo antipolítico	
<i>Victor Vich y Talía Chlimper</i>	129
Zoom out. La mujer tiene que ceder	139
Bibliografía 2	146



### Secuencia 3

<b>El inconsciente político del cine infantil</b>	149
Zoom in. De los clásicos de Disney al «progresismo» de Dreamworks	151
El mejor de los mundos posibles. Relatos de origen de la sociedad contemporánea	
<i>Victor Vich y Juan Carlos Ubilluz</i>	157
¿Qué ilusiones deja en pie la (est)ética anti-ilusionista de Shrek?	
<i>Juan Carlos Ubilluz</i>	172
De Blancanieves a Fiona: nuevos modelos de feminidad y seducción	
<i>Talia Chlimper</i>	186
Zoom out. Los comunistas liberales toman el cine infantil	197
Bibliografía 3	204

### Secuencia 4

<b>La incineración simbólica de los nazis</b>	207
Zoom in. La colilla del cigarro de Shoshanna	209
Del fascismo fascinante a la fascinación consigo mismo. Sobre por qué los alemanes participaron en el nazismo	
<i>Juan Carlos Ubilluz y Stephan Gruber</i>	217
Sobreviviendo a Auschwitz. Sobre la ética que se (des)aprende en el campo de concentración	
<i>Juan Carlos Ubilluz y David Durand</i>	238
La posmodernidad de Varsovia. De cómo la vuelta al gueto conduce a la globalización	
<i>Juan Carlos Ubilluz, David Durand y Stephan Gruber</i>	255
Zoom out. Del mal nazi al bien contemporáneo	271
Bibliografía 4	279

### Secuencia 5

<b>Los asesinos en serie están en la butaca</b>	283
Zoom in. Los asesinos en serie como mercancías en serie	285
Hannibal Lecter: El goce estético de matar	
<i>Talia Chlimper</i>	295
<i>Se7en</i> : La ira de Dios como uno de los siete pecados capitales	
<i>Talia Chlimper</i>	304

Sobre las reglas de <i>Juegos perversos</i> y la virtud de darle al espectador todo lo que quiere	
<i>Juan Carlos Ubilluz</i>	313
<i>Saw</i> : una restauración conservadora desde el cine de terror	
<i>Alexis Patiño-Patroni</i>	322
Zoom out. Una rencilla neurótica disfrazada de perversión	334
Bibliografía 5	339
<b>Secuencia 6</b>	
<b>Los superhéroes en la época del crepúsculo del deber</b>	343
Zoom in. Rehabilitando a los superhéroes con resaca	345
Batman y la sombra del vigilante: Sobre la posibilidad de un suplemento no-obsceno de la ley	
<i>Max Pinedo</i>	354
El Hombre Araña o la heroicidad del espectador	
<i>Marcos Mondoñedo</i>	367
La pequeña comunidad <i>sinlugar</i> de los X-Men	
<i>Juan Carlos Ubilluz</i>	379
Zoom out. ¿Son los superhéroes humanos, demasiado humanos?	392
Bibliografía 6	399
<b>Desenlace abierto</b>	
<b>Los núcleos de goce de la pantalla global</b>	401
<b>Índice de películas</b>	425
<b>Índice de fotogramas</b>	433
<b>Ficha técnica</b>	437



# Trailer

La idea de escribir este libro nació al día siguiente de concluir un seminario de cine organizado en noviembre del 2009 por algunos profesores, estudiantes y amigos de la Maestría de Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Católica del Perú. No puedo entonces dejar de agradecer a sus coordinadores, Gonzalo Portocarrero y Víctor Vich, por haber creado un espacio académico sin el cual el presente estudio no hubiera sido posible. Ni tampoco puedo olvidar al director de cine Andrés Cótler, quien tuvo la generosidad de educarnos durante meses sobre la historia y la estética de la industria cinematográfica.

No obstante, este libro dista mucho de ser una compilación de las ponencias en el seminario de la maestría. Además de haberse incorporado dos géneros que no formaron parte del seminario (comedias románticas y películas de nazis), he trabajado cerca de dos años con cada uno de los autores para que sus artículos adquiriesen no solo un gran rigor intelectual sino también un sentido colectivo. Dado que estos llegaron, en efecto, a confluír en una misma dirección, pensamos en algún momento borrar los nombres de los autores y publicar el libro bajo un nombre grupal. En sustento de esta idea estaba el hecho de que varios artículos fueron escritos a dos e incluso a tres manos. Pero finalmente decidimos preservar los nombres de los autores, ya que suprimirlos habría implicado borrar las marcas de sus distintas singularidades.

Los artículos están agrupados por géneros cinematográficos; cada grupo viene precedido de un zoom in (una introducción) y un zoom out (una conclusión) para formar secuencias (capítulos). El zoom in es un acercamiento a la historia del género. No se trata de una historia exhaustiva, se trata tan solo de un *voice over* que plantea los temas que se desarrollan en el cuerpo de la secuencia. El zoom out se distancia de los temas tratados para ubicarlos en un contexto más amplio, a fin de mostrar cómo el género intenta resolver ideológicamente ciertos problemas de la época. Finalmente, cada secuencia se cierra con una bibliografía compartida por los guionistas (los autores).

Como director, parte de mi trabajo ha consistido en escribir los zoom in y los zoom out, aunque debo decir que he recibido la ayuda de Félix Lossio con el zoom in de la secuencia 1, de Stephan Gruber y David Durand con el zoom

in de la secuencia 4 y de Marcos Mondoñedo con el zoom out de la secuencia 6. También he escrito una toma panorámica (una introducción general) que ofrece una pincelada de la época y de la compleja relación que Hollywood guarda con ella, así como un desenlace abierto (una conclusión general) que hilvana y desarrolla ciertos temas que se han reiterado a lo largo del libro.

Sería injusto no ser más específico aun sobre la participación de los guionistas. Marcos Mondoñedo ha resuelto un problema teórico crucial en la secuencia de superhéroes, Félix Lossio ha editado y reeditado la secuencia del fin del mundo y Stephan Gruber y David Durand han llegado a saber más del cine nazi que el propio Joseph Goebbels. Por otra parte, David Durand ha revisado y corregido todo el manuscrito; y tanto él como Tilsa Ponce, Talía Chlimper, Cecilia Esparza, Félix Lossio y Stephan Gruber han contribuido con ideas claves a la forma final del texto. Sin la gran inventiva y capacidad de trabajo de todos ellos, este libro no sería lo que es. Y por último, Víctor Vich no solo me ha asesorado en varias decisiones editoriales sino que ha sido el motor del proyecto desde sus inicios. Es gracias a su vigor anímico e intelectual que los distintos guionistas se han sentido parte de un colectivo y comprometidos con su «causa». En este sentido, Víctor es el productor de *La pantalla detrás del mundo*.

Nuestro objetivo en este libro es indagar sobre cómo la pantalla de Hollywood funciona como soporte ideológico de nuestra época. O, más precisamente, estudiar las ficciones fundamentales sobre el sujeto, los sexos, la ética, la sociedad y la política con las que la gran industria del cine valida, cuestiona o cuestiona para validar mejor, el curso de la globalización capitalista. Volveré a esto en detalle en la toma panorámica. Basta con decir por ahora que este trabajo es uno de los pocos intentos contemporáneos de analizar la producción cultural hegemónica en el globo desde la periferia. Si lo común es que académicos reconocidos del Primer Mundo se ocupen de la cultura del Tercer Mundo, ahora nosotros invertimos ese proceso. Y lo hacemos creyendo que el margen –por lo general asociado a la marginación– es un buen lugar para pensar más allá de lo que la hegemonía piensa de sí misma.

Juan Carlos Ubilluz

# Toma panorámica

## En el ombligo de la fábrica de los sueños

Sí, no se trata de un error, el título del libro es en efecto *La pantalla detrás del mundo*; y no, como se esperaría, *El mundo detrás de la pantalla*. Si hubiéramos escogido el segundo título, daríamos la impresión errónea de que nuestro libro –el cual indaga sobre las ficciones ideológicas de Hollywood– pretende develar cómo la pantalla de cine es el velo de Maya que distorsiona la realidad del mundo.

Sin duda esto ocurre, y muy a menudo: el ejemplo más escandaloso es *Indiana Jones y la calavera de cristal* (2008) de Steven Spielberg, donde el aventurero arqueólogo Indiana (Harrison Ford) le cuenta a su hijo que aprendió quechua en sus viajes por Sudamérica con Pancho Villa y luego visita una ruina en la selva peruana muy parecida a Chichen Itzá, el gran templo maya cerca de Cancún. La confusión entre México y Perú no se debe, por supuesto, a la ignorancia del guionista o del director, basta con entrar a Wikipedia para obtener la información necesaria; se debe más bien a que la última película de Indiana Jones es un espacio de entretenimiento que se sirve a voluntad del banco de imágenes históricas.

A algunos esto puede causar indignación, a otros simplemente risa, pero la distorsión histórica se vuelve más seria en *Anastasia* (1997), donde se atribuye la causa de la revolución soviética no a la injusticia social durante el zarismo sino a la venganza de Grigori Rasputín, un hechicero ávido de poder que había sido expulsado de la Rusia imperial por un benigno Zar Nicolás II. Y, para volver de la historia al presente, en *Tres reyes* (1999) algunos iraquíes confiesan amicalmente a los soldados norteamericanos que no piensan que Estados Unidos sea el demonio, sino que ellos tan solo desean librarse de Saddam Hussein para poder vivir en paz y desarrollar sus negocios; en breve, los iraquíes simplemente quieren ser norteamericanos.

No nos oponemos por tanto a la crítica tipo mundo-detrás-de-la-pantalla: siempre es importante desgarrar la ilusión ideológica con información histórica, sociológica o política sobre la realidad representada; y de hecho, en algunos momentos de este libro haremos precisamente eso. Pero pensamos que la función ideológica del cine es mucho más potente que el engaño o el embuste: **en vez de simplemente distorsionar la realidad, la**

**pantalla la produce.** Hollywood es sin duda una «fábrica de sueños», pero estos sueños modelan nuestros deseos e inciden en nuestra construcción del mundo<sup>1</sup>. Cuando uno se queja de la existencia diciendo algo como: «Mi vida no es lo que yo había soñado», se está reconociendo que los sueños nos perturban y acosan, y a menudo nos llevan a intentar obstinadamente que nuestras vidas individuales y colectivas los hagan realidad.

Todo esto lo sabía el psicoanalista Jacques Lacan, cuando argüía que la fantasía es el soporte del deseo. La fantasía no es un mero fantasear ni un simple escape de la insatisfacción, la fantasía es un guión imaginario que me indica qué desear. La fantasía es, además, soporte de la realidad<sup>2</sup>. No se trata en la fantasía de escapar a una realidad demasiado severa. Se trata de que, sin la fantasía, la realidad se desintegra. Sin la creencia fantasmática de que «el Perú avanza para todos», ¿podría seguir preservándose mal que bien la política neoliberal a pesar de los múltiples conflictos socioambientales?

Lacan, por supuesto, no ha sido el primero en advertir esta curiosa relación entre la ficción y la realidad. Para citar solo a uno de sus antecesores, recordemos el famoso dicho de Oscar Wilde: «El arte no imita a la vida, la vida imita al arte». Y lo que pretendemos en este libro es indagar sobre cuáles son las ficciones sobre el sujeto, los sexos, la ética, la sociedad y la política que Hollywood propone a la imitación de los espectadores. O, para evocar nuestro subtítulo, queremos analizar cuáles son **las ficciones fundamentales de Hollywood** que funcionan como soporte de la realidad de nuestra época.

## Nuestra época

Este es el escenario espacio-temporal de la intensificación del proceso de globalización capitalista. Podría decirse que ella comienza con la Caída del Muro de Berlín y la consecuente desintegración del bloque soviético. El comunismo realmente existente fue un régimen monstruoso, pero su fin significó la clausura de un futuro distinto al capitalismo. Si hoy la economía neoliberal se percibe como una suerte de «principio de realidad», es porque la

---

1 En este sentido, no estamos lejos de Guy Debord, para quien «el espectáculo constituye el modelo actual de la vida socialmente dominante [...]. La forma y el contenido del espectáculo son, del mismo modo, la justificación total de las condiciones y de los fines del sistema existente» (1995: 39).

2 Sobre cómo el fantasma es sostén del deseo y de la realidad, consúltese el capítulo 13 de Lacan (1999) y el capítulo primero de Žižek (1999).

Caída del Muro significó la imposibilidad de imaginar una alternativa política universal. Nuestra época comienza entonces cuando en el horizonte se dibuja la certeza de que el capitalismo está aquí para quedarse.

Esto tiene un sinnúmero de consecuencias y no las podemos abordar todas aquí. Pero sí discutir algunas en función a los temas que se tratan en este libro. En primer lugar, la consolidación ideológica del sistema capitalista de producción y consumo de mercancías acentúa un fenómeno que comienza con la revolución industrial en el siglo XVIII: el declive de la autoridad paterna, de la instancia excepcional de autoridad que pone coto al goce narcisista del niño y lo inscribe como sujeto en el orden social. Cuando se habla de la revolución industrial, uno imagina al amo capitalista imponiendo al trabajador una disciplina de hierro en aras del ideal de la producción. Pero se olvida que la revolución productiva debía ser redoblada con una revolución en los hábitos de consumo<sup>3</sup>. Y esto no se debe olvidar, pues es con la evolución de una sociedad de consumo que se favorece materialmente un individualismo hedonista, el cual se independiza de los austeros ideales paternos.

Por supuesto, esto no ocurre de la noche a la mañana ni tampoco de manera lineal y sin sobresaltos. Como lo recuerda Gilles Lipovetsky, «el individualismo se ha visto cerrado en su expansión, hasta hace muy poco, por armaduras ideológicas, instituciones y costumbres aún tradicionales o disciplinarias-autoritarias» (2002: 24). Recuérdese que, durante gran parte del siglo XX, el desafío del individuo a la autoridad paterna estuvo fuertemente atado a la política revolucionaria. No podemos discutir aquí en detalle la historia de la ética individualista, pero es un hecho que, en nuestra época, el individualismo se ha separado del sentido del deber de transformar el colectivo para recluirse en la realización personal. De allí que ante el fracaso de la selección peruana de fútbol en las eliminatorias para el mundial 2010, José *Chemo* del Solar, el entrenador nacional, se haya atrevido a declarar a la prensa que esta mala experiencia lo había ayudado a ser un mejor entrenador.

Podría pensarse que, libre de la autoridad paterna, el sujeto se abocaría sin culpas a desplegar la singularidad de su deseo. Sin embargo, su nueva libertad se ve restringida por los nuevos imperativos del mercado. El primero es el **imperativo narcisista** al éxito individual: los pacientes de Sigmund

---

3 Como lo indica Jacques-Alain Miller: «El deseo de renovar el objeto de consumo, de descartarlo cuando ya no está de moda, es algo tan esencial para esta revolución industrial como la disciplina de hierro del ideal. Para sostenerlo, hacía falta del otro lado una convulsión del deseo. En otras palabras, bajo la ética del ideal –incluso del victoriano– está presente una nueva ética del consumo» (Miller y Laurent 2005: 85).



Freud enfrentaban el dilema de sacrificar o no el deseo en nombre de las obligaciones para con los demás; pero hoy, en la sociedad del espectáculo, el dilema es sacrificar o no el deseo en nombre de la obligación a ser, para los demás, un objeto de deseo. El segundo es el **imperativo perverso** al goce (de la mercancía): la vieja ética protestante estudiada por Max Weber proponía «trabaja ahora y goza después» (en el cielo quizás), pero hoy, en la época de las tarjetas de crédito y la omnipresencia de los avisos publicitarios, la sociedad de consumo exige, no con menor fuerza, «goza ahora y paga después»<sup>4</sup>. De manera que si otrora se alcanzaba el goce por transgresión, en nuestra sociedad el goce es un deber. De allí la curiosa figura contemporánea de sujetos que sienten culpa de no gozar lo suficiente. Seamos más precisos: que se culpan de haber faltado a su deber de gozar.

No se trata aquí de llorar por el padre ausente, se trata de dar cuenta de por qué algunos no se sienten tan cómodos con su nueva «libertad». Hay muchos individuos que en efecto desarrollan libremente sus singularidades, pero también hay muchos otros que ven este desarrollo entrampado por el hecho de que, en la sociedad capitalista, el narcisismo y la perversión han adquirido derecho de ciudad. Es el malestar con estos nuevos imperativos lo que lleva a muchos sujetos a buscar refugio en distintas comunidades de apoyo (*support groups*) o a procurarse nuevos padres, muchas veces más autoritarios que los anteriores. ¿No es acaso irónico que en estos tiempos de supuesta libertad irrestricta los individuos busquen gurús espirituales, líderes protofascistas y *coachs* ontológicos? Nuestra época es, una vez más, la del declive de la autoridad paterna tradicional, pero por eso mismo es también aquella en que el padre retorna con una venganza.

Como contraparte a la ausencia del padre y a su retorno, nuestra época ha visto el éxito del movimiento feminista. Queda todavía mucho por lograr, pero hay la sensación de que la suerte está echada: de que la mujer ha conquistado ya el derecho a participar en esferas sociales otrora reservadas al hombre. No obstante, surge una pregunta incómoda, de apariencia sexista: al conseguir la igualdad laboral, ciudadana y sexual, ¿no pierde la mujer su especificidad femenina? En otras palabras, ¿cómo participa la mujer en las actividades tradicionalmente masculinas: como mujer o como hombre? Y si participa como hombre, ¿no pierde su ser? Y si participa como mujer, ¿es como complemento del hombre o como un agente que modifica las mismas estructuras masculinas?

---

4 Para un mayor desarrollo del imperativo narcisista al éxito y el imperativo perverso al goce, ver la introducción de Ubilluz (2006).

En «Tiempo de mujeres», Julia Kristeva hace una breve historiografía del feminismo: según ella, hay una primera generación de feministas (que comienza con las sufragistas) que esgrime la bandera de la igualdad para hacerle un sitio a la mujer en la vida nacional; y luego hay una segunda generación (asociada al arte y al psicoanálisis) que está más interesada en simbolizar la diferencia femenina (1995: 190-191). Y podría decirse que los reclamos divergentes de estas dos generaciones definen la encrucijada del feminismo contemporáneo: ¿cómo conciliar el reclamo por la igualdad de los sexos en la vida nacional con el intento por desplegar la singularidad de la mujer?

Por otra parte, que ahora no solo el hombre sino también la mujer tenga deseos, aspiraciones y proyectos como «individuo autónomo» presenta obstáculos a la consolidación de la pareja, para no hablar del matrimonio. Que la duración de la soltería se incremente (al menos en las grandes ciudades del globo), se debe sin duda a que hombres y mujeres están menos dispuestos a sacrificar sus metas y placeres individuales en beneficio de los «rigores de la vida en común». Es precisamente a este fenómeno al que se refiere Zygmunt Bauman con el término «amor líquido». A diferencia de los «amores sólidos» del pasado –esos que había que soportar para bien o para mal «hasta que la muerte nos separe»–, el «amor líquido» expresa cómo la lógica del consumo coloniza la vida subjetiva. Si la pareja no me da lo que esperaba, entonces por qué mejor no acabar de una vez con la relación. Como lo dice Bauman: «La moderna razón líquida ve opresión en los compromisos duraderos; los vínculos durables despiertan su sospecha de una dependencia paralizante. Esa razón le niega sus derechos a las ataduras y los lazos, sean espaciales o temporales. Para la moderna racionalidad líquida, no existen ni necesidad ni uso que justifiquen su existencia» (2003: 70).

Ahora bien, el declive de la autoridad paterna tiene un correlato sociopolítico en el declive de la legitimidad del «centro racional» que organizaba la existencia social en función del progreso. En términos de Alain Badiou, podría decirse que nuestra época ha visto el declive de las diversas figuras de la instancia excepcional del Uno. A partir de la crisis del Estado keynesiano en la década de 1970, el neoliberalismo empieza a ganar terreno en distintos países del mundo (Chile en 1975, Estados Unidos e Inglaterra en 1980). Pero es con la Caída del Muro que esta ideología encuentra el terreno libre para dismantelar el Estado benefactor y/o desarrollista a lo largo del planeta<sup>5</sup>.

---

5 Para un breve pero preciso recuento de la ofensiva liberal contra el igualitarismo democrático en el siglo XX, ver las páginas 193-198 del último capítulo de Laclau y Mouffe (1987). Y para una más extensa relación de lo mismo, léase Harvey (2005).

Que el Estado debe ser modesto y solo intervenir en el campo social en los vacíos que deja el mercado, es sin duda el mantra de nuestros días. A ello debemos añadir que el Estado solo es modesto en cuanto a su voluntad política, es decir, en cuanto a la voluntad subjetiva de alterar las estructuras objetivas del mercado en nombre del bien común. Pues para apoyar los proyectos de las corporaciones multinacionales o salvar a los grandes bancos de la ruina, el Estado es más bien arrogante. Irónicamente, la falta de voluntad política del Estado se ha convertido hoy en la fuente de su legitimidad. Como lo advierte Jacques Rancière, mientras más se somete el Estado a la necesidad económica, más legítimo se ve a los ojos de una opinión pública debidamente encuestada<sup>6</sup>. Nuestra época es, así, aquella en que la ideología neoliberal consigue que el Estado sea percibido como un «ogro filantrópico» que restringe la libertad del individuo y de la iniciativa empresarial.

Como parte de este constructo liberal, se deslegitima la definición «socialista» de democracia como el reclamo de igualdad económica del pueblo (el *demos*). Y entonces se dibuja en el horizonte de la época que la democracia debe limitarse a hacer valer los derechos del individuo o de los grupos de interés en el contexto de una economía de mercado. Si otrora podía barajarse la idea marxista de que la «democracia esencial» no coincide necesariamente con la democracia formal, hoy ha adquirido credibilidad la tesis de Francis Fukuyama: a saber, que con la democracia liberal, hemos llegado al fin de la historia. Como era de esperarse, el actual poder democrático no se basa en la construcción de objetivos comunes basados en principios políticos, sino en hacer de la economía capitalista un objeto de consenso público. De allí que, en la reciente elección presidencial en el Perú, la idea de que el Estado debía intervenir activamente en la economía fuese percibida por los medios de comunicación hegemónicos como «antidemocrática». Alain Badiou da por ello en el blanco cuando describe a las sociedades occidentales con el término *capitalo-parlamentarismo*.

Y sin embargo... mientras escribimos estas líneas se están dando explosiones democráticas en el Medio Oriente que sería en exceso prematuro identificar con la democracia liberal. También han aparecido movimientos populares en Europa que cuestionan el vínculo entre la clase política y el poder económico.

---

6 Más precisamente, Jacques Rancière dice lo siguiente: «La legitimidad del poder estatal se refuerza así por la afirmación misma de su impotencia, de su ausencia de elección frente a la necesidad mundial que lo domina. El tema de la voluntad política es reemplazado por el de la ausencia de voluntad propia, de capacidad de acción autónoma que consista en algo más que la mera gestión de la necesidad. Del marxismo declarado caduco, el liberalismo supuestamente imperante retoma el tema de la necesidad objetiva, identificada con las coacciones y los caprichos del mercado mundial» (2007: 142).

Asimismo, el movimiento Occupy Wall Street contra la «codicia financiera» se ha expandido en el territorio norteamericano y ha encontrado ecos en distintas ciudades de Europa, como Londres y Madrid. Y en el Tercer Mundo han aparecido nuevas formas de democracia participativa (o directa) que suplen los vacíos de la democracia liberal o incluso la relegan a un segundo plano, así como comunidades marginales (a las que Partha Chatterjee llama «sociedades políticas»<sup>7</sup>) cuyas prácticas democráticas paralegales rompen con el modelo liberal de la sociedad civil. Todo esto sugiere que, en nuestra época, la democracia –entendida como la irrupción del *demos* (del pueblo) en la esfera pública– no se ha objetivado por completo en su forma parlamentaria.

Pero no solo la democracia liberal es objeto de cuestionamientos, lo cual sugiere que quizás la historia no ha llegado a su fin. Después de todo, nuestra época es el escenario de dos hechos globales que amenazan el consenso en los efectos benéficos del capitalismo: el calentamiento global y la crisis financiera del 2008. El primero ha puesto en alerta a los habitantes del mundo sobre el hecho de que la avidez capitalista pone en peligro la supervivencia de la raza humana. Es por ello que incluso un país enamorado de su propio crecimiento como el Perú tiene hoy un Ministerio del Ambiente y que un filósofo tan moderno como Slavoj Žižek, que detesta toda alusión a la «madre naturaleza», manifieste que habría que jalar la palanca de alerta del tren industrial a fin de evitar la catástrofe... Y el segundo hecho, la reciente crisis financiera (que hace eco a la crisis asiática de 1997), ha puesto en evidencia que la mano invisible del mercado no existe y que se trata de una fantasía que debemos atravesar. De hecho, algunos premios Nobel en economía (Paul Krugman, Joseph Stiglitz y George Mankiew) han propuesto un regreso al vigoroso Estado keynesiano y, sin esperar a la crisis, América Latina ha virado a la izquierda. Aunque habría que decir que, a diferencia de lo que piensa Evo Morales, el continente no se ha teñido de rojo sino de rosa.

A pesar de ello, admitamos que el capitalo-parlamentarismo goza aún de cierto consenso en el globo. Pero también que este orden donde la gestión económica reemplaza a la política no ha podido crear un mundo. Si en

---

7 Por **sociedad política**, Chatterjee se refiere a grupos de población (trabajadores informales, campesinos pobres, pobladores de las favelas, etc.) cuya actividad política no se ciñe a los ideales de la sociedad civil. La **sociedad civil** es un concepto de la sociedad burguesa europea, basado en la soberanía popular y la concesión de derechos iguales a todos los ciudadanos. Pero, como bien dice Chatterjee, muchos habitantes de India (y de los países del Tercer Mundo) no pueden ser ciudadanos portadores de derechos, en el sentido imaginado por su Constitución (2007: 188). Y esto porque, al carecer de propiedad, existen en el territorio nacional en una situación de **paralegalidad**.

el espacio sociofamiliar existen problemas para formar una comunidad amorosa, en el espacio sociopolítico se pierde de vista la posibilidad de una comunidad universal. Esto no quiere decir que vivamos en un globo caótico o fragmentado: las estructuras del capitalismo no han dejado de regular el intercambio comercial entre las naciones. Esto quiere decir más bien que se ha perdido la fe en las grandes ficciones colectivas que daban un sentido histórico al individuo. A todo esto se refiere Jacques-Alain Miller cuando arguye que el gran Otro universal –el gran Otro entendido como el orden simbólico en el cual el sujeto encuentra un lugar y un sentido– ha dejado de existir<sup>8</sup>.

Sería exagerado, sin embargo, concluir que los individuos de hoy viven desconectados unos de otros, aunque sin duda muchos se quejen de su soledad. No hay que perder de vista que, ante la desaparición del gran Otro universal, han aparecido una serie de pequeños gran Otros, es decir, pequeñas comunidades particulares. Así, en el campo social, proliferan comunidades identitarias en que los individuos se asocian por el modo de goce y/o por la semejanza (las comunidades basadas en la etnia, la raza, la religión o la diferencia sexual). Y, en el campo de la política, hemos pasado de la universalidad de la lucha de clases a la pluralidad de las luchas democráticas: la lucha feminista, la lucha por los derechos de los homosexuales, la lucha de los movimientos indígenas, etc.

Estamos describiendo, por supuesto, a nuestra época como posmoderna, es decir, como la época en que declinan los grandes relatos occidentales de progreso y emergen los pequeños relatos particulares. Pero con todo su antiuniversalismo, **la posmodernidad** –hay que decirlo– **no ha traído abajo la universalidad concreta del capital**. Como Slavoj Žižek no se ha cansado de repetir, muchos de estos particularismos se despliegan dentro del trasfondo incuestionable del capitalismo<sup>9</sup>. Y es que el capitalismo tardío

---

8 Si el gran Otro universal no existe, es porque no hay en la actualidad un ideal de comunidad universal. En la Guerra Fría, uno podía aún discutir sobre cuál era el modelo de la comunidad universal por venir. Pero, hoy, cuando el capitalismo global ha elevado el goce de la mercancía al cénit de lo social, el ideal comunitario se revela como un semblante, una apariencia. Como lo dice Jacques-Alain Miller: «la inexistencia del Otro inaugura verdaderamente **la época lacaniana del psicoanálisis** –que es la nuestra–, la época de los desengañados, la época de la errancia. ¿De qué están desengañados estos *noms-du?* Ciertamente, no se engañan más –más o menos– con el Nombre del Padre; incluso, no se engañan más –más o menos– con la existencia del Otro. Saben de manera explícita o implícita, ignorándolo, inconscientemente, que el Otro es solo un semblante» (Miller y Laurent 2005: 10).

9 «El horror», sostiene Slavoj Žižek, «no es el particular espectro viviente que habita en la máquina universal muerta, sino la máquina universal muerta que ocupa el corazón mismo de cada espectro vivo particular. La conclusión es que la problemática del multiculturalismo (la coexistencia híbrida de diversos mundos culturales), [...] es la forma de su aparición de

o posmoderno ha adquirido una forma más «flexible» y «descentrada» que integra a las culturas particulares a su propia lógica y las transforma en mercancía<sup>10</sup>. Que recientemente un comercial de PromPerú declare sin ambages que nuestro país es una marca, devela que desde hace buen tiempo se considera como mercancía a nuestro patrimonio cultural.

El capitalismo es entonces la matriz universal que facilita la aparición de la tolerancia multicultural. Siguiendo a Žižek, podríamos incluso decir que el multiculturalismo es la ideología del capitalismo tardío, la ideología que permite la tolerancia de una cultura no-occidental, siempre y cuando esta acepte las estructuras capitalistas. No obstante, lo que escapa al razonamiento de Žižek son esas culturas particulares que resisten al sistema capitalista o que se integran a él de una manera menos complaciente. Así, por ejemplo, en América Latina hay comunidades indígenas que resisten a la actividad de la minería en nombre de una relación más próxima con la naturaleza, otras que proponen modelos de desarrollo alternativos a la industrialización, sin por ello rechazar la tecnología o el comercio, y otras aun que reconocen lazos comunes con otras comunidades indígenas y crean asociaciones internacionales basadas en principios comunes. Lo que la emergencia (en la década de 1990) de estas comunidades étnicas en América Latina demuestra es que en nuestra época posmoderna la cultura particular no solo se mercantiliza sino que también florece como comunidad política e incluso sugiere (pero muy tímidamente) una nueva universalidad.

Resumiendo lo anterior: nuestra época, que se consolida con la Caída del Muro, se despliega con y contra el avance de la globalización capitalista. En esta época, que también podemos llamar posmoderna, se advierte el declive de las figuras del Uno: la autoridad paterna y el Estado. A raíz del declive del padre, el individuo justifica su existencia en la máxima «sé tú mismo», pero, agobiado por los nuevos imperativos del mercado, busca nuevos padres reguladores o comunidades de apoyo; la mujer sale de la casa y conquista finalmente la esfera pública, pero queda la pregunta acerca de si esta esfera ha conquistado a su vez la singularidad de su ser y, dado que ahora no hay solo uno sino dos sujetos individualistas, la vida en pareja se hace más difícil. Además, a raíz del declive del Estado con voluntad política, la democracia liberal se

---

lo opuesto, de la presencia masiva del capitalismo como sistema mundial global: atestigua la homogenización sin precedentes del mundo actual» (Žižek 2001: 237).

- 10 Para un recuento detallado del paso del capitalismo fordista al capitalismo avanzado, ver los capítulos 8, 9, 10 y 11 de Harvey (1998) y el capítulo 13 de Hardt y Negri (2002). A pesar de servirse de términos distintos (Harvey habla de capitalismo tardío o avanzado, mientras Hardt y Negri se refieren a capitalismo posmoderno o informático), estos autores coinciden en que el capitalismo de hoy se ha flexibilizado y descentrado en cuanto a su modo de producción y su organización laboral.

anuncia como el fin de la historia, pero surgen movimientos populares que cuestionan ese fin y apuntan hacia nuevas formas de practicar democracia; y se derruye el relato moderno de la comunidad universal en favor de los relatos posmodernos de las comunidades particulares, pero muchas de estas particularidades son coaptadas por la lógica universal del capital, mientras que otras la resisten o se integran a él problematizándola.

No sería arriesgado decir que nuestra época es la época de lo múltiple, aunque apresurándonos en añadir: de lo múltiple en contención. Por un lado, las estructuras capitalistas integran a su propia lógica la singularidad individual, el deseo de emancipación de la mujer, la vida en pareja, la democracia y las comunidades particulares. Como lo advierte Guillermo Rochabrún, «la globalización viene a colocar el férreo marco en el cual se sitúa el caleidoscopio de la posmodernidad» (2007: 244). A esto podríamos llamar la hegemonía del capitalismo posmoderno, la hegemonía global de la multiplicidad restringida. Pero, por otro lado, este «férreo marco» de la globalización no es tan férreo como podría parecer y las multiplicidades siempre amenazan con desbordarlo... y a veces lo hacen.

Terminemos aquí esta breve descripción de nuestra época para considerar la relación entre el conjunto de ficciones que conforman la cultura de Hollywood y la hegemonía global. Obsérvese que, en lo referente al cine, solo la relación Hollywood-hegemonía global es importante. Siempre podemos preguntarnos sobre cómo se posiciona el cine peruano con respecto a esta hegemonía, pero esto ni siquiera importa para los peruanos, quienes ven mucho menos películas nacionales que grandes producciones de Hollywood. En el mundo del cine, solo la gran industria de Hollywood tiene la capacidad material para producir, distribuir y exhibir una cultura que sostenga o subvierta el estado actual de la globalización capitalista<sup>11</sup>. Nos guste o no, la cultura de Hollywood es parte esencial de nuestra cultura global.

---

11 En *El nuevo Hollywood*, Toby Miller, Nitin Govil, John McMurria y Richard Maxwell sostienen que, en nuestra época globalizada, «Hollywood posee entre el 40 y el 90% de las películas que se exhiben en la mayor parte del mundo» (2005: 15). Ellos afirman también que «las treinta y nueve películas más populares en todo el mundo del año 1998 salieron de Estados Unidos y, a medida que todo esto ocurría, las condiciones de la industria de todos los países productores de cine iban deteriorándose: el porcentaje de los ingresos de taquilla de películas autóctonas bajó un 10% en Alemania, un 12% en Gran Bretaña, el 26% en Francia, 12% en España, 2% en Canadá, 4% en Australia y 5% en Brasil» (2005: 16). Estas cifras no solo confirman la gran presencia de Hollywood en el globo, sino además su tendencia a expandirse. Con la llegada del nuevo siglo, la proporción que Hollywood ocupa en el mercado mundial es el doble que en 1990. «En el año 2000, la mayoría de los productos cinematográficos basados en la presencia de una estrella en su reparto obtuvieron más ingresos en el exterior que en el país, y solo ocho películas acumularon unos cien millones de dólares internacionalmente, cifras que no había alcanzado película alguna procedente de ninguna otra cinematografía nacional» (2005: 16).

## La cultura de Hollywood

¿Cómo se posiciona Hollywood con respecto al declive de las figuras del Uno (el padre, el Estado), a la emergencia del individualismo, al deseo de emancipación de la mujer, a las dificultades de la pareja, a la democracia y al reemplazo de los grandes relatos de Occidente por los pequeños relatos particularistas? La respuesta nos dará algunas ideas sobre la relación entre la cultura de Hollywood y la hegemonía del capitalismo global.

Pero a fin de estudiar esta relación con seriedad, es importante desprenderse de una serie de presupuestos.

Para comenzar, no hay que presuponer que Hollywood expresa directamente los intereses norteamericanos. No pretendemos negar que Hollywood trabaje estrechamente con las instituciones del gobierno de Estados Unidos. Sabemos, por ejemplo, que mediante su Film Liaison Office (Oficina de Enlace Fílmico) el Pentágono evalúa los guiones de guerra propuestos por los estudios de cine antes de decidir si les presta o no las instalaciones o el equipo militar necesarios para la realización realista de las películas. Y sabemos también que Hollywood juega hoy, en el contexto de la ocupación militar de Afganistán y de Irak, un papel similar al que jugó en el esfuerzo de guerra norteamericano en la Segunda Guerra Mundial. A pesar de ello, hay películas como *Danza con lobos* (1990) que muestran las prácticas genocidas del ejército federal hacia las poblaciones nativas de Norteamérica. Y *Avatar* (2009), la película más taquillera de todos los tiempos, retrata cómo la alianza imperialista entre el militarismo estadounidense y las grandes compañías mineras depreda los recursos naturales de las poblaciones nativas del Tercer Mundo y destruye sus ecosistemas.

Tampoco hay que presuponer que Hollywood exprese directamente los intereses del gran capital. Sabemos que la mayoría de los grandes estudios de la «era dorada» de Hollywood pertenecen hoy a corporaciones y/o conglomerados mediáticos (Time-Warner, Sony, Viacom, Walt Disney, News Corporation y Comcast/General Electric) que reciben apoyo del Departamento de Estado, del Departamento de Comercio y de otras agencias del gobierno estadounidense para posicionar sus productos en el extranjero<sup>12</sup>.

---

12 En la era dorada de Hollywood (1930-1948), los ocho principales estudios cinematográficos (los famosos *eight majors*) eran Universal Pictures, Columbia Pictures, 20th Century Fox (entonces conocida como Fox Film Corporation), Warner Bros, Metro-Goldwyn-Mayer, United Artists, RKO Pictures y Paramount Pictures. Estas ocho compañías acaparaban el 95% de la taquilla. Actualmente, RKO, luego de pasar por varias manos, es un pequeño estudio independiente; Metro-Goldwyn-Mayer se declaró en quiebra en 2010 y su futuro es incierto; pero todos los demás estudios son hoy parte de corporaciones o conglomerados



Y, sin embargo, las películas futuristas están llenas de corporaciones malignas que violan toda norma humanitaria: en *El perseguido* (*The Running Man*, 1987), la cadena televisiva ICS produce programas de concursos que concluyen con la muerte de sus participantes y mantienen en la ignorancia a un pueblo desprovisto de ciudadanía; en *La isla* (2005), la compañía Merrick Biotech produce clones humanos a los que mantiene en un estado de eterna infancia hasta que los asesina para dar sus órganos a clientes de clase alta; y en *Wall-E* (2009), la corporación Buy-n-Large alienta un consumismo que lleva a la humanidad a una catástrofe ecológica.

Por supuesto, siempre puede decirse que la crítica ideológica en estas películas es limitada, o que el grueso de las películas de Hollywood sostiene una visión idealizada del capitalismo y de la democracia liberal. Con todo, es importante otorgarle a Hollywood al menos una autonomía relativa con respecto al poder estatal o económico. De lo contrario, la interpretación reduce la complejidad de las películas, borra su potencial subversivo o sus puntos discordantes y acaba corroborando los presupuestos del crítico. No obstante, al servirnos del término autonomía relativa, estamos admitiendo que sí existe un lazo entre Hollywood y el *status quo* global. Hollywood es una industria cultural y es solo lógico que sus productos tiendan a sostener el modo de producción capitalista e incluso la **pax americana**. Pero lo importante es no concluir demasiado rápido para entender bien en qué consiste ese lazo y también por qué el mundo no siempre funciona de acuerdo a la lógica.

En este sentido, decir que Hollywood es una industria cultural no significa que sea un Ministerio de Cultura. Hollywood es, ante todo, una industria orientada al entretenimiento y, en tanto tal, se ve obligado a interpretar y satisfacer los deseos del público. Entonces, no se trata simplemente de que Hollywood imponga al público una cultura, pero tampoco de que el público imponga sus deseos a Hollywood, convirtiendo así a la industria en una mera proveedora de servicios. Hay siempre una negociación en la taquilla entre los deseos del público y la ideología de Hollywood. Pero, por supuesto, esta negociación se da por lo general dentro de las coordenadas ideológicas en que ambas partes existen.

---

mediáticos: Universal pertenece a ComCast/General Electric, Columbia pertenece a Sony, 20th Century Fox a News Corporation, Warner Bros a Time-Warner y Paramount a Viacom. Estas son cinco de las seis corporaciones o conglomerados que dominan en el presente la industria de Hollywood. Solo falta mencionar a Disney, que ha pasado de ser un estudio especializado en animación a convertirse en un gran conglomerado mediático que incluye, por ejemplo, las cadenas televisivas ABC y ESPN.

Aquí debemos considerar también que, si bien Hollywood tiene un público global, primero debe satisfacer al público norteamericano: un *blockbuster* recauda gran parte de su taquilla global en los Estados Unidos<sup>13</sup>. Esto tiende a restringir aun más las coordenadas ideológicas de las películas. Pero también sucede que el público norteamericano pueda querer ver en la pantalla la escenificación de deseos o fantasías que están en contra de la ideología contemporánea. Los norteamericanos pueden bien pensar que los países del Tercer Mundo deben desarrollarse industrialmente, pero albergan en sí mismos deseos y fantasías de acabar con este tipo de desarrollo. Es por ello que existen películas apocalípticas como *El día después de mañana* (2004), donde la contaminación ambiental altera de tal modo la temperatura del océano Atlántico que se produce una nueva era de hielo.

Estas consideraciones nos llevan a la conclusión tan obvia como sorprendente de que dado que Hollywood es una industria cultural, ella debe producir películas que escenifiquen un goce contracultural del espectador. A diferencia de los obreros en *1984* de George Orwell, nadie nos obliga a asistir a la sala de cine para educarnos culturalmente. Todo lo contrario, pagamos por entrar a la sala para encontrar un goce en exceso a la cultura. Si vamos a ver *Acoso sexual* (1994) con Michael Douglas y Demi Moore, no es para educarnos sobre la correcta ética sexual en el lugar de trabajo, sino para gozar de su transgresión. Hasta la película más ideologizada promete un goce excesivo, un goce en exceso a la ideología. Sin este goce, la película se vuelve aburrida e incapaz de capturar ideológicamente al espectador. Hollywood es, una vez más, una fábrica de sueños, pero todo sueño tiene un ombligo, un núcleo de goce que excede la placidez de las imágenes oníricas.

Podría decirse que, en el sentido de que proveen el placer de violar las normas culturales, las películas de Hollywood se asemejan a los parques de atracciones o a los carnavales. No obstante, como lo indica Rick Altman, «sean cuales sean los géneros que amamos, podemos tener la certeza de que nuestro placer de evadir la cultura se utilizará finalmente para incitarnos a celebrar los valores que en última instancia los constituyen» (2000: 212). Una vez satisfecho el goce contracultural del espectador, en el desenlace los malos

---

13 Según Geoff King, durante las décadas de 1950 y 1960, el 50% de las utilidades de taquilla de Hollywood provenía del extranjero. Y hacia fines de la década de 1990, para algunos estudios, particularmente para Fox y Disney, la cifra había aumentado al 60% (King 2002: 61). No obstante, aun si asumimos que el 60% de la taquilla procede del extranjero para todos los estudios de Hollywood, el mercado doméstico (40%) no ha dejado de ser excesivamente importante.

son castigados, los buenos prevalecen y todo vuelve a la normalidad. Aunque también, a veces el goce excesivo en ciertos sonidos e imágenes fisura el tejido ideológico-cultural que lo contiene. Después de ver las explosivas escenas sexuales de *Acoso sexual*, ¿a alguien le queda realmente claro que el acoso sexual es indeseable? He aquí una razón por la cual, a pesar de que Hollywood ha demostrado a lo largo de su historia un compromiso con el poder económico y político, muchas veces sus productos (contra)culturales no le son tan cómodos al poder.

Nada de esto implica que la lógica comercial de Hollywood sea en sí misma subversiva. Durante la segunda mitad del siglo XX, el mercado ha demostrado una y otra vez una gran capacidad de invención para convertir lo subversivo en mercancía. Recuérdese cómo la industria de la moda supo canalizar (algunos dicen incluso **producir**) el espíritu (contra)cultural de la generación X. Si ponemos la primera parte de la palabra entre paréntesis, es para resaltar que lo (contra)cultural es inherente a la cultura del capitalismo contemporáneo. Pero más allá de esto, también hay que decir que los estudios de Hollywood han podido, y pueden aún, producir arte. ¿Por qué hablamos entonces de cultura o (contra)cultura? Siguiendo a Alain Badiou, definimos cultura como una serie de productos reciclados que sostienen una situación social determinada. Y definimos arte como un proceso de verdad que hace visible aquello que es invisible para una cultura<sup>14</sup>. En nuestra época, esto quiere decir que el arte consiste en «la capacidad de hacer que para todos sea visible aquello que para el médium [las industrias culturales] y el comercio, [...] no existe» (Badiou 2005: 105).

Así, por ejemplo, *Los puentes de Madison* (1995) es cultura –o (contra) cultura– porque no hace más que repetir el saber romántico según el cual el amor es más puro cuando es imposible, pero *Solo un sueño* (*Revolutionary Road*, 2008) es una película de arte que articula una verdad incómoda: a saber, que el amor se basa en la promesa de subvertir el orden establecido, a pesar de

---

14 Para Alain Badiou hay cuatro procesos de verdad –el arte, el amor, la política y la ciencia– que horadan los saberes aceptados de una situación sociopolítica determinada y apuntan a una nueva manera de ser. Nuestra época, sin embargo, es hostil a los procesos de verdad. Como dice Badiou: «El nombre cultura obstruye el del arte. La palabra técnica obstruye la palabra ciencia. La palabra gestión obstruye la palabra política. La palabra sexualidad obstruye el amor. El sistema cultura-técnica-gestión-sexualidad, que tiene el inmenso mérito de ser homogéneo con el mercado, y del cual, además, todos los términos designan una rúbrica de la representación mercante, es el recubrimiento nominal moderno del sistema arte-ciencia-política-amor, el cual identifica topológicamente los procedimientos de verdad» (1999: 13).

que esta promesa jamás se haya verbalizado. Siendo Hollywood una industria de entretenimiento que procura ganancias, sus películas tienden a mostrar aquello que es culturalmente reconocible por el gran público. Pero Hollywood también emplea a artistas que gustan indagar en los intersticios de la cultura y estas indagaciones pueden resultar atractivas para el público. Podría decirse, quizás, que cuando Hollywood produce una película de arte exitosa, se da una extraña coincidencia entre las indagaciones de los artistas y los deseos inconscientes del público en los intersticios de la industria.

Por último, tampoco debe suponerse que el público asuma la cultura de Hollywood como propia, sobre todo si tomamos en cuenta la gran variedad de espectadores en el globo. Es cierto que Hollywood ha sido eficaz en promover internacionalmente el individualismo y el libre mercado. Pero también lo es que el espectador a menudo resiste estas coordenadas culturales o las adopta subvirtiéndolas de acuerdo a su particularidad cultural o individual. No nos ocuparemos en este libro de la recepción, nos ocuparemos principalmente del sentido en las películas. Tan solo dejamos en claro que el espectador no tiene por qué ser un recipiente pasivo sobre el cual se vierten contenidos.

Dicho esto, si el espectador puede resistir/subvertir la cultura de Hollywood, no es solo porque tenga su propia historia individual o cultural, sino también porque el tejido ideológico de las películas tiene casi siempre hilos sueltos. Como lo demuestra Jacques Derrida, el texto se deconstruye a sí mismo: es decir, desborda su sentido (supuestamente) único. Esto nos lleva a precisar nuestro método interpretativo.

## **Un método psicoanalítico**

Nuestro método interpretativo no es ni estructuralista ni postestructuralista. Es decir, no pensamos, como el Roland Barthes de «Introducción a la teoría del relato» (1977), que la correcta lectura de las unidades narrativas conduce al significado del texto; tampoco pensamos como el Barthes de «De la obra al texto» (1987), que el texto es un tejido de significantes que se presta a la lectura de múltiples significados. Para nosotros, en el texto estético no hay solo significantes (lo simbólico) y significados (lo imaginario): hay también y principalmente el goce (lo real). Como lo señala Lacan, una obra estética es un tejido de significantes que se urde alrededor de un vacío, es decir, de un goce sin sentido (1988: 172).

Partiendo del psicoanálisis, buscamos adentrarnos en el ombligo del sueño, en el núcleo de goce que se irradia en las imágenes para cautivar al soñante.

Más precisamente, buscamos identificar la mirada del sujeto<sup>15</sup>, la manera en que este se halla involucrado libidinalmente en el film<sup>16</sup>. Es desde allí, desde lo real del goce, que nos proponemos hablar del sentido textual. Como todo texto estético, una película es un goce-sentido (*joui-sens*), un sentido trazado alrededor del sinsentido del goce. Para decirlo en términos nietzscheanos –que siempre resultan más claros–, nosotros partimos de una pregunta básica: ¿dónde está la vida en la película?, ¿a qué sistema de valores ideológicos intenta anudar la narrativa el valor no-ideológico (sin sentido) de la sobreabundancia de la vida?

Una aclaración: el texto estético «comunica» un goce, pero el espectador no necesariamente tiene que gozar. Esto lo sabe cualquiera que se ha salido de una sala de cine a mitad de una película que le parecía aburrida, estúpida o de algún modo insoportable. Si hemos dicho que apuntamos a identificar la experiencia del sujeto en el film, no nos referimos al espectador de carne y hueso. Nos referimos simplemente a un sujeto construido –y presupuesto– por la misma narrativa filmica. Quizás no haya un solo espectador de carne y hueso que pueda asumir esta posición gozante, pero el hecho es que toda película aspira a involucrar al espectador en una cierta manera de gozar.

Enfocarse en el goce tiene algunas ventajas. Para comenzar, limita la pluralidad de significados. En una comedia romántica, un hombre deja atrás una vida promiscua para casarse con una mujer. Si se asume que el texto no es más que un tejido de significantes, siempre se puede decir que dicha comedia romántica critica cómo la ideología burguesa monógama se impone a la libre

---

15 Aquí seguimos a Lacan en su ya clásica escisión entre visión y mirada. Para él, mientras que la visión está asociada al ilusorio dominio del sujeto sobre lo visto, la mirada alude a cómo el sujeto se implica libidinalmente en lo que ve. Es decir, la mirada es el goce pulsional que incluye al espectador en la pantalla (ver los capítulos 6 a 9 de Lacan 1984).

16 Al concentrarnos en el goce, nos alineamos con Todd McGowan en el segundo momento de la teoría filmica lacaniana que ha delineado en *The Real Gaze. Film Theory After Lacan* (2007). El primer momento se dio en la década de 1970 con los escritos de Christian Metz y Jean-Luis Baudry, así como con los de Laura Mulvey y otros ingleses asociados a la revista *Screen*. Para todos ellos, el cine es un velo imaginario que encubre las fallas del orden social y obra en pos de la alienación ideológica; de allí que se abocaran a la tarea de «rescatar» al espectador del «sueño del cine». El segundo momento se da en la década de 1990 a partir del énfasis en lo real del goce en los trabajos de Slavoj Žižek, Mladen Dolar y Alenka Zupancic. A diferencia de los primeros teóricos, los segundos subrayan que el cine procura al espectador una experiencia que no encaja en la ideología dominante. Esto no quita que luego la narrativa obre en la dirección contraria: la captura ideológica. Pero si se pierde de vista la dimensión extraideológica del cine, no se puede comprender cómo la ideología engancha al sujeto del inconsciente. Por ello, McGowan propone concentrarse en cómo las películas despliegan el objeto **a**, es decir, el objeto de deseo extraideológico (2007: 1-22).

exploración del deseo. Pero esta interpretación hace caso omiso de cómo, por ejemplo, la emoción de la música acompaña las imágenes de amor de la pareja y que por tanto la narrativa filmica asocia la vida (el goce) a la monogamia.

¿Podría decirse entonces que nuestro método psicoanalítico corrobora por otros medios la tesis estructuralista del sentido único del texto? No. En primer lugar, porque, como hemos visto en la sección anterior, a veces el goce desborda las redes de sentido que lo contienen. Que la lengua no puede capturar totalmente el goce, que la vida excede el sentido, ya lo sabíamos desde mucho antes de Lacan. Y, en segundo lugar, porque en una película puede haber goces colocados en sistemas de valores que contradicen el goce-sentido principal de la narrativa. Para retomar el ejemplo de la comedia romántica, en *El diario de Bridget Jones* (2001) el valor supremo de la vida se ubica en la relación monógama entre Bridget y Mark, ¿pero realmente se puede decir que no hay vida en las múltiples seducciones del mujeriego Harry Cleaver (Hugh Grant)? Y a pesar de que Harry expresa su deseo de formar una pareja estable y de que la narrativa denuncia su conducta donjuanesca, ¿no es la ligereza con la que toma sus relaciones «amorosas» precisamente aquello que lo hace deseable?

Un texto estético no es por tanto totalmente coherente, aunque, por supuesto, algunos son más coherentes que otros (y hay otros que simplemente no lo son). Pero la ubicación del goce o de los goces nos permite establecer el lugar desde donde se urde el sentido en el film, de manera que la interpretación no se convierta en un mero juego especulativo de hacer que el texto diga lo que no goza. Nada de esto impide, por supuesto, que un espectador interprete la película «a su manera», pero esta interpretación solo consigue alterar su significado si articula un goce oculto en ella dirigido a todos.

En este sentido, nuestras interpretaciones de las películas aspiran a convertirse en parte de ellas. Estamos muy lejos de la creencia de que puede interpretarse un texto desde una posición neutral y objetiva. Nuestras interpretaciones apuntan a hacer visible la relación entre las películas y la hegemonía global. Pero también a hacer visible que esta relación es más porosa de lo que se imagina.

## **El orden del libro**

Hemos ordenado este libro por géneros. Pero antes de hablar de ellos, debemos especificar que nuestra concepción del género se halla estrechamente ligada a aquella expuesta por Rick Altman en *Los géneros cinematográficos* (2000). Así como Altman, no pensamos que los géneros sean tipos de ficciones ahistóricas

y sempiternas que se mantienen en compartimientos estancos. Pensamos más bien que nacen de un proceso complejo en que los productores, los distribuidores, el público y los críticos se comunican sobre grupos de películas que comparten sintagmas (una estructura narrativa) y/o elementos semióticos (ambientes, objetos, tipos de personaje y de música, etc.).

No basta con que los productores identifiquen sintagmas (el «chico conoce-pierde-recupera a la chica» de la comedia romántica) o semas exitosos (esvásticas, formaciones militares y el inglés gutural de las películas de nazis). No basta tampoco combinar ambos, aunque en este caso el género pueda estabilizarse y ser más duradero, como, por ejemplo, el *western*, que combina una narrativa épica (el sintagma) con personajes rudos que montan a caballo y beben en cantinas de pueblos en el límite de la «civilización» (los semas). Se necesita, además, que lo sintagmático o lo semiótico responda a algún deseo (contra)cultural de los espectadores (como querer ver el fin del mundo en los albores del año 2012), que los publicistas consideren provechoso servirse del término genérico para beneficiarse del éxito de otra película («Un thriller de espionaje más inteligente que cualquier película de James Bond») y/o que los críticos de los grandes medios de comunicación consideren que este término convenga a sus esfuerzos por dar inteligibilidad a la totalidad de la experiencia cinematográfica. Como dice Altman, un género no es el producto lógico de similitudes entre varios textos fílmicos (el género en el cine no es solo un hecho textual), sino más bien el resultado contingente del encuentro entre «múltiples códigos, que se corresponden con los diversos grupos de quienes se puede decir, puesto que colaboran en la definición del género, que “hablan” el género» (2000: 281).

Es por ello que algunos de los géneros que abordaremos aquí son más específicos que las grandes clasificaciones genéricas como Suspense, Acción, Drama, Terror, etc. Por ejemplo, mientras que para muchos las películas de asesinos en serie es un subgénero del género de terror, nosotros consideramos que constituyen un género por derecho propio. Por supuesto, en tanto críticos culturales, el deseo de investigar ciertos aspectos de la cultura global ha influido en nuestro nombramiento de los géneros. Pero debe decirse que no lo hemos hecho de manera solipsista, sino que hemos optado por validar ciertos nombres que circulan entre el público, los críticos y la publicidad.

Dicho esto, no pretendemos realizar un estudio fílmico sobre los géneros. Pretendemos más bien estudiar cómo cada uno de ellos se sirve de ciertas narrativas e imágenes para explicar los cambios y los problemas de nuestra época. Más precisamente, partiremos de los géneros para arribar a las **ficciones fundamentales** con las que Hollywood atiende el ocaso de la autoridad paterna, los excesos de la ética individualista, el deseo de

emancipación femenina, los problemas en el vínculo amoroso, el declive del universalismo, el ascenso de las comunidades minoritarias, la crisis ecológica y la creciente falta de legitimidad del capitalo-parlamentarismo. Si bien cada género privilegia ciertas ficciones específicas, estas tienden a recurrir y a desplegarse a lo ancho de la pantalla de Hollywood. Y lo que nos interesa es cómo esta pantalla «piensa» los distintos procesos y contradicciones del mundo contemporáneo, ya sea para proponerlo como el mejor de los mundos posibles (lo cual ocurre mucho), para sugerir ciertas reformas sin alterar sus fundamentos básicos (lo cual ocurre mucho también) o (lo cual ocurre muy poco) para atreverse a formular un mundo nuevo.

Para Freud, ya lo hemos dicho, todo sueño tiene un ombligo, un **real** con el que se relacionan problemáticamente las imágenes y las palabras que constituyen el tejido onírico. Decimos problemáticamente porque, si bien las imágenes y las palabras extraen su fuerza de ese real, este amenaza siempre con fisurarlas, desgarrarlas. Lo real atrae, cautiva, pero también «quema». Asimismo, en la escena contemporánea, las contradicciones del mundo concreto son ese real candente que amenaza con desgarrar el tejido ideológico de la hegemonía neoliberal. En tanto industria del entretenimiento, las películas de Hollywood deben coger algo de ese real, de lo contrario corren el riesgo de aburrir y de fracasar en la taquilla. ¿Cuáles son los sueños que la gran industria fabrica desde el ombligo de lo real de la globalización capitalista? ¿De qué manera estos sueños reparan el sueño liberal? Es hacia la respuesta de estas preguntas que se orienta el presente trabajo.

Nos hemos concentrado, como corresponde, en los productos culturales de Hollywood, es decir, en las películas más comerciales, pero también nos hemos detenido en algunas películas de arte –del cine independiente, europeo o del mismo Hollywood– a fin de poder delimitar mejor el horizonte ideológico de la industria. A menudo el «afuera» ayuda a precisar mejor los contornos del «adentro».

Así, en la secuencia 1, veremos cómo las películas de catástrofes han evolucionado hasta consolidar un género que algunos críticos llaman *end of the world movie* (película del fin del mundo). En la sintaxis de los relatos apocalípticos, la catástrofe es a menudo el resultado de los problemas vigentes de la sociedad moderna. Y de lo que nos ocuparemos aquí es de cómo estas películas tienden a ubicar el problema principal en el declive de la autoridad paterna, para luego apelar al retorno del padre como fundamento de un nuevo pacto social profundamente conservador.

En la secuencia 2, discutiremos los diagnósticos y las curas que ofrecen las comedias románticas a los «males» que, en nuestra época, dificultan



que los amantes pasen del encuentro amoroso a consolidar una pareja. Si Zygmunt Bauman considera, quizás demasiado generalmente, que esto se debe al individualismo, las comedias románticas son más específicas en su diagnóstico; al menos, subdividen la dificultad según los sexos. En muchas de ellas, los obstáculos principales que la época presenta al vínculo de amor son la cultura del espectáculo, que refuerza el apego del hombre a sus fantasías sexuales, y el movimiento feminista, que introduce un reparo en la mujer a reconocerse como objeto de esas fantasías. También nos ocuparemos aquí de cómo estas películas se sirven del clásico relato de amor de los «opuestos se atraen» para validar el creciente poder de las grandes corporaciones o, a veces, sorprendentemente, para cuestionarlo. Contra lo que presupone el espectador masculino, las comedias románticas son más que simples relatos acaramelados.

En la secuencia 3, abordaremos tres coordenadas del cine infantil animado: los relatos de origen de la democracia liberal, el recurso estético a la ironía metaficticia y su relación con la subjetividad flexible que pulula en el mercado y el nuevo modelo propuesto para la mujer en una época marcada por el feminismo. Lejos de ser simplemente fantasías orientadas al entretenimiento, las películas infantiles involucran a los niños en la reflexión de los procesos sociopolíticos contemporáneos. Si bien a menudo esta puede ser subversiva, como en los casos del feminismo y del ecologismo, por lo general acaba glorificando las coordenadas del mundo globalizado.

En la secuencia 4, examinaremos cómo el género de nazis propone un nuevo orden mundial a partir del hecho histórico del exterminio de seis millones de judíos. En estas películas, el «holocausto» se muestra como el mal absoluto que no debe repetirse. Y de lo que se trata en la secuencia es de descifrar y evaluar, de manera crítica, esas grandes formas subjetivas (la personalidad antiautoritaria), éticas (la ética humanitaria) y sociopolíticas (la «sociedad abierta de mercado» y el multiculturalismo) que, según estas películas, podrían evitar la repetición de lo irrepetible.

En la secuencia 5, analizaremos cómo el género de asesinos en serie aborda el imperativo al goce perverso del capitalismo. Para frenar este imperativo, el género apela a la ficción del retorno del padre, aunque a veces la problematiza, y otras veces recurre a la mujer. Pero más allá de todo esto, queremos mostrar que las películas de asesinos se han convertido en mercancías en serie que hacen lo que critican. Y esto porque proporcionan al espectador el goce perverso de contemplar el suplicio de la víctima. No obstante, el análisis detallado de estas películas revelará que, a pesar de gozar de este modo, el espectador ideal de estas películas es menos perverso de lo que se imagina.

En la secuencia 6, señalaremos que las películas de superhéroes constituyen un género ético que emerge a partir del declive de los *westerns*. Los superhéroes son los viejos *cowboys* en el contexto de la metrópolis y de la tecnología, pero, más importante aun, en el contexto del ocaso de la ética del deber y de la normalización del individualismo narcisista. De allí que, como demostraremos en esta secuencia, las películas de superhéroes sean *Bildungsromans*, o mejor *Bildungsfilms*, en las cuales los nuevos héroes reaprenden la ética del sacrificio para sostener el orden social o para fundar uno nuevo.

Finalmente, en el «desenlace abierto» intentaremos hilvanar las ficciones que se hayan reiterado en las seis secuencias a fin de otorgar visibilidad a ciertas coordenadas de la cultura de Hollywood. Reconocemos, por supuesto, que a pesar de haber analizado un gran número de películas, esto no nos permite llegar a conclusiones muy definitivas. El desenlace, por tanto, presenta ciertas ideas sobre la cultura de Hollywood acerca de las cuales hace falta aún evaluar su alcance en el vasto corpus de la industria. En este sentido, el desenlace abierto es una introducción a un proyecto de estudio, en el cual incluimos al lector, que deberá durar muchos años más. Sometemos entonces este libro ante ustedes con la intención de promover otras investigaciones, desde el margen, sobre Hollywood, pero también con la confianza de que muchas de las ideas vertidas servirán de fundamento para las secuelas.

Juan Carlos Ubilluz

## Bibliografía

ALTMAN, Rick

2000 *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

BADIOU, Alain

2005 *Filosofía del presente*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

1999 *San Pablo. La fundación del universalismo*. Barcelona: Anthropos.

BARTHES, Roland

1987 «De la obra al texto». En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, pp. 73-88.

1977 «Introducción a la teoría del relato». En: NICCOLINI, Silvia (comp.), *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 103-116.

BAUMAN, Zygmunt

2003 *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: FCE.

CHATTERJEE, Partha

2007 *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Lima: IEP.

DEBORD, Guy

1995 *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Naufrago.

HARDT, Michael y Antonio NEGRI

2002 *Imperio*. Buenos Aires: Paidós.

HARVEY, David

2005 *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press.

1998 *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

HILLER, Jim

1992 *The New Hollywood. A Movie Book*. Londres: Studio Vista.

KING, Geoff

2002 *New Hollywood Cinema. An Introduction.* Nueva York: Columbia University Press.

KRISTEVA, Julia

1995 «Tiempo de mujeres». En: *Las nuevas enfermedades del alma.* Madrid: Cátedra, pp. 185-205.

LACAN, Jacques

1999 *Seminario 5. Las formaciones del inconsciente.* Buenos Aires: Paidós.

1988 *Seminario 7. La ética del psicoanálisis.* Buenos Aires: Paidós.

1984 *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis.* Buenos Aires: Paidós.

LACLAU, Ernesto y Chantal MOUFFE

1987 *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia.* Madrid: Siglo XXI.

LIPOVETSKY, Gilles

2002 *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo.* Barcelona: Anagrama.

MCGOWAN, Todd

2007 *The Real Gaze. Film Theory After Lacan.* Nueva York: State University of New York Press.

MILLER, Jacques-Alain y Eric LAURENT

2005 *El Otro que no existe y sus comités de ética.* Buenos Aires: Paidós.

MILLER, Toby; Nitin GOVIL; John MCMURRIA y Richard MAXWELL

2005 *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing.* Barcelona, Buenos Aires y México: Paidós.

RANCIÈRE, Jacques

2007 *El desacuerdo. Política y filosofía.* Buenos Aires: Nueva Visión.

ROCHABRÚN, Guillermo

2007 *Batallas por la teoría. En torno a Marx y el Perú.* Lima: IEP.

UBILLUZ, Juan Carlos

2006 *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea.* Lima: IEP.

ŽIŽEK, Slavoj

2005 *Las metástasis del goce.* México: Paidós.

2001 *El espinoso sujeto: el centro ausente de la ontología política.* Buenos Aires: Paidós.

1999 *El acoso de las fantasías.* Madrid y México: Siglo XXI.

**Secuencia 1**  
**El fin del mundo como restauración  
conservadora**

*Juan Carlos Ubilluz, Víctor Vich, Cecilia Esparza,  
Tilsa Ponce y Félix Lossio*



## **Zoom in**

# **La fascinación con el fin de los tiempos**

¿Por qué en el mundo contemporáneo nos encontramos tan absolutamente fascinados con las películas de catástrofes? ¿Por qué Occidente ha comenzado a narrar el fin de la civilización global? ¿Cuáles son las ideas que este tipo de películas instaure sobre la modernidad, el desarrollo tecnológico y las posibilidades del cambio social? Si revisamos la gran presencia de películas apocalípticas en la cartelera mundial de los últimos años, estas preguntas parecen urgentes y hacia su respuesta se encamina esta secuencia.

La cultura occidental siempre ha representado catástrofes locales (el hundimiento de la Atlántida, la destrucción de Sodoma y Gomorra) o globales (el diluvio universal, el Apocalipsis) y el cine de Hollywood no es la excepción a la regla. De hecho, junto a los *westerns* y a las comedias románticas, las películas de catástrofes constituyen uno de sus géneros predilectos. Tan solo un mes después de la tragedia del Titanic comienza a rodarse *Salvados del Titanic* (*Saved from the Titanic*, 1912), una película muda norteamericana protagonizada por Dorothy Gibson, sobreviviente de la tragedia real. Ese mismo año, la película alemana *En la noche y el hielo* (1912) retoma el tema del Titanic y, el año siguiente, hace lo propio la película danesa *Atlantis* (1913).

El hundimiento del Titanic es así la primera catástrofe alrededor de la cual se organiza el género. Sin duda, la industria del cine cogió oportunamente un tema de actualidad, pero eso no acaba de explicar por qué a lo largo del siglo XX se han realizado más de veinte películas sobre ese tema. Por tanto, es imprescindible añadir a lo anterior que la tragedia del Titanic ha adquirido el *status* de un mito. Considerado por la prensa de la época como imposible de hundir, este lujoso e imponente crucero –el más grande objeto móvil de su tiempo– simbolizaba uno de los grandes logros tecnológicos de la modernidad industrial. Y por tanto su hundimiento devino rápidamente en un mito en el que la naturaleza rebajaba la arrogante confianza del hombre en el proyecto moderno.

Con esto no queremos decir que el cine de catástrofes sea contrario a la modernidad, pero sí que tiende a visibilizar sus puntos ciegos. La catástrofe interrumpe el curso de la civilización y la sitúa ante sus propios límites constitutivos. Se trata de un «acontecimiento» que destruye mucho de lo



máspreciado que ha imaginado y construido el hombre y que hace notar su pérdida de control frente a fuerzas externas o internas. La catástrofe se sitúa en un tiempo indefinido que sirve como «bisagra» para mirar el pasado, pero sobre todo para replantear el futuro. *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang resume todo esto a la perfección. En este film futurista se muestra una sociedad altamente industrializada en la que se han acentuado las divisiones de clase, alienado a los trabajadores convirtiéndolos en semiesclavos y reducido la cultura humana a una gran máquina de producción. *Metrópolis* se produjo en el contexto de electrificación masiva de las ciudades más modernas del mundo y de avance más fuerte del proceso de industrialización. Así, ante el peligro de la maquinización del hombre, la película se sirve de la catástrofe para proponer un nuevo horizonte social y político.

Ahora bien, así como *Metrópolis* y las distintas recreaciones de la tragedia del Titanic, la mayor parte de las películas del género nos muestran tragedias localizadas en un objeto en movimiento –*Apollo 13* (1995)–, en un edificio –*Infierno en la torre* (1974)–, en una ciudad –*Chicago* (1937)–, etc. Pero lo que nos interesa aquí son principalmente las catástrofes que ocurren a escala global. Por tanto, haremos un repaso del desarrollo del subgénero apocalíptico en su relación con el género de catástrofes.

## **Una breve arqueología filmica por el fin del mundo**

Hay tres periodos importantes en el desarrollo del cine del fin del mundo. El primero se da entre la aparición del cine y la década de 1950. En este periodo las catástrofes globales son pocas en relación a las localizadas. Las primeras dos películas del subgénero apocalíptico se benefician del miedo que produjo en la población mundial el paso cercano del cometa Halley en 1910. Tanto la danesa *El fin del mundo* (*Verdens Undergang*, 1916) de August Blom, como la francesa del mismo título (1931) del aclamado director Abel Gance se centran en las diferentes reacciones de la gente ante la aparición de un cometa que amenaza con estrellarse contra la Tierra. Pero la película más espectacular de este periodo es sin duda *El diluvio* (1933). Producida por RKO Radio Pictures, este film hollywoodense trata sobre una serie de desastres naturales que llevan a la destrucción de la Tierra. *El diluvio* contiene además una secuencia en la que un tsunami inunda Nueva York, la cual sirve de base a algunas escenas de *El día después de mañana* (2004), sobre todo a aquella donde las aguas sepultan la estatua de la libertad. Al parecer, Nueva York ha sido desde siempre una de las ciudades preferidas por Hollywood para la catástrofe.

El segundo periodo comienza en la década de 1950<sup>17</sup> con *El día que la Tierra se detuvo* (1951), donde un visitante extraterrestre llama la atención al género humano por su gran ímpetu bélico. En este periodo hay un incremento notable de películas sobre desastres globalizados. Esto se debe a que el género recoge el temor mundial ante la escalada de armamento atómico de Estados Unidos y la Unión Soviética durante la Guerra Fría. Como lo señala Stephen Keane, la década de 1950 traen la idea de que el fin del mundo puede ocurrir si alguien presiona un botón (2001: 11)<sup>18</sup>. Pero este periodo cobra realmente fuerza con la crisis de los misiles cubanos en octubre de 1962; es entonces que empiezan a realizarse películas en las que el mundo se ve amenazado o diezmado por una guerra atómica, entre ellas, *Pánico infinito* (*Panic in the Year Zero*, 1962), *Dr. Insólito o: Cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba* (*Dr. Strangelove...*, 1964), *Punto límite* (*Fail-Safe*, 1964), *Estado de alarma* (*The Bedford Incident*, 1965) y *El juego de la guerra* (1965)<sup>19</sup>.

Pasado el punto más tenso de la Guerra Fría, y a raíz del éxito de taquilla de *Aeropuerto* (1970), las películas del Apocalipsis atómico ceden paso a las catástrofes localizadas, como *Poseidón* (1972), *Infierno en la torre* (1974) y *Terremoto* (1974)<sup>20</sup>. Según Disaster Online, en la década de 1970 hubo 56 películas de este tipo; de allí que más de un crítico se refiera a estos años como la «era dorada» del género de catástrofes. No obstante, en la década de 1980, luego de que Ronald Reagan llamase a la Unión Soviética «el Imperio del Mal», reincrementando así la tensión entre ambas potencias, hay un pequeño rebrote en la pantalla del tema de la guerra atómica con *Juegos de guerra* (1983) y la película para televisión *El día de mañana* (1983).

Además de que el fin del mundo se halla tan lejos (o tan cerca) como el dedo imprudente del botón, el subgénero apocalíptico introduce la idea de que la debacle atómica es un destino inevitable. Piénsese en el gran número de películas

---

17 Curiosamente, en la década de 1940 hay pocas películas de catástrofes. Como hipótesis, habría que preguntarnos si tenía sentido representar la catástrofe cuando ella estaba ocurriendo en la realidad, en plena Segunda Guerra Mundial.

18 Por supuesto, hay películas apocalípticas en este periodo que nada tienen que ver con la posibilidad de una guerra atómica. Por ejemplo, en la década de 1950 se realizan varias películas en las cuales los extraterrestres invaden la Tierra, entre ellas: *La guerra de los mundos* (1953), *La invasión de los usurpadores de cuerpos* (1956) y *La Tierra contra los platillos voladores* (1956).

19 Además del miedo a la guerra atómica, se muestra el miedo al desarrollo de la energía nuclear, como en *Cuando la Tierra se abre* (*Crack in the World*, 1964).

20 Por cierto, en las décadas de 1950 y 1960 también se realizan varias películas con catástrofes locales como, por ejemplo, *Escrito en el cielo* (*The High and the Mighty*, 1954), un nuevo remake de *Titanic* (1953) y *Krakatoa, al este de Java* (1969).

postapocalípticas<sup>21</sup> durante este periodo; para mencionar solo unas cuantas: *El día del fin del mundo* (*The Day the World Ended*, 1955), *Los últimos sobrevivientes* (*The World, the Flesh, and the Devil*, 1956), *El planeta de los simios* (1968) y *Mad Max* (1979). Podría decirse que, ya para el final de la década de 1960, cada vez que aparecía en la pantalla un desierto o una ciudad en escombros donde la civilización humana había regresionado a un estado tribal, aunque manteniendo algo de su tecnología motriz y bélica, el espectador asumía que había ocurrido la Tercera Guerra Mundial. Prueba de ello es que en la escena final de *El planeta de los simios*, cuando Taylor (Charlton Heston) descubre las ruinas de la Estatua de la Libertad (y por tanto también que el planeta habitado por simios es en realidad la Tierra años después de la catástrofe nuclear), no necesitó decir más que: «Al final realmente lo hicimos. Lo hicieron explotar. Maniáticos. Los maldigo a todos hasta el infierno», y el espectador ya sabía lo que había pasado.

Curiosamente, en el tercer periodo —que se inicia con la desintegración de la Unión Soviética y por tanto con el final de la Guerra Fría— no se dejan de hacer películas apocalípticas, sino que, por el contrario, ellas se multiplican exponencialmente. Si en el primer periodo la catástrofe en el cine tiende a ser local y en el segundo oscila entre lo local y lo global, en el tercero ella es antes que nada global. Lo que era una parte del género se convierte en el todo, hasta el punto en que hoy podemos hablar del género del fin del mundo.

La aparición de este género en nuestros días responde a tres fenómenos que actúan en conjunto. El primero está relacionado al hecho de que la imaginación apocalíptica se aviva con el fin del milenio (recuérdense las predicciones de catástrofes económicas generadas a partir del temor de que las computadoras no pudiesen procesar el cambio del año 1999 al 2000). Para agravar esta situación, no solo el año 2000 sino también el 2012 han sido fechas que distintos adivinos (como Nostradamus y los astrólogos mayas) pronosticaron como el fin del mundo.

El segundo es la sospecha de que nos aproximamos a una catástrofe ecológica. Cuando George Bush fue elegido como presidente de Estados Unidos en el año 2000, se opuso al Protocolo de Kyoto aduciendo que este eximía de la regulación al 80% de la población mundial, incluidos grandes centros industriales como China y Bangladesh. Y hasta ahora las grandes potencias mundiales no han llegado a un acuerdo vinculante para frenar el efecto de los gases invernadero. Como ya lo hemos visto,

---

21 Como lo señala Geoff King, a diferencia de las películas apocalípticas, en las postapocalípticas raramente se muestran imágenes de la destrucción total (2009: 145). En estas, se presume que la catástrofe ya ocurrió y la narrativa se concentra en sus efectos.

Hollywood siempre ha sabido aprovecharse de los miedos y las angustias de las distintas décadas.

El tercer fenómeno que impulsa la producción de estas películas son los nuevos adelantos tecnológicos en el registro filmico desarrollados en las últimas décadas, adelantos como, por ejemplo, la digitalización del proceso de creación cinematográfica –y con ello la ampliación de los efectos especiales– y la potencialización sensorial (THX, Dolby, pantallas envolventes) de las salas de cine. Hay pues una enorme distancia entre lo que era ver *La noche que la Tierra explotó* (1957) o *Terremoto* en el Cine Roma de la Lima de la década de 1970 y experimentar *2012* (2009) o *Presagio* (2009) en la sala envolvente de algún multicine de inicios del siglo XXI.



*2012* (2009)



*Presagio* (2009)

Por supuesto, el cine no necesitó de estos avances en sus registros visuales y sonoros para poner en escena la catástrofe global, pero ellos le otorgan mayor credibilidad y, más importante aun, espectacularidad. La experiencia cinematográfica del fin del mundo no volverá a ser igual. Siguiendo a Lipovetsky

y Serroy, podemos decir que el género apocalíptico se inserta dentro de la «cuarta época del cine» (2009: 22-28), una época –nuestra época– marcada por la proliferación de las producciones multinacionales, la intensificación de las campañas publicitarias, las posibilidades de distribución mundial, la implementación de nuevas y mejores salas de cine y la consolidación de una audiencia global. De hecho, hoy en día las películas del fin del mundo constituyen superproducciones de alta tecnología en las cuales el altísimo costo de su realización es siempre anunciado como parte de la campaña publicitaria que antecede a sus estrenos<sup>22</sup>.

Las imágenes de destrucción se mueven de esta manera al interior de la «imagen-exceso» (Lipovetsky y Serroy 2009: 73), un dispositivo de la cultura del espectáculo que satura los sentidos del espectador y lo conduce a una especie de «vértigo» sensorial. Cristalización del paroxismo y de la desrealización en el capitalismo tardío, la imagen-exceso apunta a una saturación de los sentidos que consigue justamente la pérdida del sentido. No es extraño entonces que en las películas del tercer periodo el espectáculo de la destrucción tienda a opacar la reflexión sobre sus causas.

## **De la Guerra Fría a la globalización capitalista**

Como se colige de este breve repaso histórico, la representación fílmica de la destrucción del planeta no es nueva; es parte del cine incluso antes de la llegada del sonido. Lo que cambia, eso sí, son las razones que movilizan dicha representación. En otras palabras, el cine siempre ha imaginado la destrucción del planeta, pero las obsesiones que sostienen esta destrucción cambian con el tiempo.

No hay mejor manera de ilustrarlo que a través de la diferencia entre *El día que la Tierra se detuvo* (1951) y su *remake* en nuestra época (2008). En la película de 1951, unos extraterrestres llegan a la Tierra para tratar de impedir las guerras entre los seres humanos. Además está decir que este argumento sintoniza con las preocupaciones del periodo de la Guerra Fría y adelanta el temor de las películas de la década de 1960 a la guerra atómica. En el *remake*

---

22 *El día de la Independencia* es el caso más claro: la película debía estrenarse el 3 de julio de 1996, pero debido a la expectativa del público se estrenó un día antes, el mismo día en el que la acción del film comienza, contribuyendo así al «efecto de realidad» que impacta en el espectador.

del 2008, la trama es básicamente la misma, solo que ahora los extraterrestres vienen a eliminar a la raza humana con el fin de evitar que esta acabe con la vida natural en el planeta. Como lo dice Klaatu (Keanu Reeves), el visitante extraterrestre, no hay muchos planetas habitables en la galaxia y nuestro pequeño planeta azul es demasiado precioso para arriesgarse a esperar un improbable cambio de actitud de la humanidad.

Así, desaparecida la Unión Soviética, el miedo a la guerra nuclear se aminora y se acrecienta, en cambio, el temor a que el desarrollo industrial produzca una catástrofe ecológica. Este es el miedo central que recogen las películas apocalípticas en el contexto de la globalización capitalista. Sin ningún «Imperio del Mal» que lo detenga, el capitalismo se expande de manera triunfante en el planeta, pero por eso mismo se cierne una amenaza mayor sobre el ecosistema. Sería errado, sin embargo, decir que la catástrofe ecológica es el único peligro que se escenifica en las películas del fin del mundo; en estas, la Tierra también se ve asediada por meteoritos gigantes, explosiones solares, pandemias desconocidas e incluso ataques extraterrestres.

Dicho esto, la catástrofe global no solo genera temor sino también fascinación. Por un lado, se trata de la fascinación con el espectáculo de la muerte, la cual, según Georges Bataille, es inherente a la condición humana<sup>23</sup>. Y por el otro, dicha catástrofe responde a una insatisfacción con el orden global que se enreda a una pulsión utópica. En otras palabras, el género se nutre del espíritu de revancha del espectador contra un sistema social que considera injusto, pero, a la vez, de su deseo de superar sus contradicciones.

A partir de la catástrofe, las películas ponen a prueba procesos sociales y políticos que se han dado globalmente desde la Caída del Muro de Berlín: la consolidación de la democracia liberal como único modelo político y la del capitalismo como modelo económico, la ascendencia del multiculturalismo como la lógica cultural de la globalización y el reciente declive de la hegemonía norteamericana (esto último a partir del cambio de siglo). Como veremos más adelante, todas estas coordenadas del mundo globalizado están directamente problematizadas en las películas del fin del mundo.

En esta secuencia seguiremos la pulsión utópica en el género para dar cuenta de la falla que visibiliza en el sistema social: el declive de la autoridad

---

23 Para George Bataille, el erotismo, la orgía, la fiesta y el sacrificio permiten al hombre experimentar el miedo y la fascinación ante un movimiento vital que pone en peligro su individualidad (1973: 58-84). Lo mismo se podría decir de las películas de catástrofes: estos espectáculos de destrucción producen en el individuo algo del miedo-fascinación de entregarse a ese movimiento en el cual la turbulencia de la vida se confunde con la muerte.

paterna, el atentado contra la ecología, la falta de espiritualidad y el descrédito mismo del proyecto moderno. En el primer ensayo, Víctor Vich analiza las causas de las catástrofes así como las respuestas de Occidente ante aquellas. En el segundo, Cecilia Esparza y Juan Carlos Ubilluz estudian cómo la religión emerge como una respuesta cuando la modernidad secular advierte su probable extinción. En el tercero, Tilsa Ponce expone el trasfondo privado del Apocalipsis y la consecuente restitución del padre. Finalmente, en el último ensayo, Félix Lossio evalúa la política que estas películas proponen para Estados Unidos y las otras naciones del mundo a partir de la catástrofe. A continuación, presentamos cada uno de los ensayos.

# Desafíos a la modernidad

*Victor Vich*

Frente al discurso arrogante con que la modernidad se construyó a sí misma, las películas del fin del mundo muestran su impotencia para controlar la catástrofe. Todas estas películas, en efecto, parecen promover el reconocimiento de que los hombres no hemos llegado a tener completo control sobre la naturaleza y de que los logros de las ciencias y del pensamiento racional son todavía insuficientes. Observemos por ejemplo el siguiente diálogo entre el presidente de los Estados Unidos (P) y un científico de la NASA (C) en la película *Armagedón* (1998):

P: ¿Qué es esta cosa?

C: Es un asteroide.

P: ¿De qué tamaño estamos hablando?

C: Nuestro mejor cálculo es de 97,6... del tamaño de Texas, presidente.

P: Dan, ¿no vimos esto venir?

C: Nuestro presupuesto nos permite estudiar solo el 3% del cielo; disculpe pero es un cielo muy grande.

Así, en muchas películas, el proyecto de la modernidad se muestra insuficiente ante eventos impredecibles que escapan a su control. El hombre, en todo caso, puede llegar a comprender lo que sucede, pero el gran problema es que nunca parece contar con los medios para poder evitarlo.

Un ejemplo muy claro al respecto es *Impacto profundo* (1998), donde el espectador es permanentemente confrontado con la impotencia tecnológica frente al fenómeno natural. A pesar de los múltiples intentos por detenerlo, el asteroide impactará con la Tierra y entonces el cielo se llenará de polvo y toda la vida vegetal y animal morirá. Por lo mismo, el presidente de los Estados Unidos, símbolo máximo del poder en estas películas, reconoce el fracaso y pronuncia el siguiente discurso:

Estimados compatriotas: Me corresponde la triste tarea de informar que el Mesías fracasó. Esta imagen de radar muestra que la detonación



fue exitosa, pero sin embargo no destruyó al cometa. Ahora hay dos pedazos. Uno tiene un ancho de diez kilómetros, el otro de dos kilómetros. Ambos aún se dirigen a la Tierra. Hemos perdido contacto con el Mesías, aunque lo rastreamos visualmente. No sabemos cuántos están con vida. No sabemos de su condición.

Ante el advenimiento del fin del mundo, estas películas subrayan el desconcierto humano mediante intensas miradas focalizadas en primeros planos o silencios confusos y aterrados. Desde ahí, se activa la pregunta acerca de las causas de la catástrofe y puede decirse que las películas ensayan al menos cuatro tipos de respuestas. Desarrollemos cada una de ellas.

El primer grupo ubica la causa de la catástrofe en la irrupción inexplicable de diversos fenómenos naturales (una nueva era climática, una erupción del Sol o la caída de un meteorito). El segundo grupo culpabiliza al hombre por destruir la naturaleza en su afán modernizador. Un tercer grupo la imagina como una invasión de extraterrestres. Y, finalmente, un cuarto grupo de respuestas sostiene que la catástrofe responde a una teleología religiosa que ya tiene escrito nuestro destino.

## **Los fenómenos cósmicos**

La primera causa refiere a un tema propiamente natural. Para muchas de estas películas, la destrucción del mundo está relacionada a sucesos cósmicos que ya han ocurrido en la historia del universo y que se despliegan inevitablemente con una gran potencia destructiva. Desde este punto de vista, las catástrofes se figuran como un fenómeno que siempre está latente y que bien podría ocurrir en este preciso instante. El objetivo es producir miedo en el espectador mediante voces en *off* que por lo general están acompañadas de una música sentenciosa, como en *Armagedón*:

Esta es la Tierra en la época en que los dinosaurios deambulaban por un planeta verde y fértil. Un pedazo de piedra de tan solo diez kilómetros de ancho cambió todo el panorama. El impacto tuvo la fuerza de diez mil armas nucleares. Un billón de kilos de polvo y piedras saltaron a la atmósfera creando una cobija sofocante de polvo... que el Sol no pudo penetrar en mil años. Ya sucedió antes, volverá a suceder de nuevo. La pregunta es cuándo.

*Impacto profundo* y *El día después de mañana* (2004) también reproducen estas ideas: el desastre es producto de un fenómeno natural que actúa de acuerdo a sus propias leyes y que los hombres nunca pueden comprender bien. Todas estas películas se esfuerzan por subrayar que la vida es absolutamente contingente y que los seres humanos no sabemos exactamente qué pasará con la Tierra. Lo único que podemos saber es que cuando las leyes del mundo natural se imponen, lo hacen con una fuerza inusitada.

## **Los excesos de la modernidad**

La segunda causa del desastre es atribuida a la modernidad, que se figura como autodestructiva, y, por lo mismo, estas películas sostienen la tesis de que el hombre es finalmente quien tendrá la culpa de la destrucción del planeta. Se trata, por tanto, de establecer un tipo de reflexión política en la cual la catástrofe es interpretada como una «venganza» de la naturaleza ante los excesos del proyecto moderno.

En *El día después de mañana*, por ejemplo, la culpa procede de la contaminación ambiental y la película muestra la indiferencia política al respecto. En una asamblea de algún organismo multilateral, se produce un ácido diálogo entre un renombrado científico (C) y el vicepresidente (V) de los Estados Unidos:

C: De no actuar pronto, nuestros hijos y nietos tendrán que pagar el precio.

V: ¿Y quién pagará el precio del Acuerdo de Kyoto? Le costaría cientos de billones de dólares a la economía mundial.

C: Con todo respeto, señor vicepresidente, el costo de no hacer nada sería más alto. Nuestro clima es frágil. Al paso en que estamos quemando combustible y contaminando, los casquetes polares desaparecerán pronto.

V: Profesor Hall... nuestra economía es tan frágil como el medio ambiente. Quizá debería pensar en eso antes de hacer afirmaciones sensacionalistas.

C: Pues el último trozo de hielo que se desprendió era casi del tamaño de Rhode Island. Algunos podrían llamar a esto bastante sensacional.

Es decir, estas películas invierten la arrogancia moderna frente a la naturaleza y muestran cómo el desarrollo tecnológico pone en riesgo la supervivencia humana. Desde esta posición, la política es representada no solo como un discurso de ignorantes sino, sobre todo, como una práctica

de irresponsables. *El núcleo* (2003), por ejemplo, subraya que la causa de la catástrofe es la carrera armamentista, la cual ha producido la paralización del campo magnético que protege a la Tierra del Sol. Por su parte, *El fin de los tiempos* (*The Happening*, 2008) sugiere que el desastre tiene que ver con una reacción de la naturaleza contra el hombre, que es entendido como un destructor de la misma. Es decir, todas estas películas proponen que el fin del mundo se debería ya no a una mera contingencia natural, sino más bien a una causalidad en la que el hombre es el único responsable.

Hay, sin embargo, algo que añadir a lo anterior. Si en la cultura contemporánea observamos la permanente «desaparición de la naturaleza» a causa de la industrialización del campo, es decir, si hoy las grandes urbes aspiran a homogenizar a la naturaleza al interior de sus propios paradigmas, entonces bien podría decirse que estas películas muestran el «retorno de lo reprimido» y sus feroces consecuencias. En efecto, en ellas la naturaleza retorna ante la cultura para vengarse con una fuerza atroz y descomunal (Jameson 1999: 38).

Quizá *Niños del hombre* (o *Hijos de los hombres*, 2006) sea la película más importante de todo este género y aquella donde la crítica a la modernidad alcanza su imagen mejor lograda. En efecto, la representación del mundo –situada en el año 2027– es contundente: la violencia generalizada, los campos de concentración para inmigrantes y la intensa desintegración social develan que el proyecto moderno no se encuentra «incompleto», sino fracasado. En efecto, esta película se estructura a partir de la constatación de que desde hace dieciocho años no ha nacido ningún niño sobre la Tierra. La depresión se asienta sobre la humanidad y, salvo un pequeño grupo subversivo, esta se muestra incapaz de siquiera imaginar un nuevo proyecto colectivo. Así, el poco «orden» que queda en la sociedad es profundamente xenófobo y militarizado. El autoritarismo se figura como la única elección posible y casi podríamos decir que toda la imaginería del film remite tanto al holocausto judío como a la actual situación de Palestina. En realidad, esta película se asienta sobre dos miedos europeos contemporáneos: la despoblación por la caída en la tasa de natalidad y el temor a los inmigrantes, casi convertidos en cuerpos sin derechos, es decir, en «nuda vida» (Agamben 1998).

Pero ¿por qué la especie humana se ha vuelto infértil? Si la modernidad industrial se basa en la producción y el consumo de bienes, esta película muestra que ella no es capaz de convocar el deseo humano. En otras palabras, los hombres han dejado de creer en un sentido social superior a la existencia individual. Así, la inviabilidad de la reproducción es el signo de la imposibilidad de imaginar una comunidad.

## Los ataques extraterrestres

La tercera causa de la destrucción del mundo es la invasión extraterrestre. *El día de la Independencia* (1996), *La guerra de los mundos* (2005) y *El día que la Tierra se detuvo* (2008) son los principales ejemplos al respecto. Aquí el objetivo radica en mostrar a seres de otros planetas que poseen un grado mucho mayor de tecnología que aquel alcanzado por la cultura humana. Es precisamente esto lo que, en *La guerra de los mundos*, señala una típica y sentenciosa voz en *off* encargada de producir miedo:

Nadie habría creído al principio del siglo XXI que nuestro mundo estaba siendo observado por inteligencias superiores. Y que mientras los hombres atendían sus diversos asuntos estas les observaban y estudiaban del mismo modo en que un hombre escudriña en un microscopio cómo las criaturas se multiplican en una gota de agua. Con infinita autocomplacencia, los hombres iban y venían por el globo seguros de su dominio sobre el mundo. Pero a través del abismo del espacio inteligencias vastas, frías y hostiles contemplaban nuestro planeta con ojos envidiosos. Y lentas, pero seguras, trazaron sus planes contra nosotros.

Aquí conviene diferenciar a dos grupos de extraterrestres. Mientras en *El día de la Independencia* y *La guerra de los mundos* los extraterrestres son seres crueles que atacan la Tierra para acaparar sus recursos naturales, en *El día que la Tierra se detuvo* son, más bien, personajes éticos que vienen a salvar al ecosistema terrestre de la voracidad de la raza humana. A diferencia de nosotros, estos seres han conseguido desplegar un desarrollo tecnológico muy distinto a la destrucción natural que implica el nuestro. Como lo dice Klaatu, el líder de los extraterrestres:

El problema no es la tecnología, el problema son ustedes. No tienen voluntad de cambiar. Su naturaleza es así. Tratan el mundo como se tratan entre ustedes.

O también:

El planeta agoniza, la raza humana lo está matando. No podemos arriesgar la supervivencia de la Tierra a costa de una sola especie.

Al inicio, estos extraterrestres quieren dialogar, pero los intereses políticos y el militarismo imperante en la civilización humana hacen que todo fracase. Por tanto, su nave es convertida en una nueva «arca de Noé» en la que salvarán a todas las especies vivientes, salvo, por supuesto, al hombre. A diferencia de *El día de la Independencia* y *La guerra de los mundos*, que son básicamente películas de guerra mediante las cuales la civilización humana terminará siendo apologizada luego de su victoria militar, *El día que la Tierra se detuvo* reactiva la crítica política a partir de la construcción de los extraterrestres como los sujetos ético-políticos por excelencia.

Tenemos entonces en este grupo de películas a dos tipos de extraterrestres. Por un lado, a los «colonialistas», quienes vienen a ocupar violentamente la Tierra, esclavizando o destruyendo a la raza humana. Por otro lado, a los «libertarios», quienes vienen a salvar a la Tierra del desprecio del hombre por la naturaleza. Esta diferencia no es gratuita, sino que afecta la forma en que los seres humanos son interpelados por la catástrofe. Así, en el primer caso, no hay mayores espacios para la reflexión: se trata tan solo de agruparnos y luchar frontalmente contra los invasores. En el segundo, por el contrario, la forma de la amenaza genera un espacio para la autorreflexión. No se trata ya de un simple enfrentamiento bélico, sino de revisar nuestros propios errores históricos y desde ahí reconstituarnos como especie. Es decir, como veremos en el último ensayo, hay en estas películas una permanente interpelación política que es entendida como la posibilidad de reformular el orden social a partir de una ruptura, un disenso, un estallido.

## **El destino preestablecido**

Un cuarto grupo de películas sostiene que el fin de los tiempos obedece a un simple movimiento del destino que ya estaba pronosticado por distintas religiones. En *Presagio* (2009), por ejemplo, se afirma que todo ya había sido predicho por los profetas de la Biblia. La destrucción de la Tierra es una decisión de Dios y solo queda aceptarla intentando restaurar algunos vínculos en la esfera privada. Todo esto será corroborado por John Koesler (Nicolas Cage), un profesor del Massachusetts Institute of Technology (MIT).

Al inicio de la película, el profesor expone a sus alumnos las teorías sobre el origen del mundo e introduce la pregunta sobre si este es producto del azar o de algún ordenamiento superior y predeterminado. Cuando un alumno le pregunta a su vez cuál es su opinión al respecto, el profesor responde «I think shit just happens» («Creo que la mierda simplemente ocurre») y luego su mirada

se extravía en el vacío con un visible desgano. De esta manera, la narrativa sugiere que si el universo no tiene un sentido determinado, si el mundo es producto del azar, es decir, si «shit just happens», como dice el personaje, entonces el hombre sufre la pérdida del deseo. Como dice Jacques Derrida, el deseo «ingenuo» de sentido (o de «presencia») es la condición del deseo (1992: 45-46). La pregunta de fondo que interrumpe al científico y la tensión que comparte con sus estudiantes en el MIT, el corazón mismo de la producción académico-científica occidental, es entonces altamente inquietante: saber si el mundo tiene o no sentido.

Quizás podríamos ubicar *El fin de los tiempos* entre este grupo de películas, pero advirtiendo que en ella se muestra una tensión entre «contingencia» y «necesidad». En esta película, la naturaleza irrumpe en la vida del hombre para llevarlo al suicidio. Pero nunca se sabe a ciencia cierta si esta curiosa acción de la naturaleza es una reacción contra el proyecto moderno o si es simplemente fruto del azar. El objetivo del film es dejar al espectador en la incógnita sobre si la causa de la catástrofe responde a un insondable movimiento del orden natural o si el hombre es finalmente el culpable de alterar dicho orden. En este sentido, *El fin de los tiempos* puede ubicarse tanto en el primer grupo de películas (fenómenos naturales, contingencia) como en el segundo (excesos de la modernidad, causalidad).

## **La modernidad «salvada» desde los márgenes**

Es importante notar que las películas de este género se esfuerzan por mostrar un «último esfuerzo» de la modernidad para salvar al planeta. En ellas siempre asistimos a la representación de cómo la cultura humana activa todos sus recursos (la ciencia, la religión, la política) para evitar la destrucción de la Tierra. Y en la mayoría ocurre una victoria que permite salvarla para plantear un nuevo comienzo, siempre cristalizado en los gestos heroicos de unos cuantos personajes.

Sin embargo, tal empresa pocas veces es realizada por los sujetos oficiales (políticos, científicos o militares de renombre) sino, fundamentalmente, por un grupo de personajes marginales. Ello se ve clarísimo en *Armagedón*, donde la tripulación que viajará a destruir el meteorito es un grupo de ex presidiarios endeudados con el Estado que, cuando llegan por primera vez a la base de la NASA, se comportan como un grupo de niños en un parque de diversiones: ninguno de ellos respeta las reglas, pues están acostumbrados a gozar de la vida desde paradigmas menos institucionalizados.

Esta centralidad del héroe marginal se repite en *El núcleo* de una forma mucho más radical: un profesor sin fama –el doctor Keyes (Aaron Eckhart)–, una mujer distanciada de los modelos convencionales de feminidad –Beck (Hillary Swank)–, un científico negro –Braz (Delroy Lindo)– y un *hacker* adolescente –Rat (DJ Qualls)– son quienes finalmente salvan al planeta gracias a su valor y lo acertado de sus decisiones. En *Niños del hombre* sucede algo similar: quienes resguardan a Kee (Claire-Hope Ashitey), la joven embarazada que restituye la esperanza en recuperar la fertilidad de los seres humanos, pertenecen a un grupo subversivo y ella misma es una mujer inmigrante negra, completamente marginal.

Podría decirse que estos personajes se encuentran «fuera» de los mandatos hegemónicos y que funcionan, por tanto, como una especie de «exterior» al sistema imperante<sup>24</sup>. Pero esto sería obviar la paradoja que ellos presentan. Aquí es importante introducir la noción de los «internamente excluidos». Los protagonistas son, como hemos dicho, héroes marginales, pero lejos de estar fuera del sistema, están en su interior, como producto excedente del mismo. La figura del *hacker* ejemplifica esto con claridad. Él no está fuera de la sociedad contemporánea, por el contrario, es una de sus figuras más representativas: joven, sin mayores horizontes a largo plazo, experto en tecnologías avanzadas, el *hacker* se encuentra interiormente excluido en la modernidad tardía.

En ese sentido, podríamos concluir tentativamente que algunas películas introducen la idea de que la modernidad podría salvarse si reconoce lo que por definición tiene interiormente excluido. O dicho de otro modo, para quedar a salvo, la modernidad debe reconfigurarse desde sus propios límites constitutivos. He aquí la pulsión utópica en estas películas. Sin embargo, no podemos obviar una segunda paradoja: si por un lado estos personajes marginales tienden a ser los héroes del género del fin del mundo, por el otro terminan por restaurar el *status quo* de una sociedad que nunca es para ellos. Es decir, en la mayoría de estas películas el sistema dominante termina por imponerse gracias a su capacidad de servirse transitoriamente de elementos que en un primer momento aparecían como desestabilizantes y contrahegemónicos.

---

24 El héroe marginal, desde el *western* hasta las películas de catástrofes, es una presencia constante en el cine de Hollywood. Según Geoff King, a partir de ahí se recrea el mito americano de la frontera: ese espacio entre la civilización y la barbarie desde donde Estados Unidos no solo legítima su necesidad de expansión sino además su deseo moderno de reinventarse incesantemente (2009: 5). La catástrofe es así una suerte de frontera donde se destruye lo «viejo», lo «artificial» o lo «decadente» para permitir la aparición de lo «nuevo» y lo «auténtico».

# **El resurgimiento del discurso religioso**

*Cecilia Esparza y Juan Carlos Ubilluz*

En la tradición occidental, los relatos en los que las catástrofes se enhebran con la religión están en la Biblia: eventos como anuncios de los profetas, el diluvio universal, ciudades arrasadas como castigo por los pecados de sus habitantes y el Apocalipsis son motivos que permean las películas del fin del mundo. Aun cuando la catástrofe sea producida por el hombre, o no se tenga una idea clara de su causa, la invocación a Dios y las referencias a la Biblia son obligatorias en estas películas.

En principio, el resurgimiento del discurso religioso en el género apocalíptico es tributario del fin del milenio, en el que inevitablemente se activa la imaginación apocalíptica. Recordemos lo ocurrido en el año 1999: al acercarse el año 2000 se generó el temor de que las computadoras podrían generar un desastre incalculable. Y si bien el temor se explicaba mediante razones técnicas, tenía además un componente mágico-mítico, a la vez un recuerdo y un llamado a la divinidad.

Es precisamente esto lo que ocurre en las películas: la catástrofe pone en tela de juicio el control racional del mundo mediante la técnica y entonces la religión aparece como último recurso. Como se sabe desde hace mucho (al menos desde los Salmos), cuando el hombre está en peligro recurre a sus dioses. Pero, además, hay en todo esto una nostalgia frente a la muerte de Dios, un deseo de recuperar el sentido divino que la misma modernidad se encargó sistemáticamente de eliminar. Ya hemos dicho en otra parte que «Dios ha muerto de verdad y lo que vemos en las pantallas no son más que vanos intentos de resucitarlo» (Ubilluz 2009: 37).

## **El retorno del hijo pródigo**

*Presagio* (2009) es quizás la película que se sostiene más fuertemente en la tradición religiosa: podría decirse incluso que todo el argumento está concebido como una estrategia para recuperar el sentido trascendente de la existencia humana. John Koestler (Nicolas Cage) es un profesor de astrofísica del MIT



que ha perdido a su esposa en un accidente y que vive solo con su hijo; como consecuencia de su tragedia personal, pierde la fe. El profesor decodifica un mensaje hallado en una «cápsula de tiempo» preparada por niños de la escuela de su hijo cincuenta años atrás, donde se guardaron una serie de dibujos de cómo estos imaginaban el futuro. Entre los dibujos, se hallaba un papel con números que en un primer momento parecen incomprensibles, pero luego el profesor descubre que aluden a las fechas y a la cantidad de víctimas de desastres que tuvieron lugar en el pasado. Así, por ejemplo, la cifra 911012996 se refiere a la fecha 9 de setiembre de 2001 y al número de muertos (2.996) en las torres gemelas.

Además de las catástrofes ya ocurridas, las cifras predicen tres más que están aún por ocurrir. Luego de corroborar el acierto del vaticinio con las dos primeras cifras, el profesor no puede descifrar el significado de la última 10190933. Pero finalmente descubre que los últimos dos números de la cifra no son 33 sino  $\exists\exists$ , es decir, EE, «Everybody Else» («todos los demás»). Es así como el profesor llega a la fecha del fin del mundo: 19 de octubre de 2009. A continuación él descubre la existencia de una gran erupción solar, cotejando por medios científicos el presagio. A la manera de un profeta contemporáneo, intenta advertir al mundo de la inminencia de la catástrofe, pero pronto llega a la conclusión de que esta es inevitable, dado que es parte del «plan divino».

La película se encamina entonces a mostrar cómo el personaje principal recupera la fe ante la constatación de la existencia de una voluntad superior que ha elegido a su hijo para ser transportado en una nave espacial lejos de la Tierra; esto con la finalidad de que la raza humana pueda reproducirse en otro planeta. El profesor descubre que los seres extraños que vigilaban siniestramente a su hijo son en realidad enviados divinos, que llegan a la Tierra para salvar a los elegidos de la destrucción del planeta. En un acto final de desprendimiento, el profesor acepta entregar a su hijo a los emisarios, a pesar de que él no había sido elegido por ellos para la salvación.

La escena final de *Presagio* representa el paraíso como un nuevo comienzo para la humanidad: el movimiento retardado, la luz dorada y la composición «New World Round» de Marco Beltrami transportan al espectador al momento sublime en que Dios otorga al hombre la posibilidad de comenzar nuevamente en otro lugar. Las referencias al Génesis son directas: el paraíso es representado como un jardín en el que ocupa un lugar central el árbol del bien y el mal, al que se acercan dos niños que representan la fertilidad y la inocencia. Se trata de la reescritura del mito de Adán y Eva, en la que los niños elegidos por Dios son colocados en algún lugar del universo para que la humanidad pueda tener otra oportunidad.



Así, la película afirma que las vidas de los seres humanos siguen un plan divino y que existe un Dios que interviene en la historia, juzgando las acciones de los hombres, castigando a los pecadores y salvando a justos e inocentes. Es interesante observar que la recuperación de la fe está narrada en términos de la restauración de la autoridad paterna. Luego de muchos años de distanciamiento, el profesor se reconcilia con su padre, un pastor con una fe inquebrantable. El motivo bíblico del «hijo pródigo» recae de este modo sobre el hombre científico: si en un pasado este declaró la muerte de Dios, ahora acepta su error y se reúne en un abrazo con el padre-pastor en tanto representante de Dios en la Tierra. Es así como la película intenta restaurar la autoridad religiosa, pero, más importante aun, resucitar a Dios a fin de reparar el vacío de sentido en la época contemporánea.

## **Buscando una teología política**

*Niños del hombre* (o *Hijos de los hombres*, 2006) presenta un manejo más complejo del discurso religioso. La película está basada en la novela de P. D. James del mismo título del año 1992, pero constituye una propuesta innovadora respecto de la novela. Si esta termina con la restauración de la religión cristiana como garantía para la solución de los problemas de un futuro mundo postapocalíptico, la película de Alfonso Cuarón desecha este argumento conservador, a pesar de plantear una reescritura de los evangelios y del mito de la salvación mediante el nacimiento de un Mesías.

Según Žižek (2006b), *Niños del hombre* ofrece el mejor diagnóstico de la crisis contemporánea del capitalismo tardío. En efecto, la película presenta un mundo en el que el fin de los tiempos ya ocurrió. La realidad distópica de Londres proyectada al año 2027 es simplemente el producto de la intensificación de los problemas vigentes en las sociedades del Primer Mundo: en aquella realidad

(pero en las actuales también), los inmigrantes cambian el color de las ciudades, la violencia terrorista coexiste con la violencia gratuita y el Estado actúa únicamente como agente represor. Además, el pesimismo y la falta de sentido son los sentimientos que caracterizan a los personajes y que determinan la atmósfera general. Žižek (2006b) señala que la infertilidad en este mundo distópico constata el diagnóstico de Friedrich Nietzsche sobre cómo la civilización occidental produce sujetos apáticos, sin pasión ni compromiso. Dicho de otro modo, la infertilidad es en este film el signo de la impotencia del «último hombre» para (pro)crear un sentido colectivo a la experiencia humana<sup>25</sup>.

En este contexto, sin embargo, nace un Mesías para devolver la esperanza a la humanidad. El embarazo de Kee —el sonido del nombre equivale a la pronunciación de la palabra llave (*key*) en inglés— es presentado como un hecho milagroso análogo a la concepción sin pecado de Jesús. En una escena simbólica, Kee se desnuda para mostrar su embarazo a Theo Faron (Clive Owen), un apático burócrata que ha sido convencido por Julian Taylor (Julianne Moore), su ex esposa, de trasladar a la futura madre a un lugar de la costa de Inglaterra, donde espera ser rescatada por los miembros del grupo The Human Project ('El proyecto humano'). La escena tiene lugar en una granja industrial, un «pesebre» del siglo XXI, que alberga vacas conectadas a máquinas ordeñadoras.



25 En su discurso preliminar, Zarathustra contrapone el superhombre al último hombre. Mientras el primero «convierte su virtud en su inclinación y su destino fatal», el último hombre anhela tan solo el placer y la felicidad: «Pero, ¡ay!, llegará el día en que el hombre ya no podrá dar luz a ninguna estrella. Llegará, ¡ay!, el día del hombre más despreciable: el hombre que ya no es capaz de despreciarse a sí mismo. ¡Mirad! Yo os muestro el último hombre. “¿Qué es amor? ¿Qué es creación? ¿Qué es anhelo? ¿Qué es estrella?” —se pregunta guiñando el ojo, el último hombre. En ese momento la Tierra se ha empequeñecido, y sobre ella se mueve a saltos el último hombre, que todo lo empequeñece. Su especie es tan indestructible como la del pulgón; el último hombre es el que vive más tiempo. “Hemos encontrado la felicidad!” dicen los últimos hombres, guiñándose el ojo» (Nietzsche 2008: 17).

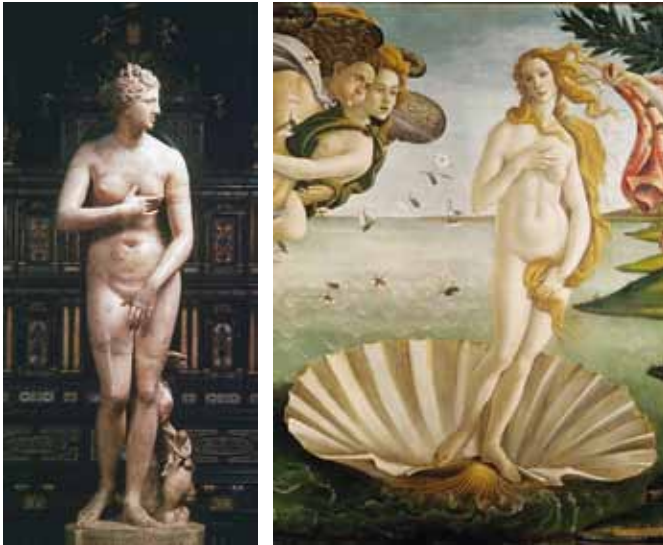
Theo Faron contempla asombrado el cuerpo de Kee y exclama: «¡Estás embarazada!» Luke, uno de los miembros del grupo político que protege a la joven, contesta: «Sí, es un milagro, ¿no es cierto?» Jasper (Michael Caine), un amigo de Theo que vive de acuerdo a la ética *hippie* de la década de 1960, dice directamente a Kee: «Tu bebé es el milagro que todo el mundo ha estado esperando».

A fin de reforzar las consonancias bíblicas, la película recrea el motivo de la huída a Egipto de la sagrada familia. Theo Faron, Kee y la niña recién nacida escapan hacia un campo de concentración, desde donde esperan acceder a la costa de Inglaterra. Con los tres aún en el campo, se da una cruenta batalla entre los inmigrantes y el ejército, la cual cesa milagrosamente cuando Kee muestra a su bebé. Se trata de una intensa y larga escena, acompañada por cantos en la banda sonora que recuerdan a himnos religiosos<sup>26</sup>. Los inmigrantes y los soldados extienden sus manos hacia el recién nacido, hacen la señal de la cruz, se arrodillan y rezan en distintos idiomas.

Ahora bien, las diferencias entre la sagrada familia en la película y aquella en los evangelios hacen virar el sentido del relato bíblico. Para comenzar, Kee es todo menos virginal: ella es una joven negra inmigrante ilegal con una vida sexual promiscua y no sabe quién es el padre de su hija. Además, Kee da a luz no a un Mesías sino a una Mesías: la niña nace en un campo de concentración para inmigrantes ilegales, en extrema pobreza, durante un ataque del ejército británico a un grupo subversivo formado dentro del campo. Finalmente, la posición y el gesto del cuerpo de Kee en el pesebre moderno remiten no solo a la Virgen María, sino a la representación icónica de Afrodita, diosa pagana del erotismo y la fertilidad. Las imágenes siguientes, tomadas de la escultura clásica («Venus de Medici», siglo I d. C.) y de la pintura del Renacimiento («El nacimiento de Venus», Sandro Botticelli, c. 1482), lejos de cubrir la desnudez de Venus, señalan el pecho y los genitales para resaltar la sexualidad fértil del cuerpo femenino. Se trata, por tanto, de una referencia que coloca a la «Virgen María» en una dimensión religiosa no alejada de la inmanencia del cuerpo.

---

26 Estos cantos pertenecen a la obra «Fragments of a Prayer» («Fragmentos de una plegaria») del compositor británico John Tavener, quien escribió esta composición de quince minutos basándose en el guión de la película. La música de Tavener se caracteriza por recoger elementos de la tradición cristiana ortodoxa y de las religiones del Oriente.



*Niños del hombre* traslada así la trama desde lo trascendente hacia la inmanencia de la escena contemporánea. Su objetivo es construir una teología materialista a partir de un acontecimiento que «nos abre el espacio para una activa intervención» en una urgente circunstancia concreta de la historia (Žižek 2006a: 112). Aquí conviene recordar que la Mesías nace de lo más singular de la sociedad moderna (el inmigrante, la negritud, el campo). En este sentido, el acontecimiento-nacimiento alude a la divinización de la emergencia de la singularidad subalterna: es decir, convierte el despliegue de aquello que se halla interiormente excluido en lo social en una suerte de deber ser divino.

La búsqueda de una teología materialista en esta película no apela por tanto a la transcendencia de Dios Padre para devolverle cierto orden al mundo. Todo lo contrario, ella apunta a elaborar un discurso que potencialice la emergencia de lo singular para fundar una nueva comunidad. Como dice el teólogo John Milbank, una teología materialista apunta a divinizar una parte de la materia (la parte singular) para hacer de la creación de lo increado un valor en sí mismo, un norte ético solidario con «el trabajo de Dios» (2005: 394).

## Los usos de la teología

Tanto en *Presagio* como en *Niños del hombre* la teología ayuda a la humanidad a lidiar con la catástrofe. Pero mientras en la primera película es la Ley del

Padre la que sostiene el discurso religioso, en la segunda es el nacimiento del Hijo. Esta diferencia puede parecer nimia, intrascendente, ya que tanto la figura del Padre como la del Hijo se inscriben dentro del discurso cristiano. No obstante, lo que se halla en juego entre estas figuras es la politización o la despolitización del cristianismo.

En *Presagio*, la figura del Padre despolitiza el análisis del mundo contemporáneo. Puesto que el mal de este mundo radica en la falta del Padre, su restitución apunta a restaurar valores de la tradición cuyos defensores estiman intemporales. Según ellos, el error del hombre contemporáneo habría sido apartarse de una senda trazada de antemano. Si, como dice Rancière, la política comienza cuando los excluidos («la parte sin parte») introducen un desacuerdo sobre el ordenamiento de la sociedad<sup>27</sup>, entonces en *Presagio* no hay política alguna. Pues de lo que se trata en esta película es de recuperar un consenso moral.

En *Niños del hombre*, por el contrario, la figura del Hijo introduce la dimensión de la singularidad, de aquello que un orden social puja por que exista pero que no existe aún. Recuérdese que el Hijo es en realidad la Hija de una negra inmigrante y que por tanto ella trae consigo una serie de elementos (la femineidad, los inmigrantes, la raza negra) que están interiormente excluidos en el espacio social. Dicho de otro modo, la Hija apunta a hacer un lugar a aquello que en la sociedad contemporánea no tiene realmente un lugar. Ella es, en breve, portadora de lo nuevo. En este sentido, la figura de la Hija reactiva la política, es decir, introduce un desacuerdo en el campo social que apunta a su reconfiguración<sup>28</sup>.

---

27 «Propongo ahora reservar el nombre de política a una actividad bien determinada [...] que rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de la parte de los que no tienen parte [...]. La actividad política es la que desplaza un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar» (Rancière 1996: 45).

28 Con esto no queremos ofrecer un manual de interpretación donde la figura del Padre sostiene necesariamente la tradición moral mientras que la del Hijo sostiene la política vanguardista. Como lo ha demostrado el estructuralismo, ningún elemento significa nada en sí mismo sino a través de su relación con otros elementos en un sistema. Sin embargo, como se verá más claramente en el siguiente ensayo, no deja de ser cierto que en las películas apocalípticas la figura del Padre se halla por lo general al servicio del retorno despolitizado a la tradición.

# Las alegorías familiares y la restauración paterna

*Tilsa Ponce*

En gran parte de las películas del fin del mundo parecería que lo central no tiene que ver con la catástrofe sino con la necesidad de hacer visibles intensos dramas familiares. Por ejemplo, en *Armagedón* (1998), *Impacto profundo* (1998), *La guerra de los mundos* (2005), *Ceguera* (2008) y *Presagio* (2009), el conflicto familiar funciona casi como la causa simbólica de la catástrofe. Y, por si fuera poco, en todos los casos, la victoria frente a la amenaza que pone en jaque la supervivencia del planeta solo es posible gracias a un cambio significativo en el orden de la familia: nos referimos a la reagrupación de los miembros y, sobre todo, a la figura paterna que retoma «su lugar» de autoridad.

En efecto, la mayoría de estas películas comienzan con familias desintegradas por la ausencia de uno de sus miembros o por la incapacidad del padre para cumplir el rol paterno. Esta crisis familiar activa el peligro de una catástrofe universal y todas las películas presentan una gran movilización de recursos dirigida a la reconstitución de la familia, para intentar detener la amenaza. En la mayoría de casos, se representa al padre como un sujeto que debe volver a cumplir su rol de poder para restaurar el orden en la familia y salvar al planeta. Veamos esto a partir de las propias historias.

## **El padre incompetente**

En *La guerra de los mundos*, Ray (Tom Cruise), el protagonista, se ha separado de su esposa Mary Ann (Miranda Otto) y sus dos hijos viven con ella. Mientras Mary Ann ya tiene otra vida y está nuevamente embarazada, él se halla estancado y se muestra como un hombre inmaduro que no es capaz de mantener su casa ordenada y que, además, desconoce los gustos y enfermedades de sus propios hijos. De hecho, cuando Mary Ann se los deja encargados (en ocasión de un viaje a Boston que ella realiza con su nueva pareja), lo hace con cierta desconfianza y, aunque Ray le asegura que puede ocuparse bien de ellos, ella no consigue quitarse el temor de encima.

La convivencia entre Ray y sus hijos es tensa desde el primer momento. Su hijo adolescente, Robbie (Justin Chatwin), lo saluda a regañadientes y, sobre todo, se niega a llamarlo «papá». De otro lado, la hija pequeña Rachel (Dakota Fanning) parece ser consciente de la irresponsabilidad de su padre, pero no se molesta, sino que asume una posición maternal e incluso aconseja, a su propio padre, sobre cómo tratar a su hermano Robbie.

En ese sentido, la película muestra a un padre que no ha logrado establecerse en el lugar de autoridad ante sus hijos y, al sentir que su propia voz no tiene mayor valor, a Ray no le queda más remedio que recurrir al lugar de autoridad que tiene la madre: «Cada vez que no me obedezcan le voy a decir a su mamá, estoy tomando nota», dice para lograr que sus hijos le hagan caso. Es justamente en este contexto que aparece la amenaza de destrucción global. Se trata de unas extrañas naves trípodes que han llegado de otro planeta para destruir el mundo. La primera reacción de Ray es de desconcierto y es esto lo que transmite a su pequeña hija:

Rachel [desde debajo de la mesa]: ¿A dónde vas?

Ray [dando vueltas por la cocina]: Voy a ver si todo está en orden, quédate ahí.

Rachel: ¿Vamos a estar bien?

Ray: No lo sé...

Rachel: ¿Cómo que no sabes?

Ray: No, no quise decir eso... Rachel, por favor...

Ray se muestra incapaz de proveer seguridad y garantías a Rachel, quien termina sintiéndose más atemorizada. Desde aquí, *La guerra de los mundos* narra el esfuerzo de un padre por recuperar su rol de autoridad. Ante la amenaza extraterrestre, Ray decide huir con sus hijos a Boston para reencontrarse con la madre. En algún momento del camino, su hijo Robby le increpa su incapacidad para resolver solo los problemas y se separa de él y de su hermana. Sin embargo, Ray demostrará lo contrario, logrando sortear toda clase de dificultades para lograr que Rachel pueda reencontrarse con su madre.

Al final de la película, los extraterrestres son diezmados por las bacterias de la atmósfera humana y se produce un feliz reencuentro entre padres e hijos. En un Boston otoñal, desierto después de la guerra, aparece Ray con un caminar pausado pero triunfante, cargando en sus brazos a Rachel. Viéndolos llegar a través de la puerta de una casa, Mary Ann sale a su encuentro conmovida. Ray baja a Rachel de sus brazos y ella corre a abrazar a su madre. El viento levanta las hojas caídas mientras madre e hija se funden en un fuerte abrazo acompañado de llanto. De pronto, Mary Ann parece recordar la presencia de



Ray y voltea hacia él, quien permanece de pie a cierta distancia mirándolas satisfecho. Mary Ann le agradece y enseguida salen de la casa los ex suegros y el nuevo marido. Con algunos rayos de Sol que le imprimen color al paisaje, aparece también Robbie, quien se había separado de su padre durante la travesía para unirse a la resistencia humana contra la invasión extraterrestre. Ahora Robbie corre hacia Ray y finalmente le llama «papá».

## **El padre y el incesto**

En *Armagedón*, de modo paralelo a la historia de la terrible amenaza de un meteorito que se acerca a la Tierra, se presenta la historia de Harry (Bruce Willis), el dueño de una compañía de extracción de petróleo, y de su hija Grace (Liv Tyler). La madre los abandonó cuando la hija era muy pequeña y desde entonces Harry tuvo que encargarse de su crianza. Su trabajo hizo que la llevara con él a muchos viajes en barco por el mundo y que ella creciera junto a una tripulación de hombres rudos. Harry entonces ha sido una especie de «padre y madre» para Grace, por lo que la separación de ambos se representa como muy complicada.

En la secuencia inicial del filme, Harry está furioso con A. J. (Ben Affleck), uno de los miembros de su tripulación, debido a que este desobedeció una indicación suya y se dirige vociferando su reclamo hacia el dormitorio de este. Abre violentamente la puerta del cuarto y ve a A. J. levantándose rápidamente de su cama, sobresaltado, en medio de una habitación absolutamente desordenada. La cámara muestra enseguida el porqué del sobresalto: entre las sábanas se advierten los pies de una mujer con las uñas pintadas de rojo. A. J. se dirige apuradamente hacia la puerta, evitando que Harry entre más en la habitación. Este le reclama el error cometido y, para su sorpresa, A. J. no tiene problemas en reconocerlo y disculparse. Conociendo Harry la terquedad y autosuficiencia de A. J., se da cuenta de que algo extraño sucede y empieza a examinar con detenimiento la habitación hasta que, en medio del desorden, encuentra un sostén que levanta con un gancho de metal. A. J. no sabe bien qué decir y Harry lo empuja hacia atrás hasta llegar a la altura de la cama, desde donde levanta las sábanas con el mismo gancho para descubrir a su hija Grace, quien se sienta en la cama mirando fija y desafiantemente a su padre. Harry, entre decepcionado, molesto y sorprendido, le dice:

Harry: ¿Grace?

Grace: Hola Harry.

Harry: Te he pedido una y otra vez que me llames «papá».

Grace: Disculpa, Harry.

Harry: Levántate y vístete.

Esta escena es representativa del accionar de Grace durante la primera parte de la película: constante rebelión contra su padre. Además de desobedecer sus consejos y resistirse a llamarlo «padre», le hace saber varias veces que no quiere ser como él. Por su parte, Harry se siente frustrado por no poder establecerse como la ley, vale decir, por no lograr que su palabra organice la vida de su hija. Y, ante esta frustración, opta por asumir una actitud sobreprotectora y autoritaria con ella: no le permite que tenga un novio y trata de apartarla del mundo. Grace ya no es una niña, pero Harry quiere continuar situándola como tal, al mismo tiempo que la coloca en la posición de su propia mujer.

Es así que, en paralelo a la misión que comanda Harry contra el meteorito que amenaza la Tierra, también debe cumplir otra: restaurar el orden en su familia, sostener su lugar de autoridad ante la rebeldía de su hija. Pero esto va a implicar un cambio en su posición de padre, vale decir, la reconfiguración de su rol paterno y la aceptación de la autonomía de Grace.

Al final de la película, en efecto, Harry se convierte en un «héroe», no solo por sacrificarse para salvar a toda la humanidad, sino porque realiza el acto paterno de separarse de su hija, poniendo fin a la relación «incestuosa» que existía entre ellos y abriendo un nuevo mundo para ella. La muerte de Harry es entonces el requisito indispensable para que no haya obstáculos en el nuevo amor.

La escena clave al respecto es aquella en la que, ya en el espacio, la tripulación atraviesa muchas dificultades para cumplir su objetivo de destruir al meteorito que amenaza la Tierra. Cuando están a punto de darse por vencidos, se dan cuenta de que la única manera de lograr su propósito es que uno de los miembros de la tripulación se quede en el meteorito para terminar de destruirlo, sacrificando su vida. Sin pensarlo demasiado, Harry se ofrece como voluntario, pero los demás miembros no se lo permiten y entonces se decide hacer un sorteo. Como es fácil de imaginar para efectos del filme, la suerte condena a A. J. Todos asumen la decisión y A. J. se prepara para descender de la nave. Harry lo acompaña para despedirlo, pero, una vez en la puerta, lo empuja hacia adentro de la nave y él se queda afuera, en el meteorito. A través de la puerta de vidrio que los separa, se les oye decir:

Harry: Es mi turno ahora.

J. [llorando]: ¡Harry, Harry! ¡No me puedes hacer esto! ¡Es mi trabajo!

Harry: Ahora tú tienes que cuidar de mi hijita, ese es tu trabajo. Siempre te consideraré un hijo. Siempre. Y será un orgullo para mí que te cases con Grace.

J.: Harry...

Harry: Te quiero, muchacho...

J.: Harry, ¡te quiero! Harry, ¡espera!

Harry: Chau, hijo.

Harry pasa así de la posición del padre sobreprotector, absorbente y cuasi incestuoso a la de uno que, mediante un acto heroico, se separa de su hija y le permite vivir su propia vida. La imagen del héroe se enfatiza mucho: Harry es dueño de una mirada tranquila e inquebrantable, aun cuando está a punto de morir. Es la seguridad de quien sabe que está haciendo lo correcto. En su última comunicación con Grace, Harry le cuenta que no podrá cumplir su promesa de regresar a la Tierra, a lo que su hija responde que ella mentía cuando decía que no quería ser como él: «Soy como tú, todo lo bueno que tengo dentro de mí lo saqué de ti. Y te quiero muchísimo, papi. Y estoy tan orgullosa de ti. Tengo tanto miedo, tengo tanto miedo».

Asimismo, en *Impacto profundo*, las figuras del padre y del incesto están también presentes en el relato, aunque aquí todo se resuelve de manera inversa. La protagonista, Jenny (Tea Leoni), es una joven periodista que no puede aceptar el reciente matrimonio de su padre con una atractiva joven que es un año menor que ella. A pesar de los múltiples intentos del padre por acercársele y obtener su aprobación, Jenny mantiene una alianza implícita con la madre y lo trata de una manera hostil. El relato se despliega en el contexto de la amenaza inminente de un cometa que chocará con la Tierra acabando con toda la vida en ella. Jenny se verá involucrada en esto cubriendo la noticia como periodista.

Hacia el final de la película, la tensa relación entre padre e hija se resuelve. Ante la inminente destrucción del mundo, Jenny parece darse cuenta de lo injusta que ha sido con su padre y decide ir a buscarlo a la casa de playa en la que había pasado junto a él muchos años de su niñez. Mientras en la calle la gente huye desesperada, en los alrededores de la casa de playa se vive una absoluta calma y la luz solar del atardecer colorea el ambiente.

El encuentro entre Jenny y su padre comienza con un par de confesiones: ella confiesa que robó dinero de la billetera de su padre cuando niña, él que la dejó caer y golpearse la cabeza cuando era bebé. Lo dicho los libra de las culpas y da pie a la reconciliación. Jenny recuerda ahora las escenas de su niñez, le dice que fue muy feliz y que lo extraña desde entonces. Su papá la abraza fuertemente, acaricia su cabeza y le dice que él también la ha extrañado.

Mientras tanto, el cometa, como una inmensa bola de fuego, cruza los cielos y desciende hasta estrellarse en el mar. Se produce entonces una gigantesca ola que avanza hacia la orilla, donde continúan abrazados Jenny y su padre. Con un cielo intensamente naranja, ella se abraza cada vez más a él y esconde su cabeza en su pecho. Pero él, con la cabeza erguida, mira de frente a la ola, «protegiendo» a su hija.



Nuevamente, la amenaza de destrucción de la Tierra por un fenómeno natural sirve para reagrupar a las familias y, sobre todo, para fortalecer la figura paterna. Para Žižek, esta escena muestra el «retorno» a una pareja incestuosa. El cometa amenazante que se aproxima a la Tierra encarna la rabia autodestructiva que siente la periodista por la nueva pareja de su padre. Esta escena, en la que ella muere protegida en los brazos de él sería entonces la realización de su más secreto deseo (Žižek 2008: 61).

## **El padre de la religión**

En *Presagio*, por último, el tema de la paternidad también atraviesa todo el relato. John (Nicolas Cage), científico ateo y profesor universitario, ha perdido a su esposa en un incendio y vive solo con su pequeño hijo (Chandler Canterbury) que tiene una limitación auditiva. John no ha podido procesar el duelo y por lo mismo vive totalmente abstraído del mundo y de cualquier actividad social. Su vida gira solamente alrededor de su hijo y de sus investigaciones. Sin embargo, no sabe bien cómo ejercer su rol paterno. Esto sobre todo porque, desde su ateísmo, no es capaz de explicarse ni explicarle a su hijo el porqué del injusto y temprano deceso de la madre. Además, John está peleado con su propio padre, un pastor protestante que ha dedicado su vida a predicar los escritos de la Biblia.

A lo largo de la película, vemos a John intentando luchar contra el presagio del fin del mundo que llegó a las manos de su hijo. Aunque él descifra cada uno de los números que aparecen en el manuscrito y logra relacionarlos con accidentes ocurridos en los últimos cincuenta años, no puede evitar ninguno de estos sucesos, por lo que termina rindiéndose ante lo predeterminado.

En un descampado, John y su hijo ven el descenso de unas naves extraterrestres que vienen a llevarse algunos humanos escogidos para sobrevivir a la catástrofe. Es allí que John se entera de que su hijo ha sido elegido, pero él no. Después de la duda inicial, John logra desprenderse del pequeño y, al despedirse, le dice que se reencontrarán en algún momento los tres: ellos dos y su mamá. Así como en *Armagedón* Harry se hace realmente padre al sacrificarse para que su hija pueda vivir con su novio, aquí el acto paterno está asociado también a la separación. En este caso, John se convierte en un héroe por permitir que su hijo se separe de él, haciendo posible que la especie humana pueda sobrevivir en las tierras doradas a donde llegan los niños al final de la película.

No obstante, John no es el padre más importante de *Presagio*. Hacia el final de la película, luego de dejar a su hijo con los ángeles-extraterrestres, John regresa a la casa paterna, donde están reunidos sus padres y sus hermanos, para refugiarse en los brazos de su padre. Él, un pastor protestante, le dice a John: «Este no es el fin, hijo», él responde: «Lo sé», y luego ambos se funden en un abrazo. En seguida toda la familia se abraza con la esperanza de reencontrarse en el más allá.

El abrazo entre John y su padre evoca el regreso del hijo pródigo, del hijo que reconoce su error ante un padre sabio y generoso. En el contexto de la película, este regreso echa luces sobre la arrogancia científica de la modernidad. John, el padre científico, corrobora el sentido que su propio padre, el padre religioso, le otorga a la existencia. O, más precisamente, el hijo pródigo científico reconoce el error de su increencia ante el sabio padre religioso. Si la modernidad es un proyecto que deposita su confianza en la razón científica para extraer al hombre del marasmo de la tradición y de la religión, *Presagio* denuncia este proyecto secular como arrogante (y errado) y restituye mediante la catástrofe la autoridad del padre religioso, así como la de su palabra dadora de sentido.

## **El padre a como dé lugar**

Como puede notarse, la aparición de dramas familiares en las películas de catástrofes es sorprendente. Y lo es más que en la gran mayoría de casos la historia se resuelva a través de la restauración heroica de la figura paterna. El esquema es entonces el siguiente: primero, una crisis familiar que evidencia el declive de la figura paterna; luego, la emergencia de la amenaza de catástrofe global; y, finalmente, el surgimiento del padre-héroe. Con la restauración de la figura paterna se soluciona la crisis familiar y, además, se detiene la amenaza global (salvo en el caso de *Presagio*).

Así, como respuesta al declive de la autoridad paterna durante el siglo XX, Hollywood exhibe el deseo de someterse a ella. El «terror frente al final del padre» (Roudinesco: 2003) es, en última instancia, el temor conservador frente al caos como consecuencia del «naufragio de la autoridad» en todas sus formas (económica, social, política). Ahora se entiende mejor la escena de *Impacto profundo* en la que padre e hija se reúnen en un intenso abrazo final, muy lejos de la joven esposa del padre. Que la unión cuasi-incestuosa entre padre e hija sea propuesta por la narrativa como un final feliz, es un síntoma de la desesperada búsqueda del padre en el género.

En este sentido, nos confrontamos con películas muy conservadoras que activan todas sus representaciones a fin de que se «recomponga» un orden tradicional, el cual siempre se presenta como el único viable y fructífero. La narrativa del fin del mundo puede interpretarse entonces como una terapia de *shock* para restaurar un poder masculino insistentemente central y dominante.

# La suspensión de la política

*Félix Lossio*

¿Cuál es el lugar de la política en un orden irrumpido por las catástrofes? ¿Cómo quedan los gobiernos y las relaciones geopolíticas después de que el fin del mundo ha sido parcial o totalmente evitado? Ya hemos visto, en los ensayos anteriores, cómo la destrucción del mundo tiene como finalidad reinstaurar al padre y a Dios como figuras tutelares. Ahora veremos de qué manera estas películas figuran y resuelven las disputas políticas de la época. ¿Qué sucede con la sociedad luego de la catástrofe? ¿Cuál es el engañoso milagro político que produce la probable destrucción del planeta?

## La recuperación de lo contingente

Comencemos a responder a esta pregunta desde *El día después de mañana* (2004), donde, ante el inminente congelamiento del hemisferio norte del planeta, miles de estadounidenses luchan desesperadamente por cruzar la frontera hacia México. En una especie de «vuelta de tuerca» del orden geopolítico mundial, el gobierno mexicano decide cerrar la frontera ante el éxodo masivo desde el Norte hacia el Sur. Los nuevos refugiados intentan burlar a las autoridades mexicanas cortando las rejas que separan a ambos países para cruzar el Río Grande o enseñar sus ahora inútiles pasaportes norteamericanos cargados con fajos de dólares. Finalmente, el gobierno mexicano decide acoger a los desesperados migrantes a condición de que la deuda externa sea condonada en su totalidad. Esta escena es transmitida en vivo por los medios de comunicación norteamericanos mediante la dramática narración de un consternado reportero desde la frontera:

Cambiando dramáticamente los roles de la inmigración ilegal, miles de personas están cruzando el Río Grande hacia México. En un cuadro de desesperación y frustración la gente abandonó sus autos, tomó sus pertenencias y está vadeando el río cruzando ilegalmente hacia México.

Así, la catástrofe visibiliza las relaciones de dominación en el orden mundial. Los espectadores no solo somos testigos sorprendidos del intento de salvación de un grupo humano, sino de una clara estructura de poder que ahora se experimenta como injusta. Me refiero, por supuesto, a la enorme desigualdad entre los habitantes del Sur para movilizarse territorialmente, en oposición a la relativa facilidad de los ciudadanos del Norte para transitar hacia el Sur. Esta desigualdad no es evidentemente producto del azar; responde más bien a políticas nacionales muy concretas surgidas desde los sectores conservadores de los países del Norte.

La *Operación Gatekeeper*, así como la recientemente aprobada ley Senate Bill 1070, son dos ejemplos que ilustran bien las políticas migratorias de los Estados Unidos con respecto al Sur. Mediante la primera, el gobierno de Estados Unidos aprobó en 1995 y ratificó en el 2005 la construcción a lo largo de toda la frontera con México de un muro de concreto reforzado con detectores de movimiento, iluminación de alta intensidad y vigilancia permanente. Con la segunda, el estado de Arizona decretó en el 2010 que cualquier persona que no cuente con los respectivos permisos migratorios estará sujeta a sanciones de prisión y pagos civiles. Además, los agentes policiales pueden detener e interrogar a cualquier persona en el territorio estadounidense en caso de existir una «sospecha razonable» de que se trata de un inmigrante indocumentado. Si bien estas medidas generaron polémicas y rechazos desde la comunidad hispanoamericana en Estados Unidos, así como de funcionarios del mismo gobierno, incluido el Presidente Obama, lo cierto es que la ley se encuentra en pleno ejercicio y el muro continúa construyéndose a lo largo de la frontera.

Volviendo a *El día después de mañana*, el éxodo de miles de estadounidenses por la frontera hacia México revela el lado contingente de la relación de poder entre Norte y Sur. Al fin y al cabo, en los momentos de crisis, las jerarquías siempre pueden dar un giro de 180 grados. Llegada la catástrofe, el Sur debe decidir sobre la construcción de un muro de contención o la promulgación de una ley antimigrante. Entonces, en la realidad cinematográfica, se vuelve a la cuestión central de la política que Occidente habría olvidado: la política es un espacio de luchas y, por tanto, de hegemonías en disputa. Nunca es un orden natural ni estable, sino uno históricamente situado, sometido a imprevistos hechos y cambios sociales.

### **El discurso multicultural y, sin embargo...**

Ahora bien, ¿cuáles son los «aprendizajes» de la catástrofe? ¿Qué sucede luego de que Occidente se enfrenta a la condición contingente de la política?



Respondamos a estas preguntas a través de un formato de escenas que se repiten constantemente en este género: los discursos presidenciales.

En *El día después de mañana*, un arrepentido presidente de Estados Unidos (Kenneth Welsh), el mismo que cuestionaba días antes la utilidad del Protocolo de Kyoto en un escenario de fragilidad del mercado, señala desde tierras mexicanas:

Estas semanas nos han dejado a todos un profundo sentido de humildad ante el poder de destrucción de la naturaleza. Durante años, vivimos operando bajo la creencia de que podríamos continuar consumiendo los recursos naturales del planeta sin consecuencias. Estábamos equivocados. Yo estaba equivocado. El hecho de que mi primer mensaje les llegue desde un consulado en tierra extranjera es prueba fehaciente de nuestra nueva realidad. No solo estadounidenses sino gente de todo el mundo son ahora huéspedes en las naciones que alguna vez llamamos «El Tercer Mundo». Cuando necesitamos ayuda, nos abrieron las puertas y nos cobijaron. Y estoy muy agradecido por su hospitalidad.

Asimismo, en *Armagedón* (1998), las imágenes muestran a los «ciudadanos del mundo» (árabes, indios, franceses, asiáticos, campesinos, afroamericanos; mujeres, ancianos y jóvenes) escuchando atentos el mensaje del presidente de los Estados Unidos (Stanley Anderson), quien afirma lo siguiente:

Me dirijo a ustedes esta noche no como el presidente de los Estados Unidos ni como el líder de este país, sino como un ciudadano de la humanidad. Nos enfrentamos al más grave de los retos. La Biblia llama a este día Armagedón, el fin de todas las cosas, y, sin embargo, por primera vez en la historia de la Tierra nuestra especie tiene la tecnología para prevenir su propia extinción. Y sepan ustedes, todos los que rezan por nosotros, que todos los medios para evitar este desastre se están utilizando. La sed humana de excelencia, conocimiento, todos los peldaños en la escalera de la ciencia, todas nuestras aventuras en el espacio, todas nuestras tecnologías modernas combinadas, hasta las guerras que hemos peleado, nos han suministrado las herramientas para esta horrenda batalla. A través de nuestra caótica historia, de todos los agravios y la discordia, el dolor y el sufrimiento, a través de todas las épocas, hay una cosa que ha elevado al hombre por encima de su origen: su valor. Los sueños del planeta entero reposan en los hombros de estos catorce valientes que viajan a los cielos. Ojalá que todos los ciudadanos de todo el mundo lleguemos a ver esta empresa coronada con éxito. Que vayan con Dios y buena suerte.

Esta misma narrativa se repite en varias de las películas analizadas. La catástrofe activa siempre un discurso alentador, esperanzador, que busca conmover al espectador. Ella ha ocurrido para que alguien tome la palabra, sistematice los aprendizajes y, a la vez, señale la nueva ruta de la humanidad.

Entonces, en el discurso postcatástrofe aparece una autocrítica del gobierno de los Estados Unidos. El presidente se disculpa por la injusta relación de poder de su gobierno con los antes y mal llamados «países del Tercer Mundo». Pero también propone que dichas relaciones deben ser repensadas a fin de refundar el actual orden político mundial. Se trata entonces de establecer una sintonía con el espectador del Sur, que espera ansioso el arrepentimiento del poder hegemónico.

Ahora bien, y esto es fundamental, estas películas siempre muestran cómo la catástrofe activa una fuerza de solidaridad internacional. Los gobiernos de Rusia, Francia o Irak, tradicionalmente enfrentados a los Estados Unidos, suman esfuerzos con su viejo enemigo en una alianza histórica a fin del salvar al mundo. Emerge entonces un discurso dialógico, que predica la tolerancia y la inclusión de la diferencia. El discurso presidencial reconoce que las viejas disputas políticas quedan en el pasado y se abre paso al reconocimiento multicultural. Estas películas proponen, pues, un escenario donde los antagonismos políticos quedan en suspenso<sup>29</sup>.

Sin embargo, es urgente notar que el lugar de enunciación de todos estos cambios es siempre el mismo. Es decir, la mayoría de estas películas terminan con el discurso final del presidente de Estados Unidos, que explica lo sucedido y establece las coordenadas del nuevo orden en el cual este país sigue siendo el centro. El capitolio de Washington en (re)construcción, como paisaje de fondo en el discurso presidencial de *Impacto profundo* (1998) evidencia este deseo. Se trata de que el gobierno de los Estados Unidos retome el liderazgo universal luego de una autocrítica y un llamado a la reconciliación, mientras los ciudadanos del mundo escuchan atentos.

Así, tanto en *Armagedón*, *Impacto profundo*, *El núcleo* y *El día después de mañana*, como en *La guerra de los mundos* (2005), *Marcianos al ataque* (1996) y *El día de la Independencia* (1996), el aparato estatal de Estados Unidos tiene una presencia fundamental y, más allá de la suma de esfuerzos de los distintos países del mundo, es finalmente aquel el que resuelve la crisis. *El día de la Independencia*

---

29 Incluso en *El núcleo* (2003) se termina por reconciliar, ya no a las naciones antes consideradas enemigas políticas, sino a la naturaleza y al discurso ecologista: son las ballenas quienes, con su «canto», ayudan en el rescate de los miembros de la misión humana que acaba de salvar a la Tierra.

—la película que inaugura las referidas al fin del mundo en la década de 1990— expresa esto hasta el absurdo: aquí será el propio presidente de los Estados Unidos (Bill Pullman), ex combatiente en la guerra del Golfo Pérsico, el encargado de pilotear un avión que consigue vulnerar por primera vez a la nave madre extraterrestre, iniciando así la victoria humana. Esto ocurre justamente el 4 de Julio, el día en de la Independencia de Estados Unidos, ahora convertido en el día de la Independencia de toda la humanidad. En otras palabras, lo que la invasión extraterrestre produce finalmente es una nueva «*pax* americana». Entonces, todo y nada ha cambiado. El discurso multicultural promete un nuevo mundo, pero este se desarrolla siempre bajo el paradigma estadounidense<sup>30</sup>.

En suma, el discurso postcatástrofe contempla tres elementos que nos sirven para describir el lugar de la política en este género: la autocrítica de los Estados Unidos, la reconciliación de las naciones y la reasunción del liderazgo mundial por los Estados Unidos (y, por lo tanto, la vuelta a lo mismo).

Sin embargo, a pesar de la autocrítica y del llamado a la reconciliación, el discurso postcatástrofe no coloca el dedo en la llaga. Si una posible causa de la destrucción masiva es la actual indiferencia capitalista hacia el cuidado ecológico, en el escenario postcatástrofe se elude un cuestionamiento contundente al funcionamiento del capitalismo tardío. La economía y la política son solo superficialmente cuestionadas y, además, al final de las películas, no se han transformado estructuralmente ni se han señalado rutas alternativas. Nos encontramos así ante una crítica totalmente funcional al sistema: la hegemonía produce la fantasía de un nuevo orden social hermanado y multicultural, pero siempre capitalista y bajo el mismo liderazgo. Estas películas le dicen al espectador: «El mundo está al borde de su destrucción: hay que asumir culpas y reconciliar nuestras culturas, pero no lo transformemos radicalmente, ¿ok?» En el imaginario filmico hay un deseo por un nuevo orden, pero no es aún posible representarlo, al menos en Hollywood.

En este sentido, el multiculturalismo debe entenderse como «la ideología del capitalismo global» (Žižek 2005: 234). Lejos de subvertir el *status quo*, el multiculturalismo ha terminado por constituirse como una apropiación de la diversidad cultural de parte de la lógica del capital. El Occidente liberal

---

30 Podríamos sostener incluso que gran parte de las películas del fin del mundo aparecen en un momento político en que Estados Unidos mantiene aún el liderazgo mundial, pero este es débil y, por lo tanto, intenta retenerlo y repotenciarlo simbólicamente. De hecho, el capital deja de estar concentrado en su territorio y ha comenzado a migrar hacia el Oriente.

solo tolera al «Otro folklórico» en tanto no cuestione la universalidad del capitalismo o, mejor aun, en tanto pueda convertir su cultura –sus comidas, su música, sus telares– en mercancía. Por el contrario, cuando este Otro apela a su cultura para impedir que alguna multinacional realice algún tipo de actividad comercial en sus territorios, los multiculturalistas liberales lo condenan de ignorante o de subversivo. Estas películas, por tanto, asumen un multiculturalismo hegemónico y dejan entender que el capital es una matriz única e incuestionable en la cual inevitablemente deben desplegarse las distintas particularidades étnicas o nacionales.

### **Más allá de Hollywood**

Sin embargo, es importante advertir que el género de catástrofes globales también ha producido películas que, siendo más «honestas» y menos espectaculares, proponen un orden distinto. Este es el caso de *Niños del hombre* (o *Hijos de los hombres*, 2006) y *Ceguera* (2008), las únicas que tratan el tema del Apocalipsis sin haber sido producidas por Hollywood<sup>31</sup>. Lejos de grandes explosiones solares o amenazas extraterrestres, en estas películas la catástrofe ocurre a partir de las contradicciones de la «sociedad multicultural».

En ambas películas se pone de manifiesto un «estado de excepción» (Agamben 2005), vale decir, un momento paradójico en el que el soberano suspende la ley para sostener la ley o, más precisamente, suspende la ley escrita para sostener el espíritu de la ley (que es preservar el orden social). El estado de excepción permite al soberano aislar a las personas que amenazan el cuerpo social (judíos, homosexuales, inmigrantes, etc.) en porciones de territorio que funcionan fuera del orden jurídico normal como, por ejemplo, campos de concentración. Así, en *Ceguera*, a raíz de una misteriosa epidemia que enceguece a hombres y mujeres, las autoridades recluyen a los contagiados en campos de concentración donde la vida humana (así como en Auschwitz y otros campos de la Alemania nazi) se degrada rápidamente.

Pero *Niños del hombre* es una película aun más contemporánea debido a la figura del inmigrante: este es el cuerpo que hace peligrar a las sociedades del Primer Mundo y que, por tanto, es recluido en campos sin ningún tipo de derechos. En este sentido, la película muestra la restauración conservadora

---

31 *Niños del hombre* es una coproducción británico-canadiense-estadounidense de 76 millones de dólares de presupuesto; mientras que *Ceguera* es una coproducción brasilero-canadiense-japonesa de 25 millones de dólares. *2012* tuvo un presupuesto de 200 millones de dólares.

européa ante la migración. Opción que no solo está latente en el imaginario europeo, sino que es parte ya de las políticas públicas de países como Francia, Italia e Inglaterra.

*Niños del hombre* enfatiza las contradicciones de un orden global que permite el tránsito de las mercancías pero no de las personas. A diferencia de *1984* (1984) o *V de Vendetta* (2006), esta película no necesita del líder totalitario (hitleriano o estalinista) para instaurar la tiranía. *Niños del hombre* devela que en la sociedad de mercado hay una forma de violencia y autoritarismo distinta a la de la sociedad totalitaria. Así, en el *background* de la película se aprecia cómo la sociedad de mercado ha adoptado el estado de excepción. Sin necesidad del líder totalitario, este tipo de sociedad se ha vuelto monstruosamente autoritaria por necesidad económica.

En suma, en las películas que tratan sobre la catástrofe global fuera del circuito comercial masivo, se manifiestan los excesos del poder estatal antes que la disculpa y la autocrítica; se agudizan los temores raciales y xenófobos antes que la tolerancia y la reconciliación multicultural; se evidencian las disputas políticas por el poder antes que la unificación global bajo el liderazgo norteamericano. Es decir, podemos ver los antagonismos de una sociedad políticamente activa a la vez que su desactivación mediante la suspensión de los derechos ciudadanos fundamentales<sup>32</sup>.

---

32 Curiosamente, esto parece haberlo entendido de algún modo también la propia parodia del género desde Hollywood, con *Marcianos al ataque* (1996) de Tim Burton. En esta película, los marcianos desafían constantemente a los humanos, quienes fallan en sus intentos por simbolizar acuerdos de paz. Es así que, habiendo tomado el control de la Casa Blanca, los marcianos se alistan para su última y definitiva conquista: el presidente de los Estados Unidos. Este (Jack Nicholson), encontrándose absolutamente desprotegido y sin mayores posibilidades de escape, se juega su última posibilidad: intentar convencer a los marcianos de la necesidad de la reconciliación mediante el poder del discurso (multicultural): «¿Por qué hacen esto? ¿Por qué? ¿El universo no es lo suficientemente grande para nosotros dos? ¿Qué les ocurre a ustedes? Podemos trabajar juntos. ¿Por qué tenemos que ser enemigos? ¿Porque somos distintos? ¿Es por eso? Piensen en las cosas que podemos hacer. Piensen en lo fuertes que podríamos ser la Tierra (abre la mano izquierda como dibujando un planeta grande) y Marte (cierra la mano derecha como dibujando un planeta pequeñísimo) juntos (junta las manos) [...] ¿Por qué no podemos resolver nuestras diferencias? ¿Por qué no podemos encontrar soluciones? Pequeñas criaturas, ¿por qué no podemos, sencillamente, llevarnos bien?». Luego de una lágrima conmovedora y el saludo de manos entre ambos líderes, la mano del marciano se separa del cuerpo y se transforma en un arma filuda que atraviesa la espalda del presidente y lo tumba en el suelo, donde muere boca arriba. El arma atravesada se transforma en un mástil donde se extiende la bandera de los marcianos que atraviesa el cuerpo del fallecido presidente. Los marcianos saludan a la bandera con una especie de saludo nazi, mientras se escucha de fondo la música de victoria. En suma, en este caso aparece otra vez la autocrítica, el

## **Y entonces... la suspensión de la política**

A diferencia de *Ceguera* y *Niños del hombre*, las películas de catástrofes producidas por Hollywood «suspenden la política». En ellas se señala una «transformación radical» de la sociedad mediante un discurso reconciliador y multicultural, pero se mantiene intacta la estructura política hegemónica. En tal sentido, estas películas reproducen la sustitución de la política por su simulacro en la realidad contemporánea. Como afirma Alain Badiou (2000), en las sociedades de mercado la política ha dejado de entenderse como el mecanismo de transformación de las estructuras de poder y ha pasado a convertirse en un puro tema de gestión. Es decir, ante la hegemonía del capitalismo y el mercado sobre el Estado y los partidos, la política ha quedado únicamente como un «simulacro» que lo único que produce son cambios de nombres, es decir, de ministros y presidentes, sin que realmente cambie lo fundamental.

Haciendo gala de su dimensión utópica, las películas del fin del mundo nos invitan a imaginar, e incluso a desear, un nuevo orden mundial. Esto es revelador y hasta esperanzador, pero el hecho es que casi siempre terminan siendo cómplices con sus lugares económicos y simbólicos de producción.

---

discurso reconciliador y el liderazgo de Estados Unidos. Pero, a diferencia de las películas mencionadas, aquí sí vemos el antagonismo posterior, el conflicto de poderes. El deseo del presidente es conmovedor hasta las lágrimas, pero, finalmente, como bien lo sabe el líder «marxiano», salvo el poder todo es ilusión. El acto de asesinar al presidente de los Estados Unidos desautoriza y revela la falsedad del discurso reconciliador y multicultural, en este caso diríamos «multiplanetario». El marciano no cree en el discurso porque ello significaría eventualmente la sumisión al planeta Tierra. Así, la parodia y la ironía juegan un papel deconstructivo en tanto muestran la centralidad del poder y los antagonismos. Y eso es lo que aparece en las otras películas, pero de modo clandestino, sin que el espectador universal pueda advertirlo.

## **Zoom out**

# **El fin del mundo ya ocurrió antes de 2012**

Todo lo escrito en los ensayos anteriores se repite en la película *2012* (2009), de Roland Emmerich, una de las más recientes películas apocalípticas producidas por Hollywood. De hecho, las ideas que organizan nuestro análisis fueron escritas pocos días antes de su estreno y, sin embargo, podemos decir que, sin verla, ya la habíamos visto.

Para comenzar, en *2012* se narra el cumplimiento de la profecía de la cultura maya sobre un cambio de época mundial precisamente en el año 2012: el centro de la Tierra se está sobrecalentando de manera acelerada, lo cual produce una serie de desórdenes naturales que destruyen ciudades enteras y finalmente el mundo. Si bien no hay una restauración tan clara de la autoridad religiosa como en *Presagio*, el año escogido para el Apocalipsis devuelve validez a la idea religiosa de predestinación.

El protagonista de *2012* es Jackson Curtis (John Cusack), un escritor venido a menos, separado de su esposa y de sus hijos, quienes no lo reconocen como un padre modelo. Se trata, como en *Armagedón*, *Impacto profundo* y *La guerra de los mundos*, del padre que falla y que debe recuperar su autoridad al interior de la familia, a la vez que contribuir a salvar algo del planeta. En efecto, Jackson no solo consigue salvar a la familia del Apocalipsis sino también a una de las arcas construidas por las potencias del mundo para la supervivencia de un pequeño porcentaje de la humanidad.

A la vez, así como en muchas de las películas de este género, en *2012* encontramos los mismos silencios aterrados y miradas atónitas ante la incapacidad de la modernidad para controlar la catástrofe (natural o humanamente producida). Pero así como en *El día después de mañana*, *Impacto profundo* o *Armagedón*, allí también los gobiernos del mundo se unen en un esfuerzo conjunto y reconciliador para hacer frente a su destrucción. Por supuesto, esto ocurre bajo el liderazgo de Estados Unidos. Es este país el que dirige la construcción de las arcas, que evocan por supuesto el mito bíblico del diluvio universal. La barca norteamericana y la misma familia patriarcal constituyen entonces el lugar desde donde se recompone el mundo: el padre

recuperado, junto con su esposa y dos hijos, se instalarán finalmente en África para reiniciar la civilización humana.

Si bien en este caso la figura del marginal internamente excluido no es tan clara, tenemos la presencia de dos científicos, uno afronorteamericano y otro hindú, relativamente excluidos de las instituciones oficiales, que son los primeros en advertir la inminente destrucción del mundo. Y, por supuesto, no hay que olvidar que es el mismo Jackson, el escritor venido a menos, quien en el momento climático de la película consigue cerrar una compuerta defectuosa de la barca norteamericana justo antes de que esta sea alcanzada por las aguas que recubren hasta las montañas del Himalaya.

En resumidas cuentas, *2012* presenta exactamente el mismo guión de las películas que hemos estudiado a lo largo de esta secuencia: el desafío a la modernidad, la crisis y la reconstitución del padre y la familia tradicional, la aparición de símbolos religiosos y la revaloración de un orden divino, la recuperación del liderazgo de los Estados Unidos y la «necesidad» del héroe marginal. Uno por uno, aparecen los temas que hemos evidenciado al interior del inconsciente político del género (con la excepción del discurso multicultural). Esto no solo confirma nuestro análisis sino, más importante aun, evidencia la importancia de estos temas en el imaginario occidental en momentos de crisis.

Pero ¿qué es entonces lo que el cine de catástrofes pone finalmente en escena? En principio, estas películas muestran un cierto malestar de la cultura consigo misma. Occidente ha comenzado a instalar una escenografía de autodestrucción en la cual se observa la caída misma de las epistemologías de la razón moderna: el deseo de dominar la naturaleza encuentra aquí un límite. Dicho esto, es importante remarcar que tales películas producen miedo a la vez que fascinación. Gracias a los altamente eficaces efectos especiales, el espectador no solo ve en la pantalla sus peores miedos sino sus peores deseos hechos «realidad».

Detengámonos en este punto. Las películas del fin del mundo canalizan tres deseos en el individuo. El primero es el deseo de experimentar la muerte, no tanto la muerte orgánica, sino la muerte de la identidad, de la costumbre. Para vivir en sociedad, el hombre debe controlar ese impulso hacia el descontrol que George Bataille llamaba la «parte maldita». Y el espectáculo de la catástrofe permite hasta cierto punto al espectador gozar del descontrol, de la muerte en tanto pérdida de su sujeción a la ley social. Este es quizás el aspecto intemporal de todo espectáculo de la muerte, desde los sacrificios humanos hasta las corridas de toros. El segundo es el deseo de venganza como respuesta a una frustración con el orden social existente. En estas películas, el



espectador goza mirando la impotencia del Estado para frenar la catástrofe, la caída de los políticos que ocultan la verdad del público o la de los burócratas que impiden que la ayuda llegue a los más necesitados. Como lo dice Geoff King, la catástrofe elimina lo «decadente» o «corrupto» de la civilización. Por último, el tercer deseo (estrechamente ligado al segundo, de manera que se hace difícil distinguir uno del otro) es el de cambiar el orden social existente, de superar sus problemas o contradicciones. Hay entonces una pulsión utópica en las películas del género del fin del mundo.

No obstante, lo que tiende a ocurrir en estas películas es que la pulsión utópica acaba siendo eclipsada por imágenes de destrucción que intentan colmar el deseo de venganza o de experimentar la muerte. Más precisamente, en ellas el deseo político de Otro mundo se estanca en el espectáculo de la destrucción de Este mundo. Al respecto, Žižek ha sostenido que, ante la absoluta hegemonía del sistema actual, hoy en día el cambio social solo puede figurarse como resultado de una catástrofe y ya no más como el producto de una revolución social hecha por los hombres. Como dijo en la protesta Occupy Wall Street: «Es más fácil imaginar el fin del mundo. Un asteroide destruyendo la vida y cosas así. Pero no podemos imaginar el fin del capitalismo» (2011).

Por esta misma razón, se trata de películas sutilmente despolitizadas donde, en última instancia, la posibilidad de una verdadera transformación social termina boicoteada. Como hemos visto, el orden global que se reconfigura después de la catástrofe no es muy distinto del presente. Y, por tanto, la pulsión utópica no arriba a producir un imaginario utópico, es decir, a imaginar otro mundo. Esto es sin duda efecto de que ninguna de estas películas se arriesga a realizar una crítica al sistema económico hasta sus últimas consecuencias.

Sin embargo, no hay que menospreciar el pensamiento apocalíptico. Piénsese por ejemplo en la manera en que el propio Žižek ha cambiado su consideración sobre el fin de los tiempos. Si en un inicio él critica las películas apocalípticas por caer en el facilismo de imaginar el fin del capitalismo a través de una catástrofe en vez de hacerlo a través de una acción política, en sus últimos libros –*First as Tragedy, Then as Farce* (*Primero como tragedia, luego como farsa*) y *Living in the End Times* (*Viviendo en el fin de los tiempos*)– sugiere en cambio que debemos pensar en una futura catástrofe global como algo que «ya ha ocurrido» (2009a: 148-151). Los seres humanos no creemos realmente en la catástrofe: se debilita la capa de ozono y se agotan los recursos naturales, pero de algún modo no creemos que lo peor ocurrirá. Nos encontramos así atrapados en la lógica de la denegación fetichista, en la lógica del: «Yo sé bien... y, sin embargo...». Según Freud, el niño no acaba de creer lo que ven sus ojos: a saber, que la madre no tiene falo. Él sabe que ella no lo tiene

y, sin embargo, insiste en creer que sí lo tiene. Asimismo, hoy en día sabemos que el desarrollo industrial puede llevarnos a una catástrofe planetaria y, sin embargo, seguimos creyendo que esto no ocurrirá o que todo se resolverá de algún modo sin tener que poner coto al capitalismo.

En este sentido, las películas del fin del mundo ayudan a instalar un imaginario en donde lo peor ya ocurrió. El Apocalipsis pasa así de ser una posibilidad a ser un hecho. Y quizás entonces esto nos lleve a proponernos cambiarlo retroactivamente: como en una de esas películas de ciencia ficción en las que un personaje regresa con una máquina del tiempo al pasado para así poder cambiar un hecho nefasto del presente (la muerte de un ser querido, por ejemplo), hoy deberíamos asumir lo nefasto como un destino y tratar por todos los medios de cambiar ese pasado que es nuestro presente.

Ese cambio tendría que ver fundamentalmente con la tarea de producir un **mundo**. El planeta tiene un orden que responde a las leyes de la economía y cada uno de nosotros trata de (sobre)vivir en él, pero carece de un proyecto de civilización que el individuo reconozca como superior a sí mismo: es a esto a lo que, siguiendo a Alain Badiou, llamamos mundo (en Feltham 2008: 136). Las películas de Hollywood son parte de este problema, el nuevo mundo imaginado es el mismo que ya ha caído en descrédito. Solo *Niños del hombre*, una película no producida por los grandes estudios de Hollywood, evita imaginar «el nuevo mundo con su tufo de ayer». Esta película no concluye con la reconstitución de la familia patriarcal ni con un orden multicultural bajo la égida de los Estados Unidos. La escena final transcurre en el mar, un lugar literalmente desterrado, sin nación ni raíces, donde un barco llamado Tomorrow recoge al primer niño nacido luego de dieciséis años. Antes de apelar al retorno del padre, aquí se deposita una tibia luz de esperanzas en el Hijo o, más precisamente, en la Hija.

Hay que decir que *Niños del hombre* no concreta tampoco una nueva idea-mundo. Pero al menos consigue deshacerse de esa vieja idea que ya no convence y por tanto nos insta a formular una nueva desde aquello que nuestras sociedades han excluido en su interior (la feminidad, el inmigrante, la negritud, etc.). Por ello, es en esta película donde la figura del héroe marginal alcanza su verdadera dimensión utópica. Si en *Armagedón*, *El núcleo* y *2012* el héroe marginal ayuda a devolver al mundo el orden perdido, en *Niños del hombre* anuncia muy sutilmente un nuevo ordenamiento.

## **Bibliografía 1**

AGAMBEN, Giorgio

2005 *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

1998 *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre Textos.

ALTAMIRANO, Teófilo

2009 *Migración, remesas y desarrollo en tiempos de crisis*. Lima: PUCP-CISEPA.

BADIOU, Alain

2000 «Movimiento social y representación política». En: *Revista Acontecimiento*, N° 19-20. Consulta: 2/2/2010. <[www.grupoacontecimiento.com.ar](http://www.grupoacontecimiento.com.ar)>.

BATAILLE, Georges

1973 *Théorie de la religion*. París: Gallimard.

DERRIDA, Jacques

1992 *Acts of Literature*. Londres y Nueva York: Routledge.

FELTHAM, Oliver

2008 *Alain Badiou. Live Theory*. Londres y Nueva York: Continuum.

JAMESON, Frederic

2005 *Archaeologies of the Future. The Desire called Utopia and other Science Fictions*. Londres y Nueva York: Verso.

1999 *El giro cultural. Escritos culturales sobre el posmodernismo, 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.

JAMESON, Frederic y Slavoj ŽIŽEK

1998 *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.

KEANE, Stephen

2001 *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe*. Londres: Wallflower Press.

KING, Geoff

2009 *Spectacular Narratives. Hollywood in the Age of the Blockbusters*. Londres y Nueva York: Tauris.

LIPOVETSKY, Gilles y Jean SERROY

2009 *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.

MILBANK, John

2005 «Materialism and Transcendence». En: DAVIS, Creston; John MILBANK y Slavoj ŽIŽEK (eds.), *Theology and the Political. The New Debate*. Durhan y Londres: Duke University Press, pp. 393-426.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm

2008 [1883-1885] *Así habló Zaratustra*. Madrid: Mestas.

RANCIÈRE, Jacques

1996 *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

RODDICK, Nick

1980 «“Only the Stars Survive”: Disaster Movies in the Seventies». En: BRADBY, David (ed.), *Performance and Politics in Popular Drama: Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television. 1800-1976*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 243-269.

ROUDINESCO, Elisabeth

2003 *La familia en desorden*. Buenos Aires: FCE.

UBILLUZ, Juan Carlos

2009 «De las señales de Dios vivo en los medios de comunicación». En: MARTÍN BARBERO, Jesús y otros, *Lo sagrado y los medios de comunicación: efímero y trascendente*. Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya, pp. 37-56.

ŽIŽEK, Slavoj

2011 «Žižek en Occupy Wall Street». Consulta: 2/2/2010. <<http://www.youtube.com/watch?v=MRPbh8IAQs>>.

- 2009a *First as Tragedy, Then as Farce*. Londres y Nueva York: Verso.
- 2009b «A Pervert's Guide to Family». Consulta: 2/2/2010. <[www.lacan.com](http://www.lacan.com)>.
- 2008 *In Defense of Lost Causes*. Londres y Nueva York: Verso.
- 2006a *Visión de paralaje*. Buenos Aires: FCE.
- 2006b «The Clash of Civilizations at the End of History». Consulta: 2/2/2010. <<http://es.scribd.com/doc/19133296/Žižek-The-Clash-of-Civilizations-at-the-End-of-History>>.
- 2005 *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires: Paidós.
- 2001 «La medida del verdadero amor es: Puedes insultar al otro». Entrevista por Sabine Real y Thomas Deichman. Consulta: 2/2/2010. <<http://geocities.ws/zizekencastellano/antrmedidadelamor.html>>.

## **Páginas web**

ARTstore Digital Library. <[www.arstore.org](http://www.arstore.org)>

Google Images. <[www.google.com](http://www.google.com)>

Lacan dot com. <[www.lacan.com](http://www.lacan.com)>

The Internet Movie Data Base. <[www.imbd.com](http://www.imbd.com)>

Wikipedia. <[www.en.wikipedia.org](http://www.en.wikipedia.org)>

You Tube. <[www.youtube.com](http://www.youtube.com)>

**Secuencia 2**  
**La comedia romántica en la era  
del amor líquido**

*Juan Carlos Ubilluz, Víctor Vich y Talía Chlimper*



## **Zoom in**

# **Cuando el encuentro de amor ya no obliga**

A diferencia de los animales, los seres humanos no tienen un saber sexual instalado en el cuerpo, para no hablar de un saber sobre el amor. Mientras que los animales se aparean sin ningún tipo de instrucción, los hombres y las mujeres se extravían al acercarse al sexo opuesto, a pesar de la existencia de manuales sexuales de diversa índole (*Las notas sobre la alcoba*, el *Kama sutra*, Masters y Johnson, etc.). A este hecho responde la famosa frase de Jacques Lacan: «No hay relación sexual» (1975: 17), lo cual no quiere decir, por supuesto, que los hombres y las mujeres no hagan cosas en la cama sino que carecen de un instinto genital (un saber natural) que los lleve a la cama. Si hay mil y un «perversiones» sexuales, es porque no hay relación sexual. Y es precisamente porque no la hay, que existen, en cambio, manuales sexuales, terapeutas de parejas, novelas rosas, películas pornográficas y, por supuesto, comedias románticas.

Por comedia romántica entendemos un relato que avanza de manera humorística hacia la unión o la reconciliación de la pareja, luego de muchos enredos y malentendidos. Que las comedias románticas tengan casi siempre un *happy end* es una necesidad inherente a la comedia. Por supuesto, los enredos que se deben superar en las comedias románticas para arribar al final feliz varían con las épocas. Y para comenzar a discutir los que atañen a la nuestra, escuchemos a Stella, la enfermera de seguros encargada de atender al lesionado fotógrafo L. B. «Jeff» Jefferies (James Stewart) en *La ventana indiscreta* (1954), una comedia romántica dirigida por Alfred Hitchcock, disfrazada de película de misterio. Ante las dudas de Jeff sobre si la bella y sofisticada Lisa Fremont (Grace Kelly) es la mujer indicada para él, Stella comenta:

Cuando un hombre y una mujer se conocen y se gustan, deberían unirse, pum, como dos taxis en Broadway y no esperar analizándose como dos especímenes en una botella [...]. Antes, se trataba de mirarse, excitarse y casarse. Ahora, se trata de leer muchos libros, esgrimir palabras de cuatro sílabas y psicoanalizarse hasta que no se sabe la diferencia entre un evento social y un examen de servicio civil.



Estos reparos «psicoanalíticos» que entorpecen el amor se hacen más patentes en las «comedias románticas radicales» de las décadas de 1960 y 1970<sup>33</sup>, sobre todo en aquellas dirigidas por Woody Allen; no hay quizás director en el mundo que haya hecho más por popularizar a Freud. Más cerca a nosotros, en *Cuando Harry conoció a Sally* (1989) se ve también a un hombre y a una mujer que andan «analizándose como dos especímenes en una botella» en vez de «unirse, pum, como dos taxis en Broadway». Y ya que para muchos esta película inaugura las comedias románticas de nuestra época, nos detendremos un tanto en su análisis.

Dirigida por Rob Reiner, *Cuando Harry conoció a Sally* comienza con una pareja de ancianos sentados en un sofá dando testimonio de cómo se conocieron. Mientras la mujer aprueba con la cabeza y sonríe, el hombre dice, mirando a la cámara: «Estaba sentado con mi amigo Arthur Kornblum en un restaurante [...]. Y esta hermosa muchacha entró [lo dice señalando a su mujer] y le dije a Arthur: “Arthur, ¿ves a esa muchacha? Me voy a casar con ella”. Y dos semanas después, estábamos casados. Y han pasado cincuenta años y aún estamos casados». Hay cinco otras escenas donde otras parejas de ancianos testimonian el encuentro amoroso y sus largas consecuencias o, en términos de Alain Badiou, la fidelidad del sujeto al acontecimiento del amor<sup>34</sup>. Estas breves escenas se intercalan en el relato de Harry y Sally, un relato de amor contemporáneo muy distinto al de los viejos excombatientes. Pues mientras el encuentro de estos dicta el matrimonio, el de aquellos está marcado por la inconsecuencia...

Harry (Billy Cristal) y Sally (Meg Ryan) se conocen cuando, al graduarse de la Universidad de Chicago, se trasladan juntos en auto a Nueva York. Durante el trayecto descubren que están en desacuerdo en casi todos los temas de conversación, de manera que, al llegar a su destino, se despiden fríamente y no se vuelven a ver hasta cinco años después, en un aeropuerto, cuando Harry está a punto de casarse y Sally al principio de una relación. Pero, una vez más, la conversación los lleva al desencuentro y a la gélida despedida.

---

33 Tamar Jeffers McDonald observa que las comedias románticas radicales introducen un mayor realismo al género (2007: 59-84). Por ello existe en estas películas la posibilidad de que el amor culmine en la separación de la pareja, como en *Annie Hall* (1977), o en una pareja cuya felicidad es puesta en duda, como en *El graduado* (1967).

34 Para Alain Badiou, el encuentro de amor es un acontecimiento que da lugar a un proceso material en el cual un hombre y una mujer (hablamos, no de biología, sino de posiciones simbólicas) trabajan para introducir y desplegar en una situación social la verdad extraída del encuentro (2002: 250).

Por cierto, nada de esto es extraño a la comedia romántica. En los *screwball comedies* ('comedias alocadas') de las décadas de 1930 y 1940, una mujer y un hombre de personalidades o de clases sociales disímiles no paraban de discutir y de pelearse hasta advertir que estaban enamorados y entonces no les quedaba otra cosa que estar juntos<sup>35</sup>. Asimismo, en las *sex comedies* ('comedias sexuales') de la década de 1950 e inicios de los 1960, la mujer y el hombre escenificaban una verdadera «batalla de los sexos»: ella buscaba matrimonio, él tan solo la satisfacción sexual, hasta que algo cedía en ambos para dar paso al amor<sup>36</sup>. Como lo advierte Tamar Jeffers McDonald, parte del placer de la comedia romántica radica en ver a un hombre y una mujer pelear e insultarse mientras desean estar en la cama (2007: 39). Lo extraño de *Cuando Harry conoció a Sally* es lo que viene después.

Pasan otros cinco años y ahora se encuentran en una librería. Harry se está divorciando, Sally acaba de terminar con su novio y, entonces, dejando atrás sus antiguas rencillas —ambos han madurado— se hacen amigos. Pero, a pesar de llevarse bien y de sentirse mutuamente atraídos, ninguno da el paso hacia la consolidación de la pareja. Ya no se trata en esta película de la pareja dispareja de las *screwball comedies* ni de la batalla de los sexos en las comedias sexuales, sino de un hombre y una mujer que tienen todo para ser felices y, sin embargo, son simplemente amigos. Tampoco se trata, como en las comedias radicales, de examinar realistamente si el amor puede vencer los problemas o dilemas psicológicos de los protagonistas. (De hecho, en *Annie Hall* [1977] de Woody Allen, la neurosis del protagonista acaba derrotando al amor). Y es que en *Cuando Harry conoció a Sally* se trata un problema distinto: hay un obstáculo indefinido que impide que el acontecimiento se perciba como amor. O, dicho más claramente, mientras en las comedias anteriores el amor es

---

35 Los *screwball comedies* introducen al cine personajes femeninos rebeldes, como es el caso de *Lo que sucedió aquella noche* (1934) y *La adorable revoltosa* (*Bringing Up Baby*, 1938). Por otra parte, algunas de estas películas, como *Terrible verdad* (*The Awful Truth*, 1937) e *Historias de Filadelfia* (1940), son conocidas también como comedias de segundas nupcias o «recasamiento» ('*remarriage*'); el filósofo Stanley Cavell las estudia con detenimiento en su libro *La búsqueda de la felicidad* (1999).

36 Para McDonald, la comedia sexual retoma el antagonismo de los personajes en la comedia alocada pero introduce en su seno el componente sexual (2007: 44). Podría decirse que el antagonismo en esas comedias está relacionado a las actitudes tradicionales del hombre y la mujer hacia el sexo. Mientras en ellas el hombre es un seductor nato que solo busca la satisfacción sexual, la mujer anhela el sexo dentro del matrimonio o, al menos, dentro de una relación de amor (McDonald 2007: 51). Algunos ejemplos de estas películas son *El solterón y el amor* (*The Tender Trap*, 1955), *Confidencias de medianoche* (*Pillow Talk*, 1959), *Una Eva y dos Adanes* (*Some like it Hot*, 1959) y *Suave como el visón* (*That Touch of Mink*, 1962).

amenazado porque el hombre y la mujer no se llevan bien, en esta película el amor es amenazado por razones impersonales, ya que, como dice Marie (Carrie Fisher), la amiga de Sally, ellos «están hechos el uno para el otro». De allí la dificultad de todo espectador de responder a la pregunta: ¿por qué no están juntos?

Hacia el final del film, cuando Harry reconoce que ama a Sally, él corre hacia ella para decírselo. Es como si temiese perder aquello que ha reconocido, como si temiese que, si no le declara su amor, el acontecimiento acabará diluyéndose en un episodio más. Cuando en la última escena, Harry y Sally se sientan en el mismo sillón de los viejos excombatientes para hablar a la cámara sobre su boda, el espectador respira aliviado. ¿Por qué? Porque los personajes parecían perfectamente capaces de hacer oídos sordos al acontecimiento del amor. La fórmula tradicional de la comedia romántica es: *Boy meets, loses, regains girl* ('el chico conoce, pierde, recupera a la chica' [Shumway 2003: 157]). En ellas, el acontecimiento obliga: uno puede reaccionar contra él, pero a fin de cuentas obliga a reaccionar. Sin embargo, la fórmula de *Cuando Harry conoció a Sally* es: *Boy meets girl... and nothing really has to happen* ('el chico conoce a la chica... y realmente nada tiene que pasar'). Y como nada tiene que pasar, los hombres corren, y a veces también las mujeres, a declarar su amor para que algo pase. Que la película no elabore realmente por qué no pasan de la amistad al amor, puede considerarse una omisión, pero también puede decirse que la omisión refuerza la idea de que el obstáculo indefinido al amor no yace en los problemas personales de los personajes sino en la lógica impersonal de la época.

Apartándonos por el momento del film, ¿cuál es el obstáculo principal que la época presenta al amor? La respuesta es sencilla: el individualismo. Son las aspiraciones del Yo las que dificultan el vínculo de amor con el Otro. Esto se advierte en la política de emancipación, en la vida de las comunidades y, por supuesto, también en el campo del amor. Los individuos de hoy son más renuentes a sacrificar sus deseos y/o caprichos por el bien de una relación que implica compromisos. Es por ello que Zygmunt Bauman ubica la metáfora del «amor» contemporáneo en la red informática:

A diferencia de las «relaciones», el «parentesco», la «pareja» e ideas semejantes que resaltan el compromiso mutuo y excluyen o soslayan a su opuesto, el descompromiso, la «red» representa una matriz que conecta y desconecta a la vez: las redes solo son imaginables si ambas actividades no están habilitadas al mismo tiempo. En una red, conectarse y desconectarse son elecciones igualmente legítimas, gozan del mismo

estatus y de igual importancia. [...] las conexiones son «relaciones virtuales». A diferencia de las relaciones a la antigua (por no hablar de relaciones «comprometidas», y menos aun de los compromisos a largo plazo), parecen estar hechas a la medida del entorno de la vida moderna líquida, en la que se supone y espera que «las posibilidades románticas» (y no solo las «románticas») fluctúen cada vez con mayor velocidad entre multitudes que decrecen, desalojándose entre sí con la promesa «de ser más gratificante y satisfactoria que las anteriores». (2003: 12-13)

Que en la sociedad actual hombres y mujeres pasen de relaciones a conexiones, se debe, según Bauman, al consumo. Así como los consumidores adquieren y se desprenden con liviandad de las mercancías, los individuos empiezan a preferir conexiones de las que se puedan deshacer fácilmente (si resultan poco gratificantes), por sobre esas relaciones «para toda la vida». Al ver esas películas de antaño en que una pareja se casa casi sin conocerse, respondemos con una mezcla de risa y admiración. Acostumbrados a actuar como un consumidor que pesa racionalmente los pros y los contras de una mercancía, ese tipo de decisiones repentinas dan risa porque nos parecen apresuradas, cuando no patológicas. Y es que la lógica costo-beneficio se ha apoderado de nuestra psique y el encuentro de amor comienza a ser vivido menos como un **acontecimiento que obliga** que como un episodio intenso sobre el cual hay que decidir racionalmente. «¿Será esa persona con la cual siento algo intenso que no me atrevo a llamar amor alguien que me permitirá desarrollarme como individuo?» –esa es la pregunta que hoy funciona como obstáculo a entregarse «espontáneamente» al amor–.

Pero además de la risa está (ya lo hemos dicho) la admiración a los viejos excombatientes. En cierto sentido, quisiéramos ser como ellos: conocer a una persona y saber de inmediato que será para toda la vida. A pesar de todo, los hombres y las mujeres de hoy no dejan de anhelar el amor, sobre todo cuando son acosados por la soledad y, con el paso de los años, la opción del «para toda la vida» matrimonial empieza a parecer menos terrible que «el resto de la vida solo». Los individuos de nuestra época enfrentan así una paradoja: temen entrar en una relación que obstruya sus deseos individuales, pero también los parajes solitarios de su individualismo.

Esto se advierte claramente en *Cuando Harry conoció a Sally*. Tres días después de que Sally ha terminado su relación con su novio Joe, su amiga Marie la insta a buscar una pareja de inmediato. Sally le dice que aún no está lista, pero Marie replica: «El hombre ideal podría estar allí afuera. Si no lo agarras, otra persona

lo hará. Y pasarás el resto de tu vida sabiendo que otra está casada con tu esposo». Y cuando Sally se entera de que Joe se va a casar con otra mujer, ella le comunica a Harry su temor de que los años pasan y ya va a cumplir cuarenta. Harry contesta que faltan todavía ocho años para que cumpla esa edad, pero Sally añade: «Pero está ahí. Está esperando allí como un gran fin del camino». Si bien los personajes que descubren el amor en las comedias contemporáneas corren para que el acontecimiento no se diluya en un episodio, también lo hacen ante el temor del «gran fin del camino» de la soledad.

Entonces, los individuos de hoy temen tanto a quedarse solos como al amor y a sus consecuencias. Si *Cuando Harry conoció a Sally* inaugura las comedias románticas contemporáneas, ello es porque coge un problema de la época: que el acontecimiento del amor corre el riesgo de ser tratado como un episodio más y por lo tanto la soledad se avizora como un destino. De allí que, apartándose de la exploración realista de los problemas de pareja de las comedias radicales, en las comedias románticas de nuestra época los personajes corran apresuradamente a declarar su amor para luego sentarse en el sillón de los viejos excombatientes. Y es precisamente debido a este desesperado correr hacia la afirmación de la pareja o el matrimonio que McDonald define a las presentes comedias como «neo-tradicionales» (2007: 85)<sup>37</sup>.

Hay que decir, sin embargo, que los hombres parecen temer menos a la soledad que las mujeres. En *Cuando Harry conoció a Sally*, cuando los amigos pasan por fin al acto sexual, Sally abraza a Harry con una sonrisa beatífica, pero él se queda mirando al vacío. Esta es, por cierto, una constante en las comedias románticas: que en cosas de amor, la mujer es el sexo fuerte. A pesar de todo su individualismo, las mujeres siguen creyendo en el amor. No porque sean buenas y altruistas sino por razones inherentes a la posición femenina. Para quien está en esta posición simbólica (es decir, no natural), el amor es una manera de dar nombre al innombrable goce femenino. A diferencia del hombre, quien solo goza sexualmente, el goce de la mujer se escinde en dos: el goce sexual, es decir, fálico (ella goza encarnando el objeto del fantasma sexual), y el goce Otro, un goce que Jacques Lacan asocia con la experiencia del sinsentido de algunos místicos del cristianismo. A fin de cuentas, la mujer

---

37 No obstante, Leger Grindon sostiene que, a partir de 1997, la comedia romántica deja atrás la fase neo-tradicional para entrar en una nueva fase caracterizada por la ambivalencia hacia la creencia en que el amor lo puede todo. De allí el uso de la ironía metaficticia en la narrativa como una forma de sembrar dudas sobre la veracidad del mismo relato de amor narrado (2011: 61-66). Por nuestra parte, no tenemos una opinión concluyente en este debate sobre los recientes ciclos de la comedia romántica.

desea más fuertemente el amor, porque precisa de una palabra que dé algo de sentido a ese Otro goce sinsentido (Lacan 1975: 79-93).

He aquí la razón por la cual las comedias románticas son hechas por mujeres para mujeres. Estas comedias no solo tienen un público preponderantemente femenino sino que sus protagonistas, guionistas y directoras son mujeres. Por supuesto, también hay guionistas y directores varones en el género, pero estos se adecúan a su público objetivo. Más allá del sexo de los cineastas, el sujeto de la enunciación de las comedias románticas es femenino. Como se sabe por tradición, son las mujeres quienes creen más en el amor y quienes gustan más hablar de él.

Ahora bien, dado que el género dicta la unión de la pareja en una época en que la unión se hace difícil, no es raro que muchas comedias románticas se asemejen a manuales de autoayuda. La película *Simplemente no te quiere* (*He's just not that into You*, 2009), por ejemplo, se basa en un manual del mismo título. ¿Sería entonces correcto postular que las comedias románticas se han convertido en manuales de autoayuda? Sin duda, estas películas aportan conocimientos con los que se piensa poder superar las vallas que la época pone en el camino del amor. Pero lo esencial es que formulan una **poética**: es decir, a través de la experiencia de la «poesía» (fílmica), se insta al espectador a renovar su fidelidad ética hacia el amor como acontecimiento. En otras palabras, en estas comedias se insta al espectador a creer y a apostar por el amor en una época particularmente cínica. Que el amor es maravilloso, pero que no dura, y que, por tanto, el único futuro de la pareja que quiere seguirlo siendo es la amistad, para no hablar del aburrimiento –este es el saber resignado contra el cual se enfrentan las comedias románticas–. Y para ser efectivas, ellas deben, antes que nada, retratar el impasse que la época presenta al amor, a saber, el individualismo.

Pero hablar de individualismo es demasiado abstracto. Si algo se puede criticar a *Amor líquido* de Zygmunt Bauman (el cual hemos citado en extenso), es que discute el problema del amor para un individuo neutro, asexuado, unisex. Irónicamente, el mismo teórico que cuestiona cómo el capitalismo derruye la comunidad (colectiva, sexual), cae presa de la forma en que este sistema desexualiza a los sujetos sexuados. Tanto hombres como mujeres son afectados por la lógica costo-beneficio y la exigencia hacia el consumo, pero no de la misma forma. Por ello, en los ensayos que siguen, examinaremos cuáles son los obstáculos para el vínculo de amor que la comedia romántica identifica, por separado, en hombres y mujeres. En cierto sentido, estas películas elaboran sobre aquello que se halla subdesarrollado en los personajes de Harry y Sally.

Así, en el primer ensayo, Juan Carlos Ubilluz analizará cómo la película *La cruda verdad* (2009) es representativa de una serie de personajes masculinos de la comedia romántica que se asientan cómodamente en su fantasma, adoptan una ética de soltería y se desentienden de la singularidad del encuentro amoroso. Aquí veremos también cómo estos personajes erigen un saber totalizador sobre los sexos que acaba siendo relativizado por la excepción del amor. En términos lacanianos, el amor es indefectiblemente, en estas películas, una verdad que agujerea el saber fantasmático del hombre.

En el segundo ensayo, también de Juan Carlos Ubilluz, él discutirá cómo en los distintos personajes femeninos protagonizados por Julia Roberts –Vivian en *Pretty Woman* (1990), Maggie en *La novia fugitiva* (1999) y Julianne en *La boda de mi mejor amigo* (1997)– se advierte la exigencia feminista a realizarse como un sujeto más allá de lo que representan para un hombre. Y verá también cómo en estas películas hay un tema subdesarrollado que sin embargo se hace sentir: la pregunta por el goce femenino. En la más famosa escena de *Cuando Harry conoció a Sally*, Sally le dice a Harry, en una cafetería, que la mayoría de las mujeres fingen el orgasmo. Y cuando Harry replica que a él no lo podrían engañar, ella emula convincentemente los gritos del orgasmo en plena cafetería. A lo que apunta la escena es a que hay un goce femenino que escapa a la sexualidad fálica. Y es precisamente esto lo que analizaremos en las películas que tienen a Julia Roberts como protagonista: a saber, que además del reclamo feminista por la igualdad, existe en la comedia romántica un sutil reclamo por recuperar ese goce Otro más allá del falo.

Demás está decir que los problemas entre los sexos no se dan en un vacío sino, como todo lo demás, en el contexto del capitalismo. Y de lo que Víctor Vich y Talía Chlimper se ocuparán en el tercer ensayo es de cómo, en algunas comedias románticas, el relato de amor vela un relato político sobre los procesos de acumulación en el capitalismo tardío. Más precisamente, ellos se ocuparán de cómo ciertas películas justifican o cuestionan la expansión monopólica de las corporaciones. Siendo la comedia romántica el género que ejemplifica mejor que Hollywood es «una fábrica de sueños», uno esperaría que estos sueños sean compatibles con los intereses del capital. Pero como se verá en este ensayo, hay algo en la posición femenina que funciona como obstáculo al avance del capital.

Las comedias románticas son parte de un tipo de películas que se denominan despectivamente *chick flicks* (algo así como ‘películas para chicas’). Ellas son por tanto despreciadas y poco estudiadas. Incluso Garry Marshall, director de *Pretty Woman*, declaró: «Me gusta hacer un trabajo muy romántico, muy sentimental... Es un trabajo sucio, pero alguien tiene que hacerlo» (citado en

Kramer 1999: 106). No obstante, este desprecio por las comedias románticas se desentiende del hecho de que son vistas por esa mitad de la humanidad que acaba de despertar a la vida ciudadana. El estudio de las comedias románticas es de suma importancia para entender cuáles son los significados que se transmiten a las mujeres sobre sí mismas, sobre los hombres y sobre el devenir del espacio público.



# ***La cruda «verdad» del fantasma y la verdad excepcional del amor***

*Juan Carlos Ubilluz*

En *El diario de Bridget Jones* (2001), Daniel Cleaver (Hugh Grant) le es infiel a Bridget (Renée Zellweger) luego de menos de una semana de romance. No obstante, hacia el final de la película, Daniel parece redimirse cuando se mete en una pelea callejera con Mark Darcy (Colin Firth) por el amor de Bridget. Pero solo lo parece, pues la pelea es una farsa: una farsa, primero, porque estos tipos sofisticados de la clase alta no saben realmente asestar golpes, y una farsa, segundo, porque Daniel lucha menos por amor que para escapar al destino de envejecer en soltería. Como se lo dice a Bridget un poco antes de la pelea: «Solo tú puedes salvarme. Te necesito. Sin ti, dentro de veinte años estaré en una cantina barata con una rubia barata».

La pregunta es: ¿por qué Daniel piensa que está condenado a la soltería si él es perfectamente capaz de conseguirse una mujer? Porque, una vez más, la soltería es para él un destino, un destino dictado por la cultura. Basta una rápida mirada a las comedias románticas para advertir un buen número de personajes masculinos que se rehúsan al amor. Piénsese en Mr. Big (Chris North) de *El sexo y la ciudad* (1998-2004), que solo en el último capítulo de la serie se resigna a formar una pareja estable con Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker), o en Will Freeman (Hugh Grant) de *Un gran chico* (2002), un soltero desocupado que inventa hijos ficticios para acceder a un grupo de madres solteras necesitadas de afecto, o en Harry Sanborn (Jack Nicholson), de *Alguien tiene que ceder* (*Something's gotta Give*, 2003) un sexagenario que gusta tener relaciones con mujeres menores de treinta... con la ayuda del Viagra.

La soltería presenta así una nueva exclusión para la mujer: si en el pasado ella era excluida de la vida pública, ahora se ve excluida de la vida privada (íntima) del hombre. Y esto no porque hoy haya más homosexuales que antes sino porque el hombre heterosexual se excluye a sí mismo del amor.

En las líneas que siguen, analizaremos *La cruda verdad* (2009) de Robert Luketic para ver qué muestra esta película sobre el «problema» de la soltería masculina en nuestra época. Pero más allá de su diagnóstico explícito, que se colige de los diálogos entre los personajes, me interesa compararla con otras ficciones filmicas y literarias para asir con precisión cuál es la misión ética que

la película asume en nombre de las mujeres en estos tiempos en que el amor parece haberse devaluado.

## **El crudo saber del fantasma masculino**

En *La cruda verdad*, una cadena de televisión de Sacramento, California, está en busca de nuevos programas que mejoren sus pobres *ratings*. Contra la opinión de la bella e inteligente productora Abby (Katherine Heigl), quien ama los programas serios y detesta la telebasura, la cadena contrata a Mike Chadway (Gerard Butler), un tipo cómico y atrevido que dirige un programa llamado «La cruda verdad», donde instruye a un público femenino sobre lo que desean realmente los hombres. En el programa, mientras quema unos libros que hablan de la sensibilidad masculina, Mike afirma con desenfado: «Si quieren ser unas viejas solteras, sigan leyendo esos libros estúpidos, pero si quieren una relación, así se consigue: se llama *stairmaster*. Súbanse a uno y adelgacen y cómprense ropa interior vulgar [...]. Nadie se enamora a primera vista de la personalidad. Nos enamoramos de sus tetas y de sus culos, y nos quedamos por lo que están dispuestas a hacer con ellos».

Abby, por supuesto, no podría estar menos de acuerdo con Mike y por ello no se esmera en sacar adelante el programa. Ella cree que los hombres sí son capaces de amor y anhela encontrar a uno sensible y cultivado que tome vinos franceses, escuche música clásica, pasee por el campo, etc. Abby apuesta por el ideal romántico, Mike por la carne. Son tipos opuestos, y ya sabemos, por los códigos del género, que los opuestos se atraen y que terminarán juntos.

Mike empieza a conocer un poco mejor a Abby cuando esta tiene problemas en suscitar el deseo de su vecino Colin (Eric Winter), un joven y apuesto doctor que reúne todas las características que ella anhela en un varón. Mike le propone un intercambio: si él la ayuda con su saber sobre los hombres a conquistar a Colin, ella se esforzará en hacer del programa un éxito.

La película sostiene a continuación la infalibilidad del saber de Mike. Abby llama a Colin por teléfono para proponerle una cita, pero este responde con pretextos. Mike, que estaba escuchando la conversación, cuelga el auricular para salvarla del rechazo y acalla las protestas de Abby diciéndole que Colin llamará enseguida; este, en efecto, lo hace. Mike le recomienda luego que lo ponga en la línea de espera: si el tipo espera más de treinta segundos, es que está interesado. Colin espera lo previsto y entonces Mike la hace colgar el teléfono y pronostica que volverá a llamar; Colin, por supuesto, lo hace. Esa misma noche Colin se aparece en la puerta de Abby y la invita a ver un partido

de béisbol. Desconfiando de sus habilidades para la seducción, Mike la sigue de cerca y, por medio de una radio, la instruye sobre qué decir y qué no decir. Al final de la cita, en la puerta de la casa de Abby, le indica que enhieste sus senos y se dé media vuelta: ella lo hace y Colin la retiene del brazo para besarla.

¿En qué radica el éxito de Mike como consejero y profeta? ¿Posee él una suerte de intuición femenina? Nada podría estar más lejos de la verdad. El saber de Mike es un saber de hombre. Pero, a diferencia del grueso de los varones, Mike sabe sobre este saber. Para determinar en qué consiste este saber sabido por Mike sobre su sexo, hay que indagar de dónde viene la fórmula narrativa de un hombre que instruye a una mujer en el arte de la seducción.

La fórmula del hombre que ayuda a otro hombre a seducir a una mujer es antigua; su más ilustre ejemplo es Cyrano de Bergerac. Lo que Cyrano enseña a Edmond es la respuesta a la pregunta freudiana: «¿qué desea una mujer?». También es antigua la fórmula de la alcahueta que ayuda a mujeres o a hombres a obtener los favores del sexo opuesto. Si la Celestina sabe sobre los sexos y el amor, es porque «más sabe el diablo por viejo que por diablo» y porque «no hay nada nuevo bajo el sol». Su saber es por tanto un saber tradicional. Mientras tanto, la fórmula de un hombre que aconseja a las mujeres sobre los sexos encuentra su mejor expresión en la modernidad y se remite al libertino: así, Valmont, de *Las amistades peligrosas* (Laclos 2004 [1782]), ayuda a la joven Cécile de Volange a escribir cartas de amor a su amado Danceny y Dolmancé, de *La filosofía en el tocador* (Marqués de Sade 2003 [1795]), inicia a Mademoiselle de Saint-Ange en la ética de la perversión. Producto del Siglo de las Luces, ambas novelas se sirven de la «antorcha de la razón» para analizar desidealizadamente las relaciones sexuales o amorosas.

Aunque Mike y los libertinos de Laclos y de Sade hablan desde una posición supuestamente iluminada, hay, por supuesto, muchas diferencias entre ellos. La más evidente es que mientras que Valmont y Dolmancé son personajes aristocráticos, Mike es un simple asalariado de los medios de comunicación. Esta diferencia dicta una segunda: los consejos del libertino se limitan a un pequeño círculo de aristócratas, pero los de Mike se dirigen a todas las mujeres que ven la televisión. La fórmula pasa así de la élite a la masa. Y esto no solo dentro de la película, sino en el nivel en que ella se abre a la realidad. Después de todo, las mujeres que oyen al consejero son también las mujeres de carne y hueso de las salas de cine.

Por cierto, esta fórmula se repite en otra película de Hollywood. En *Simplemente no te quiere* (*He's just not that into You*, 2009) de Ken Kwapis, Alex (Justin Long), un mujeriego que administra un bar, ayuda a la inocente y

romántica Gigi (Ginnifer Goodwin) a reconocer cuándo un hombre está o no interesado en ella. Así como Mike Chadway, Alex es un profeta: en un bar de solteros, Gigi ve a una rubia hablando con un tipo apuesto y especula que probablemente esa chica esté conociendo a su alma gemela. Pero Alex le hace ver que está equivocada: la rubia está interesada en el tipo, pero él no está interesado en ella. Cuando Gigi objeta que es imposible saber todo eso de una sola mirada, Alex contesta que él lo hace todo el tiempo. Enseguida se le cae un vaso a la rubia y Alex pronostica que el tipo aprovechará el desconcierto para irse. Mike no ha acabado de hablar cuando el tipo se da media vuelta y se va.

Más allá de Hollywood, en el *best seller* *Actúa como una dama, piensa como un hombre* (*Act like a Lady, Think like a Man*), Steve Harvey (2009), un cómico de la radio y de la televisión, educa a las mujeres sobre cuántos días deben esperar para acostarse con un hombre (la regla de los noventa días), cómo identificar a un hijo de mamá, cuándo plantearle la pregunta de si todavía están saliendo o si ya están en una relación de pareja y las cinco preguntas que se le deben hacer a un hombre para determinar su seriedad con respecto a la relación. Según Harvey, los diversos problemas de las mujeres en sus relaciones radican en que no tienen a un hombre que les diga lo que los hombres piensan realmente; de allí la importancia de su libro. A pesar de desestimar tan brutalmente la intuición femenina, Harvey ha aparecido en casi todos los programas de televisión vistos por mujeres, entre ellos, el show de Ellen Degeneres, el de Tyra Banks y el de Oprah Winfrey.

Dada la «democratización» de la fórmula del consejero de mujeres en la cultura de masas, conviene indagar aun más sobre ella a fin de entender con precisión en qué consiste ese saber masculino. Comencemos por la similitud principal entre los personajes aristocráticos del siglo XVIII y los «vulgares» del XXI: ambos instruyen a las mujeres desde una posición «iluminada» que se separa de los ideales para ver las cosas como son en realidad. Pero, como se sabe desde hace mucho, cuando el hombre entra al mundo del lenguaje, pierde para siempre el acceso in-mediató a las cosas de la realidad. ¿Cuál es entonces la mediación, el filtro, con el cual estos personajes perciben/construyen el mundo? En ambos casos, es el filtro del fantasma.

El fantasma es un saber imaginario que soporta el deseo del sujeto. Puesto que, según Lacan, «no hay relación sexual», es decir, no hay un instinto natural que conduzca a los sujetos a la cópula, el fantasma cumple la función de «sexualizar» los cuerpos. Immanuel Kant consideraba que desear un objeto fantaseado en vez del objeto real (la persona de carne y hueso) era una

perversión («lujuria contra natura»)<sup>38</sup>. El filósofo no se equivoca en que desear el objeto fantaseado es perverso. Dado que interpreta un goce ilícito, el fantasma es perverso por definición. Pero se equivoca en cuanto a que lo normal es desear a la persona de carne y hueso. Pues lo que descubre el psicoanálisis es que, sin el fantasma, no se puede acceder sexualmente al objeto real. Así, si en la intimidad de la alcoba uno se ve de pronto haciendo movimientos absurdos, sin sentido, es porque ha caído la pantalla fantasmática que le da al cuerpo y al acto su sentido sexual.

En *La cruda verdad*, Mike instruye a Abby sobre cuatro reglas básicas para conquistar a un hombre: la mujer no debe hablar de sus problemas, ni criticar al hombre, debe en cambio reírse de lo que él diga (aunque no sea gracioso) y vestirse de manera provocativa (usar pantalones apretados y sostenes que resalten sus senos). Una quinta regla, relacionada a la segunda y a la tercera, es que un orgasmo fingido por la mujer es mejor que la falta de orgasmo. En realidad, todas las reglas apuntan a lo mismo: hay que seguirle la cuerda al hombre con su fantasma. Es decir, hay que reafirmar su creencia en que posee realmente el falo (el signo del poder sexual) y colocarse en el lugar del objeto de su deseo. Ahora ya podemos responder a la pregunta sobre cuál es el saber masculino sabido por Mike. Así como el de los libertinos, su saber es un saber inconsciente: el saber del fantasma.

Amy sigue a pie juntillas los consejos de Mike y obtiene al hombre que encarna su ideal. Pero entonces sucede lo previsto, ella y Mike se enamoran. En un viaje de negocios, ambos bailan salsa en un bar, luego se besan en el ascensor del hotel, pero finalmente cada uno se retira a su habitación por separado. De pronto Mike cambia de parecer y acude al cuarto de Abby, pero Colin ha llegado sorpresivamente de visita. Mientras Mike se retira por el pasillo, Abby lo intercepta para explicarle la situación, pero él comenta resignado: «Supongo que todos somos intercambiables». Ella, sin embargo, insiste: le dice que, al abrir la puerta la primera vez, deseaba verlo a él y no a Colin, y le sugiere una salida en forma de pregunta: «¿Debería decirle a Colin que se vaya?». Abatido, Mike responde que no.

Entre el amor de Mike y Abby se halla entonces el fantasma de Mike. Si bien es cierto que el fantasma es el soporte del deseo, también lo es que puede ser un obstáculo a la singularidad del mismo. Es por esta razón que una de las primeras curas analíticas propuestas por Lacan es el atravesamiento del

---

38 Según Kant: «La lujuria es contra natura si el hombre se excita no por el objeto real, sino por cómo imagina a ese objeto, contrariando así el propósito del deseo, pues es él mismo el que crea ese objeto» (citado en Žižek 1999: 29).

fantasma. Esto no implica, por cierto, deshacerse del fantasma para desear a la persona real (la ilusión «bien-pensada» kantiana); implica más bien relativizarlo, hacerlo perder su fuerza para dar cabida a un deseo más íntimo.

La consistencia del fantasma puede, por ejemplo, velar la singularidad del encuentro amoroso. Si el hombre se aferra fuertemente a su fantasma, tiende a colocar a todas las mujeres en una serie, incluso a aquella que, por haber tocado en él una fibra íntima, es «fuera de serie». En *Las amistades peligrosas* el conde de Valmont hace una apuesta con la marquesa de Merteuil sobre si podrá o no seducir a la virtuosa presidenta de Tourvel. Valmont, en efecto, lo consigue, pero en el camino se enamora de ella. Azuzado por la marquesa, Valmont renuncia a su amor por la presidenta con estas palabras, que la marquesa escoge para él: «No es mi culpa» («*C'est n'est pas ma faute*»). De esta manera, Valmont rehúsa reconocer que lo imposible (el amor) ha ocurrido e intenta infructuosamente recolocar a la presidenta en el lugar de lo posible, es decir, en el de «una conquista más». Y lo interesante de este caso es que el fantasma no responde al deseo singular de Valmont sino más bien a la voluntad de la marquesa de Merteuil. Si el fantasma responde a la pregunta «¿qué quiere el gran Otro de mí?», para Valmont el gran Otro es la marquesa.

Asimismo, en *La cruda verdad*, el fantasma funciona como un obstáculo al amor de Mike por Abby. Pero, ¿cuál es en esta película ese gran Otro ante el cual Mike responde identificándose con el fantasma? En el primer programa que realiza con la cadena de televisión de Abby, él introduce al público una escena armada en el set en la cual un hombre y una mujer cenar con vino, velas y un violinista.



Pero, de pronto, Mike desmerece la escena romántica y sale del set hacia los exteriores del estudio para revolcarse con dos mujeres en bikini en una piscina de plástico llena de gelatina.



Abby, en tanto productora, decide llevar la escena hasta su lógica conclusión y le indica a Mike lamer la gelatina del dedo de una de las mujeres; él obedece y se gana una gran ovación del público. Después, Mike elogia su sugerencia, pero Abby contesta que le avergüenzan esos trucos baratos y que poco le falta para presentar las noticias del clima desnuda, como lo hace una presentadora del clima en Canadá. Más tarde, en la noche, ella sueña que el director de la cadena televisiva le pide que se desnude como la canadiense. «Hazlo por el *ratings*», le suplica, y luego Abby aparece desnuda en el set del clima, aunque cubierta por dos nubes, una sobre sus senos, la otra sobre su sexo, mientras que en el fondo una caricatura de Mike, vestido de *cowboy*, cabalga un enorme *hot dog*.



Abby despierta asustada y lo primero que ve es la imagen de Mike en la televisión anunciando el programa «La cruda verdad». Si la pesadilla de Abby da cuenta de la exigencia subjetiva a encarnar el fantasma, su despertar revela que la pesadilla es parte de la objetividad del mundo. Se trata de una pesadilla de la cual no se puede fácilmente despertar. Y es que el fantasma se halla imbricado al gran Otro de una industria cultural que exige del sujeto el consumo a través del mandato implícito: «¡Goza!», «Goza de tu fantasma».

Cuando Mike pasa, en el set, de la escena romántica a la escena de la piscina alude a un cambio cultural que desmerece el amor por la singularidad de la mujer en nombre de un goce fantasmático homogéneo, intercambiable.

Entendámonos bien. En todas las épocas, el fantasma masculino ha homogenizado lo singular femenino. Que para el fantasma no hay mejor mujer que la mujer muerta (es decir, desprovista de singularidad), no es una invención de nuestra época. Lo que caracteriza a nuestra época es, primero, el desvanecimiento de los mitos del amor. Como lo advierte Colette Soler, «Los amores míticos, paradigmáticos, que se produjeron en el pasado, están muertos para nosotros» (2000: 112). Y segundo, nuestra época se define por la reproducción industrial del fantasma a una escala jamás vista en la historia. Por supuesto, no se trata de dos fenómenos culturales aislados: el ocaso del amor y la reproducción de modos de goce fantasmático son las dos caras de la moneda de la mercantilización de la vida subjetiva.

Así, el gran Otro al cual responde Mike celebrando el fantasma en su programa no es sino la industria cultural. Es en nombre de la producción y el consumo del fantasma que él debe sostener que de este se goza mejor que del amor. De esto no se debe colegir que Mike y los demás trabajadores de esta industria son perversos: como lo muestra el caso de Abby, e incluso el de su jefe (cuyo interés en mejorar los *ratings* radica en la necesidad de pagar los estudios de su hijo), ellos mismos están atrapados en una perversión ontológica.

Lo mismo se puede decir de los trabajadores de la industria (cultural) de la moda. Cuando Mike lleva a Abby a comprar ropa provocativa antes de su cita, la vendedora simpatiza con él y no con las resistencias de ella. La escena hace eco a esa famosa secuencia de *Vértigo* (1958) en la que Scottie (James Stewart) lleva a Judy (Kim Novak) a una tienda para vestirla como Madelaine, su difunto amor. Así como la vendedora de *La cruda verdad*, la de *Vértigo* simpatiza con el hombre e ignora la resistencia de la mujer a encarnar el fantasma. No obstante, ninguna de las vendedoras goza perversamente de la «violencia» fantasmática sobre la mujer. Ellas tan solo cumplen con su deber laboral de moldearla de acuerdo a lo ya-conocido por el saber fantasmático. Como veremos a continuación, esta es precisamente la perversión ontológica que en nuestra época excluye a la mujer de la vida amorosa del hombre.

## **La perversión generalizada y la exclusión de la mujer**

Antes de proseguir, hace falta refinar el concepto de perversión. Pues si bien la fórmula del hombre que aconseja a las mujeres a seducir a otro hombre



proviene de Sade y de Laclós, ni Mike, ni su programa, ni la película, ni el grueso de los productos de las industrias culturales son perversos en el sentido de los libertinos del siglo XVIII. Esto ya lo había intuido el lector; me corresponde ahora ahondar sobre el concepto para esclarecer la intuición.

En *Tres ensayos para una teoría sexual*, Sigmund Freud observa que todo niño pequeño es un perverso polimorfo, pues su cuerpo se halla recorrido por pulsiones que no responden a la genitalidad sexual<sup>39</sup>. Tal como lo concibe Freud, la perversión es un concepto disciplinario: perverso es aquel que se desvía de la normalidad fálica. Décadas después, en «Kant con Sade», Lacan define la perversión de otro modo: esta ya no será, para él, un desvío de la norma sino una estructura clínica en la que el sujeto deniega la ley paterna. En este sentido, el «perverso» niño polimorfo no es un perverso, pues aún no ha tenido que enfrentar el No(mbres)-del-Padre. El perverso no es para Lacan quien transgrede la ley sino, más bien, quien hace de la transgresión una ley<sup>40</sup>.

Es esta definición la que he utilizado para referirme a Valmont y a Dolmancé. Si estos libertinos son perversos, es porque se hacen el objeto-instrumento de la voluntad de goce del Otro. Esto debe entenderse en dos sentidos. El primero es que el perverso se identifica con su fantasma, el guión imaginario que le dice qué quiere el gran Otro de él. El Otro en este caso es el Otro simbólico, el discurso que comanda gozar. Y el segundo es que, desafiando la interpretación sartreana de que el perverso niega al Otro (el Otro del cual hablo ahora es el Otro real, el *partenaire* sexual), Lacan sostiene que el perverso es más bien un devoto que se consagra a provocar en el Otro un goce. Cuando, por ejemplo, un exhibicionista se saca el pene delante de una joven en el bus, se hace objeto-instrumento de un goce que imagina en ella.

Sin embargo, al referirme a Mike Chadway, no he utilizado este concepto. Como lo demostraré más adelante, Mike no es, estructuralmente hablando, un perverso sino un neurótico. Mike se rige en cambio por una lógica que Colette Soler llama «perversión generalizada». Siguiendo a Lacan, Soler

---

39 «Es muy interesante comprobar que bajo la influencia de la seducción puede el niño hacerse polimórficamente perverso; es decir, ser inducido a toda clase de extralimitaciones sexuales. Nos enseña esto que en su disposición particular trae ya consigo una capacidad para ello. La adquisición de las perversiones y su práctica encuentran [...] en él muy pequeñas resistencias, porque los diques anímicos contra las extralimitaciones sexuales [...] no están aún constituidos» (Freud 1981: 1205).

40 El perverso no aboga por la singularidad del deseo sino por el deseo en tanto reverso de la ley. La ética del deseo de Sade, por ejemplo, se limita a prescribir lo opuesto a la moral cristiana. Como afirma Lacan: «Sade se detuvo pues allí, en el punto en que se anuda el deseo a la ley» (2001: 769).

subraya que el fantasma es el soporte del deseo del sujeto y, como vimos en la sección anterior, que es solo a través del fantasma que uno accede sexualmente al Otro real. Y puesto que el fantasma es por definición «perverso» (en el sentido «moral» de que articula un goce ilícito), todos somos perversos: de allí el término «perversión generalizada»<sup>41</sup>.

Pero hay otra dimensión del término que se desliza del psicoanálisis a la sociología, ya que en nuestra época hay una mayor tolerancia con respecto al goce fantasmático. Como lo advierte Soler: «La perversión generalizada [...] ya no es un secreto para nadie. Hoy se sabe que el fantasma es el aparato de conducción del goce de los sujetos. [...] En mi opinión, basta encender el televisor para saber cuál es la característica fundamental [de la liberalización de las costumbres]: que hoy se reconoce tácitamente a todos el derecho de gozar sexualmente según su fantasma» (2000: 173-174).

Así, si otrora la gente se esmeraba en ocultar sus fantasmas, ahora teme cada vez menos reconocerlos en público (lo hacen en You Tube e incluso en los *talk shows*). Y si se exhibe el fantasma homosexual y se crean comunidades devotas al fantasma masoquista, ¿por qué habría de avergonzarse el heterosexual de vivir el suyo? Para interpretar el papel de Mike Chadway, el actor Gerard Butler asistió al programa de radio de Adam Carolla, quien había tenido desde 1999 hasta 2002 un programa de televisión llamado «The Man Show». En este programa había escenas no muy distintas de aquella en la que Chadway se baña con dos mujeres en gelatina. Para mencionar solo una, mientras Carolla tomaba cerveza en un sillón, mujeres jóvenes y atractivas saltaban sin sostén en un trampolín. El programa de Carolla tuvo tal éxito que se produjeron otros similares en Australia, Turquía, Noruega y Dinamarca. El título del equivalente danés al show de Carolla era «El taller de los doctores-pene». Lo que todos estos programas ponen sobre la mesa es el derecho a gozar desinhibidamente del fantasma que sostiene la sexualidad regida por el falo.

Ahora bien, si tanto los libertinos como Mike se identifican con su fantasma, ¿cuál es la diferencia entre la perversión como estructura clínica y la perversión generalizada? La diferencia es que mientras que en la primera el sujeto se consagra al goce del Otro, en la segunda evita el goce del Otro, el Otro real, femenino, que elude la sexualidad fálica. O, más precisamente, si en la perversión como estructura el sujeto se hace objeto fantasmático para dividir

---

41 «Por lo tanto, entre un hombre y una mujer, o entre un hombre y otro hombre, o entre un hombre y Dios, puede haber, en cada caso, la interposición del goce que arrastra consigo el fantasma. En el fondo, eso es la *perversión generalizada*» (Soler 2000: 171).

al Otro (dividirlo entre la ley y la transgresión), en la perversión generalizada el sujeto completa al Otro con el objeto para suturar su división y mantenerlo completo, indiviso, potente<sup>42</sup>.

Para entender mejor todo esto volvamos al ejemplo del exhibicionista que muestra su pene para provocar un goce en una joven. Al hacerse objeto-pene, el exhibicionista divide al Otro, lo divide entre el reconocer que goza de contemplar el pene (la transgresión) y el rechazar ese goce (la ley)<sup>43</sup>. Lejos de negar al Otro femenino, el perverso estructural anhela verlo gozar en su división. De allí que los libertinos sadeanos gocen menos del dolor que ocasionan en sus víctimas que de ver en ellas el debate entre el vicio y la virtud. Y de allí que a Valmont le interese menos poseer a la presidenta de Tourvel que ver emerger en ella un goce que deshace sus defensas morales. Como lo explica en la carta 70 del libro, cuando ya tiene evidencias de que la presidenta desea entregarse (pero aun así posterga «el momento»):

No me he tomado tantas molestias por ella para terminar con una vulgar seducción. Mi proyecto, por el contrario, es que sienta, que sienta bien el valor y la extensión de cada uno de los sacrificios que me haga; no llevarla tan aprisa que no puedan seguirla los remordimientos; hacer que explique su virtud en lenta agonía; tenerla sin cesar frente a ese desolador espectáculo; y no tenerme en sus brazos sino tras haberla forzado a disimular ya su deseo. (Laclos 2004: 169-170)

Pasemos ahora a un ejemplo común de la perversión generalizada: un hombre le paga a su mujer una cirugía estética para agrandar sus senos. Lejos de consagrarse a provocar un goce en la mujer, este hombre la completa con un objeto de silicona para mantenerla indivisa, como un Otro sin falta en su fantasma. El fantasma es aquí una construcción que evita lo real de la feminidad, que completa a la mujer para a su vez completar la totalidad sexual fálica.

En el *Seminario XX*, Lacan sostiene que la mujer se introduce en el terreno sexual encarnando el objeto del fantasma. Pero sostiene además que hay un

---

42 «Resumo: en los dos casos, neurosis y perversión, el objeto separador con respecto a lo que sería el goce del Otro está en su lugar de interposición. Me parece que puede decirse que el perverso lo aloja en forma del goce del Otro, y por lo tanto coloca la división del lado del Otro, mientras que el neurótico [que obedece a la lógica de la perversión generalizada] lo saca del Otro, al que tiende a suponer completo; la división se acentúa de su lado» (Soler 2000: 178).

43 El perverso, según Lacan, se «coagula en la rigidez del objeto, en la mira de que su división le sea entera desde el Otro devuelta» (2001: 753). Es haciéndose objeto-de-goce que él puede contemplar su propia división subjetiva en el *partenaire*.

goce en ella, un goce propiamente femenino, que elude al fantasma y a la totalidad sexual. La mujer es, por tanto, no-toda, no-toda fálica. Mas no se trata de que haya una identidad femenina más allá del falo. Se trata de que el goce femenino emerge como producto excesivo de la sexuación. Lacan asocia este goce a la experiencia mística atea de la cual escriben Pierre Klossowski y Georges Bataille. Para estos autores, la experiencia mística no conduce al hombre a reunirse con Dios, sino al encuentro con la inexistencia de Dios y el sinsentido del mundo. De manera similar, el goce femenino es, para Lacan, un goce sinsentido, es decir, sin sentido fálico, sexual<sup>44</sup>.

Volviendo a la perversión generalizada, en ella el hombre se mantiene como sujeto en el fantasma para colocar a la mujer como el objeto que completa el sentido fálico. Y lo que caracteriza al show de Mike y a su reproducción en la cultura de masas es precisamente el intento del hombre de relacionarse con la mujer solo dentro de lo ya-sabido por el fantasma. Aquí conviene recordar que, para Soler, nuestra época no inventa sino que tolera la perversión generalizada. Soler no se equivoca, pero se queda corta. Pues, a través de las industrias culturales del capitalismo avanzado, nuestra época además promueve el goce fantasmático.

Al inicio de este ensayo, mencioné que muchos personajes de las comedias románticas asumen la soltería como un destino. A través de la perversión generalizada, ahora se entiende mejor que dicha soltería va de la mano de la evitación de la mujer. Pues al aferrarse al fantasma —que establece el sentido sexual al poner al hombre como sujeto y a la mujer como el objeto fantaseado—, el hombre excluye lo real de la feminidad. Las comedias románticas parecen haber comprendido este nexo. En lo que sigue, veremos cuál es la respuesta a la soltería de estos productos culturales hechos por mujeres para mujeres.

## **La verdad del amor**

En *Simplemente no te quiere*, la ilusa y romántica Gigi le cuenta al mujeriego Alex que ha salido con un tipo llamado Connor, pero que ya ha pasado una semana desde entonces y él no la ha vuelto a llamar. Alex le dice crudamente que Connor no la llamará. Gigi objeta que tal vez la llamó pero que ella no recibió el mensaje, o que tal vez perdió su número, o que tal vez tuvo que salir de la ciudad, o que... Alex corta la retahíla de pretextos para enrostrarle la verdad:

---

44 Ver el capítulo 6 de Lacan (1981).

«O tal vez no te llamó porque no está interesado en verte otra vez». «Sí», responde Gigi, «pero mi amiga Terry salió una vez con un tipo que nunca la llamó [...]. Pasó más de un año y se encontró con él y...». Alex la corta de nuevo para señalar que su amiga es «una rara excepción». Haciendo suyo el término, Gigi expresa la esperanza de que ella misma sea una excepción, pero Alex replica que ella es más bien la regla y la regla es: «Si un tipo te trata como que le importas un carajo, es porque genuinamente le importas un carajo». Y en el mismo aliento, asumiendo una posición más fuerte, añade: «No hay excepciones».

Así como Mike y Abby, Alex y Gigi son tipos opuestos –ella es idealista y romántica, él es carnal y cínico– y ya sabemos de sobra cómo acabará todo. Gigi se enamora de Alex, pero este no se da por enterado, sale con muchas chicas y la trata como que le importara un carajo. Luego de muchas peripecias, Alex descubre que la ama y acude a su puerta para decirle que estaba tan acostumbrado a «mantenerse a una distancia segura de todas esas mujeres», y a «tener el poder», que no sabía lo que se sentía sentir por **una** mujer. «No lo sabía», añade. Gigi opone unos cuantos «peros» antes de dejarse besar, después de lo cual le dice: «Soy la excepción», y Alex confirma: «Eres mi excepción».

En esta película, se observan tres coordenadas que se repiten en muchas comedias románticas. La primera es la dificultad del hombre contemporáneo para zafarse del «todas las mujeres» y dejarse sentir por «una mujer», es decir, para atravesar el fantasma y entregarse al amor. La segunda es que el saber del fantasma se vislumbra como un universal que regula la relación entre los sexos. Hay una regla y la regla vale para todos, «no hay excepciones». Y la tercera es que el amor es una verdad singular que descompleta la universalidad del saber fantasmático. Por verdad no me refiero a una verdad exacta (científica), ni a una verdad trascendente (ahistórica). Me refiero al encuentro contingente con una singularidad subjetiva que horada el saber que soporta la objetividad del mundo. En *La cruda verdad*, el fantasma es ese saber sobre los sexos (la perversión generalizada) que se extiende en el mundo gracias a la industria cultural. Y contra este saber universal del hombre «iluminado», las comedias románticas responden con la verdad excepcional del amor. Si en un inicio estas comedias se esfuerzan por validar ese saber total sobre los sexos, es para finalmente contemplar su derrumbe ante la intrusión del amor como una verdad no-sabida. Es por ello que Alex tiene que confesar que «no lo sabía».

Hay todavía una cuarta coordenada: el hombre se aferra al saber fantasmático porque, como dice Alex, así puede sentirse seguro. La película

no explica en qué consiste el peligro que lo amenaza. Se supone que está relacionado al amor, pero para asirlo con mayor precisión, hay que volver a *La cruda verdad*.

Recuérdese de entrada la diferencia subjetiva entre Valmont y Mike. Mientras el primero es un perverso por estructura, el segundo es un neurótico que se refugia en la perversión generalizada; más precisamente, mientras Valmont se identifica plenamente con su fantasma, Mike se sirve de este como una defensa contra la desilusión amorosa. Cuando Mike acude al Late Late Show de Craig Ferguson (una suerte de Jay Leno), este le pregunta qué le recomienda a la gente que busca amor y aquel responde: «Mi consejo sería, no lo hagan. Traten de buscar la lujuria más bien. La frustración sexual dura unas horas, pero un corazón roto puede durar años». Más tarde, Abby inquiere sobre quién fue la mujer que estropeó su opinión sobre el amor y Mike contesta: «Fue más que una sola. Fue más como un desfile. Chicas codependientes, chicas depresivas, chicas narcisistas... chicas con las que resultó que yo ni les gustaba. Para cuando cumplí los treinta había tenido tan malas relaciones que me di cuenta de que no había una buena».

Es este temor el que vuelve a salir a la luz cuando Mike acude al cuarto del hotel de Abby y descubre que allí está Colin. En vez de aceptar la propuesta de Abby de decirle a Colin que se vaya, él concluye resignado: «Supongo que todos somos intercambiables». La escena sugiere que el fantasma masculino, donde cada mujer es una conquista más, funciona como un refugio. Si todos somos intercambiables, entonces nadie es realmente rechazado... pero tampoco amado.

Hacia el final de la película, Mike, presa de la desilusión, se retira del programa producido por Abby para trabajar en una cadena rival. Mientras tanto, ella consigue un nuevo presentador para «La cruda verdad», pero este resulta demasiado cliché en su masculinidad. Ni bien el nuevo acaba de decir que «Solo porque [las mujeres] dicen “no”, no quiere decir “no”», Abby lo saca del aire de un empellón y dirige, ante cámaras, un mensaje a Mike y a los hombres en general: «Los hombres fuertes, valientes, de los que hemos leído en las novelas y visto en las películas desde los nueve años... eso es una falacia. Los hombres no son fuertes. Los hombres no son valientes. Los hombres están asustados. Incluso si tienen un momento en el ascensor de un hotel y es muy romántico y con mucho potencial... los hombres son incapaces de lidiar con ello. ¿Por qué? Porque son débiles».

Débiles, hay que especificar, para el amor.

Mike corre entonces hacia donde se encuentra Abby y, luego de una breve riña, siempre ante cámaras, le declara que la ama. Ella le pregunta por qué y él

responde, todavía enfadado: «No tengo la más puta idea». Teniendo la prueba de que Mike se ha zafado del saber fantasmático para sostenerse en la verdad no-sabida del amor, ella lo besa. Y esta verdad es en realidad la más cruda, la más difícil de aceptar para el hombre. Dicho esto, hay que preguntarse: ¿a dónde apunta el título del filme? Explícitamente, a que el fantasma es la cruda «verdad» del deseo masculino. Sin embargo, esta «verdad» no es tan cruda, el hombre lo sabe sin saberlo, y la mujer la puede aceptar, mientras que la verdad del amor, al hombre se le hace difícil de tragar. Por lo general, la mujer desea abiertamente el amor, ya que anhela esa palabra que nombre lo real de su feminidad; el hombre también la desea, pero también le teme, pues debe deponer lo que tiene (el falo) para darle su falta a la mujer. He aquí la mejor definición del amor: el amor no es darle al otro lo que se tiene, ni siquiera todo lo que se tiene: el amor es darle al otro lo que no se tiene, es decir, darle la propia falta. Esto es lo que hace el amante cuando le dice al amado: «No puedo vivir sin ti».

En la escena final, Mike y Abby hacen el amor a oscuras: entre sus fuertes gritos de placer, ella alaba la performance sexual de él: «Mike eres increíble. Eres un Dios». Acabado el acto, se encienden las luces y Mike pregunta: «¿Soy en realidad tan bueno? ¿O solo lo estás fingiendo?». Y ella responde: «Nunca lo sabrás». ¿Por qué no? Porque, una vez más, el amor, en tanto verdad relacionada al no-todo de la feminidad, se halla en exceso al saber totalizador del fantasma.

## Un saber de mujer

Lo interesante de *La cruda verdad* y de *Simplemente no te quiere* es que el sujeto de enunciación femenino (que cree en el amor) entabla un diálogo con el saber masculino. Más precisamente, estas películas se adentran en el saber fantasmático para indagar por qué el hombre se cuelga a la soltería y cómo descolgarlo de allí. Llegamos así a la diferencia principal entre el **uso** del saber masculino en las novelas del siglo XVIII y el que se le da en las comedias románticas del XXI. Si en las primeras la mujer accede al saber para obtener mayor poder en el mundo, en las segundas ella accede a él para agujerearlo y recuperar al hombre para el amor. Y en este proceso, las comedias románticas articulan un saber de mujer. Mas no se trata de un saber totalizador como el del fantasma: se trata de pedazos de saber, como la tierra que se amontona al borde de un agujero cuando uno cava en el suelo.

De *La cruda verdad*, se pueden extraer cinco pedazos de saber.

Primer pedazo. Hay que ser comprensiva con el fantasma masculino. Abby se resiste pero finalmente consiente que Mike la moldee de acuerdo a un fantasma intercambiable. Hay, en esta película, el reconocimiento tácito de que el fantasma es el derecho de piso a pagar por el amor de un hombre. En esto, la película no se distancia mucho de *La ventana indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock, donde Lisa (Grace Kelly) encarna irónicamente a la mujer aventurera fantaseada por Scottie (James Stewart).

Segundo pedazo. En tanto que «el hombre es burro con su fantasma», se puede aprender mucho de quienes lo conocen bien. A pesar de detestar la «vulgaridad» de Mike, Abby reconoce que, para seducir, él posee un saber que a ella le falta. No hay nada de malo en «actuar como una dama, pensar como un hombre». La mujer no tiene por qué renunciar a saber.

Tercer pedazo. Hay que ser comprensiva con la sujeción del hombre al saber fantasmático, pues ello no implica que él sea un perverso por estructura. A menudo, si el hombre se aferra a su fantasma, es para no tener que lidiar con lo no-sabido de la mujer. En breve, hay que ser comprensiva con el hombre y su fantasma, pues él es el sexo débil en cuestiones de amor.

Cuarto pedazo. Pero si bien es bueno ser comprensiva con el hombre, hay que agujerear su saber fantasmático. De lo contrario, él puede quedarse «cómodamente» en su soltería, sobre todo porque la época promueve el goce del fantasma. Si Mike puede decir resignadamente que «todos somos intercambiables» es porque este saber es reproducido en los medios de comunicación. La tarea de la mujer que cree en el amor es por tanto difícil, pues horadar el saber fantasmático implica horadar el saber que constituye la objetividad del mundo.

Quinto pedazo. Siendo el hombre el sexo débil en cuestiones de amor, hay que alterar los términos para que «el pobre entienda». Para un hombre, ser fuerte es poder seguir en un sentido trazado de antemano, a pesar de los obstáculos y las contingencias. De allí que le tema al amor, pues este lo hace débil, débil en el sentido masculino de que ya no puede seguir el sentido fálico trazado. Por eso, hay que retarlo: hay que decirle que no poder sostenerse en lo no-sabido es una debilidad y que la verdadera fortaleza consiste en arriesgarse a amar. Es por ello que Abby le grita a Mike, ante cámaras, que los hombres son débiles.

Termino con esto. En *La cruda verdad* hay un reconocimiento de la dificultad de amar para el hombre en esta época. Es porque el fantasma masculino se halla enredado en las industrias culturales que el amor se hace más difícil para él. Y, dado el presente estado del mundo, la mujer debe ser más astuta y comprensiva que nunca. En *Cuéntame la vida* (*Spellbound*, 1945) de Alfred



Hitchcock, la doctora Constance Peterson (Ingrid Bergman) se mantiene firme en su deseo de curar al amnésico John Ballentine (Gregory Peck) a fin de que este pueda finalmente amarla. Para ello, se sirve tanto de su saber psicoanalítico como de su gran encanto femenino. Lo cómico de este film es que nunca se sabe cuándo ella está actuando como analista y cuándo como mujer. Es más, podría decirse que la narrativa filmica confunde deliberadamente ambos roles y que, al hacerlo, acierta: como lo sabía Lacan, el analista se pone en posición femenina, es decir, se pone como el objeto no-sabido que perturba al analizante.

Este es el rol que le asigna *La cruda verdad* a la mujer. Su diagnóstico es que el hombre se halla enfermo y, lo que es peor, su enfermedad es parte del mundo (una enfermedad ontológica): el hombre y la cultura de masas son hoy burros con el fantasma. Por lo tanto, la mujer debe seguir creyendo en el amor y obrar como una terapeuta que ayuda a un paciente a enfrentar esa verdad de la cual no quiere saber. En otras palabras, la mujer debe asumir el rol terapéutico que la propia comedia romántica ha asumido en nuestra época. Titánica y loable misión la de la comedia romántica. Y esto lo dice un hombre que jamás pagaría un sol por ver una película de este género.

# **Entre la Cenicienta y la solterona (está *La novia fugitiva*)**

*Juan Carlos Ubilluz*

En *Pretty Woman* (1990), Julia Roberts es Vivian Ward, una joven y bella prostituta a quien el millonario Edward Lewis (Richard Gere) emplea como escolta durante su estadía en la ciudad de Los Ángeles. En este breve tiempo que pasan juntos, Julia y Edward se enamoran y se abre la posibilidad de vivir juntos para siempre. Contra ello, se yergue por supuesto el obstáculo de la diferencia de clase, lo cual se materializa en la duda de Edward sobre si el amor basta para consolidar una pareja. La película termina con Edward superando su miedo a las alturas –que simboliza la superación de su duda– para subirse a un balcón y proponerle a Vivian un final feliz, al cual ella accede.

Siete años después del estreno de esta versión moderna de Cenicienta, en *La boda de mi mejor amigo* (1997), Julia Roberts protagoniza a una mujer que se aproxima a la treintena sin haberse aún casado. En sus días universitarios, Julianne Potter (Julia Roberts) y Michael O’Neill (Dermot Mulroney) tuvieron un breve pero intenso noviazgo, el cual fue terminado por ella debido a su aversión al romanticismo. Sin embargo, ambos se volvieron mejores amigos e incluso hicieron un trato: si ninguno se había casado al cumplir los veintiocho años, se casarían entre ellos. Cuatro días antes de vencerse el plazo, Michael llama por teléfono a Julianne... mas no para recordarle el trato sino para decirle que se casará con Kimberly Wallace (Cameron Diaz) y pedirle que asista a la boda como dama de honor. En vez de sentirse aliviada, la noticia trastorna a Julianne de tal manera que decide hacer todo lo posible por sabotear la boda de «su mejor amigo» y reconquistar su amor. A este «delirio» contribuye el hecho de que los temibles treinta años están a la vuelta de la esquina y de que ella empieza a sentir que se le va el tren del matrimonio y del «felicis para siempre».

En las comedias contemporáneas, hay muchas mujeres a quienes ya se les fue el tren. Por ejemplo, en *Plan B (Back-up Plan)*, (2010) y *The Switch* (2010) las protagonistas deciden tener un hijo por inseminación artificial puesto que no han encontrado al hombre adecuado. En *La propuesta* (2009), *Hitch* (2005) y *Lo que quieren las mujeres* (2000) las protagonistas están demasiado concentradas en su vida profesional como para dedicarse al amor. En *Mi novia Polly (Along Came Polly)*, (2004) y *The Sweetest Thing* (2002), ellas aman la intensidad del momento

y detestan las relaciones estables. Y en *La cruda verdad* (2009) y *Mi súper ex novia* (2006) las mujeres no se han casado porque son demasiado obsesivas y controladoras: tienen ideales del novio perfecto y/o de la relación perfecta con los que atosigan a sus novios de carne y hueso hasta hacerlos escapar.

No obstante, todos estos son solo problemas superficiales que ocultan un problema de base. Para averiguar cuál es, para saber por qué a tantas mujeres se les va le tren, debemos examinar una tercera película de Julia Roberts, que se encuentra (no cronológica sino) lógicamente entre *Pretty Woman* y *La boda de mi mejor amigo*: se trata de *La novia fugitiva* (1999). Pronto veremos que no es tanto que el tren se les vaya a las mujeres, como que ellas fugan de él por una razón muy precisa que es parte de nuestra época.

### ¿De qué fuga la novia?

En *La novia fugitiva*, Ike Graham (Richard Gere), un columnista del diario *USA Today*, es acusado por una lectora de usar su columna para ofender al sexo femenino. En vez hacerlo recapacitar, esto lo lleva a escribir y publicar lo siguiente:

He sido acusado de usar esta columna para lanzar amargas diatribas al sexo opuesto [...]. Pero cómo se me puede culpar de ello cuando, cada vez que cruzo la puerta delantera de mi casa, me encuentro con nuevas evidencias de que los arquetipos femeninos están vivos y coleando. La madre, la virgen, la puta, la bruja [...]. Pero quizás, para ser justo con el sexo débil, necesito expandir mis horizontes y añadir nuevas diosas al panteón. Quisiera nominar como deidades a la porrista, a la estudiante universitaria y a la devoradora de hombres, esta última es la que me concierne hoy. En la Grecia antigua, a esta temerosa deidad se le conocía como Erinis, la devoradora diosa de la muerte. En India, ella es Kali, que gusta devorar las entrañas de su novio Shiva, mientras su yoni [vagina] devora... no importa. En Indonesia, la comedora de hombres de mandíbulas sangrientas se llama Ragma. Y en Hale, Maryland, se le conoce como señorita Maggie Carpenter, también conocida como la novia fugitiva. Lo inusual de la señorita Carpenter es que le gusta vestir a sus hombres de novios antes de devorarlos.

Maggie Carpenter (Julia Roberts) –«la devoradora de hombres»– es una mujer que ha plantado a tres novios en el altar y que ahora amenaza hacer lo mismo con un cuarto. Al leer lo anterior, Maggie escribe una réplica señalando varios errores en la columna y exigiendo el despido del columnista. La directora

del diario, temiendo un proceso judicial, accede a su demanda. Con el fin de reivindicar su reputación periodística, Ike (ahora desempleado) decide escribir un artículo para la revista *GQ* en el que espera probar que, a pesar de errar en los detalles, ha acertado en lo fundamental sobre Maggie. Para ello, viaja a Hale, Connecticut, donde espera informarse mejor sobre su vida y también presenciar cómo ella confirma su intuición dejando plantado a su cuarto novio.

Gracias a su encanto, Ike obtiene todo lo necesario de los familiares y amigos de Maggie. Con relación a su vida profesional, descubre que había sido becada para estudiar diseño industrial en una universidad. Sin embargo, acabados sus estudios, ella regresó a Hale a trabajar en una ferretería. En su tiempo libre, Maggie fabrica, además, unas ingeniosas lámparas con piezas industriales. Ante la pregunta de Ike acerca de si no tiene intención de venderlas, ella responde que sí pero que lo hará «más tarde».

En cuanto a lo personal, Ike hace averiguaciones sobre su relación con sus tres casi maridos. El primero es Gill Chávez, hippie y guitarrista aficionado de música folk; el segundo es Brian Norris, un tipo conservador, que después del plantón se vuelve cura católico; y el tercero es George Swilling, un entomólogo que la conoció mientras investigaba sobre los patrones sexuales y migratorios de las langostas. A través de un video de las tres bodas fallidas de Maggie, Ike descubre su gran capacidad camaleónica. Por ejemplo, ella acepta los ritos nupciales propuestos por sus novios. Con Gill, el hippie, la ceremonia se realiza al aire libre: ella va descalza y con una corona de flores, mientras él toca la guitarra con su grupo musical. Los asistentes la llevan en brazos al altar, pero entonces ella salta al asiento trasero de una motocicleta, en la cual huye abrazada del motociclista. Con Brian, el conservador, la ceremonia se lleva a cabo en una iglesia bastante tradicional y solemne: Maggie viste un traje de novia formal que tiene una larga y principesca cola, con la cual arrastra a uno de los pajes a la hora de fugarse. Y con George, el entomólogo, amante de la naturaleza, la boda se realiza en un bosque, los árboles decorados de blanco, y ella es conducida hacia él en un caballo, el cual, por supuesto, le sirve como medio de escape.



Pero el camaleonismo de Maggie no se limita a las ceremonias públicas, pues ella asume también los gustos de sus pretendientes. Por ejemplo, cuando desayuna en alguna cafetería, ella siempre pide los huevos preparados del modo que le gusta al novio de turno: fritos como Gill, revueltos como Brian y escalfados como George. Y ahora, con Bob, el cuarto pretendiente, los pide en tortillas, sin la clara.

Más allá de los huevos, Maggie se sumerge totalmente en el mundo deportivo de Bob, que es una suerte de *coach* universal. Bob es director del programa de deportes y entrenador del equipo de fútbol de la escuela secundaria de Hale, además de jugador-entrenador de un equipo amateur de béisbol, en cuyos partidos Maggie oficia de porrista. Además, ella aprende y memoriza una gran cantidad de datos deportivos, tanto así que cuando Bob se olvida de uno, se lo pregunta y ella le responde. También, como Bob ha escalado dos veces el Everest (sin tanque de oxígeno), la pareja irá de luna de miel a escalar el Anapurma, unos picos en el Himalaya a más de ocho mil metros de altura.

Ahora bien, el camaleonismo de Maggie se presenta en el film como un problema personal, pero en realidad el «problema» atañe a todo el sexo femenino. Pues lo que he llamado hasta ahora camaleonismo no es otra cosa que la predisposición de la mujer a hacerse objeto del fantasma masculino. Como lo dice Lacan, «no hay límites a las concesiones que cada una hace para un hombre: de su cuerpo, de su alma, de sus bienes» (1977: 128). Así, Maggie accede a ser la novia hippie del guitarrista, la novia conservadora del futuro cura católico, la novia amante de la naturaleza del entomólogo y la novia deportiva del *coach*. Si *La novia fugitiva* ha sido tan popular, es porque pone sobre la mesa el conflicto contemporáneo entre la tendencia de la mujer a hacerse objeto del varón y la demanda feminista a que ella asuma la posición de sujeto.

Antes de abordar el feminismo, detengámonos en el deseo femenino. En el ensayo anterior, hemos visto que el hombre es burro con su fantasma: es decir, su deseo se halla constreñido por un esquema imaginario de cómo gozar. No es así con la mujer, cuyo deseo varía con mayor facilidad de acuerdo a sus parejas. Si la posición masculina implica ser sujeto de un deseo determinado por un fantasma, la posición femenina implica hacerse objeto fantasmático. Hay más en esta posición que encarnar el fantasma masculino. Como lo veremos más adelante, el inconsciente mal-dice a la mujer.

Lejos de ser algo del pasado, la división sexual entre el hombre (como sujeto de deseo) y la mujer (como objeto del deseo) sigue en pie en el presente. Para dar solo un ejemplo, piénsese en la gran cantidad de clubs donde se exhibe el desnudo femenino en comparación a los pocos donde se exhibe el desnudo masculino. Y la pregunta es: ¿por qué hay tan poco interés de parte de las

mujeres por acudir a un club donde se muestra a los hombres como objetos de deseo? Porque para la mujer desear es igual a ser deseada. Contra esto se erige un argumento libertario: no es que las mujeres no estén interesadas en esos clubs, es más bien que la tradición les impide explorarse como sujetos de deseo. No obstante, como lo advierte Gilles Lipovetsky: «A medida que se amplían las exigencias de libertad y de igualdad, la división social de los sexos se ve recompuesta, reactualizada bajo nuevos rasgos» (1999: 10). Apartándose de la idea libertaria de que «la modernidad laboraba por hacer tabula rasa de la división sexual», Lipovetsky llega a una conclusión lacaniana: que la diferencia sexual es real.

Que la diferencia sea real no implica que sea natural: por el contrario, ser hombre y ser mujer es el resultado de un proceso de sexuación, es decir, de la simbolización de la diferencia orgánica. Ser hombre o ser mujer no es un destino anatómico (como pensaba Freud), es más bien un devenir. Y para la mujer, parte (no-todo) de este devenir implica jugar a hacerse objeto del deseo masculino. Ser o no ser una mujer para un hombre, ser o no ser el objeto de su fantasma –este es el dilema con el que toda aquella que ocupa la posición femenina tiene que lidiar, incluida Julia Roberts en *La novia fugitiva*–.

¿Cómo lidia entonces Maggie con este dilema? En principio, dándole al hombre todo lo que quiere, a saber, encarnando el objeto de su fantasma. Sin embargo, esta solución se revela como defectuosa, prueba de ello es que Maggie deja plantados a todos sus novios frente al altar. ¿Se podría decir entonces que ella es una calientahuevos? No, porque ya se ha acostado con ellos. Maggie es más bien una «calienta altares». Es ante el altar, ante la declaración del «hasta que la muerte nos separe», donde se agota su determinación de ser una mujer que complementa a un hombre.

Y la pregunta obligada es ¿por qué? En su artículo en *USA Today*, Ike responde con el prejuicio masculino: ella es Erinis, Shiva, Kali, una devoradora de hombres. Pero gracias a que Maggie le permite seguirla en su vida cotidiana a fin de conocerla mejor, Ike va mudando de opinión. A esto ayuda también el hecho de que él se enamora de ella y que ella le corresponde. Y la respuesta a la cual arriba finalmente es que Maggie deja plantados a los hombres frente al altar porque ninguno de ellos la conoce realmente, y ninguno la conoce porque ella tampoco se conoce a sí misma. En otras palabras, ella solo se conoce como objeto del fantasma masculino pero no conoce la singularidad de su ser.

En la película, este desconocimiento se presenta, una vez más, como un problema personal, cuando en realidad atañe a la posición femenina. Según Lacan, mientras el hombre solo goza sexualmente, la mujer se halla escindida

entre el goce sexual y un goce no-sexual, un Otro goce propiamente femenino. Si el inconsciente mal-dice a la mujer es porque solo se limita a nombrarla como objeto sexual del fantasma, como complemento del hombre. No podría ser de otra forma. Puesto que su realidad es sexual, es decir, fálica, el inconsciente no sabe nada del Otro goce de la mujer y por tanto nada de lo que ella es para sí misma. A esto responde el famoso aserto de Lacan: «La mujer no existe».

No concluyamos demasiado pronto. Si «la mujer no existe», no es solo porque el mundo patriarcal se esfuerza por desconocerla con estereotipos. Que muchos hombres se esfuerzan por desconocer a la mujer es un hecho. Pero también lo es que cuando quieren realmente conocerla, fracasan. Lo mismo le sucede a la mujer. En el *Seminario XX*, Lacan no puede ocultar su frustración de que sobre ese Otro goce, ellas no nos dicen nada: «Llevamos años suplicándoles, suplicándoles de rodillas [...] que traten de decírnoslo, ¿y qué?, pues *mutis*, ¡ni una palabra!» (1981: 91). Y es que en la mujer hay algo que es radicalmente Otro, aun para sí misma. No se trata de algo reprimido: registrado en el lenguaje y luego olvidado en el inconsciente. Se trata de algo excluido del lenguaje.

Que «la mujer no existe», quiere decir entonces que su ser excede radicalmente al sentido y, por supuesto, también al sentido sexual. Pensando que el sexo es la verdad de todo sujeto, Freud concluyó que la histérica no se reconcilia con su feminidad porque anhela tener el falo. Sin embargo, gracias a Lacan, hoy sabemos que Freud tenía razón en lo primero, mas no en lo segundo: si la histérica no se reconcilia con ser objeto de deseo sexual es porque este no da cuenta de lo real de su feminidad.

Pero si «la mujer no existe», si el goce femenino está radicalmente excluido del lenguaje, ¿dónde podría hallar la histérica esa palabra? Según Lacan, la poesía, el misticismo y el amor pueden capturar algo de la mujer, aunque de un modo bastante particular. Pues lejos de definirla, de fijar su ser, las palabras poética, mística y amorosa la dicen entrelíneas: es decir, ellas alcanzan a la mujer allí donde la palabra falla. Así, por ejemplo, la palabra de amor verdadera reconoce que no sabe nada de eso que la causa. Cuando un hombre enamorado le dice a una mujer: «Tú eres la razón de ser de mi vida», le dice también: «No sé cuál es esa razón de ser de mi vida. No sé quién eres tú. Y por eso te amo». Dicho de otro modo, la palabra de amor no atrapa con sentido el ser de la mujer sino que es la expresión de su sinsentido, o mejor, es el sinsentido que habla.

Es precisamente esto lo que hace Ike, cuando antes de saber que ama a Julianne, le cuenta cómo le propondría matrimonio a una mujer: «Mira, te garantizo que habrá tiempos difíciles. Te garantizo que en algún punto ambos

vamos a querer salirnos de esta cosa. Pero también te garantizo que si no te pido que seas mía, me lo reprocharé por el resto de mi vida... porque sé, en mi corazón, que eres la única para mí». A pesar de que estas palabras están dirigidas a una mujer hipotética, Maggie reconoce en ellas su «propia» Otredad y se enamora de Ike. Luego de algunas peripecias, Maggie concluye su noviazgo con Bob (esta vez antes de la boda) y unos minutos después Ike le propone matrimonio. Maggie se imagina entonces cabalgando en un caballo conducido por Ike y accede a casarse con él el mismo día y en la misma iglesia en que planeaba casarse con el otro.

Las amigas y familiares de Maggie están convencidos de que esta vez no fugará de la ceremonia. Todos coinciden –la novia incluida– en que finalmente ha hallado el verdadero amor. Los *paparazzi* se apoltronan en la iglesia para reportar el desenlace. Bob también asiste a la boda, le desea a Ike lo mejor y le indica (siempre en la posición de *coach*) que mantenga el contacto visual con la novia. Ya ante el altar, Ike obedece las indicaciones y la mira fijamente a los ojos mientras ella avanza por el pasillo. Pero de pronto el *flash* de una fotografía lo ciega, y la novia, como despertando de un sueño, sale corriendo de la iglesia para luego huir en un camión de Federal Express.

Ike, dolido, regresa a Manhattan; la película subraya su desconcierto haciéndolo recorrer sin rumbo las calles de la ciudad. En una de esas caminatas, advierte unas lámparas con diseño industrial en la vitrina de una tienda y, al acercarse a verlas mejor, lee en una tarjeta: «Diseñadas por Mag». Sonriente, se aleja de la vitrina y sigue caminando. Poco después, de vuelta en su departamento, descubre a Maggie sentada en el sofá: ha venido a explicarle por qué lo dejó plantado en el altar.

Maggie: Cuando caminaba por el pasillo, yo caminaba hacia alguien que no tenía idea de quién era yo realmente. Y en realidad la otra persona solo tenía la mitad de la culpa porque yo había hecho todo para convencerlo de que yo era exactamente lo que él quería. Así que estuvo bien que no siguiera con ello [con la boda] porque habría sido una mentira. Pero tú... tú sabías quién era yo.

Ike: Sí.

Maggie: Yo no.

Entonces, ¿por qué fuga la novia? En términos generales, la respuesta es sencilla: porque no se conoce como mujer más allá de lo que es para un hombre. No obstante, si seguimos más de cerca la narrativa, se advierte que la respuesta se escinde en dos posibilidades. La primera es que la novia fuga



porque es histérica, es decir, una «caliente altares». Antes de llegar al altar, Maggie les dice a sus novios: «Soy eso que tú quieres», pero al llegar a él les dice en acto, con la fuga: «Yo no soy eso que tú quieres y lo que soy nunca lo tendrás». La novia fuga entonces para preservar el misterio de su feminidad. Es para preservarse como innombrable, como indecible, que ella deja a sus novios plantados en el altar.

Sin embargo, esta posibilidad es eclipsada por la segunda. La novia huye porque, antes de poder casarse, ella debe descubrirse como individuo, lo cual el film asocia con desarrollarse en el campo laboral. Una vez que ha podido realizar su proyecto postergado de fabricar y vender lámparas decorativas, ella puede hallarse como individuo y decirle por primera vez a Ike que le gustan los huevos escalfados, a pesar de que a él le gustan estrellados. Pero, además, ahora ella ya está lista para casarse y, de rodillas, como un pretendiente varón, le pide matrimonio con las mismas palabras que él había empleado antes: «Mira, te garantizo que habrá tiempos difíciles...». No obstante, este matrimonio se realizará de acuerdo al gusto de ella. En vez de someterse a los ritos nupciales de un Otro, ella le dice a Ike que no quiere casarse un fin de semana con mucha gente sino entresemana con poca gente. Y le dice, por último, que si luego de la boda ella debe cabalgar hacia la puesta del sol, quiere su propio caballo.

La película identifica así el problema y la solución con la demanda feminista de la igualdad de los sexos. De hecho, la última escena del film, en la que ella y él cabalgan cada uno en su caballo, sostiene la idea de que la igualdad primará en el matrimonio y que por tanto la singularidad de ella no será anulada por el fantasma de él.

Assumiendo el riesgo de parecer machista, debo decir que esta solución igualitaria da cuenta de la influencia del feminismo en la mujer, mas no de La mujer (que no existe). Nada hay que objetar al justo deseo de la mujer de afirmar su individualidad tanto en el ámbito privado como en el público. Pero de lo que se trata en el goce femenino no se reduce a la justicia distributiva del feminismo. Al reducir el problema de la mujer a la demanda de igualdad, *La novia fugitiva* se ciega ante la Otredad radical en ella. Pero antes de entrar en este punto hay que especificar de qué feminismo estamos hablando.

## **El feminismo contra Cenicienta**

Para Julia Kristeva, el primer movimiento feminista comienza con las sufragistas, esas mujeres que, en su lucha por el derecho al voto, dieron el

primer paso para conquistar su derecho a participar de la vida pública, otrora exclusiva del hombre. Arraigándose en la vida cívica de las naciones y/o en el proyecto socialista, el primer feminismo luchó por conquistar la igualdad entre los sexos: la igualdad económica, política y profesional y la igualdad sexual (el derecho al aborto, a la anticoncepción y a la permisividad en el sexo) (Kristeva 1995: 190-191). En todos estos campos la mujer ha hecho grandes avances y, aunque todavía falta mucho por lograr, existe la sensación de que la suerte está echada a su favor.

Es este viento igualitario el que viene a derruir el sueño de Cenicienta, la fantasía femenina de ser la princesa de un príncipe. Y este viento sopla tan fuerte que se siente incluso en *Pretty Woman*, la versión moderna de la Cenicienta. En esta película, cuando la prostituta Vivian y el millonario Edward caen en la cuenta de que se aman, él le propone pagarle un apartamento y darle dinero para que salga de las calles. Pero ella rechaza la oferta porque no puede zafarse de «un sueño». De niña, cuando su madre la encerraba en el ático por su mal comportamiento, ella imaginaba ser una princesa aprisionada en una torre por una bruja malvada que sería rescatada por un caballero en un caballo blanco. Y ahora, junto a Edward, a pesar de su ventajosa propuesta, ella no puede no desear toda la fantasía, todo el cuento de hadas. Lamentablemente, Edward no está listo aún para dar ese paso y se separan. A raíz de ello, Vivian empieza a reconocerse como sujeto más allá de la fantasía de ser la princesa rescatada: decide dejar la prostitución, volver a estudiar y conseguir un empleo formal. Sin embargo, la última escena la restituye en el lugar de princesa. Edward recapacita y acude al departamento de Vivian en una limosina blanca (sustituto moderno del caballo blanco). Y, superando su miedo a las alturas, sube por una escalera de escape hasta su ventana (la torre) para encaminarla al «feliz para siempre»; pero de pronto le vuelve el miedo a la altura. Entre turbado y feliz, le pregunta a Vivian qué le pasó al caballero de sus sueños después de rescatar a la princesa, y ella responde: «Ella lo rescató de vuelta». Por un lado, la respuesta de Vivian subraya que ella lo salva de una vida solitaria, sin amor; por el otro, intenta (muy tíbiamente) restituir la igualdad democrática en la pareja. Sustituyendo a su deseo de estudiar-trabajar, la respuesta de Vivian desliza la idea de que no es solo una princesa que aguarda al salvador sino que puede salvarse y salvar. Se trata, en breve, de conciliar el deseo feminista de ser sujeto con el deseo tradicional de ser el objeto-princesa.

Pero, por supuesto, es en *La novia fugitiva* donde se siente realmente el viento igualitario que sopla en las comedias románticas. ¿De qué fuga la novia en esta película? Fuga del objeto-princesa, fuga de no ser más que Cenicienta. Y lo que vemos en las comedias de hoy es que esta fuga concluye con mujeres

a las que se les pasa el tren del amor. ¿Por qué existen hoy películas en las cuales las mujeres procuran la inseminación artificial? Porque la novia se subió a su propio caballo y desde entonces no ha dejado de fugar. Hay que resistir, sin embargo, la tentación machista de reducir el dilema de la mujer contemporánea a individualidad versus matrimonio. Que esta tentación sea el reverso especular del primer feminismo (o más bien, de su versión «extremista»), indica un impasse cultural que se manifiesta en las comedias románticas y que es el resultado de reducir el goce Otro, el goce propiamente femenino, a la demanda de igualdad. O, más precisamente, es el resultado de que la demanda de igualdad haya sepultado en nuestra cultura la pregunta por la especificidad de la mujer. Para entender mejor todo esto, debemos volver a *La boda de mi mejor amigo*.

En esta película hay dos mujeres que enfrentan la exigencia de ser objeto del fantasma. Por un lado está Julianne, quien no hace nada de lo que se supone que debe hacer una mujer: nunca se viste de rosado, detesta las bodas y le saca el cuerpo al hombre que osa abrazarla en público. Su rechazo radical al romanticismo, al matrimonio e incluso al amor fue la causa de su ruptura con Michael, el hombre que es ahora su «mejor amigo» y a quien durante largos años ella dejó que la adore, pero sin dejar que se acerque demasiado. Por otro lado está Kimberly, quien pospone el último año de sus estudios universitarios para acompañar a Michael en sus viajes como periodista deportivo. Que Julianne se vista con pantalones y Kimberly con vestidos, sella el sentido de su oposición: una rehúsa la posición «tradicional» de objeto, la otra la acepta, aunque con reparos.



Sin embargo, la película no opone a estas mujeres en dos compartimientos estancos. A pesar de postergar sus estudios por Michael, Kimberly manifiesta dos veces en el film que quiere seguir estudiando y tener «una vida propia». Estos parlamentos –que contradicen sus acciones en la narrativa– están allí para reconfortar a la espectadora feminista de que Kimberly quiere ser más que Cenicienta. Por «espectadora feminista» no me refiero a una activista política: me refiero a que la mujer contemporánea ya ha hecho suya la demanda igualitaria del primer feminismo. Me refiero, en breve, a que la espectadora de hoy es ya una espectadora feminista.

Pero falta aún lo más importante de Kimberly. Mientras Julianne se prueba el vestido de dama de honor, Kimberly le dice que conoce por Michael su odio al sentimentalismo mujeril, para luego confiarle lo siguiente: «Yo pensé que era como tú y estaba orgullosa de serlo... hasta que conocí al desaliñado y oloroso Michael. Entonces descubrí que era una tonta sentimental como esas bobas que siempre había compadecido». Kimberly, entonces, no es una mujer del pasado que persiste en nuestra época cual una reliquia histórica. Ella es más bien una mujer del presente que ha tomado una solución del pasado, en defecto de una mejor. ¿Cuál es esta solución? Entrar en el fantasma masculino, ser la mujer que conviene a un reportero. Obsérvese, sin embargo, que su solución no es exactamente igual a la de la camaleónica Maggie en *La novia fugitiva*. Mientras Maggie entra al fantasma masculino diciendo: «Yo soy esa mujer que tú quieres, tal cual la habías imaginado», Kimberly entra diciendo más bien: «Yo puedo ser el objeto-mujer que tú quieres y lo seré, pero también soy un sujeto, y más adelante se verá cómo esto entra en nuestra relación».

En nombre del vínculo de amor, Kimberly concede, por un tiempo, ser una mujer para Michael. Y esto es precisamente lo que no pudo hacer Julianne en su momento. Pero más específicamente, ¿cuál es el problema de Julianne?, ¿se prohíbe ella el amor para no tener que ponerse en posición de objeto o se rehúsa a ponerse en esta posición para sostener el vínculo de amor? La narrativa opta por lo segundo. Como le dice ella a Michael: «Te he amado por nueve años. Solo que he sido demasiado arrogante y temerosa para darme cuenta». Julianne es entonces capaz de amor, solo que no se entrega a él por temor y arrogancia a hacerse objeto. Y por ello, se le va el tren.

¿A qué apuntan las palabras «temor» y «arrogancia»? A la histeria y a su fracaso. Obsérvese que, en este film, hay dos proyectos que fracasan. El primero es el proyecto de recuperar al hombre amado. A diferencia de Maggie en *La novia fugitiva*, Julianne no puede corregir su error a tiempo. El segundo es el proyecto de la mujer de mantenerse al margen del amor. Lo que Julianne descubre a través de la boda de su «mejor amigo» es que ella desea ser amada.

¿Por qué no se dio cuenta de esto antes? Porque era amada por Michael. Como se lo dice a su amigo gay George (Rupert Everett), antes de partir a la boda de Michael: «El me ha adorado por nueve años». No se trata solo de su imaginación, Kimberly lo confirma: «Te tiene a ti en un pedestal y a mí en sus brazos».

Estar en un pedestal, ser adorada sin rebajarse a la condición de objeto del fantasma, esta es la aspiración de la histeria. Se piensa erróneamente que la histérica rechaza su feminidad para ponerse en la posición masculina (Freud mismo cayó en este error). La predilección de Julianne por las vestimentas masculinas parece también conducirnos en ese mismo sentido. Pero lo que ella quiere finalmente es preservar su feminidad como un misterio, como un secreto sagrado. Si ella renuncia a asumirse como objeto, es precisamente para preservar su feminidad en un pedestal. Lo mismo se puede decir de Maggie en *La novia fugitiva*. La mejor manera que ella encuentra para preservar su feminidad como un misterio, para impedir que lo radicalmente Otro en ella misma sea sacrificado en el matrimonio, es huir del altar. Es para preservar su Otredad en el altar de la diferencia femenina que ella huye del altar matrimonial. Pero, una vez más, toda esta reflexión sobre la histeria es opacada en la narrativa por el reclamo de igualdad entre los sexos.

Seamos más precisos. La comedia romántica intuye el problema de la histeria. Tanto en *La boda de mi mejor amigo* como en *La novia fugitiva* se evoca de una u otra manera el deseo histórico de preservar la feminidad intocada por el fantasma y por el amor. Pero este problema no es suficientemente desarrollado, de manera que nos quedamos con el problema chato de matrimonio versus individualidad. Y a lo que apuntan *La boda de mi mejor amigo* y muchas otras comedias románticas contemporáneas (entre ellas, *Plan B*, *The Switch*, *La propuesta*, *Hitch*, *Lo que quieren las mujeres*, *Mi novia Polly*, *The Sweetest Thing* y *La cruda verdad*) es a derruir la exigencia a ser individuo para permitir algo en el orden del matrimonio o, al menos, de la pareja. No se trata de denunciar como insustanciales los proyectos individuales de la mujer. Se trata de que algo de este proyecto ceda para que la mujer se permita reconocer su Otredad femenina en el amor.

Las comedias románticas intuyen que la Otredad femenina no tiene que ver con la reivindicación distributiva, pero no alcanzan a dar cuenta de cómo esta reivindicación se enreda con la histeria. Otrora, se suponía que la mujer realizaba la Otredad de su ser en el amor conyugal y materno. Pero la existencia de las histéricas desde el tiempo de Freud indicaba lo errado de esta suposición. Es más, hoy en día, a la mujer se le ha abierto campo para tener aquello que otrora era propiedad exclusiva del hombre (bienes, saber y poder).

Como dice Colette Soler: «A este ser de falta de ser que es la histeria, el discurso contemporáneo le propone las conquistas del tener» (2000: 179). Subiéndose al caballo del primer feminismo, *La novia fugitiva* sostiene que es en este orden donde la mujer puede realizar su Otredad. Y si bien la película acierta en recordarle a la mujer que ella también puede **tener**, acaba desconociendo la pregunta de la histórica por la especificidad de lo femenino.

## El porvenir de la histeria

En la comedia romántica hay dos movimientos. El primero es el del primer feminismo: instar a la mujer a reclamar la igualdad en distintos ámbitos. Y el segundo se halla emparentado al segundo feminismo, que aparece después de Mayo del 68. Apartándose del énfasis en la igualdad de los sexos del primer feminismo, el segundo feminismo opera un retorno al freudismo para reivindicar la diferencia femenina. Según Kristeva, estas feministas –que se desenvuelven en el campo de la escritura y de las artes en general– se interesan principalmente «por la especificidad de la psicología femenina y sus realizaciones simbólicas» y «tratan de dar un lenguaje a las experiencias corporales e intersubjetivas que dejaron muda a la generación anterior» (1995: 192). Así, por ejemplo, Luce Irigaray explora el misticismo en la mujer (la «mística») y Hélène Cixous la economía del gasto femenino (a diferencia de la economía del ahorro en el hombre).

Si digo que las comedias románticas están emparentadas con el segundo movimiento feminista es porque revalorizan las experiencias que el primer feminismo percibía como un lastre en la emancipación de la mujer, entre ellas, la maternidad y el amor. Por supuesto, con esto no pretendo sugerir el absurdo de que la comedia romántica se haya abocado en algún momento a promover la igualdad entre los sexos a expensas de la diferencia femenina. En realidad, la comedia romántica nunca abandonó la demanda de amor femenina y durante largo tiempo fue incluso hostil a los ideales del primer feminismo. Se trata más bien de que hoy la comedia ha asumido las premisas del primer feminismo (en la gran mayoría de estas películas las mujeres trabajan y esto no es denunciado como artificial), pero a la vez recuerdan que la igualdad jurídica de los sexos no implica la igualdad subjetiva y que, por lo tanto, una mujer que no se entrega al amor se excluye de su feminidad.

Sin embargo, si bien las comedias románticas recuerdan a la mujer individualista su propia demanda de amor, ellas renuncian a tratar el tema espinoso de la histeria que se enreda en el individualismo para no tener que

lidiar con su propia Otredad. No hay que entender la histeria como una enfermedad. La histeria es, antes que nada, una estructura subjetiva. Por ello, con su habitual «modestia», Lacan se refería a sí mismo como el «histérico perfecto». Por un lado, la histeria puede ser la libertad. Si el histérico es por definición quien le dice al Otro: «Yo no soy eso que tú dices», ¿cómo no reconocer positivamente a la histeria en el marxismo y en el feminismo? Pero por el otro, la histeria puede ser una libertad desencarnada: si la histeria se queda en «Yo no soy eso», ¿cómo no reconocerla negativamente en la ridícula ferocidad con que la corrección política aspira a un lenguaje aséptico para referirse al Otro (sexual, étnico, racial, etc.)? El problema del histérico comienza entonces cuando debe decir: «Yo soy eso» y, en el tema que nos ocupa, cuando debe decir: «Yo soy mujer».

De distintas maneras, las comedias románticas instan a la mujer individualista a reconocer en el amor la verdad de su ser. ¿Por qué la mujer desea tanto el amor? Porque no hay en el inconsciente un significante de la feminidad. El inconsciente define a la mujer como carente de falo, pero ignora su goce no-fálico<sup>45</sup>. De allí que ella busque en la palabra de amor la palabra que le falta en el inconsciente.

Abstengámonos, sin embargo, de concluir que la palabra de amor es la última palabra. Esto lo intuye *La boda de mi mejor amigo*. A pesar de señalar que por su «temor» y «arrogancia», es decir, por su histeria, Julianne perdió el tren, la película no acaba con una sanción moral sino con una máxima propia al amplio género de la comedia: «La vida continúa a pesar de que fracasen nuestros proyectos más queridos». Es literalmente esto lo que le dice George, su amigo gay, a Julianne. Cuando los novios ya se han ido de la fiesta de bodas y ella se queda sola y triste en una mesa, George arriba sorpresivamente para sacarla a bailar y, mientras la hace dar vueltas, tal cual la vida nos hace darlas, le dice: «La vida continúa. Tal vez no haya matrimonio. Tal vez no haya sexo. Pero, por Dios, habrá baile». La película desdramatiza así la pérdida del tren. Y en vez de acabar con la sugerencia de que «otro tren habrá», desliza la posibilidad de que el tren no es tan necesario como parece.

---

45 En su lectura del ensayo «Teorías sexuales infantiles» de Sigmund Freud, Serge André indica que «el niño, frente al órgano genital femenino, efectivamente ve algo, pero lo que ve no es un sexo femenino, es la castración. Ante la división sexual masculino-femenino que la anatomía sexual parece poner en evidencia, el saber inconsciente prefiere de alguna manera la oposición no-castrado/castrado. Esto tiene consecuencias sobre el sujeto de ese saber» (2002: 20). Así, la famosa frase de Lacan «la mujer no existe» quiere decir que el saber inconsciente ignora a la vagina como sexo femenino y que por lo tanto la mujer no cuenta con un significante que dé cuenta de la especificidad de lo femenino.

Dicho esto, es preciso recordar que el amor es solo un resorte cultural que da cabida a ese Otro goce de la mujer. Con esto no pretendo desincentivar a nadie de buscar la felicidad en el amor. Pero sí introducir la duda sobre si es solo en el amor que ella puede encontrar la verdad del ser. Por lo general, las comedias románticas proponen esta fórmula: la mujer puede participar del mundo de los hombres y competir en él tan bien como ellos, pero lo real de su feminidad se encuentra en el amor. No obstante, *La novia fugitiva* introduce una nueva posibilidad. Cuando Maggie abandona a Ike ante el altar, ella empieza a fabricar lámparas con restos industriales. Más que demostrar su capacidad de competir en el mundo masculino de la industria, ella cambia las coordenadas de este mundo. Y esto porque ella sustrae las piezas industriales de su función utilitaria en la industria para crear lámparas artesanales que, sin embargo, preservan la marca de la industria.

No concluyamos demasiado pronto que Maggie escapa del mundo masculino de la industria hacia el mundo femenino del arte. Esto sería compartimentalizar en el arte lo femenino, lo cual ha sido quizás el peor error político del segundo movimiento feminista. Después de todo, las lámparas de Maggie alumbran los interiores de las casas y por tanto no están sustraídas al régimen utilitario. Es por ello más acertado decir que Maggie introduce algo de su goce femenino en el mundo masculino de la industria y lo transforma. De esto se puede extraer una directiva para el feminismo del siglo XXI.

No basta, como en el primer feminismo, que la mujer compita en el mundo laboral masculino y no basta, como en el segundo feminismo, que la mujer explore artísticamente sus pulsiones. La apuesta del nuevo siglo es introducir la feminidad en el espacio público. Esto no significa darle más ternura, más compasión, lo cual confunde lo femenino con lo materno y restringe a la mujer al rol de «enfermera social». Que la mujer introduzca su feminidad en este espacio implica reorganizarlo de una forma que aún no podemos prever, pero que no nos impide lanzar una vaga predicción: la intrusión del Otro goce en lo público significa redirigirlo de lo contable a lo incontable, de lo posible a lo imposible, de lo homogéneo a lo heterogéneo. Es por ello que la inserción de Maggie en la industria transforma su estandarización en la producción artesanal de la diferencia.

Si nuestra cultura y las comedias románticas encuentran la verdad de la feminidad en el amor y no en el mundo laboral, es porque este está organizado de acuerdo a la imagen y semejanza del hombre. Es solo con un mundo laboral hecho a imagen y semejanza de la mujer que ella puede hallar algo de su ser. Con esto no pretendo sugerir el absurdo de que la feminización del mundo laboral acabaría con la demanda de amor de la mujer. Si el mundo laboral



masculino no ha acabado con la demanda de amor en el hombre, ¿por qué un mundo laboral femenino tendría que acabar con el de la mujer? Por otra parte, el goce Otro no es capturado por ninguna palabra (privada o pública). Lo cual no impide que algunas palabras puedan evocar mejor a través de su fracaso, entre ellas, la palabra de amor. Solo pretendo decir que no podemos contentarnos con la idea tan difundida en las comedias románticas de que la verdad de la mujer se encuentra solo en el amor.

# La dimensión política de lo antipolítico

*Victor Vich y Talía Chlimper*

En las comedias románticas actuales el amor está siempre inscrito en el contexto de la hegemonía capitalista. Sin embargo, ellas no aparentan enfocarse en temas económicos y políticos, sino, más bien, en las mismas historias de amor. Si decimos **aparentan**, es porque a pesar de la despolitización del espacio público que caracteriza a la época, en muchas películas de este género existe una narrativa política velada.

En efecto, muchos de estos romances funcionan como una suerte de alegoría sobre los cambios experimentados en la historia reciente. En este sentido, la estructuración de los personajes se encuentra fuertemente regulada por ideologías políticas que chocan entre sí y que disputan legitimarse al interior de los laberintos del amor. En las películas que analizaremos, son las mujeres, por ejemplo, las que suelen estar asociadas a la defensa de lo colectivo, mientras que los hombres son los agentes más poderosos de la lógica del mercado.

En este artículo nos interesa analizar la forma en que el cine de Hollywood imagina la actual relación amorosa poniendo énfasis en el conjunto de negociaciones públicas y privadas que hombres y mujeres deben asumir a fin de conseguir el *happy end* que, como sabemos, es una exigencia del género. Es decir, nos interesa observar el modo en que las relaciones entre hombres y mujeres son representadas como alegorías de los procesos políticos de las últimas décadas en Occidente<sup>46</sup>.

## El amor como ficción fundacional del capitalismo tardío

*Tienes un email* es una exitosa comedia que cuenta la historia de amor que se desarrolla entre Kathleen Kelly (Meg Ryan), quien heredó de su madre una

---

46 En este artículo analizaremos las películas *Tienes un email* (1998), *Amor a segunda vista* (*Two Weeks Notice*, 2002) y *Realmente amor* (*Actually Love*, 2003) cuyas taquillas mundiales ascendieron a 250, 200 y 247 millones de dólares, respectivamente.

pequeña tienda de libros para niños, y Joe Fox (Tom Hanks), propietario de una mega librería, similar a librerías como Barnes & Noble o Borders), a partir de un encuentro regido por el anonimato de los correos electrónicos<sup>47</sup>. A pesar de que ambos conviven con quienes parecen ser sus «perfectas» parejas de amor, Kathleen y Joe se escriben *mails* constantemente y sienten en ese intercambio una cada vez más profunda compenetración entre ellos. La película sostiene la tesis de que los opuestos se atraen y que, en vez de constituirse como instancias antagónicas, deberían complementarse.

De hecho, el film es un relato sobre la evolución del capitalismo contemporáneo. Mediante una situación en la que Kathleen se ve amenazada por la próxima inauguración de la gran cadena de libros de Joe Fox, se pone en escena la imposibilidad de competir frente al poder de las grandes corporaciones. La película ridiculiza todo intento de resistencia y propone una astuta solución al problema: enamorarse. Es decir, a nivel privado se mostrará el surgimiento del amor entre estos personajes en principio enfrentados y a nivel público la película se esforzará por desarrollar una tesis ideológica: «quebrar» al otro no es necesariamente un acto de maldad sino una gran oportunidad para renovar la vida. De este modo, si por un lado, el film plantea que los opuestos deben complementarse, observamos también que este viejo tropo se expande a otros ámbitos, pues la película termina proponiendo que la gran empresa reconcilia los opuestos antagónicos.

En *Tienes un email*, la mega librería Fox Books asume una posición de tutela frente a la pequeña tienda de Kathleen. Ello se advierte claramente en una conversación que tienen Kathleen y Joe a través de la computadora. Cuando ella le cuenta que su pequeño negocio está teniendo problemas, Joe, describiéndose como un hombre de negocios brillante y citando la película *El padrino* (1972), le explica que en los negocios los afectos personales deben quedar suspendidos y que la única lógica es la de la competencia feroz. «Estás en una guerra. No es personal, son negocios [*It's business*']. Repite eso cada vez que estés perdiendo fuerza. ¡Pelea! ¡Pelea hasta la muerte!»

Tras esta conversación, Kathleen decide seguir los consejos de su anónimo amigo: convoca a la prensa, realiza una marcha de protesta frente a Fox Books y lucha por mantener viva su pequeña tienda. En una entrevista para la televisión, ella declara que en su tienda, *La pequeña tienda a la vuelta de la esquina*

---

47 *Tienes un email* es un *remake* de la película *The Little Shop around the Corner* (1940) en la que un hombre y una mujer que mantenían una relación a través de cartas no estaban al tanto de que trabajaban juntos. El guión de *Tienes un email* tiene también influencia del libro *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen, lo cual se ve en la relación entre Joe Fox (Mr. Darcy) y Kathleen Kelly (Miss Bennet).

(‘*The Little Shop Around the Corner*’), los libros son piezas especiales que tienen un valor singular más allá de sus precios y que, por el contrario, en Fox Books, los libros son como latas de aceite cuya razón de ser es simplemente venderse en masa. Se trata, en suma, del estereotipo de la vieja dicotomía marxista entre «valor de uso» y «valor de cambio». Sin embargo, aunque Kathleen pretende salvar su acogedora librería llamando la atención sobre la importancia de las tradiciones y los recuerdos para el mantenimiento del espíritu comunitario, los bajos precios de Fox Books terminan siendo un mejor argumento para los clientes. Como era de esperarse, todos los esfuerzos resultan inútiles y, poco tiempo después, Kathleen se ve obligada a cerrar la pequeña reliquia que había heredado de su madre. Sin embargo, es en este momento del film cuando la relación con Joe empieza a tomar fuerza.

Joe, descubriendo que es Kathleen la mujer con quien intercambia correos, se siente culpable por haber quebrado su negocio y resuelve ir a buscarla. Se vuelven amigos y empiezan a pasar tiempo juntos. Hacia el final del film, Kathleen decide conocer al hombre con quien había construido una perfecta relación epistolar. Ella entonces descubre que Joe, el insostenible hombre que quebró su tienda y que después se volvió su amigo, era el mismo de quien se había enamorado a través de los correos electrónicos<sup>48</sup>.

¿Cuál es entonces el planteamiento de la película? La respuesta no es muy difícil: en tanto es imposible competir con las grandes corporaciones, hay que ver el lado bueno de la situación. Desde una dimensión personal, Kathleen dejará de competir para convertirse en la pareja del dueño de la gran tienda de libros, dentro de la cual podrá dedicarse a editar libros para niños. Y desde una dimensión más política, el film propone que el camino a seguir de los pequeños negocios es fusionarse o, mejor, dejarse absorber por los grandes negocios. No existe otra alternativa viable. George, por ejemplo, quien antes trabajaba como vendedor de la tienda de Kathleen, pasa a ser nada menos que el encargado del departamento de literatura infantil de Fox Books. En su nuevo trabajo, mejora notablemente este departamento hasta el punto en que Joe le comenta a Kathleen que ya no dejará «que nadie sin un *Ph. D.* en literatura infantil trabaje en dicha área».

---

48 En este punto es importante señalar que la película termina siendo una nueva apología a la tecnología como garante del progreso y como facilitadora de nuevos vínculos humanos. Gracias al intercambio de *mails* Kathleen y Joe se enamoran y así la película sostiene que la escritura (el orden simbólico) es aquello que efectivamente da verdadera y total cuenta de la esencia de las personas. Casi como un **retorno** de las fantasías decimonónicas, el film celebra la tecnología, pues afirma que ella permite la construcción de mejores vínculos entre identidades diversas que, de otra manera, no tendrían forma de conocerse.

*Tienes un email* aparece entonces como una película con un alto contenido político invisibilizado por la historia de amor: las batallas de la izquierda (como, por ejemplo, resistir al poder de las grandes corporaciones) se representan como vetustos mandatos superyoicos que, en el contexto actual, deben superarse para llegar al amor y al desarrollo económico. Dicho de otra manera, el deseo de Kathleen de preservar su tienda se muestra como un mandato materno que le impedía realizarse como empleada en las nuevas condiciones capitalistas.

Según Doris Sommer (1991), los romances son a menudo ficciones fundacionales. Hay que precisar, sin embargo, que en esta película no se trata del nexo entre el amor y la nación por construir sino de aquel entre el amor y un nuevo momento del desarrollo capitalista. La historia de amor de Kathleen y Joe instala un imaginario favorable a los cambios contemporáneos de acumulación y propiedad<sup>49</sup>. No dejemos de resaltar lo evidente. La unión amorosa no solo alude a una relación entre los grandes y pequeños negocios en el capitalismo tardío sino que transforma la violencia de los primeros hacia los segundos en una suerte de casamiento idílico.

## **El amor es un encuentro que reactiva lo político**

Sin embargo, no todas las comedias románticas fabrican sueños de amor funcionales a la lógica del capital. En *Amor a segunda vista* (*Two Weeks Notice*), por ejemplo, el amor lleva a sus personajes a romper con el sueño de un capitalismo armónico que resolvería exitosamente los antagonismos sociales.

Lucy (Sandra Bullock) es una brillante abogada de izquierda que lucha por salvar a los viejos edificios que albergan el espíritu de la comunidad. Para ella, el patrimonio colectivo está siempre por encima del interés de las grandes empresas constructoras. Sin embargo, desde un inicio la película se esfuerza por subrayar la falta de amor en su vida y sugiere que la carencia de una pareja es la causa de su activismo político. Durante la primera mitad del film, Lucy está vestida de modo descuidado y poco atractivo y, además, aún vive con sus

---

49 Es importante recordar que desde mediados de la década de 1970 las rigideces del modelo fordista para contener las contradicciones generaron una crisis social y económica que dio lugar a un nuevo modelo de capitalismo: el de la «acumulación flexible». Este nuevo modelo, llamado también «capitalismo tardío», se caracteriza por la segmentación del consumo, por la emergencia de sectores nuevos en la producción, por la emergencia de nuevas formas de proporcionar servicios financieros, nuevos mercados y, sobre todo, niveles sumamente intensos de innovación comercial, tecnológica y organizativa (Harvey 1990: 170-171).

padres. Tras la primera escena en la que ella protagoniza una protesta ridícula para evitar la demolición de un edificio, llega a su pequeño departamento a pedir de memoria un cuantioso *delivery* de comida que da la impresión de ser para muchas personas, pero termina siendo solo para ella.

Por su parte, George (Hugh Grant) es un capitalista narciso, pero aparece como un tipo agradable y desinhibido. George vive en la *suite* de uno de sus hoteles y se dedica a manejar las relaciones públicas de *Wade Corporation*, una gran constructora que comparte con su hermano mayor. Aunque George está siempre retratado como un tipo vacío y sin ningún interés más allá de sí mismo, la película se esmera en lograr una identificación positiva con él: es guapo, gracioso y brutalmente honesto en su egoísmo.

La película, entonces, se inicia estableciendo a sus protagonistas como opuestos, tras lo cual se aboca a mostrar la transformación que ambos sufren como producto de su encuentro amoroso, que sucede nada más y nada menos que en Nueva York, uno de los centros mundiales de comercio y finanzas.

En un intento desesperado por evitar que *Wade Corporation* demuela el centro comunitario de la ciudad, Lucy va en busca de George. A raíz de una excelente respuesta ante un periodista, él le ofrece trabajo como su asistente personal. Inicialmente ella se niega, pues la empresa de George va en contra de todos sus principios, pero él la convence haciéndole notar que manejaría grandes fondos de dinero para obras sociales y, además, prometiéndole no demoler el centro comunitario. Es así que Lucy se vuelve la imprescindible asistente de George.

Producto de la relación que progresivamente va surgiendo entre ellos, Lucy se vuelve más atractiva y encuentra el amor en su vida: en la última escena de la película, ella termina pidiendo el mismo pedido de comida que al inicio de la película, solo que esta vez «para dos». Por su parte, George, de ser un hedonista apolítico, pasa a convertirse en alguien que descubre el valor del «bien común». Por eso, al final de la película, cuando su hermano mayor decide demoler el centro comunitario, él renuncia a la compañía para ser fiel a la promesa que le hizo a Lucy de conservarlo.

Entonces, si en la película *Tienes un email* el amor es retratado como aquello que vela los antagonismos de una realidad socioeconómica que se pretende incuestionable (el capitalismo), en *Amor a segunda vista* sucede todo lo contrario: el amor es justamente el elemento que permite el surgimiento de algo nuevo. En este film, el amor es el agente que permite a ambos reinventar sus identidades anteriores.

En tal sentido, *Amor a segunda vista* no plantea, como sucede en *Tienes un email*, el casamiento que disuelve los antagonismos políticos. Si bien en el inicio

de aquel film parece que el amor resolverá las posturas políticas opuestas de los amantes dentro de la lógica del capital, termina mostrando el surgimiento de una nueva propuesta política: George realiza un acto ético, pues renuncia a la corporación sin tener ninguna garantía de lo que sucederá. Es decir, se abre a un destino en el que su libertad involucra necesariamente a Lucy, su compañera de amor.

¿Cuál es entonces la diferencia entre el amor de Kathleen y Joe y el de Lucy y George? ¿Por qué uno invisibiliza una ideología política y el otro permite el advenimiento de algo nuevo? Para dar respuesta a estas preguntas hay que considerar el personaje que da la pauta ética en cada película.

En *Tienes un email* el amor se rige por la lógica masculina: Joe no solo es un personaje que «sabe de negocios» sino también sabe que Kathleen es su anónimo amor informático, a diferencia de ella, que **no lo sabe**. Joe, como quien tutela a un niño, va preparándola para la revelación final: que él es el hombre a quien ella ama. En este punto hay que precisar que la posición masculina se funda en una excepción trascendente que sostiene el todo-social: se trata de la excepción del Uno (el padre o el Estado) que asegura la entrada del sujeto al orden existente. Siendo Joe quien lidera a Kathleen en el amor y siendo el representante de la lógica del capital, no es entonces extraño que la unión entre los dos asegure la entrada de Kathleen al mundo de las grandes corporaciones. Joe es, en breve, la excepción trascendente que inscribe a Kathleen en el capitalismo tardío.

Pero en *Amor a segunda vista* quien preside el amor entre George y Lucy es la misma Lucy. Prueba de ello es que en esta película hay un elemento que se invierte; si bien en la mayoría de comedias románticas es el hombre quien corre detrás de la mujer para declarar su amor, en *Amor a segunda vista* es Lucy quien corre tras George. Luego de que él se acerca a ella para preguntarle su opinión sobre el primer discurso que había escrito solo para enfrentarse a la demolición del centro comunitario, ella corre tras él cerrando el film con el esperado *happy end*. Y lo importante de esta escena es que señala a la posición femenina como aquella que rige el devenir del amor.

Para Lacan, a diferencia de la posición masculina que asume la existencia de un todo-social incuestionable, la posición femenina siempre introduce la posibilidad de que ese orden pueda desestabilizarse por algo que aún no está representado en el todo-social. Más específicamente: la mujer se ubica dentro del orden fálico como un objeto de deseo para el fantasma masculino. En más de un sentido, ella juega a ser el objeto que le falta al hombre, pero, por otro lado, hay algo en la mujer que es innombrable y que permanece fuera del orden fálico. Así, en tanto que existe en ella algo que no está representado y

se escapa siempre, se puede decir que la mujer es **no-toda**. A esto se refería Lacan cuando afirmaba que «la mujer no existe», vale decir, que no-toda ella está dentro del orden fálico. Y es justamente desde esta dimensión que el orden social existente puede ser reconfigurado<sup>50</sup>.

Volviendo a la pregunta anterior, ¿por qué en *Tienes un email* el amor de Joe y Kathleen sostiene el todo-capitalista mientras en *Amor a segunda vista* el amor de Lucy y George «abre» la posibilidad de instaurar un nuevo orden? Porque, una vez más, en la primera película el amor está presidido por la posición masculina de Joe Fox, pero en la segunda lo está por la posición femenina de Lucy. Es entonces desde lo innombrable, desde el **no-todo fálico**, que este amor encuentra su razón de ser. Y puesto que en ambas películas el campo del amor se confunde con el campo político, podemos decir que en *Tienes un email* la primacía de la posición masculina de Joe asegura la entrada de los amantes al todo-capitalista, mientras que en *Amor a segunda vista* la primacía de la posición femenina de Lucy dicta que los amantes permanezcan fieles al no-todo capitalista desde el cual podría advenir una nueva comunidad.

## Lo público es lo privado

Ahora bien, hay un elemento muy importante que estas dos películas comparten y consiste en que ninguna presenta una abierta separación entre lo público y lo privado; más bien, ambas esferas entran en contacto y se confunden. En *Tienes un email* se junta lo público con lo privado con la finalidad de que la historia de amor resuelva las contradicciones a favor de la hegemonía. Lo privado acá está para **sostener** el orden público existente. Nuevamente, en *Amor a segunda vista* observamos esta fusión, solo que aquí lo privado sirve para **modificar** lo público. Un claro ejemplo de ello se ve en el discurso final en el que George hace una analogía entre el centro comunitario y Lucy:

Quisiera darles la bienvenida a todos en este día tan especial. Las Torres *Isian* traerán prestigio a este vecindario y se volverán parte del renacimiento de Brooklyn... Estamos contentos y orgullosos de estar acá pero, desafortunadamente, hay un único problema... Verán, le di mi palabra a alguien... de que no demoleríamos el edificio que está detrás de mí. Normalmente –y aquellos que me conocen o estuvieron conmigo pueden asegurarlo– mi palabra no valdría mucho. Así que ¿por

50 Ver los capítulos 6 y 7 de Lacan (1981).



qué sí lo vale esta vez? Bueno, en parte porque este edificio es una joya arquitectónica y merece ser un punto de referencia, en parte porque las personas necesitan un lugar donde hacer ballet acuático para *seniors* y primeros auxilios (preferiblemente no juntos), pero, principalmente, porque esta persona, a pesar de ser sumamente terca, incapaz de compromisos y de estar siempre muy mal vestida es...; ella es como este edificio que tanto ama: un poco áspera en sus bordes pero cuando uno observa de cerca... absolutamente hermosa. Y única en su tipo. E incluso habiéndole dicho cosas crueles alejándola de mí, ella se ha convertido en la voz de mi cabeza, una voz que no puedo callar, una voz que no quiero callar. Así que vamos a conservar el centro comunitario, porque le di mi palabra a ella y porque le dimos nuestra palabra a la comunidad.

Como puede advertirse, los motivos que George ofrece para no demoler el centro comunitario tienen que ver con su relación con Lucy y con el hecho de haberse enamorado de ella («ella se ha convertido en la voz de mi cabeza»). Es a partir de este suceso que él puede considerar que, efectivamente, también se trataba de una promesa frente a la comunidad. Además, es interesante notar que este discurso no ocurre en el lugar público en el que iba a llevarse a cabo la demolición. Por el contrario, George se lo relata a posteriori a Lucy en la pequeña oficina en la que ella empieza a trabajar luego de haber renunciado a *Wade Corporation*.

Revisemos otro ejemplo que da cuenta de lo mismo: *Realmente amor*, dirigida por Richard Curtis, intenta mostrar diferentes versiones del amor a través de una gran variedad de historias. En una de ellas, el nuevo primer ministro de Inglaterra (nuevamente Hugh Grant quien, más que el primer ministro de Inglaterra, parece ser el primer ministro de las comedias románticas), se enamora de una de sus secretarias (Martine McCutcheon). Sin embargo, el cortejo se detiene dado que, durante una importantísima reunión diplomática, descubre al presidente de los Estados Unidos intentando manosearla.

Así, aunque inicialmente el primer ministro tuvo la intención de mantener buenas relaciones diplomáticas con Estados Unidos, el suceso cambia radicalmente su posición. En la conferencia de prensa que sucede unos minutos después del altercado, cuando a ambos líderes se les pregunta por la reunión que han tenido, el presidente de Estados Unidos responde que su relación con Inglaterra ha sido y seguirá siendo satisfactoria, mientras que Hugh Grant emite el siguiente discurso:

Amo la palabra: «relación», pues cubre todo tipo de pecados, ¿no? Me temo que esta se ha convertido en una mala relación, en una relación basada en que el presidente toma lo que quiere e ignora aquellas cosas que realmente importan [...]. Inglaterra... puede que seamos un país pequeño, pero también somos uno maravilloso. El país de Shakespeare, Churchill, The Beatles, Sean Connery, Harry Potter, el pie derecho de David Beckham, el izquierdo también. Y un amigo que abusa de nosotros no es más nuestro amigo. Y como el abuso solo responde a la fuerza, de ahora en adelante, estaremos preparados para ser mucho más fuertes, y el presidente debe prepararse para ello.

Observamos nuevamente que en las comedias románticas actuales el plano íntimo-amoroso se confunde con el público-político. De hecho, este ejemplo alude al término **relación especial** (*'special relationship'*) que justamente se refiere al histórico pacto entre Inglaterra y Estados Unidos de mantener una mutua cooperación en todos los términos. En *Realmente amor*, la *private relationship* del primer ministro lo lleva a salirse del pacto establecido con Estados Unidos. Es porque el presidente de este país trata a la secretaria con arrogancia y prepotencia que el primer ministro reacciona desde una dimensión amoroso-política.

¿Qué es entonces lo que podemos concluir de estos ejemplos? Si en *Tienes un email* sostuvimos que el amor sepulta lo político, en los otros dos ejemplos citados sucede lo contrario: el amor **reactiva** lo político. Vale decir, en *Amor a segunda vista* y *Realmente amor*, la dimensión íntima que está representada por las historias de amor que en ellas se desarrollan sirve para reanimar una pasión política dormida.

A diferencia de lo que generalmente se piensa, la fusión entre lo privado y lo público no implica necesariamente la anulación de lo público. Es decir, la (con) fusión entre el amor y la política no apunta tanto al ocaso sentimental de lo político como sí a la incapacidad de quienes están en la posición masculina para comprender la universalidad de la posición femenina.

Así, por ejemplo, en su lectura de la teorización de Lacan sobre la posición masculina y la posición femenina, Alain Badiou especifica cómo estas difieren en su apreciación de los cuatro **acontecimientos** y sus correspondientes cuatro **procesos de verdad**. Como se sabe, para Badiou, la verdad ocurre **solo** en los campos de la política, el amor, el arte y la ciencia. Este filósofo afirma que los **procesos de verdad** descompletan el sentido común. O dicho de otro modo, asumen la tarea de hacer que una nueva verdad se desenvuelva en el mundo.

Ahora bien, desde la posición masculina, estos procesos se consideran como si estuvieran en compartimentos estancos. Para quien está en esta posición, el proceso de verdad que se da en un campo solo guarda una relación metafórica con los procesos que se dan en otros campos. Los hombres pueden advertir que la fidelidad a un ideal político funciona mediante incentivos y obstáculos similares a la fidelidad a una mujer, pero finalmente acaban aceptando que una cosa es el amor, que otra es la política y que no hay que confundirlas.

Sin embargo, desde la posición femenina, se exige que todo acontecimiento y proceso de verdad se funde en el proceso de verdad amoroso. Es el amor, a fin de cuentas, lo que agrupa los acontecimientos en el arte, la ciencia o la política. Ahora bien, a lo que apunta Badiou no es al amor imaginario (el carisma o los atributos fálicos, por ejemplo) sino al amor que toma como punto de partida «lo real». En otras palabras, la exigencia de la posición femenina de que los tres procesos de verdad sean enlazados por el amor implica la exigencia a que **estén causados por el amor a lo real como algo que no existe aún.**

Como vemos, no es solo una cuestión tonta y romántica de chicas creer en la primacía del amor. Aquello que a simple vista parece una cursilería es, en realidad, algo que corresponde a su estructura **no-toda**. Para las mujeres es desde el amor a lo increado –a lo que no existe aún– que se evalúa cualquier proceso de verdad. Como bien lo afirma Badiou, «lo esencial [para ellas] es que el amor es el garante de lo universal» (2002:259). Si Badiou habla del amor como garante de universalidad es porque justamente el amor es el que lleva a los sujetos más allá de la ley que ordena y ubica las distintas partes en una totalidad. Pero el amor se sustrae al imperio de la ley para convocar a la humanidad a redefinirse desde lo singular, es decir, desde aquello que no tiene lugar en el todo.

Desde este punto de vista, entendemos mejor por qué en las comedias románticas (hechas por mujeres para mujeres) siempre se evalúa lo político desde el amor. Lo que toca preguntarnos, entonces, es si el amor desde el cual se anuda lo político se fija en un rasgo imaginario (como, por ejemplo, la fortaleza del varón) o si toma como punto de partida lo real (lo singular) para fundar una nueva universalidad humana.

## Zoom out

# La mujer tiene que ceder

Una de las mejores comedias románticas de los últimos tiempos es *Something's gotta Give* (2003) de Nancy Meyers, que curiosamente ha sido traducida al español como *Alguien tiene que ceder*, en vez de *Algo tiene que ceder*. Pronto veremos que esta «mala» traducción revela irónicamente la verdad sobre la película y las comedias románticas en general. Por ahora ciñámonos al título traducido de manera literal: ¿*Algo tiene que ceder* para qué? Para que el amor sea posible.

En esta película, Harry Sanborn (Jack Nicholson) es un rico empresario neoyorquino de sesenta y tantos años que solo sale con mujeres menores de treinta. Harry y Marin Barry (Amanda Peet), su última conquista (menor de treinta por supuesto), van a pasar un fin de semana romántico a la casa de playa de la madre de Marin. Pero una vez allí se encuentran con la inesperada presencia de Érica Barry (Diane Keaton), la madre, una exitosa dramaturga divorciada de cincuenta y tantos años. Luego de una tensa cena con Érica y su hermana feminista Zoe (Frances McDormand), Harry y Marin se retiran a la alcoba, pero antes de poder hacer lo que se hace en ese lugar, él tiene un ataque cardíaco y debe ser llevado de urgencia al hospital. El joven doctor Julian Mercer (Keanu Reeves) –quien se enamora de Érica a primera vista– recomienda a Harry pasar unos días en la casa de playa, y como Marin debe ausentarse por razones de trabajo, la responsabilidad de atenderlo recae sobre Érica.

La convalecencia de Harry les da a él y a Érica la oportunidad de conocerse mejor, y pronto, entre bromas, charlas y paseos por la playa, acaban en la cama. A la mañana siguiente, Harry le dice a Érica: «Eres una mujer para amar», y luego, ya recuperado y listo para regresar a Manhattan: «Te amo». Sin embargo, la ligereza con que lo dice introduce la duda sobre si el «*I love you*» quiere decir solo «*I like you*» (se sabe que los norteamericanos utilizan muy liberalmente el verbo amar). A pesar de ello, Érica toma las palabras de Harry como una declaración y le responde que lo ama también. A los pocos días ella acude a un restaurante de Manhattan para conocer a la joven prometida de su ex esposo y, en una de las mesas alledañas, sorprende a Harry con una mujer más joven.

La desilusión la lleva a un llanto tan histriónico como prolongado, del cual ella se zafa progresivamente escribiendo una nueva obra de teatro y saliendo con Julian Mercer, el joven doctor que la idolatra. Harry, por su parte, desarrolla unos malestares en el pecho que le hacen pensar en un nuevo ataque cardíaco, pero que no son otra cosa que la sintomatización de un amor que puja por ser reconocido como tal. Luego de hablar con sus ex novias sobre sus yerros pasados, Harry recapacita sobre su decisión y viaja a París en busca de Érica, donde piensa que ella ha ido sola a celebrar su cumpleaños. Pero al llegar allí, la encuentra en un *bistrot* acompañada de Julian, quien está a punto de proponerle matrimonio. Los tres cenan juntos como buenos amigos, aunque, al terminar la velada, Érica y Julian se van en un taxi y Harry camina solo hacia un puente sobre el río Sena. Antes de que Harry pueda lamentarse demasiado, Érica acude a su encuentro y ahora los dos aceptan por fin las consecuencias del acontecimiento amoroso en la casa de la playa.

Entonces, ¿qué es ese algo que tiene que ceder? En principio, Harry y Érica tienen que ceder a sus jóvenes amantes: Harry tiene que dejar a Marin y Érica a Julian. Se trata de una comedia de la tercera edad en la cual los protagonistas deben sacrificar la fantasía de la juventud para estar juntos. Sin error, esta respuesta no da en el blanco, pues el único que tiene que renunciar a ello es Harry. Es él quien trata el acontecimiento de amor como un mero episodio para poder retomar su vida de soltero maduro. ¿Podría decirse entonces que la traducción *Alguien tiene que ceder* se refiere a que ese alguien es Harry, que, como buen hombre, es burro con su fantasma? Si consideramos solo a Harry y a Érica, la respuesta es evidentemente que sí; pero está también Marin, la hija de Érica, quien sale con un hombre tras otro no por promiscuidad natural sino por temor a ser herida. Cuando se entera de que su padre se va a casar con una mujer joven, Marin le comenta a su madre que por este tipo de cosas ella (Marin) anda siempre con el hombre equivocado: «El hombre equivocado no te puede hacer esto». Y después, cuando descubre que su madre llora a causa de Harry, le dice: «Debes protegerte». Pero Érica, a pesar de su dolor, responde: «No crees realmente las cosas que dices. No crees realmente que puedes evitar salir herida».

Obsérvese que el cambio generacional atañe principalmente a la mujer. Desde los tiempos de Jacques Lacan, al menos, el hombre es burro con su fantasma. El sexagenario Harry no es muy distinto del cuarentón Mike Chadway (Gerard Butler) de *La cruda verdad* (2009). Que ambos trabajen en la industria del entretenimiento (Mike en la televisión y Harry en una disquera de música rap) no es una coincidencia: ambas películas aciertan en que la cultura del espectáculo refuerza el fantasma masculino. Sin duda Mike es

más burro que Harry, pero entre ellos hay solo una diferencia de grado. Sin embargo, entre Érica y su hija hay un abismo de distancia. Mientras que la madre sigue dispuesta a entregarse al amor a pesar de todos sus fracasos, la hija teme a la desilusión.

Marin es entonces un personaje similar a dos de las mujeres protagonizadas por Julia Roberts: Maggie Carpenter de *La novia fugitiva* (1999) y Julianne Potter de *La boda de mi mejor amigo* (1997). Así como estas mujeres, Marin tiene el reparo histórico de asumir la posición femenina. Pero mientras que para Marin es el miedo a salir herida lo que la lleva a la histeria, para Maggie y Julianne se trata del temor feminista a que la individualidad sea sepultada por la asunción de la posición femenina.

No obstante, el primer movimiento feminista (basado en la demanda de igualdad) no está ausente de *Alguien tiene que ceder*. Zoe, la hermana de Érica, que enseña *Women's Studies* ('Estudios de Mujeres') en la Universidad de Columbia, es la encargada de hacer hincapié en la desigualdad entre los sexos. Y si bien la narrativa evita caricaturizar a Zoe como una feminista dogmática que odia a los hombres (ella es, con todo, un personaje divertido que incluso reúne a Érica con el joven doctor), finalmente señala el límite del feminismo igualitario, que ella representa a través de su soltería.

Entonces, hay dos cosas que tienen que ceder: el fantasma masculino reforzado por la cultura del espectáculo y la histeria femenina reforzada por el feminismo. Estas cosas son ese algo ('*something*') que tiene que ceder en el film y en las comedias románticas en general. Pero, puesto que en estas películas la mujer es el sexo fuerte en el amor, es ella quien tiene que ceder más que el hombre en sus pretensiones de sujeto autónomo si es que quiere derruir el saber fantasmático del hombre. Por ello, si bien el feminismo es tomado en cuenta en las comedias románticas, su ideal igualitario es relativizado a fin de dar cabida al valor supremo de la comedia romántica: la pareja unida por el amor.

La «mala traducción» —*Alguien tiene que ceder*— apunta así no tanto al hombre como a la mujer. Y pone sobre la mesa el hecho de que las comedias románticas responsabilizan a la mujer por el amor. Es ella, según estas películas, quien tiene que ceder primero en su demanda igualitaria para conseguir que el hombre ceda en su fantasma. Así, a pesar de ser mayor que las otras dos mujeres en la película, Érica se perfila como el modelo a seguir para la mujer del siglo XXI. Ella logra conciliar la «exigencia» igualitaria a desarrollarse en una profesión (Érica es una exitosa dramaturga que no cesa de escribir ni en el desamor) y la «exigencia» de la posición femenina a procurar en el amor el goce Otro. Sabiendo que la igualdad jurídica de los sexos no implica la

igualdad subjetiva, Érica sabe que el hombre es el sexo débil en el amor y, por tanto, tiene paciencia...

Comparándola con las mujeres del segundo ensayo, podríamos decir que mientras Vivian de *Pretty Woman* (1990) espera que un hombre la salve, Érica no necesita ser salvada; y que mientras Maggie de *La novia fugitiva* y Julianne de *La boda de mi mejor amigo* temen que su individualidad acabe diezmada por la vida de pareja, Érica no tiene este temor porque sabe quién es. Si decimos que Érica «sabe quién es», es porque acepta su diferencia femenina. Cuando le recomienda a su hija: «Debes considerar la posibilidad de que tú y yo somos más parecidas de lo que crees», le recuerda a la mujer de hoy que, después de todo, ella es también mujer y que tiene que lidiar con el goce Otro.

Dicho esto, debemos añadir que las comedias románticas intuyen el tema del goce femenino pero no lo desarrollan con amplitud. En cierto sentido, somos nosotros quienes las hacemos hablar más femeninamente a partir de escenas y detalles aislados. En *La novia fugitiva*, por ejemplo, el temor histérico al goce femenino se halla desplazado por la idea igualitaria de que Maggie no quería casarse por la buena razón de que tenía primero que hallarse como sujeto laboral. No queremos criticar con esto la presencia del feminismo en las películas. Criticamos solamente que este opaque la especificidad de la mujer. Si las comedias románticas se desentienden de este tema, terminarán por proponer un modelo de mujer a imagen y semejanza del hombre. O mejor, a un hombre con buena tetas.

Algo similar se puede decir sobre la relación entre el goce femenino y el campo laboral. Las comedias románticas plantean que la mujer puede desempeñarse en este campo tan bien como el hombre, pero jamás sugieren la posibilidad de reformular este campo de acuerdo a la singularidad de la mujer. A fin de cuentas, la pregunta sobre si el único destino cultural para el goce femenino es el amor o si existen otros destinos menos «privados», se asoma en las comedias románticas solamente como una vaga (muy muy vaga) intuición. Por ejemplo, tanto Julianne de *La novia fugitiva* como Érica de *Alguien tiene que ceder* introducen su goce femenino en la actividad laboral. Recuérdese que Maggie descubre quién es ella en realidad diseñando lámparas decorativas que deforman las piezas industriales. Asimismo, cuando Harry traiciona su amor, Érica llora desconsoladamente en la cama, en la ducha, pero sobre todo, mientras escribe. De hecho, la narrativa hilvana varias escenas en las que su llanto va paulatinamente decreciendo mientras teclea en su ordenador. ¿Podría decirse que Érica se cura del desamor con la escritura? Sí, pero no porque abandone la posición femenina para convertirse en un sujeto laboral masculino. Ella se cura porque desplaza el goce femenino a la escritura misma,

porque labora desde su goce femenino. Después de todo, su obra de teatro trata precisamente del (des)amor y se titula *Una mujer para amar*.

Así, lo que la práctica artística de Érica y Maggie introduce tímidamente en la comedia romántica son otros destinos para el goce femenino. Y he aquí que estas películas tienden a caer en los mismos límites ideológicos de ciertas escritoras del segundo movimiento feminista, del movimiento que retorna al psicoanálisis para indagar sobre la especificidad de la posición femenina. Así como estas escritoras (entre las cuales se encuentran Hélène Cixous y Luce Irigaray), las comedias románticas se desentienden de pensar cómo reestructurar el campo laboral masculino de acuerdo a la singularidad femenina y localizan en el arte el campo de acción de la mujer.

Sin embargo, sería injusto decir que las comedias románticas compartimentalizan lo femenino en el arte. Pues en el tercer ensayo hemos visto que en algunas de ellas la mujer participa muy femeninamente en política. Tanto Kathleen Kelly (Meg Ryan) de *Tienes un email* (1998) como Lucy Kelson (Sandra Bullock) de *Amor a segunda vista* (2002) tienen posiciones políticas ajena a los intereses del capital: Kathleen quiere preservar una pequeña librería contra la entrada al mercado de la mega tienda Fox y Lucy, un centro comunitario contra los proyectos de la empresa constructora Wade. En ambos casos, la mujer defiende desde la izquierda lo comunitario contra los efectos anticomunitarios del capital. El izquierdismo de la mujer se explica aquí por la singularidad de la posición femenina, la posición excepcional del no-todo fálico. La excepción del no-todo no es, por cierto, la excepción trascendente del significante amo (el padre, el jefe, el Estado): es, más bien, una excepción inmanente, la excepción de lo singular. De allí que, dado el todo-capitalista, la mujer ocupe en estas películas la posición del no-todo capitalista, de aquello que es **sinlugar** en la lógica del capital.

Por supuesto, esto no asegura que la narrativa sea de izquierda. En *Tienes un email*, por ejemplo, el no-todo femenino está asociado a la nostalgia. La pequeña tienda de Kathleen es más un monumento a la memoria de su madre difunta que la expresión de un deseo propio. Por otra parte, la mega tienda Fox rescata lo mejor de la pequeña tienda. Al emplear a los ex trabajadores de esta, Fox logra conciliar lo mejor de dos mundos: vende libros a bajo precio gracias a que posee el monopolio de la distribución y, a la vez, brinda el servicio íntimo, personalizado, de las pequeñas librerías. *Tienes un email* es por tanto una ficción fundacional del capitalismo tardío: la pareja conformada por Kathleen y Joe Fox (gerente de la tienda Fox) anuncia el «casamiento perfecto» entre los pequeños negocios y las grandes corporaciones. Y de este modo, los violentos *takeovers* de la década de 1990, que permitieron una mayor concentración de



capital, son mágicamente trasfigurados en una relación de pareja en la que todas las partes son beneficiadas.

Curiosamente, la narrativa de *Amor a segunda vista* no es favorable al capital. Lucy consigue que el cínico capitalista George Wade (Hugh Grant) renuncie a la empresa constructora en la que trabajaba con su hermano para unirse a ella en defensa de un centro comunitario. Más precisamente, en esta película el no-todo femenino se preserva como no-integrable al todo-capitalista. Por otra parte, la transformación de los protagonistas a través de su fidelidad al amor apunta a una nueva organización social. El amor lleva a George a superar el cinismo que lo ataba a los intereses del capital y, sorprendentemente, lleva a Lucy a asumir su feminidad sin renunciar a su posición política. Si en un inicio la película parece burlarse de su activismo político, señalándolo como parte de una histeria que la condena a la soledad, Lucy finalmente continúa con su activismo mientras se embellece como objeto de deseo. Mientras que en *Tienes un email* la pareja de Kathleen y Joe preserva la ilusión utópica de un capitalismo sin fricciones, en *Amor a segunda vista* la pareja de Lucy y George es la metáfora perfecta de la izquierda contemporánea. Esta película acaba con la nueva pareja en el departamento de Lucy sin saber qué hacer. Saben que quieren otra cosa, Otro Mundo, pero no cómo lograrlo. Siguiendo con las ficciones fundacionales, la pareja anuncia el nacimiento de una nueva comunidad de izquierda fundada no en una utopía sino en un acto político abierto, sin garantías.

En tanto *chick flicks* ('películas para chicas'), las comedias románticas se centran por lo general en las delicias del amor y se desentienden de los antagonismos sociales. «No importa qué pase con el mundo con tal de que el amor triunfe y la pareja se consolide», este es el lema románticamente apolítico de las comedias que se alinea a la perfección con el *status quo*. Pero *Amor a segunda vista* demuestra que lo romántico no tiene por qué estar enemistado con lo político. Con esto no quiero decir que la película demuestre que las comedias románticas pueden también ocuparse de temas políticos tradicionalmente masculinos; quiero decir más bien que pueden tratar de temas políticos desde la posición femenina. En otras palabras, es precisamente en tanto *chick flicks*, en tanto películas producidas desde el no-todo de la mujer, que estas comedias pueden desplegar una política emancipadora.

Todo esto nos permite destruir el mito de que la valoración del amor por parte de la mujer la condena al apolitismo. Este mito parece reforzarse en las comedias románticas por el hecho de que a menudo lo político se confunde con el amor. En *Realmente amor* (*Love Actually*, 2003), el primer ministro de Inglaterra (Hugh Grant) cuestiona públicamente la relación especial con Estados Unidos

debido a que su amada secretaria es ofendida por el presidente de este país. Y en *Amor a segunda vista*, George escribe un discurso en el que su defensa del centro comunitario es casi indistinguible de una declaración de amor a Lucy. Sin refutar la crítica de que la confusión entre el amor y la política acaba normalmente destruyendo la política, hay que decir que esta crítica peca de la compartimentalización masculina de los cuatro procesos de verdad: el amor, el arte, la ciencia y la política. Quien está en la posición masculina considera estos cuatro procesos por separado: una cosa es lo que ocurre en la política y otra distinta lo que ocurre en el amor. Pero quien está en la posición femenina exige que la política esté anudada por el amor. Lejos de ser una exigencia sentimental, es la condición de la verdadera universalidad. Pues al exigir que haya amor en un proyecto político, se exige una garantía de que se dirigirá a todos por igual. Y es que, como lo saben los espectadores de *Romeo y Julieta*, el amor es el proceso de verdad que por definición asegura que la comunidad (de los amantes) se posicione más allá de las reparticiones jerárquicas de la Ley del Padre.

## Bibliografía 2

ANDRÉ, Serge

2002 *¿Qué quiere una mujer?* Buenos Aires: Siglo XXI.

BADIOU, Alain

2002 *Condiciones*. Buenos Aires: Siglo XXI.

BAUMAN, Zygmunt

2003 *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: FCE.

CAVELL, Stanley

1999 *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona: Paidós.

FREUD, Sigmund

1981 [1905] «Tres ensayos para una teoría sexual». En: *Obras completas*, t. II. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 1169-1237.

GRINDON, Leger

2011 *The Hollywood Romantic Comedy*. West Sussex, Reino Unido: Wiley-Blackwell.

HARVEY, David

2007 *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.

1990 *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

HARVEY, Steve

2009 *Actúa como una dama, piensa como un hombre*. México: Aguilar.

KRAMER, Peter

1999 «Women first: Titanic, Action-Adventure Films, and Hollywood's Female Audiences since the 1960's». En: TOKES, Melvin y Richard MALTBY (eds.). *Identifying Hollywood Audiences: Cultural Identity and the Movies*. Londres: British Film Institute, pp. 93-108.

KRISTEVA, Julia

1995 «Tiempo de mujeres». En: *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Cátedra, pp. 185-205.

LACAN, Jacques

2001 «Kant con Sade». En: *Escritos 2*. Buenos Aires y México: Siglo XXI, pp. 744-770.

1981 *Seminario XX. Aún*. Buenos Aires: Paidós.

1977 *Psicoanálisis, radiofonía y televisión*. Barcelona: Anagrama.

1975 *Seminario 20. Aún*. Buenos Aires: Paidós.

LACLOS, Pierre Choderlos de

2004 [1782] *Las amistades peligrosas*. Madrid: Alianza.

LIPOVETSKY, Gilles

1999 *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Anagrama.

MCDONALD, Tamar Jeffers

2007 *Romantic Comedy. Boy Meets Girl Meets Genre*. Nueva York y Londres: Wallflower.

NASIO, Juan-David

2007 *El Edipo. El concepto crucial del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

SADE, Marqués de

2003 [1795] *Filosofía en el tocador*. Madrid: A puerta cerrada.

SHUMWAY, David R.

2003 *Modern Love: Romance, Intimacy and the Marriage*. Nueva York y Londres: New York University Press.

SOLER, Colette

2006 *Lo que Lacan dijo de las mujeres*. Buenos Aires: Paidós

2000 *La maldición sobre el sexo*. Buenos Aires: Manantial.

SOMMER, Doris

1991 *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.

ŽIŽEK, Slavoj

1999 *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI.

### **Páginas web**

Box Office Mojo. <<http://www.boxofficemojo.com>>

Wikipedia. <<http://es.wikipedia.org>>

**Secuencia 3**  
**El inconsciente político del cine infantil**

*Juan Carlos Ubilluz, Víctor Vich y Talía Chlimper*



## **Zoom in**

# **De los clásicos de Disney al «progresismo» de Dreamworks**

Quiéralo o no, el cine infantil animado promueve visiones particulares sobre el individuo, los sexos, los colectivos y la política. El hecho de que sus protagonistas no sean personas sino animales u objetos diversos relaja el espíritu crítico de los padres y de los niños, quienes tienden a considerarlos como meras fantasías. Nada hay que objetar respecto a que estas películas sean fantasías, pero sí a que se les desestime como productos inocentes, ya que, a fin de cuentas, estructuran el inconsciente sexual y político de los niños.

El primer largometraje animado de Disney fue *Blancanieves y los siete enanos* (1937). A pesar de que entonces más de un empresario de la industria del cine consideraba la realización de una película animada de 83 minutos como una «locura de Walt Disney» (hasta entonces solo había cortos animados), *Blancanieves* obtuvo cuatro veces más dividendos que cualquier otra película realizada en 1938 y marcó el inicio de la era clásica del cine animado o, mejor, de la era clásica de Disney (que era la única compañía que entonces producía este tipo de películas). Dejando de lado *Fantasia* (1940) –una película demasiado vanguardista para ser incluida en la lista de «los clásicos»–, Disney produjo entre 1937 y 1967 una gran cantidad de clásicos animados como, por ejemplo, *Pinocho* (1940), *Dumbo* (1941), *Bambi* (1942), *La Cenicienta* (1950), *Alicia en el país de las maravillas* (1952), *La dama y el vagabundo* (1955), *La bella durmiente* (1959), *La noche de las narices frías* (1961) y *El libro de la selva* (1967).

Sin embargo, a lo largo de la década de 1960, las películas animadas de Disney comienzan a tener pérdidas económicas, de manera que entre 1967 y 1989 se aprecia un franco declive en su producción. Luego del gran éxito de su película no-animada *Mary Poppins* (1964), la compañía se orientó a la producción de films con actores reales. Y ya a fines de la década de 1970, el éxito de *La guerra de las galaxias* (1977) y *Encuentros cercanos del tercer tipo* (1977) llevó a Disney a probar suerte en el género de ciencia ficción con películas como *El agujero negro* (1979) y *Tron* (1982).

Más allá de esto, M. Keith Booker sugiere que el declive de las películas animadas de Disney se debió a que estas no encajaban muy bien con la contracultura de la década de 1970 (2010: 181). Sin duda, la explosión de



movimientos democráticos produjo un terreno cultural infértil para los valores conservadores de Disney. En una época en que las feministas quemaban sus sostenes y los negros reclamaban sus derechos civiles, la presentación de princesas pasivas que aguardan a su salvador (*Blancanieves*, *La Cenicienta*, *La bella durmiente*) o de africanos asociados con monos (*El libro de la selva*) empezaba a parecer anticuada, cuando no abiertamente racista y machista. No obstante, para dar mayor peso a su explicación histórico-cultural, Booker tendría que precisar las creencias de los grandes accionistas y empresarios de Disney, las cuales les impedían cambiar con los tiempos, sobre todo cuando el conservador tío Walt, fundador de la anticomunista Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals (Alianza del Cine por la Preservación de los Ideales Americanos), ya había muerto en 1966.

Fuere como fuere, cuando la compañía Disney retorna a hacer películas animadas en la década de 1990, era como si la década de 1960 no hubiera ocurrido. En *La sirenita* (1989), la mujer es valorada por su belleza y su capacidad de amor, la cual se expresa en su voz melódica; en *Aladino* (1992), los árabes son caricaturizados como embaucadores con nariz de gancho; y en *El rey león* (1994) se reafirman las creencias premodernas en que el destino del individuo está dictado por el nacimiento y en que la autenticidad consiste en asumir el lugar que nos asigna el gran Otro sociofamiliar. Hay que reconocer, sin embargo, que Disney cambia finalmente con los tiempos. En *Pocahontas* (1995), a pesar de que Adam Smith es retratado positivamente, los colonizadores ingleses son mostrados como viciosos birladores obstinados en apropiarse de los recursos de los ecológicos nativos americanos; en *Tarzán* (1999), los malos de la película son los blancos invasores que perturban el hábitat natural de los animales africanos; y en *Encantada* (2007), una película infantil con actores de carne y hueso, Disney se burla de su propia tradición animada, especialmente de aquella que instauraba en las niñas el imaginario de la princesa bella y buena que aguarda la llegada salvadora del príncipe azul. Puede decirse entonces que en las últimas décadas Disney ha asumido, hasta cierto punto, una postura más feminista, libertaria, multiculturalista y ecologista.

Ahora bien, si Disney ha cambiado, no es simplemente por las críticas que recibe del público o de los críticos culturales, sino también –y quizás principalmente– por la aparición de nuevos competidores que han capturado algo del *Zeitgeist* y, más importante aun, mucho de su mercado. Twentieth Century Fox obtuvo sus grandes réditos comerciales con *La era del hielo* 1 y 2 (2002 y 2006), Warner Brothers ha producido películas importantes como *Space Jam* (1996) y *El gigante de hierro* (1999), pero consiguió su mayor éxito de taquilla con *El pingüino* (*Happy Feet*, 2006); Pixar tuvo tanto éxito con *Buscando*

a *Nemo* (2003), *Toy Story* 1 y 2 (1995 y 1999) y *Los increíbles* (2004) que obligó a Disney a comprar esa compañía en el año 2006; y finalmente, Dreamworks se ha convertido hoy en día en el más grande contendor de la hegemonía Disney-Pixar al romper la taquilla con películas como *Antz* (1998), *Pollitos en fuga* (*Chicken Run*, 2000), las cuatro de Shrek (2001, 2004, 2007 y 2010), *Bee Movie: La historia de una abeja* (2007) y *Kung Fu Panda* 1 y 2 (2008 y 2011).

En esta secuencia, hemos elegido concentrarnos en varias películas de Dreamworks (*Antz*, *Bee Movie*, la saga de Shrek) y en una de Pixar (*Cars*). Nuestra elección se basa en el deseo de considerar algunas de las películas más progresistas del género. Como lo manifiesta Booker, si las películas de Disney están por lo general a la derecha del *mainstream* estadounidense, las de Dreamworks están más a su izquierda (2010: 168).

Dejando de lado lo que el significant «izquierda» quiere decir para Booker, detengámonos un poco en una particularidad de la narrativa animada contemporánea: la creciente presencia de la ironía y el humor sofisticados que sobrepasan el entendimiento de los niños. Por ejemplo, en *Bee Movie*, cuando Barry Benson, la abeja protagonista, regresa a casa de sus padres para contarles que ha conocido a una chica, la madre de Barry, parodiando el estereotipo de la madre judía, comenta: «*I hope she is **beeish***» («Espero que sea **abejudía**»). Y en *Cars*, mientras se iza la bandera de Estados Unidos antes de una competencia automovilística, se escucha la melodía distorsionada del himno nacional de ese país, aludiendo a la subversiva versión del himno que ejecutara Jimi Hendrix con su guitarra. Evidentemente, este tipo de humor e ironía están destinados a los adultos. Si bien los niños son en principio el público objetivo de las películas animadas, son sus padres quienes los acompañan y pagan las entradas. Que las películas dirijan guiños irónicos a los adultos, no solo tiene como objetivo entretenerlos durante la función sino, también, involucrarlos en la visión del mundo que proponen.

Sorprendentemente, los padres no son hoy en día los únicos destinatarios de estos guiños irónicos. Si hace algunas décadas hubiera sido imposible que en los vuelos de aviación comercial pasaran películas infantiles (pues los pasajeros son principalmente adultos), hoy se ha vuelto práctica común incluir en la programación títulos como *Shrek* o *La era del hielo*. Al mismo tiempo, una visita a las salas de cine de cualquier ciudad del mundo globalizado hará notar que, entre el público de las películas animadas, se encuentran grupos de jóvenes, parejas de novios o recién casados.

Es un hecho que el cine animado infantil ha dejado de ser «exclusivamente infantil»; lejos de simplemente incorporar al espectador adulto, sus narrativas toman en cuenta que la frontera que otrora separaba a adultos y niños se ha

tornado hoy difusa. En efecto, en esta época caracterizada por el ocaso del deber, la adolescencia parece ser el modelo de la subjetividad hegemónica: un estado ambiguo en el que los niños ya no son tan niños y en el que los adultos no dejan, de algún modo, de ser niños. Utilizamos aquí el término adolescencia para hacer hincapié en su diferencia con respecto a la movilización política de la juventud durante gran parte del siglo XX. Tanto el adolescente como el joven rechazan las estructuras de la tradición, pero el rechazo en el segundo está sujeto a una causa, mientras que el del primero podría resumirse con el título de una película protagonizada por James Dean, el primer «teenager» americano: *Rebelde sin causa* (1955). Como lo ilustra Beatriz Sarlo:

A la misma edad [que los adolescentes de hoy], los dirigentes de la Revolución Rusa de 1917 no eran jóvenes [o en nuestros términos: adolescentes]; las juventudes revolucionarias de comienzos de siglo creían tener deberes que cumplir antes que derechos especiales que reclamar: su mesianismo, como el de las guerrillas latinoamericanas, valorizaba el tono moral o el imperativo político que a los jóvenes los obligaba a actuar como protagonistas más audaces y libres de todo vínculo tradicional. (1994: 37)

A diferencia del joven, cuyo rechazo del orden social implica un deber emancipador, el rechazo del adolescente solo apunta a la gratificación libidinal y, por tanto, deja a la sociedad intacta. De allí que la cultura de entretenimiento del capitalismo avanzado intente convertir rápidamente a los niños en adolescentes, activando en ellos deseos instrumentales al sistema de consumo, pero que, a su vez, se esfuerce por que los adultos sigan siendo adolescentes. No es ningún secreto que desde la década de 1950 en adelante, el grueso de la producción del Hollywood está orientado principalmente al público juvenil<sup>51</sup>. Si otrora los jóvenes tenían que decidir entre películas para niños y películas para adultos, ahora ya no tienen que decidir: el cine está hecho a la medida de su adolescencia.

No obstante, sería injusto argüir que el cine animado en su conjunto intenta convertir a los niños en adolescentes consumidores. Después de todo,

---

51 Thomas Doherty (1988) ha señalado la aparición y la emergencia del *teenpic* ('película de adolescentes') durante la década de 1950. Para él, desde entonces ha habido una «juvenilización» (*juvenalization*) del público de Hollywood. Tanto así que, para el año 1979, el 30% de la taquilla se vendía a alguien entre doce y veinte años. Por otra parte, Jim Hiller señala que este proceso se acentúa en las décadas de 1970 y 1980 con películas como *La guerra de las galaxias* (1977), *Indiana Jones* (1981) y *E. T.* (1982) (Hiller 1992: 14).

hay películas que subrayan los peligros de la subjetividad consumista: en *Lluvia de hamburguesas* (*Cloudy with a Chance of Meatballs*, 2009), por ejemplo, Flint Lockwood inventa una máquina que convierte la lluvia en comida a fin de satisfacer la demanda de diversidad alimenticia de los habitantes de Swallow Falls, quienes estaban hartos de comer sardinas. Pero el invento genera en ellos el deseo excesivo de consumir comida chatarra y se produce una gran tormenta que pone en peligro la existencia del mundo. E incluso hay otras que establecen un nexo entre el consumismo y la crisis ecológica: en *Wall-E* (2008), el consumismo de masa facilitado por mega corporaciones como Buy-n-large ('compra a tus anchas') contamina de tal manera al planeta Tierra que los humanos deben emigrar al espacio exterior. Y sin embargo, a pesar del anticonsumismo en estas y otras películas animadas, el uso extensivo en este género del *merchandising* (como, por ejemplo, los *happy meals*, es decir, la entrega del muñeco de un personaje animado al comprar algún «combo» en un restaurante de comida rápida) funciona precisamente en el sentido opuesto: formar a los niños como consumidores<sup>52</sup>.

En los ensayos a continuación no analizaremos en detalle estas dos películas, aunque volveremos a ellas en el zoom out de la secuencia a fin de problematizar la tesis de que el cine infantil animado se halla en consonancia con las estructuras capitalistas. Esto no significa, por supuesto, que no exista tal consonancia. Pero si se presupone que las películas son más estúpidas de lo que son, la crítica ideológica pierde de vista la ambigüedad de productos «contraculturales» como los de Dreamworks. De hecho, hemos escogido trabajar con muchas películas de este estudio cinematográfico, reputado por sus valores «progresistas», para indagar cuán contraculturales son realmente algunos de sus productos.

Así, en esta secuencia analizaremos el inconsciente político del cine infantil animado desde tres ejes en los que las nuevas películas animadas han reformulado la vieja tradición narrativa de los clásicos de Disney.

---

52 Según Richard Matlby, las películas para niños de Hollywood son concebidas como un espacio de publicidad para mercancías (estén o no relacionadas a las películas). Así, por ejemplo, en *Jurassic Park* (1993), la cámara se detiene en una tienda de *souvenirs* con camisetas, loncheras y otros productos que podían comprarse en el *lobby* de la sala de cine (Matlby 1998: 26-27). Por otra parte, hay que hacer hincapié en que las películas animadas de Hollywood son por lo general franquicias que obtienen dividendos no solo del *merchandising* sino a través de la creación de videojuegos, cómics y series de televisión (todos basados en la película original). Según Geoff King, tan solo el 26% de las utilidades de una película de Hollywood proviene de las ventas en la taquilla (2002: 73).

En el primer ensayo, Víctor Vich y Juan Carlos Ubilluz analizarán *Cars*, *Antz* y *Bee Movie* a fin de dar cuenta de cómo en estas películas se urden relatos mítico-históricos acerca de la forma en que el mundo actual ha llegado a ser lo que es. Si bien estos relatos apuntan a de-mostrar que este es el mejor de los mundos posibles, reflexionan sobre los problemas del mundo contemporáneo y sus posibles soluciones. Se trata de ver entonces si estas son realmente soluciones o meras esperanzas que dejan intactos los problemas del mundo.

En el segundo, Juan Carlos Ubilluz se concentrará en cómo la saga de Shrek deconstruye irónicamente las ilusiones de los clásicos de Disney basados en los cuentos de hadas. Pero también estudiará cómo esta ironía es la forma ideológica consustancial al capitalismo tardío. Como veremos en este ensayo, la deconstrucción del viejo reino de hadas conduce a los niños a otro reino no menos ilusorio.

Y, finalmente, en el tercer ensayo, Talía Chlimper examinará cómo han cambiando los modelos de feminidad y seducción en la saga de Shrek con respecto a los clásicos de Disney. Demás está decir que estos cambios obedecen al nuevo posicionamiento de la mujer en la sociedad contemporánea y a su consecuente rechazo de su rol tradicional. Que el feminismo ha llegado para quedarse en las películas para niños es un hecho incuestionable. Sin embargo, en este ensayo se verá también cómo, al desentenderse de la singularidad femenina, este feminismo acaba cargando a la mujer con nuevos imperativos.

# El mejor de los mundos posibles. Relatos de origen de la sociedad contemporánea

*Victor Vich y Juan Carlos Ubilluz*

Más allá de cualquier temática propiamente infantil, el cine animado contemporáneo presenta como uno de sus temas más recurrentes el «relato de origen». Un vistazo a las películas más taquilleras del género revela que varias de ellas intentan explicar cómo el mundo contemporáneo ha llegado a ser lo que es y cómo, a pesar de todo, es el mejor de los mundos posibles.

En este ensayo nos concentraremos en tres películas animadas. La primera, *Antz* (1998), es un relato idealizado del nacimiento de la democracia liberal: según esta película, el liberalismo democrático nace a raíz de la recuperación del individuo y del placer en el trasfondo de las sociedades totalitarias del pasado. La segunda, *Bee Movie* (2007), es algo más crítica: si bien (de manera similar a *Antz*) propone que la actual sociedad de mercado recupera el placer individual frente a las sociedades colectivistas altamente reguladas, no por ello deja de criticar las injusticias del intercambio comercial entre Metrópoli (el espacio de los humanos) y Periferia (el espacio de las abejas). Y la tercera película, *Cars* (2006), cuestiona de manera abierta la cultura de la competencia y del individualismo que ha recibido un nuevo impulso en la modernidad tardía.

De lo anterior, se podría colegir que *Bee Movie* y *Cars* son películas más críticas de la sociedad contemporánea que *Antz*. Y en cierto sentido lo son. No obstante, ambas acaban idealizándola por su capacidad de resolver los problemas que encuentra en su camino. Entonces, más que relatos de origen, *Cars* y *Bee Movie* son relatos de (re)fundación. Y lo que nos interesa observar en este escrito es cómo, en ambas películas, el orden sociopolítico actual se reestructura (si es que lo hace) para resolver las contradicciones en su interior.

## Un solo pasado totalitario

*Antz* tiene como objetivo afirmar la autonomía del individuo y su lucha contra la sociedad colectivista materializada en una colonia de hormigas. En la primera escena de la película, la inconforme hormiga Z, recostada en un diván, se dirige de este modo a su psicoanalista:

Z: Toda mi vida he vivido y trabajado en una gran ciudad, lo cual, ahora que lo pienso, es problemático porque me siento incómodo dentro de las muchedumbres. En serio, tengo este miedo de espacios cerrados, siempre me hace sentir atrapado. Siempre me digo que tiene que haber algo mejor allá afuera, pero tal vez pienso demasiado. Creo que todo esto se remonta a que tuve una niñez muy angustiada. Mi madre nunca tenía tiempo para mí. Cuando eres el hijo del medio en una familia de cinco millones, no obtienes ninguna atención. ¿Cómo sería posible!? [...]. Y mi trabajo, no quiero comenzar con eso, porque realmente me molesta. No nací para ser obrero. Me siento físicamente inadecuado. En toda mi vida nunca he sido capaz de levantar más de diez veces el peso de mi cuerpo. Y cuando llegas al fondo del asunto, lidiar con la tierra, ¿sabes?, no es mi idea de una carrera gratificante [...]. Se supone que debo hacer todo por la colonia y ¿qué hay de mis necesidades?, ¿qué hay de mí? Tengo que creer que hay un sitio allá afuera mejor que esto. De lo contrario me acurrucaría en posición de larva y lloraría. Todo el sistema me hace sentir... insignificante.

La hormiga psicoanalista: Excelente, has hecho un descubrimiento.

Z: ¿Sí?

La hormiga psicoanalista: Sí, Z. Eres insignificante.

[Al concluir esta frase, la «cámara» atraviesa la ventana del consultorio y ofrece una panorámica del inmenso hormiguero, donde millones de hormigas trabajan ordenadamente como en una gran fábrica].

La relación entre el psicoanálisis y Z no es fortuita; la voz de esta hormiga es la de un neurótico famoso, Woody Allen, quien en sus películas pasa de un psicoanalista a otro quejándose de su vida y del orden social. De hecho, las quejas de Z subrayan que el sistema colectivista de la colonia allana su singularidad individual. Desde ahí toda la trama se urde como un urgente rescate del individuo, el cual se inscribe en el mismo título de la película, *Antz*: esa «z», que es el nombre mismo del protagonista (en lugar de la «s», como debería ser por el plural de hormiga en inglés) no solo singulariza al individuo de la masa sino que señala cómo este desencaja del colectivo y hasta lo desestabiliza. La «z», por tanto, hace del personaje un «héroe» que se resiste a ocupar el lugar asignado por el gran Otro sociosimbólico.

*Antz* es una historia de amor entre Z, una hormiga obrera, y una princesa, Bala (con la voz de Sharon Stone), las cuales no están conformes con el creciente militarismo de la colonia. De hecho, la trama se organiza a partir de grandes proyectos militares, como la batalla contra las termitas. Antes de iniciarse esta batalla, el General Mandible (en la voz de Gene Hackman) se dirige a sus soldados con estas palabras:

General Mandible: El sacrificio. Para algunos no es más que una palabra. Para otros es un código. El soldado sabe que la hormiga individual no vale nada. Lo que vale es la colonia. Él está dispuesto a vivir por la colonia, a luchar por la colonia... a morir por la colonia. A las ocho horas, hemos recibido información de que el enemigo termita se ha movilizado. No tenemos otra opción que lanzar un ataque preventivo. Ustedes son las mejores tropas de la Reina. Sé que todos cumplirán con su deber. Estoy orgulloso de enviarlos a la batalla.

El personaje del General Mandible es un *bricolage* construido con los rasgos de distintos líderes absolutistas. Desde un podio alto, Mandible (ostentando laureles de emperador romano en su casco) dirige un discurso acompañado de gestos enérgicos en el que insta al sacrificio por el colectivo a una gran masa de soldados en formación homogénea, militar. Se trata de una alusión al famoso discurso de Hitler en Núremberg, inmortalizado por la directora Leni Riefenstahl en *El triunfo de la voluntad* (1934).



No puede decirse, sin embargo, que Mandible represente el espíritu de la colectividad. Si bien él encarna valores apreciados por la colonia (como la



disciplina), hay un exceso destructivo en su actitud que se materializa en la ausencia de placer en su rostro y la agresividad de sus gestos. No obstante, que las hormigas acepten las órdenes de un tipo tan nefasto revela un defecto en su organización social: a saber, la disposición a obedecer a la autoridad sin cuestionarla. Pero, por supuesto, esto es solo el (d)efecto de una estructura social que funciona alrededor de la figura del Uno, de esa instancia excepcional (el líder, el Estado) que sostiene el todo-social. O, para decirlo en términos freudianos, la colonia de hormigas se rige por la identificación libidinal de la masa con la figura aglutinante del líder<sup>53</sup>. Es a través del General Mandible que las hormigas se constituyen como masa homogénea.

¿Se podría decir entonces que la colonia de hormigas es fascista? Sí, pero también hay en ella elementos del monarquismo y del comunismo. El General Mandible no es solo Hitler, es también Luis XIV y Fidel Castro: de allí que entre las frases célebres que repite a lo largo del film se encuentren: «El Estado soy yo» y «la historia me absolverá»<sup>54</sup>. Por otra parte, la colonia de hormigas tiene una reina (que es controlada hábilmente por Mandible) y su organización laboral evoca el estereotipo del colectivismo comunista. Así, si en las películas de nazis, como *Sunshine, el amanecer de un siglo* (1999), el nazismo es homologado al comunismo a través de sutiles claves narrativas (la yuxtaposición de las fotos de Hitler y Stalin), en *Antz* ambos se funden literalmente en una sola realidad política. ¿Y qué hay del monarquismo? Este sistema existe básicamente en el film para simbolizar la falta de democracia en el fascismo y el comunismo. Es decir, la existencia de una reina en la colonia se ofrece como «evidencia» de que el fascismo y el comunismo heredan el absolutismo de las monarquías.

La tesis de *Antz* es muy sencilla: la sociedad democrática contemporánea surge a raíz de los triunfos históricos sobre el nazismo (la Segunda Guerra Mundial) y el comunismo (la Caída del Muro de Berlín). De manera explícita, la película asume la tesis de Hanna Arendt en *Orígenes del totalitarismo* (1998 [1951]), donde la Alemania nazi y la Unión Soviética son ejemplos de la «sociedad totalitaria». Más allá de las diferencias que Arendt omite entre un

---

53 Freud identifica al líder con el padre de una mítica horda primitiva, un padre gozador que privaba del goce a los hijos: «El caudillo es aún el padre de la horda primitiva. La masa quiere ser dominada por un poder ilimitado. Ávida de autoridad, tiene, según las palabras de Gustave Le Bon, una inagotable sed de sometimiento. El padre primitivo es el ideal de la masa, y este ideal domina al individuo, sustituyéndose por el ideal del yo» (Freud 1981: 2599).

54 La primera frase se atribuye (algunos historiadores dicen que erróneamente) a Luis XIV, el «rey Sol», el más claro ejemplo del absolutismo monárquico. Y la segunda es la frase pronunciada por Fidel Castro en el juicio en su contra tras los asaltos a los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes.

sistema y el otro, lo cierto es que esta tesis ganó un prestigio casi irrefutable tras la Caída del Muro (Žižek 2002: 13) y ha servido para contribuir a disolver la posibilidad de una nueva aventura comunista.

Así, la posición enunciativa de *Antz* es la Caída del Muro, cuyo reverso es el tan sonado triunfo de la democracia liberal: es desde este momento histórico que se juzga todo el pasado como una pesadilla «totalitaria» en la que el individuo debía sacrificar su vida en nombre de un Estado militar indolente. Es aquí donde entran en juego, en la película, las cruentas escenas de la batalla entre las hormigas y las termitas, en la que mueren todos los combatientes, excepto Z. Z se ve de pronto caminando por un campo de cadáveres, hasta que, de pronto, se tropieza con el cuerpo de su amigo Barbatus (con la voz de Danny Glover) o, más bien, con su cabeza, que es todo lo que queda de él. Las últimas palabras de Barbatus para Z son: «No cometas mi error muchacho. No sigas órdenes toda tu vida. Piensa por ti mismo». Además de hacer patente el sinsentido del colectivo militar, esta escena, dramática y efectista, confronta al protagonista, pero también al espectador, con la importancia de escoger libremente su destino. Z, en efecto, hace suyas las palabras de Barbatus e inicia un movimiento libertario que concluye con el derrocamiento de Mandible, demostrando así que el individuo puede transformar a la colectividad. Al final del film, Z y la princesa Bala son alzados en hombros por una multitud gozosa de hormigas, mientras la voz en *off* del propio Z ofrece una suerte de epílogo:

Z: Allí lo tienen. El chico promedio conoce a la chica. Al chico le gusta la chica. El tipo de historia en que el chico cambia el orden social. ¿Qué quieren que les diga? Reconstruimos la colonia y quedó mejor. Ahora tiene una gran piscina interior. Bala y yo, por cierto, pensamos formar una familia; algunos chicos, uno o dos millones para comenzar. Estoy yendo a un nuevo psicoterapeuta, es maravilloso, absolutamente maravilloso, me está poniendo en contacto con mi larva interior, lo cual me está ayudando mucho. Creo que por fin he hallado mi lugar. Pero ¿saben qué? Es el mismo que tenía antes. Pero la diferencia es que esta vez lo elegí yo.

La «cámara» se aleja de la multitud gozosa de hormigas, la cual no está ya en formación militar sino agrupada espontáneamente alrededor de un agujero, es decir, de un centro de poder vacío. Después se eleva por encima del hormiguero para mostrar los rascacielos de Nueva York, que ascienden asimétricamente tras Central Park. A través de este *skyline* (línea de rascacielos) heterogéneo, la narrativa sugiere que las formaciones sociales de Nueva York y de la colonia de hormigas no responden al diseño homogenizador del Uno (del Estado) sino a la suma espontánea de los deseos de los individuos. No es por tanto extraño, sino

lógico, que *Antz* concluya con Nueva York, la ciudad que encarna la fantasía de la libertad individual y de la libre competencia capitalista.



Así, el objetivo último de la película es presentar lo que sucedió en el hormiguero como una alegoría de lo sucedido en el siglo XX en Occidente. Si en el pasado totalitario la pura «ética del sacrificio» homogenizaba a los individuos, en la democracia liberal estos pueden desplegar sus singularidades y reencontrar la dimensión del placer: de hecho, en el centro de la colonia hay ahora una gran piscina. Es solo cuando el placer ha sido inscrito en el centro del orden social que Z y la princesa Bala pueden «elegir» sus destinos y ser felices. El mensaje entonces se vuelve mucho más claro: la democracia liberal genera subjetividades neuróticas, pero tiene la capacidad de acogerlas como un fundamento mismo del orden social. Es decir, en este orden la inconformidad y el placer se institucionalizan en el lugar central otrora ocupado por el Uno. Si Hardt y Negri (2000) abogan por la rebelión de la «multitud» posmoderna, *Antz* asegura que esta ya es una realidad en Occidente.

## El mercado es lo natural

*Bee Movie* es otra película que critica a los colectivos del pasado por no permitir que los individuos escojan libremente sus destinos. Bajo el lema «*born to bee wild*» (‘nacido para ser una abeja salvaje’), la película presenta a Barry B. Benson como un nuevo héroe contemporáneo. Así como Z, Barry representa la lucha del individuo por desplegar la singularidad de su deseo en el contexto de un colectivo homogenizador. No es extraño entonces que la voz de este personaje sea la del cómico Jerry Seinfeld. Al igual que la de Woody Allen en *Antz*, la voz de Seinfeld es en *Bee Movie* una garantía de que Barry es un sujeto «libre» de nuestra época. (Volveremos a esto más adelante).

Al inicio de la película el orden social es figurado de forma ideal; todo funciona a la perfección. Es difícil asir con precisión el tipo de organización social del panal de abejas: a veces parece tratarse del comunismo y otras del

capitalismo fordista. Pero el hecho de que las abejas no puedan salir del panal sin una autorización correspondiente apunta a que (a pesar de que nunca vemos un Estado central sino una empresa: Honex) existe en el panal una regulación de la vida social mucho más fuerte que el capitalismo democrático. En cualquier caso, se trata de una sociedad productivista y colectivista en la cual las abejas tienen limitaciones para elegir y modificar su destino. Las abejas van tres días al nido, tres al colegio y tres a la universidad. Concluido el proceso educativo, escogen rápidamente sus actividades laborales (mediante un confuso sistema que involucra una lotería) y estas quedan establecidas de por vida. Cuando Barry junto a otras abejas es conducido a su centro de trabajo, un guía le dice que las abejas han trabajado sin parar en la producción de miel durante veintisiete millones de años. Barry pregunta entonces: «¿Quiere decir esto que nos quieren hacer trabajar hasta morir?» y el guía contesta: «Bueno, sin duda trataremos». Todas las abejas ríen, no tienen reparo alguno en que todo siga funcionando como siempre. Su único objetivo es producir miel y viven para ello.

Queriendo conocer el mundo exterior antes de asumir una labor específica, Barry consigue inmiscuirse entre las abejas polinizadoras y salir del panal para volar por Central Park (la colonia de abejas está, cómo no, en Nueva York). Pero el azar lo lleva a extraviarse y a descubrir qué hacen los humanos con la miel que producen las abejas. Primero descubre que es envasada y vendida en los supermercados y luego que muchas abejas viven esclavizadas en «panales artificiales» ubicadas en campos de trabajo (la película deja resonar la palabra «campo» para evocar los campos de concentración de la Alemania nazi), donde se les obliga a producir miel en condiciones «inhumanas». Es así como Barry toma conciencia de la explotación laboral –de la plusvalía usurpada por los humanos– e intenta hacer conscientes a las demás abejas de su posición «proletaria».

En ese sentido, es posible pensar en la colonia de abejas como la representación de grupos minoritarios al interior de la globalización capitalista. La película describe una relación comercial injusta entre Periferia y Metrópoli, entre las abejas proletarias tercermundistas que producen a muy bajo costo la materia prima y los humanos primermundistas que la convertirán luego en productos manufacturados. Pero también hay diferencias entre las mismas abejas. Si las abejas en los panales naturales son los trabajadores de las empresas libres del tercer mundo (aunque en una relación de dependencia con las del primero), aquellas en los campos de trabajo son los trabajadores de las maquiladoras en la frontera entre México y Estados Unidos o en algunas ciudades de Bangladesh, China e India. La película recrea así el lado oscuro de la globalización: las asimetrías del comercio entre países pobres y ricos y

la creación de zonas económicas especiales donde las multinacionales pueden obtener mano de obra barata.

Pero la película recrea, también, un mundo donde se hace posible el diálogo entre Metrópoli y Periferia. Todo esto encuentra uno de sus mayores símbolos cuando las abejas llevan a juicio a los humanos, un juicio que se figura como la clásica lucha del pequeño pueblo norteamericano (*'small town America'*) contra el poder del Estado o las grandes corporaciones; lucha cuyo más reciente intertexto cinematográfico es, por supuesto, *Erin Brockovich* (2000) de Steven Soderbergh. El veredicto es finalmente favorable a las abejas, la miel es confiscada de los supermercados, los campos de trabajo son clausurados y las abejas vuelven a ser las dueñas de su trabajo y sus recursos.

Sin embargo, este resultado favorable a la Periferia termina por generar un gravísimo problema social. Como las abejas dejan de producir miel, pues ahora tienen más de la que pueden consumir o almacenar, dejan también de recolectar polen y por lo tanto la flora acaba por no ser polinizada. Esto trae consigo desastrosas consecuencias ecológicas que ponen en jaque la sobrevivencia del mundo. Por esta razón, la película se aboca luego a construir una nueva alianza entre Metrópoli y Periferia en el contexto de reivindicaciones periféricas y la nueva conciencia ecológica. Se plantea un nuevo «contrato social» donde habría una mayor igualdad y un mayor respeto a la naturaleza.

Sin embargo, hay que notar que el reclamo de los grupos minoritarios termina siendo desautorizado. Aunque las abejas son tratadas con respeto por la narrativa fílmica, en última instancia esta de-muestra a Barry como incapaz de comprender las reales consecuencias de sus reclamos. Barry no entiende que la ausencia de actividad comercial entre las abejas y los humanos terminará por conducir al mundo a una catástrofe y, por eso, al final del film, debe corregir su error instando a las abejas a polinizar la flora del mundo y volver a producir miel para los humanos. Es así como el film se acerca a postular que el mercado no es una amenaza a la naturaleza ni a las poblaciones periféricas. Todo lo contrario, la negativa tajante de la Periferia de ingresar al sistema de mercado constituye, a fin de cuentas, una grave amenaza para la naturaleza y por tanto también para la civilización humana. De lo cual se colige que, para la película, el mercado es lo natural.

Por otra parte, el nuevo contrato entre las abejas y los humanos queda en la más absoluta vaguedad. La película no concluye con el establecimiento de un comercio justo o equitativo, ni con la clausura definitiva de los campos de trabajo. Simplemente se muestra que el Sol sale, las flores vuelven a embellecer el mundo y los hombres y las abejas son felices, todo esto mientras las abejas sobrevuelan Central Park al ritmo de la utópica canción de los Beatles: «Here

comes the Sun» («Allí viene el Sol»). En breve, nada cambia en el mundo, pero de pronto se vuelve maravilloso.

Finalmente, tampoco hay cambios perceptibles en la organización social del panal que den cabida al impulso individualista propiciado por Barry. Sin embargo, la película restablece de dos maneras la primacía del individualismo sobre el colectivismo. Primero, Barry lidera a las abejas en dos aventuras ante las cuales el colectivo jamás pudo responder: llevar a juicio a los humanos a causa de la explotación laboral y volver a polinizar el mundo. En otras palabras, mientras que el colectivo se muestra incapaz de respuesta (pues está sumido en la rutina), el individuo es ensalzado por su capacidad de agencia. Y, además, Barry encuentra el trabajo de sus sueños, el de abeja polinizadora, trabajo para el cual no parecía destinado debido a que las abejas polinizadoras eran mucho más grandes que él.

Así como *Antz*, *Bee Movie* sostiene que las sociedades colectivistas no permiten el libre despliegue de la subjetividad y que es solo en la «sociedad abierta de mercado» donde el individuo puede realizarse como tal.

Por eso mismo, el neurótico –que nunca encaja muy bien en su sociedad– se vuelve el representante del nuevo orden social. No es ninguna coincidencia que la voz de dos famosos cómicos, Woody Allen y Jerry Seinfeld, sean las que «den vida» a los protagonistas de *Antz* y *Bee Movie*, respectivamente. Estas voces, que dan un plus de humor e ironía a sus personajes animados, encarnan la denuncia de la «ética del sacrificio» y se convierten en la garantía de que el nuevo colectivo acogerá en su interior no solo el placer y la singularidad sino también un cierto sentido crítico.

## Los límites del individualismo

*Cars*, sin embargo, propone una narrativa distinta sobre la sociedad contemporánea. Podría decirse que esta película comienza donde terminan las otras, vale decir, se concentra en representar la crisis de la sociedad individualista, la cual era asumida en las otras películas como un modelo a seguir.

Rayo McQueen (con la voz de Owen Wilson), el auto protagonista –todos los personajes son autos humanizados–, es presentado como un narciso individualista atrapado por el imperativo del éxito social. Antes de la carrera final de la Copa Pistón, Rayo McQueen se dice a sí mismo: «Velocidad. Soy la velocidad. Un ganador, 42 perdedores. Me como a los perdedores como desayuno. Soy más veloz que la velocidad [...]. Soy el rayo». En efecto, McQueen es tan veloz como dice y, en la carrera, pronto deja atrás a sus

competidores. Pero, como se piensa autosuficiente, hace oídos sordos de los consejos de su equipo automotriz. En el *pit stop*, se le indica que debe cambiar de llantas, pero él considera que no las necesita. Como producto de esta decisión, en la última vuelta explotan sus neumáticos y debe arrastrarse hasta la meta. McQueen, gracias a su tenacidad, evita la derrota, pero no consigue la victoria; la carrera acaba con un empate entre él, su archirrival Chick Hicks (con la voz de Michael Keaton) y Strip Weathers (con la voz de Richard Petty), un veterano próximo al retiro, a quien se le conoce como *El Rey*.

Finalizada la carrera, *El Rey* se acerca a McQueen para recomendarle: «Amigo, eres un corredor con agallas. Tienes mucho talento. Pero eres estúpido. Este no es un deporte individual. Necesitas despertar y conseguirte un buen jefe de equipo y un buen equipo». Pero mientras *El Rey* continúa hablando sobre la importancia de «tener buena gente detrás de ti», McQueen sueña despierto con un hipotético futuro en el que se convierte en el nuevo corredor de la prestigiosa compañía Donoco, protagoniza una película de ciencia ficción, rueda por la alfombra roja del estreno de la película y coquetea con varias chicas-auto en una fiesta en su nueva mansión en las colinas de Hollywood. McQueen es claramente un sujeto que está capturado por las fantasías de la sociedad del espectáculo.

Sin duda, McQueen posee la audacia y la habilidad para realizar sus sueños. Pero tiene un problema: está solo. Esto se hace patente cuando su mánager le dice que ha conseguido veinte boletos para la carrera de desempate por la Copa Pistón y le pide los nombres de sus amigos para dárselos: McQueen no puede recordar ninguno, y no puede porque no tiene amigos.

A continuación, el argumento se desarrolla de manera que el protagonista pueda descubrir el valor de la amistad y lo colectivo. Como McQueen está asociado con el *súmmum* de la modernidad tardía en Estados Unidos, su castigo será pasar un tiempo en un pueblito tradicional. Se trata de un argumento clásico en las películas de Hollywood, en el cual un personaje urbano descubre las bondades del pequeño pueblo norteamericano (*‘small town America’*). El intertexto cinematográfico más cercano es *Doc Hollywood* (1991), donde un joven y ambicioso cirujano (Michael Fox), de camino a trabajar en una clínica de cirugía estética en Los Ángeles, destruye con su auto deportivo una cerca de un pequeño pueblo y debe ejercer como médico general en un hospital local hasta reparar su daño. Asimismo, en *Cars*, McQueen, de paso a disputar la Copa Pistón, arruina por error la carretera del pueblo y es obligado a repararla antes de poder partir en busca de la copa.

Radiator Springs –este es el nombre del pueblo en *Cars*– se halla en estado de abandono y letargo. Durante la década de 1950 fue un pueblo moderno y

atractivo con un mercado importante. Lamentablemente, la construcción de una recta carretera interestatal reemplazó al sinuoso camino rural que pasaba por el pueblo y este quedó aislado de la circulación automotriz, por lo cual entró luego en un proceso de decadencia. Queda claro que Radiator Springs no ha podido resistir la última oleada de modernización y ahora vive como realidad el gran temor de nuestra época: la desconexión.

Sin embargo, hay alguien que no ha perdido la ilusión de reconectar el pueblo con el resto del mundo: Sally (con la voz de Bonnie Hunt), una linda chica-auto (nada menos que un Porsche), quien harta del estilo de vida de la gran ciudad emprendió años atrás un viaje de autoexploración hasta acabar por azar en Radiator Springs, donde se enamoró de sus habitantes y del paisaje aledaño. Este paisaje es el del Gran Cañón, que en el imaginario oficial estadounidense representa lo más auténtico de Estados Unidos.

Como era de esperar, poco a poco Sally y McQueen se enamoran. En su «primera cita», se divierten corriendo a velocidad por un camino sinuoso hasta detenerse en un mirador, desde el cual se aprecia la planicie del Gran Cañón atravesada por la carretera interestatal. Cuando McQueen se muestra dolido de que los autos circulen rápidamente por la carretera interestatal sin detenerse a admirar el paisaje, Sally le informa: «Antes no era así. Hace cuarenta años la carretera interestatal no existía. Los coches recorrían el país de una manera distinta. La carretera no cortaba el terreno como la interestatal. Se movía con el terreno. Subía, bajaba, tenía curvas. Los coches no salían a la carretera para llegar rápido [a su destino], salían a pasarla bien». Mientras Sally habla, un *flashback* presenta distintas imágenes del pasado glorioso de Radiator Springs, todo esto al compás de la canción «Nuestro pueblo» de James Taylor: «Hace mucho tiempo, no mucho tiempo/ el mundo era diferente, oh, sí, lo era./ Te asentabas, construías un pueblo y lo hacías vivir./ Y lo veías crecer./ Era tu pueblo...».

Tanto las imágenes como la nostálgica melodía de Taylor sugieren una subjetividad y un modelo de desarrollo alternativos al individualismo y a la velocidad del mundo contemporáneo. Y es esto lo que McQueen debe reencontrar (todo el argumento gira en función de ello). Además de Sally, el personaje del juez, Doc Hudson (con la voz de Paul Newman), es central para este objetivo. De joven, Doc había sido un famoso corredor que había ganado tres veces la Copa Pistón, nada menos que el objeto de deseo del protagonista. Pero, luego de un accidente, sus auspiciadores le dieron la espalda y escogió Radiator Springs como lugar de retiro. Luego de una serie de sucesos, Doc ayudará a McQueen a reencontrarse con la verdadera «América» y con una dimensión de sí mismo no enfrentada a lo colectivo. Aunque, en realidad, esta



función la cumplen todos los habitantes de Radiator Springs –entre ellos, la tonta pero noble grúa Mater, el rimbombante vendedor de llantas Luigi y su impetuoso ayudante Guido–.

McQueen acaba por fin de reparar el camino que había destruido, ya es libre de partir; y, en efecto, lo hace. Pero, al hallarse de vuelta en la carrera final de la Copa Pistón, ya no siente el mismo espíritu competitivo y se rezaga con respecto a sus rivales, el artero Chick Hicks y el veterano *El Rey*. Cuando todo parece perdido, oye la voz de Doc: «Sabía que necesitabas un jefe de equipo, pero no sabía cuánto» y, entonces, al voltear hacia el *pit stop*, descubre a sus amigos de Radiator Springs.

El calor de la amistad le da la fuerza para competir y empieza a recuperar terreno frente a sus competidores. Por desgracia, tiene que entrar al *pit stop* para cambiar sus neumáticos, lo cual amenaza con hacerle perder tiempo y también la victoria. Se repite así la secuencia con la que comienza el film, pero gracias a que ahora cuenta con «un buen equipo» detrás suyo, que cambia sus llantas en un tiempo récord, McQueen consigue regresar a la carrera a tiempo, rebasar a sus competidores y estar a punto de ganar la preciada Copa Pistón. Pero es entonces cuando se percató de que Chick Hicks ha provocado arteramente la caída de *El Rey* y que, por tanto, este no podrá acabar la última competencia de su larga carrera. McQueen, entonces, en un acto de desprendimiento, da media vuelta y ayuda a *El Rey* a cruzar la meta. Esto le cuesta la Copa Pistón, pero demuestra que ya ha hecho suyo el valor de la solidaridad.

Por si fuera poco, después de esto el dueño de Donoco le ofrecerá ser el nuevo representante de esta compañía y todo el apoyo de su equipo de profesionales. Y, a pesar de que McQueen fantaseaba al inicio de la película con esta posición (puesto que la asociaba con una vida hollywoodense), ahora decide no aceptar la propuesta para permanecer en el equipo formado por sus amigos de Radiator Springs.

La película apunta entonces a relativizar el valor del triunfo y de la competencia individualista. Si la soñada Copa Pistón era la mayor aspiración de McQueen, él termina por descubrir que hay cosas más importantes en la vida. Al final ya no está solo: tiene un maestro, una novia y un grupo de amigos. En un sentido inverso al de películas como *Antz* y *Bee Movie*, que parten subrayando los vicios de la comunidad para luego ensalzar el individualismo, *Cars* comienza relatando cómo el individualismo conduce al sujeto al vacío para luego hacerlo retornar a los viejos valores comunitarios.

Sin embargo, aquí se impone una lectura más política. Más allá de activar una reflexión sobre la recuperación de lo colectivo, la película ofrece una respuesta acerca de cómo incorporar lo colectivo en la segunda oleada de

modernización capitalista. En este sentido, nos permite advertir cómo la hegemonía capitalista intenta reformularse al interior de los marcos ideológicos con los que cuenta para resolver sus propias contradicciones. Después de todo, la película no propone al pueblo de Radiator Springs como un modelo de colectividad viable para el futuro. Pues, lejos de dejar atrás el mundo de la competencia capitalista para asentarse en el pueblo, McQueen incorpora al pueblo como equipo automovilístico en sus futuras competiciones. Por ello, no se trata tanto de reconstruir lo social desde un paradigma ajeno a la sociedad de mercado como de performar el «espíritu de comunidad» dentro de una sociedad que se reafirma como la única posible.

### **El simulacro de la integración de lo heterogéneo**

Tanto en *Antz* como en *Bee Movie* y en *Cars* se pone en escena el éxito de la sociedad contemporánea para integrar lo heterogéneo. Todas estas películas validan la fantasía de que la presente sociedad de mercado ha usurpado el ideal trotskista de la «revolución permanente». No obstante, ciertos detalles en las películas discutidas indican que algo, al menos, queda fuera del sistema.

*Antz*, por ejemplo, posiciona a la democracia liberal como un régimen sociopolítico que integra la heterogeneidad individual. Si las sociedades totalitarias anulaban la singularidad del individuo, la democracia liberal acoge esta singularidad como motor de su devenir histórico. La película pone así en escena el gobierno de la multitud, un orden que no hace encajar a los individuos bajo la ley de un Uno homogenizador sino que existe como la suma de los desencajados. De hecho, el acto que funda la nueva sociedad es el de un individuo que persiste en desencajar del colectivo totalitario.

Ahora bien, lo interesante de *Antz* es que ofrece algunos hilos sueltos que permiten deconstruir su tejido explícito. En primer lugar, las palabras finales de Z ponen sutilmente en cuestión la realidad de su acto fundador: «Allí lo tienen. El chico promedio conoce a la chica. Al chico le gusta la chica. El tipo de relato en que el chico cambia el orden social». La película se reconoce a sí misma como un relato típico, formulaico, pero reconoce además como tal la idea del individuo que cambia a la colectividad. Quizás por ello Z acaba desempeñando la misma labor que le era asignada por el orden totalitario. «La diferencia», nos reconforta Z, «es que esta vez yo lo escogí».

Podría decirse entonces que la película muestra entre líneas —pero este «mostrar» de la película implica un buscar muy activo de parte nuestra— los límites de la libertad del individuo en la democracia liberal. Sin duda,

en ella uno puede mal que bien escoger su trabajo de acuerdo a sus gustos y habilidades. Pero, cuando se pierde de vista la posibilidad de una agencia colectiva que puede transformar el orden social, el individuo se vuelve más dócil a las exigencias de los poderes del mercado. Ya veremos en nuestra discusión final de *Cars* por qué esto es así. Basta por ahora con decir que Z ejemplifica al individuo que acaba escogiendo lo que el Otro ha escogido para él mientras se sumerge en el placer individual y en la autoexploración (la búsqueda de Z de su «larva interior»).

*Bee Movie* tiene un desarrollo narrativo similar al de *Antz*: comienza con la sociedad colectivista que reprime la elección del individuo y termina con el individuo que cambia la sociedad colectivista y elige su destino. Aquí se trata de integrar dos heterogeneidades en el mercado global: los reclamos de la Periferia y el individualismo de Barry. La película concluye con un nuevo contrato entre las abejas y los humanos y con Barry eligiendo su vocación soñada: ser una abeja polinizadora.

No obstante, así como el de *Antz*, este final deja ciertos cabos sueltos que nos ayudan a desestabilizar la narrativa explícita. Recuérdese que *Bee Movie* no da el más mínimo detalle sobre el nuevo contrato social entre los hombres y las abejas. ¿Cómo cambia el mundo humano para acoger a los insectos? No se sabe, pues la película simplemente muestra la pura felicidad. De hecho, lo único que cambia realmente es la posición de Barry, quien realiza su sueño vocacional. ¿Y las otras abejas también pueden ahora elegir su destino? Tampoco se sabe, solo se les muestra contentas.

Que la narrativa eluda estas interrogantes, pone en duda su capacidad imaginativa para proponer un cambio en el sistema. Si la película pretende demostrar cómo, en la globalización capitalista, la Metrópoli puede acoger los reclamos laborales y comerciales de la Periferia, el final muestra que no hay, para ello, ningún plan a la vista. Y, si quiere afirmar que la sociedad de mercado integra la singularidad de cada individuo, el final señala que solo **uno** puede desencajar (Barry). En otras palabras, la película sostiene que desencajar en la sociedad de mercado no es un derecho sino el fruto de una competencia.

Así, en ambas películas se observan serias limitaciones con respecto a la capacidad del mundo contemporáneo para integrar lo heterogéneo. Sin embargo, los agujeros al nivel de la coherencia narrativa se cubren con imágenes de placer. *Antz* termina con Z y Bala alzados por una multitud jubilosa y *Bee Movie* con Barry volando con las abejas polinizadoras al compás de «Here comes the Sun». Dicho de otro modo, el placer en estas películas no es solo el signo de que el mundo contemporáneo ha podido integrar lo dispar, es también la pantalla que vela la exclusión.

Ahora bien, si *Antz* y *Bee Movie* subrayan que el placer está en el centro de la democracia liberal, *Cars* muestra en cambio que en ese centro radica el imperativo al éxito y al goce individualistas. Si en las dos primeras películas el sujeto accede al placer en la sociedad abierta de mercado, en la tercera se enfrenta al vacío y a la soledad. El acierto de *Cars* es el de subrayar las consecuencias de la disolución de la comunidad, pero también que no existe una sociedad libre de imperativos superyoicos: si en las sociedades colectivistas el sujeto debía sacrificar su singularidad por el todo-social, en la sociedad de mercado debe sacrificar lo mismo a fin de conseguir el éxito tal cual es definido por el espectáculo. Al sentido común de que lo colectivo es una cárcel para la subjetividad, la película añade que la individuación puede ser una cárcel igualmente agobiante.

*Cars* intenta mitigar los nuevos imperativos del mercado re-integrando a la colectividad en el seno de la velocidad y del individualismo que caracterizan al mundo contemporáneo. No obstante, esta solución también deja hilos sueltos que contradicen su tejido oficial. Como ya hemos visto, la narrativa no contrapone los valores colectivos del pueblo al mundo de la competencia, sino que integra lo «colectivo» en este mundo (el de las carreras de autos). En este sentido, el pueblo de Radiator Spring está muy lejos de ser un modelo colectivo a seguir que desbarata las coordenadas de nuestro mundo. Es simplemente un grupo de apoyo (un *support group*) que ayuda al individuo a no extraviarse en el desfile surrealista de las fantasías-mercancías del mercado contemporáneo. Podría decirse entonces que el retorno a lo colectivo en la película permanece dentro de uno de los discursos hegemónicos de nuestros tiempos: el discurso médico. O, para decirlo de otro modo, la película deja entrever que en la sociedad contemporánea lo colectivo deja de ser una entidad que da sentido a la existencia individual para convertirse en una entidad con propiedades curativas.

Todo esto introduce la duda sobre si la sociedad de mercado es tan capaz de integrar lo heterogéneo como lo sugieren las películas infantiles. Lo que se advierte en los intersticios de sus tejidos explícitos es que esta sociedad no se reestructura para integrar aquello que le es heterogéneo sino que simplemente tiene recursos eficaces para domeñarlo. Si al inicio de este ensayo deslizamos la idea de que *Bee Movie* y *Cars* son relatos de (re)fundación, ahora podemos decir que son más bien simulacros de (re)fundación. En ambas películas se trata de mostrar chirriantes imágenes de cambio social para minimizar el hecho de que muy poco cambia en la actualidad.

## ¿Qué ilusiones deja en pie la (est)ética anti-ilusionista de Shrek?

*Juan Carlos Ubilluz*

En una época muy muy lejana, antes de la Caída del Muro de Berlín, las películas infantiles basadas en los cuentos de hadas principiaban con un libro de cuentos. Aparte de rendir homenaje a su fuente escrita, la puesta en escena del libro marcaba un punto de transición entre la realidad cotidiana del espectador y la fantasía animada que se iba a desplegar ante sus ojos. También así comienza *Shrek* (2001), aunque esta película se haya realizado más de una década después de la Caída del Muro.



De igual manera que en las antiguas películas de Disney, en *Shrek* la voz de un narrador suplementa las letras y las ilustraciones del libro de cuentos para narrar el clásico relato de un príncipe apuesto y valiente que rescata a una bella y buena princesa de un castillo resguardado por un dragón. Pero, a diferencia de esas viejas películas, en esta las imágenes animadas no empalman armoniosamente con las imágenes fijas del libro ni tampoco con la voz del narrador. Y esto porque el primer plano animado es el de una mano verde que arranca una página del libro y el segundo, el de un ogro (verde también) que sale de un baño de madera.



El servirse de la página de un cuento de hadas para limpiarse el trasero es el gesto que inaugura la narrativa deconstructivista de *Shrek*. A la manera de Jean Luc Godard, o de Quentin Tarantino, esta película deconstruye irónicamente los códigos narrativos y los clichés que abundan en las películas para niños. Y el objeto principal de su deconstrucción es ese código que identifica la virtud con la belleza: los príncipes son apuestos y valientes, las princesas bellas y buenas y los ogros malos y feos.

Se puede decir entonces que *Shrek* trae la (est)ética anti-ilusionista al cine infantil, aunque apresurándose en añadir que no existe anti-ilusionismo puro: dado que no se puede prescindir de la mediación del lenguaje, nadie puede adjudicarse el acceso in-mediatamente a lo real. Si se habla de anti-ilusionismo con relación a un relato audiovisual, se dice simplemente que una nueva ilusión, una nueva mediación (est)ética, pretende reemplazar a una vieja ilusión, a una vieja mediación (est)ética.

El objetivo de este ensayo es analizar el anti-ilusionismo de la saga de *Shrek* a fin de delinear los contornos de esa nueva ilusión que amenaza con instalarse en el inconsciente de los niños. A diferencia de lo que sostiene más de un crítico apresurado, la ironía deconstructivista de *Shrek* no está creando una nueva generación de niños desencantados sino una de niños mejor encantados que nunca.

## **La enciclopedia de los cuentos de hadas**

En *Shrek*, el ogro protagonista (con la voz de Michael Myers), ayudado por su cómico «escudero» Asno (con la voz de Eddie Murphy), salva a la princesa Fiona (con la voz de Cameron Diaz) de un castillo resguardado por un dragón para finalmente descubrir que ella es en realidad una ogresa. La deconstrucción es hasta aquí limitada. *Shrek* deconstruye el imaginario del cuento de hadas (la belleza asociada a la virtud), pero sostiene su andamiaje simbólico: la película es de todos modos un cuento de hadas en el que un «hombre» bueno salva a

una «mujer» buena de un peligro y se casa con ella. Es por ello que, de manera sintomática, la película concluye con Asno cantando «I'm a believer» («Soy un creyente»), canción de The Monkeys, mientras Shrek y Fiona se alejan en una carroza-cebolla hacia el horizonte. ¿En qué cree Asno y, por extensión, la narrativa del film? En el amor, sí, pero también en la estructura simbólica de los cuentos de hadas, aunque ahora desprovistos del código imaginario que asocia belleza y virtud.

Ahora bien, puesto que este código se halla fuertemente enraizado en nuestra cultura, el matrimonio de Shrek y Fiona no acaba de destruirlo y por ende regresa en la secuela. En *Shrek 2* (2004), la pareja de ogros visita a los padres de Fiona, los reyes del Reino Muy Muy Lejano. Como era de esperarse, el físico de Shrek perturba al Rey Harold (con la voz de John Cleese), quien no lo considera suficientemente bueno para su hija, y ambos acaban teniendo una fuerte discusión. Por la noche, en la recámara de Fiona, Shrek husmea entre los juguetes con los que ella jugaba cuando niña y se tropieza con su diario, donde lee que había tenido siempre la ilusión de casarse con el Príncipe Encantador (*'Prince Charming'*). En las últimas páginas del diario, Fiona ha anotado hasta el cansancio: «Mrs. Fiona Charming Mrs. Fiona Charming...» («Señora de Encantador»), y Shrek, espantado, solo atina a cerrar el diario.

Sintiéndose débil ante la consistencia de la fantasía del príncipe guapo y valiente en el inconsciente de Fiona, Shrek decide pedir consejo al Hada Madrina. No está mal pensado: las hadas madrinas tienen la reputación, en los cuentos, de unir a los amantes. Caracterizaciones benévolas de la alcahueta o de la celestina, ellas poseen un saber sobre los sexos y el amor.

Pero el Hada Madrina (con la voz de Jennifer Saunders) de *Shrek 2* no es un hada cualquiera. Cierto, ella, como cualquier hada, habita una pequeña cabaña en el bosque, pero sobre esta idílica morada se eleva una fábrica gigantesca con tres chimeneas humeantes. Al entrar a la «cabaña», Shrek, Asno y el Gato con Botas (con la voz de Antonio Banderas) descubren la lujosa recepción de una empresa, en cuyas paredes cuelgan cuadros que resaltan la sensualidad del rostro del Hada Madrina. Aquí un secretario afrancesado les comunica que el hada no está disponible, pero Shrek y sus amigos sortean el escollo y lo primero que ven, pasada la recepción, es la línea de ensamblaje donde los obreros del Hada Madrina producen pociones en masa. Una vez más, no se trata de un hada cualquiera: se trata de un hada capitana de industria (del amor). La música de intriga y el movimiento de «cámara» (un *travelling aéreo*) que recorre la fábrica evocan las películas de James Bond: en específico, aquellas en las que el agente 007 descubre el complejo industrial del genio maligno donde se produce un gas venenoso, una bomba atómica o

un misil en forma de tirabuzón destinado a estrellarse contra el núcleo de la Tierra. Aquí es importante recordar la observación de Slavoj Žižek de que las pocas veces que se ve a la clase obrera y los medios de producción en las películas de Hollywood es en el complejo oculto del villano (2002). Y lo es porque nos ayuda a precisar que *Shrek 2* coloca al hada en el lugar del mal.

Esto se vuelve aun más evidente cuando, pasada la fábrica, Shrek descubre al Hada Madrina cerca de una biblioteca preparando una poción de amor en una marmita, el recipiente que usan las brujas para preparar sus brebajes maléficos. Pero ¿por qué sería maléfica una poción de amor? Porque ella está destinada a unir a Fiona con el hijo del Hada Madrina, el Príncipe Encantador (con la voz de Rupert Everett) y dejar así a Shrek fuera de juego. Además, la risa del hada, mientras prepara la poción, es la de una bruja o la de un genio maligno que, al pensar en sus planes nefastos, no puede abstenerse de celebrar su propia genialidad para el mal. Es la risa del villano que goza por anticipado de los efectos de su propia maldad.



Que el Hada Madrina prepare la poción de amor cerca de una biblioteca, no debe sorprender a nadie. Si el hada es quien posee un saber sobre el amor, es lógico que se le ubique en un recinto del saber. Pero en la película este saber es denunciado como excluyente, discriminatorio. Cuando Shrek le dice al Hada Madrina que Fiona no es feliz, ella responde con un desprecio irónico: «¿Alguna idea de por qué es eso? Explorémoslo, ¿sí?», y en seguida abre una serie de libros de cuentos para leer en voz alta sus finales y hacer hincapié en el hecho de que entre las parejas que viven felices para siempre, no hay ogros. Así, el objetivo de la secuencia no es solo designar al hada como malvada sino designar a los cuentos como «malvados». Y lo son porque constituyen un saber que excluye de la virtud y de la felicidad a quienes no encajan en cierto patrón



de belleza. Para la biblioteca<sup>55</sup> de los cuentos de hadas, Shrek, un ogro virtuoso que quiere ser feliz, no tiene lugar: él es singular o, mejor, **sinlugar**.

Aquí es importante acotar que, en esta película, el saber hegemónico de los cuentos no es solo una representación o, si lo es, es una representación que estructura la realidad material. Dicho en términos de Michel Foucault, los cuentos son un saber/poder productivo. El Hada Madrina no solo propone ideales a seguir, sino que su imperio industrial ordena la existencia social del Reino Muy Muy Lejano. Además de ser la mayor empleadora del reino, sus pancartas comerciales vigilan las calles y tiene una influencia desmedida sobre el poder real. Por motivos que se sabrán más adelante, el rey Harold le teme tanto al Hada Madrina que no puede rehusarse a su maquiavélico plan de separar a Fiona de Shrek a fin de casarla con su hijo, el Príncipe Encantador.

Teniendo al rey, al hada y a la realidad en contra suya, Shrek no tiene (en ese momento) las fuerzas para sostener un deseo desde su **sinlugaridad**, y acaba comprándose el rollo de todo saber/poder hegemónico, que es el siguiente: «Lo que no está en nuestra biblioteca no existe». Por ello –para poder **existir** felizmente para siempre–, Shrek se roba una poción mágica del hada que lo hace bello, pero que también hace bella a Fiona, ya que la poción otorga belleza no solo a quien la ingiere sino también al amor de su vida. Hay, sin embargo, una contraindicación (escrita en la etiqueta del frasco): para que la pareja sea para siempre bella y feliz, debe besarse antes de la medianoche.

El Hada Madrina descubre pronto el hurto de la poción e intenta usarla a favor de su hijo, el Príncipe Encantador. Además de convencer a Fiona de que el príncipe es Shrek, ahora mejorado estéticamente, presiona al Rey Harold para que le dé a Fiona una poción que la hará enamorarse de quien la bese, cómo no, antes de la medianoche. Llegada la noche del baile en que se ponen en juego pociones y pasiones, el Príncipe Encantador baila con Fiona y trata de besarla mientras ella lo esquiva, pues no reconoce en él al ogro con quien se casó. Poco después, el verdadero Shrek irrumpe en el baile y se inicia una batalla por el amor de Fiona. El príncipe consigue de todos modos besarla, pero ella no se enamora de él, ya que su padre, el Rey Harold, decidió en el último minuto no darle la poción prescrita por el Hada Madrina. Al ver el

---

55 Uso el término «biblioteca» del mismo modo que Alain Badiou usa el término «enciclopedia» en *El ser y el acontecimiento*. Aquí Badiou explica que «El saber [estatal] se realiza como enciclopedia. Una enciclopedia debe entenderse como una sumatoria de juicios bajo un determinante común» (2007: 364). Así, por ejemplo, en el Perú, la enciclopedia emite juicios sobre los problemas del país bajo el determinante común del capital. Asimismo, en los cuentos de hadas, la biblioteca emite juicios sobre los personajes bajo el determinante común de la belleza.

«correcto» *happy end* desvanecerse ante sus ojos, el hada, iracunda, lanza con su varita mágica un rayo contra la pareja, pero el rey, en un acto heroico, lo obstaculiza con su cuerpo, de modo que el rayo rebota en su armadura para luego alcanzar al hada y desintegrarla. Y el rey, debido al impacto, se convierte en una rana.

Ahora se entiende por qué el rey se oponía tanto a Shrek, así como por qué sucumbía a las presiones del Hada Madrina. En un tiempo remoto, una rana pidió al hada que lo hiciese bello para poder casarse con una bella reina y ser feliz para siempre; y el Hada Madrina utilizó sus poderes para ayudarlo a conseguir su deseo. Si el rey se dejaba chantajear por el hada, era porque temía que esta deshiciese el hechizo que lo hizo «feliz». Y, si se oponía a Shrek, era porque se oponía a sí mismo, porque nunca se había aceptado tal como era. En resumen, si el rey actúa como un villano durante buena parte de la película es porque su entrapamiento en la biblioteca de los cuentos de hadas le impide asumir su singularidad batracia. Lo que la narrativa del film demuestra es que, más que ser villano por esencia, el rey lo es por problemas psicológicos. (Volveré a esto más adelante).

No se puede decir lo mismo del Hada Madrina, la capitana de la industria del amor. En términos lacanianos, ella es el Uno del gran Otro de los cuentos de hadas, la agencia excepcional que sostiene la creencia en los bellos y felices para siempre. En *Psicología de las masas*, Freud observa que, al ver la muerte del líder, la masa a menudo huye despavorida. Si al advertir esto la masa escapa, cuando antes se comportaba con valentía, es porque las creencias (el gran Otro) que le inspiraban valor no se sostienen sin la excepción del Uno<sup>56</sup>. Y volviendo a la saga de Shrek, puesto que su narrativa deconstruccionista declara la guerra a las creencias de los cuentos de hadas, debe necesariamente matar al Uno que las sostiene. Malvada por esencia, por convicción ideológica o por lo que sea, el Hada Madrina debe morir para que los personajes puedan sustraerse al saber/poder hegemónico.

Desbaratados los planes del hada, sigue sin embargo en pie la posibilidad mágica de que si Shrek y Fiona se besan antes de la medianoche, vivirán bellos y felices para siempre como Dios (o Grimm) manda. Conociendo el poder de la fantasía del Príncipe Encantador en el inconsciente de Fiona cuando niña, Shrek le comunica esa posibilidad. Y Fiona le responde que, como toda

---

56 «Sin que el peligro aumente, basta la pérdida del jefe —en cualquier sentido— para que surja el pánico. Con el lazo que los ligaba al jefe desaparecen generalmente los que ligaban a los individuos entre sí, y la masa se pulveriza como un frasquito boloñés al que se le rompe la punta» (Freud 1981: 2581).

princesa, ella también quiere ser feliz. Shrek se aproxima para besarla pero ella, de súbito, detiene sus labios con la mano y añade «... con el ogro con quien me casé». Entonces suenan las campanas de la medianoche y los bellos Shrek y Fiona se elevan girando en un haz de luz para luego descender a la Tierra nuevamente como ogros.

La escena parodia esa Otra Escena de *La bella y la bestia* (1991) en la que, al recibir el beso de la Bella, la Bestia se eleva en un haz de luz para convertirse en un joven apuesto. Pero avanzando en dirección opuesta, Fiona y Shrek, al renunciar al beso, atraviesan finalmente la fantasía (la Otra Escena inconsciente) del cuento de hadas y asumen su singularidad de ogros felices. «Atraviesa la fantasía para dar lugar a aquello que no tiene lugar», «asume esa verdad en ti que es **sinlugar** en la enciclopedia», en breve, «atrévete a ser tú mismo», esa es la enseñanza principal de la saga de Shrek.

## El imaginario contraataca

Pero, una vez más, el imaginario del cuento de hadas es poderoso. Puesto que, como arguye Guy Debord, vivimos en la sociedad del espectáculo<sup>57</sup> —donde bellas estrellas de cine sonríen en ubicuas pantallas, los gimnasios son poco menos que mandatos sociales y la cirugía estética una práctica común—, la identificación de la belleza con la virtud no puede **no** retornar. Y en *Shrek tercero* (2007), la fantasía del cuento de hadas regresa con una venganza. Simplifiquemos groseramente la trama de la película.

Después de la muerte del Rey Harold, Shrek, Asno y el Gato con Botas van a buscar a Arturo Pentadragón (con la voz de Justin Timberlake), el sucesor al trono del Reino Muy Muy Lejano, en Worcestershire, una suerte de *high school* norteamericano adaptado al medioevo. En un inicio, Shrek piensa reconocer a Arturo en un joven guapo y valiente, mas pronto se percata de que este joven es Lancelot y de que Arturo es más bien un joven *nerd*, el hazmerreír de sus compañeros. Shrek, por supuesto, no es de aquellos que se fijan **demasiado** en las apariencias y sustrae al chico del *high school* para que ocupe el lugar que le corresponde.

57 Siguiendo a Guy Debord, sostengo que el espectáculo no es solo «el producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes», sino también «una *Weltanschauung* devenida efectiva [...], una visión del mundo que se ha objetivado» (1995: 9). Como vimos en *Shrek 2*, por ejemplo, el espectáculo belleza-virtud estructura la realidad del Reino Muy Muy Lejano.

Mientras tanto, el máximo paladín de la fantasía del cuento de hadas, el campeón de la identidad entre la virtud y la belleza, estoy hablando del Príncipe Encantador, trabaja en una suerte de taberna-teatro, donde intenta inútilmente sostener la representación clásica de un valiente y apuesto príncipe que salva a una princesa buena y bella de las garras de un malvado ogro verde. Los comensales se burlan de él e incluso aplauden al actor que interpreta al ogro, quien les recuerda a Shrek. Harto de tanta humillación, el Príncipe Encantador acude a una taberna que frecuentan los villanos de los cuentos de hadas y los convence de que lo ayuden a usurpar el trono del Reino Muy Muy Lejano. Y, en efecto, aprovechando la ausencia de Shrek y sus amigos, el príncipe y los villanos se hacen del poder.

Aquí hay que preguntarse: ¿por qué los villanos se alían al Príncipe Encantador? ¿No son los príncipes y los villanos los clásicos enemigos de los cuentos de hadas? O, más precisamente, ¿por qué los villanos ayudan al príncipe a restaurar un orden principesco en el cual están subordinados a él? Pospongamos la respuesta y sigamos con el relato.

Apenas Shrek pone el pie de nuevo en el Reino Muy Muy Lejano, el Príncipe Encantador lo apresa a fin de ejecutarlo públicamente. Pero en vez de la plaza pública, decide darle muerte... en un teatro. Esto no debe parecer extraño: toda narrativa deconstructivista sabe bien que las verdaderas batallas tienen lugar en el espacio de la representación. Por eso mismo, el príncipe decide poner en escena el cuento de hadas tradicional, interpretándose a sí mismo como un príncipe guapo y valiente que rescatará a una princesa encerrada en una torre y dará muerte al ogro feo y vil Shrek.

Ya en el escenario, el príncipe, sobre un corcel blanco y blandiendo una espada, expone en canto sus virtudes: «Soy yo, soy yo, sobre mi corcel real. Princesa, mi amor, por fin serás libre. Soy fuerte y valiente. Y voy hacia allá a todo galope. Con velocidad. Con poder». Y luego, mientras agita su larga cabellera como en un *spot* publicitario de champú, añade en tono de voz femenino: «Con cabello suave y que rebota». La narrativa se mofa del narcisismo del príncipe, pero también denuncia el código principal del cuento de hadas. Al identificarla con una estrategia publicitaria, la imagen del príncipe apuesto y valiente adquiere el sentido del embuste ilusionista, de la imagen vaciada de verdad.

A pesar de ello, el relato continúa y el príncipe se dispone a dar muerte a Shrek, cuando, de pronto, arriba el joven Arturo a detener la representación estereotipada. Sin embargo, a diferencia del héroe clásico, no lo hace con la fuerza sino con un discurso que apela a la singularidad de los villanos.

Arturo: ¿Quién piensa de verdad que debemos arreglar las cosas así?  
[Todos los villanos levantan la mano].

Arturo: ¿Me están diciendo que solo quieren ser villanos todas sus vidas?

El Capitán Garfio: Pero somos villanos. Es lo único que sabemos hacer.

Arturo: ¿Nunca han deseado ser otra cosa?

Steve, un árbol parlante: Es fácil para ti decirlo. Tú no eres un malvado árbol encantado.

Príncipe Encantador: Idiotas. No lo escuchen. Ataquen.

Ed, otro árbol parlante [cogiendo al príncipe y tapándole la boca]: Lo que Steve quiere decir es que es difícil encontrar trabajo honesto cuando todo el mundo está en contra tuyo.

Steve, un árbol parlante [dándole una palmada al otro árbol]: Exacto, gracias, Ed.

Arturo: Ok, tienen razón, yo no soy un árbol parlante. ¿Pero, saben qué? Un buen amigo me dijo una vez que solo porque la gente te trata como a un villano o un ogro o tan solo un perdedor... no significa que lo seas. Lo más importante es lo que piensas de ti mismo. Si hay algo que realmente quieres o alguien que quieres ser, entonces el único que te detiene eres tú mismo [...].

El descabezado [dando un paso hacia adelante]: Yo siempre he querido tocar la flauta.

La reina mala de Blancanieves [retirando un puñal del cuello de la madre de Fiona]: ¡A mí me gustaría abrir un spa! ¡En Francia!

El Capitán Garfio: Yo cultivo narcisos. Y son hermosos.

[Luego de suspirar ante las palabras del Capitán Garfio, los villanos arrojan sus armas al suelo].

En esta escena, hay que resaltar tres puntos precisos. Primero, que sea el joven Arturo quien finalmente asume el trono del Reino Muy Muy Lejano revela que el verdadero destinatario del film es el *nerd* adolescente, oprimido por la (est)ética de la escuela secundaria. Habíamos dicho en la introducción a esta secuencia que las películas de animación infantil se dirigen menos al niño que al adolescente: he aquí una evidencia. Segundo, al asumir el trono, Arturo no lo hace como un príncipe que lucha contra los villanos: su estrategia es más bien la de sustraerse a este código narrativo que enfrenta y esencializa a los buenos y a los malos. La tesis ética del film es que no hay realmente villanos: estos son solo personas engañadas. ¿Engañadas por quién? Por el gran Otro del saber, por la enciclopedia de los cuentos de hadas. Tercero, la escena revela por qué los villanos ayudaban al Príncipe Encantador a usurpar el trono. Arturo hace ver a los villanos que no son más que personas extraviadas con

relación a su singularidad. El Capitán Garfio siempre quiso cultivar flores, la Reina Malvada de Blancanieves administrar un spa y el Descabezado tocar la flauta. Si los villanos estaban engañados en el discurso del cuento de hadas sostenido por el Príncipe Encantador es porque no se habían entornillado a su singularidad, porque no habían asumido el desafío de «ser uno mismo».

La película niega así la existencia de una esencia del mal y afirma que el mal (ahora despojado de su sentido moral) es la renuncia a la singularidad y el entrapamiento en el saber del gran Otro. *Shrek tercero* repite así la tesis ética de *Shrek 2*: a saber, que el mal es un problema psicológico y que el bien es «ser uno mismo». Y repite también la muerte (o, al menos, la desaparición) del personaje que ocupa la posición del Uno. El Uno, vale recordarlo, no es una persona de carne y hueso. El Uno no es el origen de la estructura: pero, dada una estructura, se hace necesario Un operador que la haga consistir. En breve, el gran Otro crea la necesidad del Uno. En *Shrek 2* es el Hada Madrina quien ocupa la posición del Uno y en *Shrek tercero* es su hijo quien la ocupa. Y puesto que la saga de Shrek asume el compromiso de destituir al gran Otro de los cuentos de hadas, es solo lógico que el Príncipe Encantador sea aplastado por una torre al final de la película.

### **¿Una generación de niños desencantados?**

No vamos a ponernos a discutir con una película infantil por su desmedido optimismo con relación a la naturaleza del ser humano (no hay gente mala en esencia, solo gente con problemas psicológicos curables, excepto, quizás, el Uno...). Pero si la película tiene un mensaje tan inofensivo como: «Sé tú mismo», ¿por qué algunos críticos la consideran nociva y hasta decadente? En un artículo de la revista *Time* titulado «¿Es *Shrek* malo para los niños?», se arguye que las chanzas irónicas de la película rompen en los niños la capacidad de la ilusión (*Time* 2007). El artículo se refiere a escenas como aquella, en *Shrek*, donde Fiona le canta a un pájaro y este le sigue la tonada con un dulce trino. Fiona canta con notas cada vez más altas, el pájaro lo hace también, pero, en el esfuerzo, se infla de sobremanera y explota. Posteriormente Fiona y Shrek fríen sus huevos para comerlos con Asno.

La escena parodia las clásicas películas infantiles donde las princesas y los pájaros se unen en el canto embelesado del musical. El pájaro que explota es, por tanto, la ilusión, el hechizo, el encantamiento de las viejas películas de Disney. Quienes pertenecemos a generaciones pasadas podemos gozar de la parodia de esas viejas películas que hoy nos parecen aburridas, cuando no políticamente



incorrectas. Pero los niños de hoy ya no tienen contacto de primera mano con la película seria donde se despliega la ilusión, sino con la película paródica y metafictional. Ya no se trata de Shrek contra Disney, pues Disney ha descubierto que puede lucrar de esas películas irónicas que rompen su viejo molde encantado. Lo que sucede hoy en día es que la parodia de los cuentos de hadas ha devenido el modo hegemónico de narrar los cuentos de hadas.

Entonces, la pregunta es: ¿están creando las películas infantiles animadas de hoy una generación de niños desencantados? La respuesta está en una escena de *Shrek tercero* que replica aquella en *Shrek* en la cual Fiona canta con los pájaros. Quiriendo penetrar una fortaleza resguardada por unos árboles-guardianes, Blancanieves entona con los pájaros una canción típica de musical. Y cuando esta escena idílica ha conseguido distraer a los guardias, ella mira a la cámara con enojo para ulular una canción de rock pesado («The Immigrant Song», de Led Zeppelin) y los pájaros se suman ya no al embeleso del canto sino a la violencia de la canción, volando en manada contra los árboles.

Leamos la escena desde el siguiente enunciado de Lacan: «los desengaños se engañan»<sup>58</sup>. Blancanieves canta con los pájaros y recrea la vieja alianza entre el cine infantil y el musical. Y la narrativa, por supuesto, destruye esta ilusión, pero ¿con qué? Con «The Immigrant Song» de Led Zeppelin y el vuelo siniestro de los pájaros. En otras palabras, la ilusión del musical es rota por la

58 «Los desengaños se engañan» no alcanza a traducir el famoso juego de palabras de Lacan «*les non-dupes errents*», frase que en francés es homofónica a *les Noms-du-Père* ('los Nombres del Padre').

ilusión del videoclip. Esto se hace aun más claro en el baile de celebración al final de *Shrek 2*. ¿Qué se celebra en este baile? Que Shrek y Fiona hayan atravesado la fantasía del cuento de hadas y que puedan amarse como ogros singulares. Pero puesto que, en el baile, el Gato con Botas recrea la escena de la bailarina que recibe una ducha en *Flash Dance* (1983), Pinocho se lleva la mano a la pelvis como Michael Jackson y todo esto al ritmo de «Livin' la Vida Loca» de Ricky Martin, con el rebote de cámara del video incluido, se celebra también o, mejor, principalmente, la cultura del videoclip de MTV.

Dicho esto, retomemos la pregunta anterior: ¿se puede realmente decir que las películas como *Shrek* destruyen la capacidad de ilusión de los niños? No, simplemente sustituyen la ilusión de los cuentos de hadas y de los musicales de antaño por la ilusión de la cultura del espectáculo contemporánea. O, para expresarlo de otro modo: ¿se puede decir que las películas como *Shrek* crean una generación de desengañados, de desencantados? No, porque los desencantados de los cuentos y de las viejas películas de Disney se encantan de todos modos en la actual cultura pop.

Contra este aserto, se podría argüir que la escena del baile es una parodia, que ella no se toma la cultura pop en serio. Nada hay que objetar a este argumento, pero sí añadir que esta parodia no tiene «impulso satírico», ni mucho menos punzón crítico, y que se trata por ende de esa «parodia vacía» que Frederic Jameson llama pastiche<sup>59</sup>. Así, por ejemplo, el virulento rasgueo de guitarra de Jimmy Hendrix al interpretar el himno nacional de Estados Unidos, es una parodia; mientras que la divertida lata de sopa Campbell que se reproduce en los cuadros de Andy Warhol es un pastiche. Y lo que sugiere Jameson es que lejos de ser subversiva, la (est)ética del pastiche es hoy por hoy la (est)ética dominante del capitalismo tardío.

Todo esto se advierte a la perfección en *Shrek 2*, cuando Shrek y Fiona arriban por primera vez al Reino Muy Muy Lejano en una carroza. La carroza se desplaza por una avenida que evoca al famoso Sunset Boulevard de Los Ángeles, luego por el centro del reino, donde los esposos ven establecimientos comerciales de nuestros días (Versace, Burger King, Tower Records, Old Navy, The Gap, etc.), y finalmente por un camino aledaño a las mansiones de las princesas, similares a las de las estrellas de cine. Para cerrar la secuencia, la «cámara» se eleva por encima de las casas para mostrar unas verdes montañas

---

59 Según Jameson, el pastiche, así como la parodia, «es la imitación de un estilo particular o único [...]; pero es una práctica neutral de dicho remedo, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico [...]. El pastiche es una parodia vacía, una parodia que ha perdido su sentido del humor» (1999: 20).



donde están incrustadas las palabras «Muy Muy Lejano», que replican las letras de molde de «Hollywood».



Llegamos así al final del camino. En el Reino Muy Muy Lejano del tradicional cuento de hadas, tenemos ahora el Reino Muy Muy Cercano del mercado contemporáneo. En el espacio de ilusión de los cuentos, tenemos ahora la ilusión del consumo y del espectáculo, la cual se naturaliza hasta parecer una constante transhistórica. Y, lejos de subvertirla, el pastiche narrativo de la saga de Shrek acaba celebrando la ilusión fantasmática que soporta la realidad del capitalismo avanzado.

No podemos dejar pasar aquí que la (est)ética posmoderna del pastiche tiene como correlato inherente la subjetividad humorística y flexible de la época<sup>60</sup>. Shrek y sus amigos no solo se sumergen en un universo de videoclips y establecimientos comerciales, sino que se distancian irónicamente de él, así como se sumergen y distancian también de los cuentos de hadas. Mientras que el Hada Madrina y el Príncipe Encantador creen realmente en los cuentos, Shrek y sus amigos no se toman en serio ninguna de las formas culturales en las que se desplazan. No podría ser de otro modo: si los héroes de la saga de Shrek se tomasen estas formas en serio, la (est)ética del pastiche no podría subsistir. Solo cuando el héroe es humorístico y flexible se puede imitar una

60 Para Gilles Lipovetsky, «lo cómico, lejos de ser una fiesta del pueblo o del espíritu, se ha convertido en un imperativo social generalizado» (2002: 137). Esto ha dado lugar a un «nuevo héroe» que «no se toma en serio, desdramatiza lo real y se caracteriza por una actitud maliciosamente relajada frente a los acontecimientos [...]. A imagen y semejanza de nuestro tiempo, el héroe es eficaz aunque no se implique emocionalmente en sus acciones» (2002: 142).

determinada (est)ética sin degradarla. Es solo lógico entonces que quienes interpretan las voces de muchos de los principales personajes animados sean comediantes (Michael Myers, Eddie Murphy, Jennifer Saunders, etc.).

Lo que demuestra el análisis de la saga de Shrek es que la (est)ética del pastiche y el individuo cómico y dúctil son dos caras de la misma moneda, dos caras del mismo «giro cultural». Así como Shrek y sus amigos se distancian de distintas formas culturales, pero a la vez se desplazan en ellas, la narración se burla de los cuentos de hadas pero acaba contando uno y se burla también de la sociedad del espectáculo y del consumo, pero acaba ofreciendo un espectáculo y aceptando el *merchandising*.

Lejos de ser una excepción a la regla, esta narrativa que soporta aquello de lo que se burla da cuenta del funcionamiento normal del sujeto cínico con relación a la actual ideología capitalista. Como lo señala Slavoj Žižek, el cinismo contemporáneo se rige por la denegación fetichista: «Yo sé bien que los argumentos ideológicos de los políticos son meros discursos instrumentales para hacerse del poder y, sin embargo, actúo como si no lo supiera»<sup>61</sup>. Asimismo, el *yuppie* de hoy sabe que las mercancías no traen consigo la felicidad y, sin embargo, trabaja de sol a sol para comprarlas. Y para volver a la saga de Shrek, el pastiche narrativo ofrece a los espectadores una fácil sensación de rebeldía frente a la sociedad de consumo y del espectáculo para que puedan finalmente aceptarla con una sonrisa impotente.

Seamos justos. En cuanto a la deconstrucción del código que asocia belleza y virtud, la saga es por supuesto eficaz. La narrativa no solo denuncia el código como falaz, discriminatorio y restrictivo (los personajes que se someten a él se atosigan en el corset narcisista), sino que estampa la afirmación de la singularidad con el sello de la libertad y del amor. Pero en cuanto a las ilusiones que sostienen la realidad del capitalismo tardío, la narrativa anti-ilusionista contribuye cínicamente a la ilusión.

---

61 Siguiendo a Peter Sloterdijk, Slavoj Žižek señala que el cinismo es la respuesta de la cultura dominante a la ironía y el sarcasmo del pueblo frente a la propia cultura dominante. El cinismo, explica Žižek, «reconoce, toma en cuenta, el interés particular que hay detrás de la universalidad ideológica, la distancia entre la máscara ideológica y la realidad, pero todavía encuentra razones para conservar la máscara [...]; confrontada con el enriquecimiento ilegal, con el robo, la reacción cínica consiste en decir que el enriquecimiento legal es mucho más efectivo y, además, está protegido por la ley» (2005b: 57).

# De Blancanieves a Fiona: nuevos modelos de feminidad y seducción

*Talía Chlimper*

Desde la aparición de *Blancanieves* en 1937, las princesas de Disney han sido y siguen siendo los íconos de feminidad de millones de niñas y niños<sup>62</sup>. Sus clásicas historias de amor no solo han ayudado a instalar en el imaginario social el lugar que les corresponde a las mujeres dentro de los esquemas de seducción y las relaciones de pareja, sino también aquel que atañe a los hombres. No obstante, existen claras diferencias entre las princesas y los príncipes de Disney durante la segunda mitad del siglo pasado y aquellos que hoy aparecen en el cine infantil animado, sobre todo en las películas producidas por Dreamworks.

En las siguientes páginas, me propongo comparar los modelos de feminidad y los guiones de seducción en el Disney clásico y en la popular saga de Shrek. Mi intención es dar cuenta de las transformaciones que han sufrido dichos modelos y guiones como producto del nuevo posicionamiento de la mujer en la sociedad contemporánea.

Asimismo, será necesario dar cuenta de aquello que en la mujer sigue quedando fuera de la actual redefinición de la feminidad. Si bien el más reciente cine infantil propone personajes femeninos que recogen los deseos de emancipación de la mujer de hoy, este cine, como muchos otros productos culturales, continúa ignorando un elemento central de la feminidad: ese goce que no tiene lugar en la sexualidad fálica.

## Modelos de feminidad

Las protagonistas de *Blancanieves*, *La Cenicienta* y *La bella durmiente* fueron las primeras figuras femeninas llevadas a las pantallas del cine infantil. A pesar del protagonismo que tienen en sus películas, todas ellas sostienen la idea de que el lugar de la mujer es el hogar. Víctimas de alguna bruja malvada,

---

62 Por princesas de Disney, me refiero a las protagonistas de las siguientes películas: *Blancanieves y los siete enanos* (1937), *La Cenicienta* (1950), *La bella durmiente* (1959), *La sirenita* (1989), *La bella y la bestia* (1991) y *Mulan* (1998); también a Jasmín en *Aladino* (1992).

estas princesas –que se pasan casi toda la película cantando con pajaritos en el bosque u ocupadas en alguna labor doméstica– terminan siempre siendo rescatadas por un príncipe que promete un futuro lleno de amor.

Tres largas décadas después, el guión que actúan las princesas de la década de 1990 sigue siendo el mismo. Si bien Ariel de *La sirenita* (1989), Bella de *La bella y la bestia* (1991) y Jasmín de *Aladino* (1992) son personajes que muestran bastante más agencia en su propio devenir, sus deseos y elecciones siguen sujetos al encuentro de un príncipe. Aunque Ariel se rebele contra su padre y salga del mar para conocer el mundo, Bella sea una lectora inagotable que sueña con tener una vida fuera de su lugar natal y Jasmín se escape de su castillo para conocer lo que existe tras sus muros, todas ellas, finalmente, se enrumban en una aventura que conduce al encuentro con un príncipe encantador.

Existe pues una dependencia de las mujeres frente a los hombres, que en mayor o menor medida se halla invisibilizada en estas películas. Digo invisibilizada pues, aunque sea evidente para los adultos, los niños y niñas que miran estas películas se dejan envolver por las historias sin advertir la reiteración de un vetusto modelo de feminidad.

Lo mismo sucede con la apariencia física de las princesas, como se ve en la siguiente ilustración, en la que aparecen las principales princesas de Disney.



Aunque con diferentes matices, todas presentan una belleza con rasgos claramente definidos: son delgadas y coquetas, de ojos grandes y cabellos

largos, de pequeñas cinturas y bustos delineados. El cuerpo de las princesas de Disney está así marcado por las expectativas hegemónicas del deseo masculino. La mujer es un objeto para la mirada del hombre y estas películas no dudan en reafirmar esta condición como lo más importante de la feminidad<sup>63</sup>.

Entonces, podría decirse que en estas princesas se filtra un resto de los viejos discursos que sitúan a la mujer en el dominio privado del hogar o del amor; de allí que ninguna cumpla funciones políticas o militares.

Ahora bien, la evolución de nuestras princesas no termina ahí. En las películas de los últimos quince años, ha habido un salto cualitativo con respecto a sus representaciones pasadas. Por ejemplo, en *Shrek tercero* (2007) las princesas más conocidas de Disney vuelven a la pantalla como amigas de Fiona en el reino Muy Muy Lejano. En este film, en el que se parodian los clásicos cuentos de hadas del cine infantil, hay una escena en que los partidarios del Príncipe Encantador encarcelan a las princesas para reinstaurar un régimen basado en roles patriarcales. Así, mientras que el príncipe planea asesinar a Shrek frente a todo el reino, Fiona insta a las princesas a tomar cartas en el asunto y enseguida Blancanieves ordena a la Bella Durmiente y a Cenicienta asumir sus posiciones, tras lo cual se las ve como se muestra en el siguiente fotograma.



Como puede observarse allí, las princesas asumen que la posición que les corresponde, como mujeres, es la de aguardar a ser rescatadas. Sin embargo,

63 Ello puede notarse también en la música, pues el contenido ideológico de estos productos culturales no solo se encuentra en las imágenes y los guiones. Entre todas las canciones que podría citar que dan cuenta de este argumento, creo que la más adecuada sería «El amor encontrará su camino» («Love will find his Way»). Original de la película *El rey león II* (1998), la canción dice en un fragmento cantado por la leona Kiara: «Puedo no ser valiente o fuerte o inteligente pero en algún lugar de mi secreto corazón sé que el amor encontrará el camino», con lo cual indirectamente se refuerza el estereotipo de que las mujeres nada tienen que ver con la inteligencia o la valentía, pues lo suyo corresponde al terreno del amor.

Fiona entra nuevamente en escena, esta vez muy indignada, para decirles que deben estar bromeando. En ese momento, la madre de Fiona –la reina del Reino Muy Muy Lejano– golpea las rocas de la prisión y abre un hueco por donde todas pueden escapar. Fiona exclama entonces que de ahora en adelante serán ellas quienes se encargarán de tomar cartas en el asunto («*We are going to take care of business ourselves*»). Así, las dulces y hermosas princesas que durante décadas se habían limitado a esperar que un príncipe las rescatase, se transforman en guerreras dispuestas a recuperar su reino.



El tercer fotograma del grupo anterior –abajo a la izquierda— alude a las famosas quemas de sostenes que hubo en Estados Unidos entre las décadas de 1960 y 1970. Mediante este acto público, algunos grupos feministas mostraron su oposición respecto a cómo la sociedad patriarcal reducía a la mujer a la condición de objeto sexual<sup>64</sup>. El feminismo es así el punto de partida desde el

64 El sostén fue tipificado por muchas feministas radicales como un objeto patriarcal que reducía a la mujer al *status* de objeto sexual. Tras el concurso de Miss América en 1968, un grupo de feministas de Nueva York llenaron un gran bote de basura (un «*freedom trashcan*») con sostenes, zapatos de taco, pestañas postizas, ruleros, maquillaje, etc. y tuvieron la intención de prenderles fuego; sin embargo, algunas fuentes indican que ello nunca se llevó a cabo, pues no se obtuvo el permiso para hacerlo. Dos años después, el 2 de junio de

cual se despliega la secuencia, es decir, este fotograma sostiene a los otros tres: Blancanieves luce un tatuaje con el nombre de uno de los siete enanos (arriba a la izquierda), la Bella Durmiente hace movimientos de kung-fu (abajo a la derecha) y la Cenicienta lima sus zapatos de taco para convertirlos en armas (arriba a la derecha).

La secuencia entera puede entonces entenderse como el intento por crear un nuevo modelo de feminidad que recoja el deseo y los avances de la emancipación femenina. Como bien lo explica Gilles Lipovetsky, la lógica de dependencia respecto de los hombres ya no determina la condición femenina, al menos en las democracias occidentales; el derecho al sufragio ha sido conquistado a inicios del siglo pasado, actualmente se han legitimado casi completamente los estudios universitarios y el trabajo de la mujer y el control sobre la procreación se ha empezado a establecer como un derecho (1999: 218). Atrás ha quedado el ideal de la mujer de su casa y, en cambio, ha aparecido desde el espacio global de la cultura del espectáculo el modelo de la supermujer.

Aquí hay que remarcar la diferencia entre el sentido de este modelo y el feminismo de las décadas de 1960 y 1970. Mientras que las feministas se oponían a la objetivación de la mujer en nombre de su subjetivación laboral y ciudadana, el modelo de la supermujer implica la subjetivación de la mujer sin el abandono de su condición objetal. Cenicienta y Blancanieves debían ser *sexys* y pasivas, pero las princesas de la saga de *Shrek* deben ser *supersexys* y además asumir atributos asociados a la masculinidad: la capacidad de competir, pelear y proteger<sup>65</sup>. Si bien este cambio en la cultura popular ha sido una victoria indiscutible contra la subordinación de la mujer en el orden tradicionalmente masculino, no debe perderse de vista que la supermujer trae consigo una recarga de imperativos superyoicos.

En los últimos tiempos, ha circulado un chiste en internet en el cual las mujeres se preguntan por qué se ha inventado esa idiotez de la liberación

---

1970, en Berkeley, hubo una quema pública de sostenes que sí fue documentada. A partir de estas manifestaciones, se generó una fuerte asociación entre los movimientos feministas y la acción simbólica de quemar sostenes, con lo cual podríamos asumir que, en *Shrek*, la escena alude a los avances y reivindicaciones obtenidos por estos movimientos para las mujeres.

65 Es importante considerar que esto es algo que se encuentra en el cine contemporáneo mucho más allá del cine infantil animado. El mejor ejemplo de ello es la película *Los ángeles de Charlie* (*Charlie's Angels*, 2000), en la que tres detectives muy atractivas (Cameron Diaz, Drew Barrimore y Lucy Liu) vencen en combate a criminales varones con sus increíbles habilidades físicas. Si bien esta película es un *remake* de la famosa serie de la década de 1970, puede advertirse que lo que hace unas décadas era un discurso emergente hoy se ha vuelto hegemónico.

femenina, pues, ahora, además de ser bellas y ocuparse de la casa y de los hijos, deben pasar todo el día trabajando. Más allá del trasfondo absolutamente machista del chiste, este deja entrever una verdad. Y es que el nuevo modelo construido desde las industrias culturales para reivindicar a la mujer la insta a serlo todo, vale decir, a ser mujeres y también hombres.

Al parecer, Hollywood ha confundido la emancipación femenina con el borramiento de la diferencia sexual. Más precisamente, lo que Hollywood pierde de vista es el carácter **no-todo** de la feminidad. Como dice Jacques Lacan, la mujer **no** está **toda** en la función fálica<sup>66</sup>; hay un goce en ella que no pasa por tener o ser el falo, es decir, por tener el símbolo del poder sexual o por ser la belleza que alude a este poder. O, dicho de otro modo, hay un goce en la mujer que no puede reducirse a las conquistas típicamente masculinas de tener el falo y sus sustitutos (dinero, prestigio, poder, etc.) o a la aspiración tradicionalmente femenina de encarnar el objeto fantasmático del varón. Se trata del goce Otro, de un goce indecible, inefable, propiamente femenino, del cual están radicalmente excluidos quienes se encuentran en la posición simbólica masculina.

Ahora se entiende mejor por qué las mujeres de carne y hueso experimentan el modelo de la supermujer como limitante o, mejor dicho, agotador. Al desentenderse de aquello que es específico y singular en la mujer, este modelo es vivido por ellas como una exigencia que muchas veces les resulta ajena.

## Modelos de seducción

El nuevo posicionamiento de la mujer en las sociedades contemporáneas ha generado una serie de cambios en los guiones de seducción. Si bien estos se siguen estructurando en base a la oposición entre lo masculino y lo femenino, las formas que toman estas posiciones se han visto significativamente cambiadas.

Tradicionalmente, se ha atribuido al hombre el papel activo de la iniciativa y a la mujer el papel pasivo de la espera. De hecho, la mayoría de cuentos de hadas llevados a la pantalla de cine en la segunda mitad del siglo pasado

---

66 «El ser no-toda en la función fálica no quiere decir que no lo esté del todo. No es verdad que no esté del todo. Está de lleno allí. Pero hay algo más [...]. Hay un goce de ella, de esa **ella** que no existe y nada significa. Hay un goce suyo del cual quizás nada sabe ella misma, a no ser que lo siente: eso sí lo sabe. Lo sabe, desde luego, cuando ocurre. No les ocurre a todas» (Lacan 1981: 90).



cuentan, con mínimas variaciones, la historia de una bella e indefensa princesa que es salvada y conquistada por un apuesto príncipe, luego de lo cual se casan y son felices para siempre. A los hombres, les correspondía dar el primer paso, rescatar a la princesa, declarar su pasión; a las mujeres, aguardar la iniciativa viril, encubrir sus deseos y hacer esperar al pretendiente. Pero, ¿siguen siendo estos nuestros guiones de conquista? En la primera película de *Shrek* (2001), quien usurpa el rol salvador que le corresponde por tradición al príncipe apuesto y encantador es un ogro verde y feo que, al menos en un principio, no tiene ningún interés en la princesa Fiona. Sin embargo, su deseo por recuperar su pantano lo conduce a una serie de circunstancias que le impondrán rescatarla de la torre de un castillo resguardado por un furioso dragón. Más adelante, cuando van caminando juntos por el bosque, irrumpe un personaje que, colgado de una liana, carga a Fiona en sus brazos y la «salva» de Shrek, la «bestia verde» que la está acompañando.



El hombre en cuestión le toma la mano y la besa seductoramente mientras que ella se resiste. Muy fastidiada le pregunta quién se cree que es. Y él, con un acento francés empalagoso, se disculpa por no haberse presentado y enseguida lo hace replicando en canto el gastado formato del género musical, que lo describe como Monsieur Hood, un hombre lleno de virtudes que no impresionan para nada a nuestra progresista princesa<sup>67</sup>.

Pero ¿por qué resulta tan insoportable para Fiona este Monsieur Hood? En los tiempos actuales, el tradicional seductor masculino ha perdido su lugar. Las maniobras seductivas masculinas afianzadas en las demostraciones de

67 La voz de Monsieur Hood es interpretada precisamente por Vincent Cassel, quien en la película *Elizabeth* (1998) interpreta a un libidinoso y atrevido príncipe de Francia.

fuerza viril, el lirismo sentimental y la exaltación de las mujeres ya no tienen el poderoso efecto que tenían sobre ellas. Estas «virtudes» están tan gastadas como quien mejor ha encarnado estos protocolos: me refiero a la figura de Don Juan, que para los ideales de la mujer moderna no sería más que un tipo hipócrita, sexista y empalagoso.

Esta transformación de los formatos puede incluso, a decir de Lipovetsky, notarse en el lenguaje: «desde los años cincuenta en adelante ya no se corteja, se “liga”, lo cual se debe a que el dispositivo del cortejo implica toda una teatralidad, una temporalidad regulada, una retórica del sentimiento. Aspectos todos ellos que el “ligue” borra de un plumazo con sus connotaciones de juego desenvuelto y prosaico» (1999: 48). Los feminismos, la revolución sexual y la cultura del ocio, de la autonomía y de la autenticidad han influido profundamente en aquello que atrae a las mujeres, o al menos en aquello que ellas quisieran que las atraiga, y Monsieur Hood es, pues, todo lo contrario.

Entonces, ¿qué hace la princesa Fiona frente a este antiguo y pegajoso ritual de seducción?



Mientras Monsieur Hood anuncia, desenvainando su cuchillo, que la defenderá de Shrek, Fiona pone término a su canción con una patada en su cara, para luego golpear también a todos los cómicos bailarines del musical. La secuencia da cuenta de la reacción que genera en las mujeres contemporáneas el ridículo papel del seductor tradicional. Puesto que ellas se niegan ahora a vivir a la sombra de los hombres, la seducción masculina ha tenido que reinventarse. Nuevas formas asociadas al humor y a la relación con la intimidad de la mujer han surgido en los terrenos de la conquista.

Así, en una escena posterior, vemos a Shrek y a Fiona en una suerte de cita improvisada en la que ella le hace un algodón a base de tela de araña y de mosquitos y él responde inflando una rana a manera de globo. La escena termina con ellos caminando juntos por una pradera mientras se ríen y se agarran a empujones.

Pero revisemos otro ejemplo. La película *Antz* (1998) relata la historia de Z, una hormiga que cuestiona su lugar y su destino dentro de la colonia en la que vive. En una escena en que las hormigas «obreras» están en la discoteca al final de un largo día de trabajo, Z acaba bailando nada menos que con Bala, la princesa de la colonia, quien harta de ser una princesa decide disfrazarse e ir a ver cómo viven las hormigas comunes. En la escena se ve la forma en que la princesa Bala es conquistada por la originalidad del baile de Z. Aunque su peculiar estilo en realidad se debía a su ineptitud para el baile, lo importante acá es que la mujer es seducida por el humor y la ruptura con lo convencional del hombre.

¿Qué es entonces lo que ha cambiado? ¿Por qué Fiona prefiere coquetear a modo de juego con Shrek que recibir los cumplidos de Monsieur Hood? ¿Y por qué Bala se encuentra más atraída por una hormiga común que baila de manera cómica que por el imponente general del ejército que la corteja?

Aquello que seduce desde la posición masculina ha cambiado sus coordenadas en el plano de lo imaginario. Mientras que antes la seducción estaba revestida de cierto machismo, ahora está asociada al humor. Sin embargo, es importante notar que la posición simbólica masculina sigue siendo la misma. Esta invariabilidad radica en lo siguiente:

[...] al tener que dar prueba del humor (atributo imaginario) los hombres se encuentran de nuevo situados en el papel activo o de ofensiva de la seducción; les corresponde no solo distraer a las mujeres, brillar e imponerse sino, también, testimoniar cierta **fuerza** individual, dado que el humor concreta cualidades de falta de respeto y de insolencia, de libertad de espíritu, de la capacidad de distanciamiento en relación con lo real. (Lipovetsky 1999: 57-58).

Vemos, pues, que si bien cambia el guión tradicional de conquista, se mantiene al hombre como portador del falo en el registro simbólico. Adviértase que tener el falo no es tener el pene, es más bien poseer el símbolo de poder sexual que puede suscitar el deseo femenino. Lo que ha cambiado entonces son los atributos imaginarios que atestiguarían que un hombre es portador del falo. Si antes tener el falo era equiparable a un plus de virilidad (y machismo), hoy ello es asociado a otros atributos<sup>68</sup>.

---

68 Ahora bien, cabe señalar que la paleta de medios sigue siendo más amplia para los hombres que para las mujeres. Si bien se han dado cambios en el plano imaginario, el poder, el dinero, la notoriedad, el prestigio (todos asociados a la tenencia del falo)

## Una paradoja cultural

El cine infantil contemporáneo se encuentra dentro de un impasse en el que la representación de la emancipación femenina no se logra sin dejar de lado la especificidad de la mujer. Pero, más allá de ser algo propio del género, esto es el resultante de la historia de los feminismos que lo preceden. Hagamos un breve repaso.

A grandes rasgos, dos han sido los movimientos femeninos durante el último siglo: el primer feminismo tuvo como objetivo principal la **igualdad** jurídica. Este primer combate reivindicativo alcanzó logros como el derecho al aborto, la anticoncepción, la igualdad de salarios y de funciones, el reconocimiento profesional y, por supuesto, el derecho a sufragar. En palabras de Julia Kristeva, «esta corriente del feminismo **globalizó** los problemas de las mujeres de diferentes medios, edades, civilizaciones o simplemente de diferentes estructuras psíquicas, con la etiqueta de Mujer Universal» (1995: 191).

El segundo feminismo, posterior a Mayo del 68 y ligado a mujeres asociadas a la experimentación estética y la práctica psicoanalítica, siguió luchando por el reconocimiento sociocultural de las mujeres, pero fue **cualitativamente** diferente al de la primera generación: su interés se centró en la **especificidad** de la psicología femenina y sus realizaciones simbólicas. Sin embargo, el segundo movimiento feminista derivó a menudo en un entrampamiento: al explorar la diferencia femenina (con respecto al hombre) en el amor, el arte y el psicoanálisis, se olvidó de atender las relaciones de poder entre los sexos.

Entonces, como hemos visto en las líneas anteriores, el impasse entre el primer y el segundo feminismo ha devenido en una representación simplificada y espectacularizada de lo femenino: la **supermujer**, ese modelo en el cual la mujer ocupa ambas posiciones sexuales, es decir, portadora del falo y objeto de

---

siguen funcionando como instrumentos de seducción. Estos mismos elementos pueden encontrarse en las mujeres, por supuesto, pero no cumplen la misma función. Podría decirse que lo que es estratégico para lo masculino es solo facultativo para lo femenino y viceversa. Aunque ciertamente las relaciones entre hombres y mujeres avanzan hacia un modelo cada vez más simétrico, en las mujeres la seducción se sigue apoyando en las estrategias de valoración estética. Como hemos visto antes, las figuras femeninas del cine infantil son en su mayoría mujeres cuyo atractivo físico es notable. A excepción de Fiona, que es la única princesa fea del género, todo el resto no lo son. Si bien pudiera parecer que en *Shrek* se busca afirmar que la belleza no es un atributo importante al poner como protagonista a una ogra, el que todas las otras princesas sean bellas termina sosteniendo lo contrario.

deseo masculino. Si bien hay que reconocer que el cine ha recogido bastante bien los avances emancipatorios logrados por los movimientos feministas, también hay que señalar que ha caído en el error de pretender representar a la mujer como **todo**, pues justamente esa operación contradice su carácter **no-todo**. Hollywood, en este sentido, no ha podido dar cuenta de esa singularidad femenina que escapa a la clara distinción entre ser sujeto y ser objeto.

## **Zoom out**

# **Los comunistas liberales toman el cine infantil**

Comencemos por reconocer la particularidad del individualismo en el actual cine infantil animado. Si en los clásicos de Disney el individualismo consistía en realizarse dentro de las expectativas del gran Otro social, en las películas de hoy implica construirse desde aquello en uno mismo que es **sinlugar** en el gran Otro. Lo dicho podría llevarnos a creer que el cine animado recupera los valores subversivos de la década de 1960. De hecho, en muchas de estas películas, sobre todo en las de Dreamworks, es el individuo que desencaja del orden social quien porta el estandarte del futuro. No obstante, lo que realmente ocurre es que la rebeldía de la década de 1960 es cooptada por la lógica del mercado.

Esto se hace patente en el final de *Shrek tercero* (2007): cuando el rey Arturo insta a los villanos a dejar atrás su resentimiento social y a construirse desde lo más singular en sí mismos, la Reina Malvada de Blancanieves se reconoce en estas palabras y responde: «Yo siempre quise tener un spa». Subversión quería decir en la década de 1960 «cambiar el mundo»; hoy quiere decir cambiar uno mismo para realizarse dentro del mercado. Y lo más problemático de todo esto es que «cambiar el mundo» se vuelve ahora la definición de resentimiento o de ignorancia. De allí que, en *Bee Movie* (2007), el intento de Barry por alterar las relaciones comerciales injustas entre la Metrópoli (los humanos) y la Periferia (las abejas) concluya en una catástrofe ecológica. Y de allí también que, a pesar de que se anuncia un nuevo contrato social, el comercio sea restituido sin cambio alguno. Que el film se desentienda del nuevo contrato y se limite a celebrar que Barry pueda realizar su sueño de ser una abeja polinizadora, es sintomático de que en el cine animado la subversión pierde su sentido colectivo para asumir el de la exploración individual.

Aquí es importante preguntarse: ¿a qué orden social se enfrenta el individuo en el cine animado? La respuesta es sencilla: a aquel que se sostiene en el Uno, en el Centro Organizador. En *Antz* (1998), por ejemplo, el lugar del Uno es ocupado por el General Mandible, quien pretende hacer de la colonia un ejército y embrollarla en una guerra perpetua. La película concluye cuando, lideradas por el neurótico Z, las hormigas derrocan al general e instauran el régimen espontáneo de la multitud.

Podría decirse que el cine animado ha hecho suyo el paso posmoderno de lo Uno a lo múltiple bajo la égida del capitalismo contemporáneo. Es cierto que el posmodernismo ha sido importante para legitimar el surgimiento de movimientos sociales particularistas (étnicos, raciales, sexuales) que no se identificaban con la gran narrativa universal marxista. Pero también lo es que muchos de estos movimientos han sido absorbidos por la gran narrativa del «fin de la historia» propuesta por el capital. Como lo recuerda Žižek (2005a), si otrora el imperialismo cultural era la ideología del capitalismo clásico, hoy el multiculturalismo es la ideología de un capitalismo postnacional que ha descentrado y flexibilizado su modo de producción<sup>69</sup>. Asimismo, en el cine animado, el rescate posmoderno-multicultural de las luchas particulares se diluye en el reclamo por ocupar un nicho en el mercado global. Es entonces desde el **nexo liberal** entre el posmodernismo y la globalización que se denuncia al Estado intervencionista que homogeniza al individuo, mientras se ensalza a la sociedad de mercado por acoger al individuo que desencaja. La gran ilusión utópica del cine animado es que la democracia liberal es el producto de la suma espontánea de las singularidades. La utopía tiene, así, la forma del internet: ¿no es este el mejor ejemplo de una vasta red de enlaces que funciona bastante bien sin un centro?

Por otra parte, el individualismo en el cine animado va de la mano del reclamo del placer. Y la ventaja de la sociedad de mercado, según estas películas, es que inscribe el placer en su centro. *Antz* materializa esta idea cuando, luego de subvertir el orden totalitario, Z se jacta de que en el centro del hormiguero hay ahora una piscina. Lo mismo ocurre en la saga de Shrek, donde los personajes encuentran en el mundo del espectáculo el placer de «ser uno mismo». *Cars* (2006), sin embargo, socava esta perspectiva al mostrar que, en este mundo, radica no la singularidad y el placer sino un imperativo impersonal al éxito y al goce que conducen al sujeto al vacío y a la soledad. Y si bien el film resuelve todo esto dentro del mercado-espectáculo, no hay que minimizar su crítica. Hoy se ha vuelto un sentido común que el sujeto no es lo que el gran Otro dice de él. Y el acierto de *Cars* ha sido añadir que tampoco es lo que dice el gran Otro del mercado.

Ahora bien, además del placer, el cine animado reivindica la ironía y la convierte en parte esencial de sus narrativas. Han quedado atrás las viejas películas de Disney que reproducían la ilusión de los cuentos de hadas; las

---

69 Estamos hablando de la transición del capitalismo fordista al capitalismo de acumulación flexible (Harvey 1990).

películas de hoy ironizan dicha ilusión. La saga de Shrek, por ejemplo, se ocupa de «subvertir» los códigos narrativos del Disney clásico. Si ponemos subvertir entre comillas, es porque la ironía en la saga se desprende del espíritu crítico de la parodia para asumir el tono celebratorio del pastiche. Como lo recuerda Lipovetsky, la ironía actual «no tiene víctima, no se burla, no critica, afanándose únicamente en prodigar una atmósfera de felicidad sin más» (2002: 140).

Hay que señalar además que la distancia irónica frente a la ideología es el funcionamiento normal del sujeto cínico contemporáneo (Sloterdijk 2001). *Shrek* (2001) se burla sin cesar de los cuentos de hadas, pero acaba contando un cuento de hadas, y se burla del mundo del espectáculo, pero inscribe al sujeto precisamente allí: en *Shrek 2* (2004), luego de vencer al emporio de belleza del Hada Madrina, Shrek y sus amigos celebran con bailes y canciones que reproducen la estética MTV. Otrora la ironía podía estar del lado de la utopía; hoy está del lado de la resignación: la burla fácil permite al espectador sentirse libre del orden social, pero también de la responsabilidad de crear un Nuevo Orden.

La ironía, el humor y el placer se han vuelto esenciales a los nuevos «héroes» animados. Es por ello que las voces de Jerry Seinfeld y Woody Allen dan vida a los protagonistas de *Antz* y *Bee Movie*, respectivamente. Asociados a la «comedia sofisticada», sus voces refuerzan la idea de que los protagonistas se han librado de los viejos imperativos sociales para asumir una manera de ser flexible y dinámica. Curiosamente, los nuevos «héroes» evocan el modo en que un grupo de individuos en torno a las industrias digitales —que se autodenominan «comunistas liberales»— se representan a sí mismos.

Lo que hace a este grupo interesante es que su ideología se ha hecho indistinguible de la nueva generación de radicales izquierdistas antiglobalización: el mismo Toni Negri, gurú de la izquierda posmoderna, elogia al capitalismo digital porque contiene **in nuce** todos los elementos del comunismo: basta con quitarle el envoltorio capitalista, y el objetivo revolucionario se ha alcanzado. Tanto la vieja derecha, con su ridícula creencia en el patriotismo de miras estrechas, la autoridad y el orden, como la vieja izquierda, con su capitalizada lucha contra el capital, son conservadoras, pues combaten con sus luchas un teatro de sombras y siempre fuera de juego respecto a las nuevas realidades. El significativo de esta nueva realidad en la nueva lengua comunista liberal es «inteligente»: inteligente indica lo dinámico y nómada como opuesto a la burocracia centralizada; el diálogo y la cooperación contra la autoridad jerárquica; la flexibilidad contra la rutina; la cultura y el



conocimiento frente a la producción industrial antigua; la interacción espontánea y la autopoiesis frente a la jerarquización rígida. (Žižek 2009: 27-28)

Si en la década de 1990 había que elegir entre Davos (globalización capitalista) y Porto Alegre (antiglobalización), los comunistas liberales –según Žižek– realizan una operación mágica en la que Porto Alegre deviene Porto Davos. La izquierda ya no es por tanto necesaria, sus demandas son atendidas inteligentemente por comunistas liberales dentro del capitalismo. Y no hay lugar donde esto se exprese con más fuerza que en el cine animado, especialmente en el de Dreamworks. Es más, aquí se sostiene la ilusión de que, dada su capacidad para asimilar las demandas más heterogéneas, el mercado actualiza el viejo ideal marxista de «la revolución perpetua». Asumiendo que esto sea cierto, lo importante es saber qué cambia en el mercado para incorporar lo heterogéneo. Y lo que vemos en *Bee Movie* y en *Cars* es que poco o nada cambia. En el primer film, las abejas regresan a negociar con los humanos, pero no se modifican las relaciones asimétricas entre ellos; y, en el segundo, todo un pueblo se reformula para convertirse en el equipo automovilístico de Rayo McQueen, pero sus valores colectivos no cambian el mundo de la competencia, tan solo ayudan al individuo competitivo a lidiar mejor con el aislamiento.

Dicho esto, sería injusto argüir que el cine animado no ha cambiado para dar cabida a los reclamos feministas. Si en los clásicos de Disney las mujeres eran valoradas por su belleza y dulzura, las actuales películas de Dreamworks (e incluso las más recientes de Disney-Pixar) las valoran también por su capacidad de agencia. Ejemplar es aquí el personaje de Fiona: en *Shrek tercero*, ella y las princesas se rehúsan a ser salvadas por los varones y colaboran activamente en desbaratar el complot conservador del Príncipe Encantador para usurpar el trono del Reino Muy Muy Lejano. Llamamos a este complot «conservador» porque el príncipe representa el orden de Disney clásico, en el cual los príncipes son apuestos, valientes y activos, mientras las princesas son bellas, tiernas y pasivas. Nada convendría menos a Fiona, que no encaja en el estereotipo de la dulce y bella princesa que canta con los pájaros (como Aurora en *La bella durmiente* [1959]). Fiona no solo sabe pelear tan bien como un hombre, sino que además se acepta como una gorda ogresa verde.

No sucede, sin embargo, lo mismo con las demás princesas en el film, que a pesar de desafiar el cliché de la pasividad, son tan bellas como sus antecesoras de Disney. En *Cars*, ocurre algo similar: Sally, la novia del auto Rayo McQueen, es bella (un Porsche) y a la vez inteligente y tenaz (es una abogada que además

oficia de lideresa comunitaria). Así, respondiendo a la demanda de personajes femeninos con mayor agencia, las películas más progresistas del género encuentran en la supermujer un nuevo modelo social. Lamentablemente, el nuevo modelo se desentiende de la singularidad femenina y por tanto acaba recargando de imperativos a las mujeres de carne y hueso de hoy. Según este modelo, que encuentra su inspiración en el cómic (en los superhéroes femeninos), la mujer debe seguir rigiéndose por los ideales de belleza, pero a la vez debe probar su valía en actividades tradicionalmente masculinas. En otras palabras, el modelo de la supermujer insta a la mujer a serlo todo: a tener y ser el falo, es decir, a tener los símbolos de poder fálico y a la vez a ser el objeto de deseo del fantasma. No es extraño entonces que este modelo tienda a vivirse por las mujeres de carne y hueso como demandante o, para decirlo en términos freudianos, como un imperativo superyoico.

Por supuesto, la supermujer no es un personaje exclusivo del cine infantil: piénsese en las recientes versiones filmicas de *Los ángeles de Charlie* (2000 y 2003), donde tres bellas mujeres vencen en combate a villanos masculinos gracias a su adiestramiento en las artes marciales. Es como si, para sumarse a la emancipación femenina, las industrias culturales solo pudiesen imaginar revestir a la mujer con las insignias del poder fálico. Nada hay que objetar a que ella participe de las conquistas fálicas, que son del orden del tener (dinero, poder, saber, etc.). Pero al desentenderse de la singularidad femenina, el modelo de la supermujer se limita a incluir a la mujer en un mundo liberal de corte masculino y renuncia a pensar la posibilidad de modificarlo desde lo propiamente femenino. En este sentido, la pregunta que enfrenta nuestra cultura es la siguiente: ¿qué significa la emancipación femenina: incluir a la mujer en el mundo liberal-masculino? ¿o introducir algo propio de ella en este mundo a fin de hacerlo cambiar? Y, por supuesto, la respuesta del cine animado no considera realmente la segunda alternativa.

Al leer estas líneas, el lector quizá se pregunte: ¿no estamos exigiendo demasiado del cine animado? Al reclamar que se ocupe de temas serios, ¿no se pierde de vista la demanda de entretenimiento de los niños? En realidad, los temas serios no tienen por qué estar reñidos con el entretenimiento: después de todo, el cine animado ya ha hecho suyos temas políticos como, por ejemplo, el tránsito del totalitarismo a la democracia liberal o las iniquidades del comercio entre metrópoli y periferia. Los niños, por supuesto, no piensan en estos términos, pero las imágenes modelan sus afectos, de manera que, más adelante, les resulta sensato oír que el Estado interventor es malo, que el mercado es lo natural, que ser subversivo consiste en ser uno mismo o que la emancipación femenina equivale a reivindicar al derecho a hacer lo mismo que un hombre.

Así, no es imposible que el cine animado se aboque a promover una actitud crítica hacia el mundo contemporáneo. Recalcamos lo último: hacia el mundo contemporáneo. Salvo contadas excepciones, en las películas de este género la crítica se dirige principalmente hacia sistemas sociales pasados o en vías de desaparición (el monarquismo, el fascismo, el comunismo, etc.). Es como si el cine infantil reaccionase siempre demasiado tarde a los problemas vigentes del mundo. Y, para borrar de una vez por todas la impresión de que exigimos demasiado del cine infantil, pongamos un ejemplo de lo que este género puede y debe ser.

En *Wall-E* (2008), el cine animado se ocupa de un escenario postapocalíptico: la Tierra está deshabitada y cubierta de basura debido al consumismo en masa promovido por la mega corporación Buy-n-Large ('Compre a sus anchas'). Mientras restaura el ecosistema, Buy-n-Large evacúa a la población humana de la Tierra en unas naves espaciales automatizadas, donde permanecen alrededor de setecientos años. Aquí las máquinas realizan todas las labores mientras que los humanos se dedican a relajarse, consumir, engordar y luchar contra el aburrimiento. Transportándose en unas camillas antigravitacionales, que les ahorran el trabajo de caminar, hombres y mujeres se han vuelto obesos y han perdido masa ósea y el sentido de sus vidas.

Sin ambages, *Wall-E* denuncia al consumismo como la causa directa de la catástrofe ecológica. La tesis del film es que el consumo ha llevado a los seres humanos a perder el sentido del deber y por tanto a destruir con displicencia el medio ambiente. Y lo peor de todo es que la llegada de la catástrofe ecológica no los lleva a cambiar subjetiva y éticamente para revertir el daño. Los humanos prefieren el placer de consumir comida chatarra en el espacio sideral en vez de trabajar para que la Tierra vuelva a ser habitable. Pero quizás la crítica más fuerte a la sociedad de consumo se halla en la siguiente imagen, específicamente en las letras en el logo de la Casa Blanca detrás del "presidente".



Que las palabras «Buy-n-Large» reemplacen a «La Casa Blanca», palabras que aparecen en el logo estatal de Estados Unidos, alude a que el Estado norteamericano ha sido cooptado por las grandes corporaciones. *Wall-E* agujerea así el saber sociopolítico del cine animado contemporáneo. Mientras otras películas muestran los horrores de las sociedades reguladas por el Uno como antesala a la fundación de las democracias de mercado, *Wall-E* revela que el Uno no ha desaparecido sino que sirve abiertamente a las fuerzas monopólicas del mercado. Y revela además que este modelo norteamericano se ha adoptado a escala planetaria: como lo sugiere el logo debajo del representante de la autoridad en la imagen, el mundo finalmente unificado ya no es regido por un presidente o un canciller (como se imaginaba en las películas futuristas de principios de siglo XX), sino por un Gerente o un CEO (Chief Executive Officer) Global.

Así, esta película no solo agujerea el saber del cine animado sino el del cine futurista en general. Como dice Alfonso Cuarón con respecto a su película *Niños del hombre* (2006): «Muchas historias del futuro implican algo así como el “Gran Hermano”, pero creo que tal es la visión de la tiranía en el siglo XX. La tiranía hoy imperante adopta nuevos disfraces; la tiranía del siglo XXI se llama democracia» (citado en Žižek 2009: 41).

Si todo esto parece demasiado «pesado» para el público infantil, considérese que *Wall-E* recaudó más de quinientos millones de dólares en la taquilla, lo cual indica que fue la novena película con más ingresos en el 2008. ¿Se necesitan más evidencias de que se puede esperar más del cine animado?

### **Bibliografía 3**

ARENDDT, Hanna

1998 *Orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus

BADIOU, Alain

2007 *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.

BOOKER, M. Keith

2010 *Disney, Pixar, and the Hidden Messages of Children's Films*. California: ABC-CLIO.

DEBORD, Guy

1995 *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Náufrago.

DOHERTY, Thomas

1988 *Teenagers and Teenpics. The Juvenalization of American Movies in the 1950s*. Boston: Unwyn Hyman.

FREUD, Sigmund

1981 *Obras completas*, t. III. Madrid: Biblioteca Nueva.

GIROUX, Henry

2003 *Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme*. Barcelona: Paidós.

HARDT, Michael y Toni NEGRI

2000 *Imperio*. Buenos Aires: Paidós.

HARVEY, David

1990 *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

HILLER, Jim

1992 *The New Hollywood. A Movie Book*. Londres: Studio Vista.

JAMESON, Frederic

1999 *El giro cultural. Escritos culturales sobre el posmodernismo, 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.

KING, Geoff

2002 *New Hollywood Cinema. An Introduction.* Nueva York: Columbia University Press.

KRISTEVA, Julia

1995 *Las nuevas enfermedades del alma.* Cátedra: Madrid.

LACAN, Jacques

1981 *Aún. Seminario XX.* Buenos Aires: Paidós.

LIPOVETSKY, Gilles

2002 *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo.* Barcelona: Anagrama.

1999 *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino.* Madrid: Anagrama.

MALTBY, Richard

1998 «“Nobody knows Everything”: Post-classical Historiographies and Consolidated Entertainment». En: NEALE, Steven y Murray SMITH (eds.). *Contemporary Hollywood Cinema.* Londres: Routledge, pp. 21-44.

SARLO, Beatriz

1994 *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina.* Seix Barral: Buenos Aires.

SLOTERDIJK, Peter

2001 *Critique of Cynical Reason.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

TIME

2007 «Is Shrek Bad for Kids?». En: *Time Magazine Arts.* 10 de mayo. Consulta: 2/5/2010. <[www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1619573-1,00.html](http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1619573-1,00.html)>.

ŽIŽEK, Slavoj

2009 *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales.* Buenos Aires: Paidós.

2005a *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política.* Buenos Aires: Paidós.

- 2005b *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 2002 *¿Quién dijo totalitarismo? Cinco intervenciones en el (mal) uso de una noción*. Valencia: Pre-Textos.
- 2000 «Why Do We All Love to Hate Haider?». EIPCP. Consulta: 2/2/2010. <<http://eipcp.net/transversal/0401/zizek/en>>.

**Secuencia 4**

**La incineración simbólica de los nazis**

*Juan Carlos Ubilluz, Víctor Vich, David Durand y Stephan Gruber*





## Zoom in

# La colilla del cigarro de Shoshanna

Comencemos esta introducción sobre las películas de nazis por el final, es decir, por *Bastardos sin gloria* (2009). Si empezamos con la película de Quentin Tarantino es porque es una meta-película: una película que reflexiona sobre las películas y cuyo objetivo principal es mostrar la potencia del cine como dispositivo ideológico. Pero antes de ver cómo este film reflexiona sobre las **películas de nazis** realizadas mayormente en Hollywood, debemos resaltar que contempla en primer lugar las **películas nazis**.

La referencia al cine de la Alemania nazi está en todas partes. Por ejemplo, la sala de cine de la judía Shoshanna en París debe proyectar las películas impuestas por los ocupantes nazis. En la primera escena del exterior de la sala, la marquesina anuncia *El infierno blanco del Piz Palü* (1929) de Georg Wilhelm Pabst y Arnold Fanck, que tenía como actriz principal a una joven Leni Riefenstahl, posteriormente convertida en la directora más importante del régimen nazi. De hecho, todo el argumento de *Bastardos sin gloria* se organiza alrededor del estreno en el cine de Shoshanna de otra película: aquella en que un francotirador nazi llamado Frederick Zoller (Daniel Brühl) se vuelve héroe nacional por asesinar a cerca de trescientos soldados norteamericanos desde un mirador. Titulada *El orgullo de la nación*, esta película ficticia es producida por Joseph Goebbels (Sylvester Groth); y el mismo Hitler (Martin Wuttke) reconoce su importancia cuando, en un intento por levantar la moral de las tropas ante los avances aliados en Normandía, decide asistir a su estreno.

Tarantino quiere mostrar, con ansiedad, que el cine fue uno de los principales dispositivos del nazismo para expandir su ideología. Y la referencia más explícita a ello se encuentra en el diálogo entre el general Ed Fenech (Mike Myers) y el teniente Archie Hicox (Michel Fassbender), un agente británico que fue crítico de cine antes de la guerra y además escribió una tesis sobre el cine alemán de la década de 1920. El general pide al crítico: «Explíqueme la UFA bajo Goebbels», y este responde: «Goebbels cree que sus películas son el principio de una nueva era del cine alemán. Una alternativa a lo que considera el cine intelectual judeoalemán de los años veinte y el dogma controlado por los judíos de Hollywood».

A pesar de estar seguida de otros comentarios –como el del mismo Winston Churchill (Roy Taylor), quien asegura que Goebbels «quiere ganarle a los judíos en su propio juego»–, la respuesta es sorprendentemente corta para esta meta-película. Si quisiéramos explicar mejor la UFA al general Fenech, habría que remontarse a finales de la Primera Guerra Mundial, cuando surge la necesidad de realizar películas que presenten la versión alemana del conflicto. Estas películas de corte militarista cansaron rápidamente al público por su carácter soso y repetitivo. Por ello, en noviembre de 1917, el alto mando alemán consideró necesaria la unión entre el Estado y la empresa privada para propiciar una industria que «no solo hablara de propaganda cinematográfica directa, sino también de películas características de la cultura alemana y de filmes al servicio de la educación nacional» (Kracauer 1995: 42). Es así como el militarismo alemán –en su intento por subsanar sus vacíos artísticos y propagandísticos, pero también por transformar el cine nacional en una industria competitiva a nivel internacional– creó la mítica UFA (Universum Film AG).

A partir de la experiencia en la Primera Guerra Mundial, los productores de la UFA aprendieron dos lecciones básicas: la primera, que el cine es un arma fundamental en todo conflicto bélico, y la segunda, que no se puede menospreciar al público con producciones que representen la realidad «tal cual es». Asimilando rápidamente ambas lecciones, la UFA consiguió generar una imponente industria cinematográfica con la cual se realizaron películas de una calidad estética que sorprende hasta el día de hoy.

Con el ascenso al poder del nazismo en 1933, el recién creado Ministerio de Propaganda estableció una oficina de censura que comenzó a controlar toda producción artística dentro de Alemania, además de fiscalizar las obras del exterior. En consecuencia, la UFA, que había gozado de cierta independencia artística e ideológica, se convirtió en la herramienta «favorita» del ministro Joseph Goebbels para generar el ansiado consenso con los proyectos políticos nazis. Uno de los primeros hitos de la UFA bajo Goebbels es *El triunfo de la voluntad* (1935) de Leni Riefenstahl, película que **produce** la realidad de un pueblo alemán totalmente adherido a la voluntad del *Führer*. En el primer ensayo que sigue a este escrito, discutiremos su contenido ideológico. Basta por ahora con decir que, más que filmar la convención del Partido Nazi en Núremberg, tal convención existió para que Riefenstahl realizara la película. Mucho después la directora recordaría que le sorprendió la presteza con que los líderes nazis pusieron treinta cámaras y ciento veinte miembros del partido a su disposición. Y es que Goebbels sabía que el alma del pueblo no se conquista con las armas sino con el «arte de la propaganda». En otras palabras,

él sabía que el arte propagandístico no representa la realidad ni tampoco la oculta. Como lo han sabido los artistas desde hace mucho, el arte **produce** (los fantasmas que hacen posible) la realidad.

Ni bien empezada la invasión a Polonia y la guerra con Francia, la UFA realiza dos importantes films: el *Bautismo de fuego* (1939), dirigido por Hans Bertram, y *Victoria en el Oeste* (1940), dirigido por Svend Noldan y Fritz Brunsch. Ambos constituyeron una orquestada estrategia propagandística que atrapó la atención del pueblo germano. A través de un logrado dramatismo, estas películas consiguieron dar efecto de verosimilitud a hechos manipulados para generar empatía con la posición alemana así como rechazo a la de sus enemigos<sup>70</sup>.

Recíprocamente a las películas de guerra, se produjeron las de corte antisemita como una forma de legitimar los maltratos, expulsiones y desapariciones cotidianas que sufrían los judíos. No sería arriesgado proponer que estas películas prepararon al público para el exterminio. La más conocida de ellas es *El judío Süß* (1940) de Veit Harlan, en donde el estereotipo del judío como avaro e intrigante se consume con una esforzada representación histórica del siglo XIX. Süß, prototipo del malvado judío, termina violando y propiciando el suicidio de una bella aldeana alemana, lo que provoca el ajusticiamiento del pueblo. La idea es obvia, el judío es un ser que corrompe a la raza aria, un demonio que debe ser aniquilado para salvar a esta de la degradación<sup>71</sup>. Sin embargo, es Fritz Hippler quien lleva esta idea al paroxismo en *El judío eterno* (1941)<sup>72</sup>. Al inicio de esta película, que pretende ser un documental, la voz en *off* denuncia que los judíos civilizados conocidos por los alemanes ocultan sus viles características raciales. Y enseguida se aboca a mostrar «la verdad» de los judíos con imágenes del gueto de Varsovia, es decir, del infierno que los nazis construyeron para envilecerlos.

Hay dos momentos del film que resumen la importancia del cine antisemita. El primero se desarrolla en un matadero. Mientras la cámara enfoca los movimientos espasmódicos de una vaca en agonía y un río de sangre que fluye

---

70 Estas películas mostraban a los soldados alemanes en sus actividades cotidianas antes de la batalla, afeitándose, leyendo el periódico, conversando, etc., es decir, como simples seres humanos, pero con un destino grandioso. La voz en *off* se encarga de dar a las imágenes este sentido.

71 Nótese la similitud de este momento con el clímax de *El nacimiento de una nación* (1915) de D. W. Griffith, donde los miembros del Ku Klux Klan «limpian» la sociedad norteamericana de los negros que amenazan la pureza de las bellas y blancas mujeres del Sur. En el caso alemán serán las hordas de las SS quienes llevarán a cabo dicha limpieza.

72 Nuestra información sobre las películas nazis antisemitas proviene de Lavia (2006).

de su pescuezo, se intercala un plano con la risa de dos judíos. El momento es corto, pero basta para subrayar su goce obsceno. Los judíos, asegura la voz en *off*, «no respetan ni aman a los animales como los germanos sensibles». La voz concluye la secuencia anunciando triunfalmente que el Partido Nazi ha decretado que todos los animales mueran anestesiados.

El segundo momento busca generar una confusión entre el arte y la realidad. Es conocido que *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) de Fritz Lang fue censurado por el régimen nazi; sin embargo, *El judío eterno* utiliza una escena de esa película, aquella en la que M (Peter Lorre), un asesino en serie de niños, explica que el goce de matar es tan fuerte que no puede abstenerse del crimen. Taimadamente, la voz en *off* apunta: «El judío Lorre en el papel del asesino de niños, siguiendo el lema “no el asesino sino el asesinado es culpable”, intentó doblegar el natural derecho de justicia y minimizar el crimen con una representación piadosa del criminal y del crimen». Así, tomando una escena ficticia como un documento real, *El judío eterno* denuncia nuevamente el goce obsceno del judío.

Abstengámonos de una fácil sonrisa ante «la débil argumentación» del film, pues esta premeditada confusión entre arte y realidad explica bastante bien cómo las fantasías actúan como soporte de la realidad misma. En efecto, fue a través de la fantasía de la sociedad germana idílica –que se reúne alrededor del *Führer* (*El triunfo de la voluntad*) y de la fantasía del judío como un criminal obsceno que amenaza dicha sociedad– que la UFA construyó un soporte libidinal para los proyectos explícitos del nazismo (la recuperación del «espacio vital»), pero también para sus proyectos secretos (el exterminio de los judíos). Una vez más, el arte fantasmático-propagandístico no veló la realidad de la Alemania nazi, la hizo posible.

Volvamos ahora a *Bastardos sin gloria*, ya que este film representa la «vuelta de tuerca» que dio el cine aliado de la postguerra a las representaciones de la UFA. En esta película, dos militares judeonorteamericanos –pertenecientes a un escuadrón secreto conocido como «los bastardos»– y Shoshanna Dreyfus (Mélanie Laurent) –una joven judía cuya familia fue exterminada por los nazis– deciden asesinar a toda la cúpula nazi, incluido el propio Hitler. En realidad se trata de dos planes independientes que confluyen en un mismo objetivo. Por un lado, Shoshanna, ahora dueña de la sala de cine donde los nazis estrenan *El orgullo de la nación*, había decidido vengar a su familia incendiando la sala con ayuda de su compañero Marcel (Jacky Ido), un negro francés. Y por el otro, «los bastardos» debían infiltrarse en el estreno al que acudirían los altos mandos alemanes para, desde adentro, disparar a mansalva contra ellos y detonar el lugar. Gracias a la colaboración del coronel SS Hans

Landa (Christoph Waltz), quien traiciona al Partido Nazi, Shoshanna y «los bastardos» consiguen su objetivo.

La escena del asesinato de la cúpula nazi es, antes que nada, la materialización de la fantasía judía por excelencia: vengarse de sus victimarios históricos. Pero la escena también da cuenta de lo que realmente ha sucedido en el cine de Occidente, sobre todo en el de Hollywood, después de la Segunda Guerra Mundial. ¿Acaso no ha sido el cine el principal aparato cultural encargado de producir la venganza histórica contra los nazis? ¿No es el cine el lugar donde los directores norteamericanos y europeos (muchos de ellos judíos) han desacreditado a los nazis a lo largo del siglo XX e inicios del XXI? El mérito de *Bastardos sin gloria* ha sido mostrar –no a través de los diálogos sino de las imágenes mismas– que las películas de nazis son el lugar donde se ha incinerado simbólicamente al nazismo y a su ideología. De hecho, se podría decir que es casi literalmente el propio cine el que quema a la cúpula nazi, ya que la sala es incendiada no con explosivos sino con una colilla de cigarro que cae sobre los altamente inflamables carretes de películas de nitrato que Shoshanna coloca tras la pantalla. Pero además, justo antes de incendiar el cine, ella reemplaza (mediante un montaje) las imágenes finales de *El orgullo de la nación* con un corto en el cual la propia Shoshanna, en un primer plano, increpa a los nazis y, riéndose como una bruja, declara el inicio de su venganza<sup>73</sup>.



73 También existen muchos otros momentos donde se sugiere la venganza contra el nazismo realizada por el cine aliado de la postguerra. Por ejemplo, el líder de «los bastardos», el teniente Aldo Raine (Brad Pitt), sostiene que ver a uno de sus soldados judíos apalear a un nazi con un bate de béisbol es lo «más cercano que tenemos al cine». Por si fuera poco, en la escena final, Raine inscribe con su cuchillo una esvástica en la frente de Landa y dice estar ante su «obra maestra». Estas palabras pertenecen tanto al personaje como al cineasta: habiendo realizado una serie de películas en las que la víctima se venga de su victimario (*Death Proof* [2007], *Kill Bill. Volumen I* [2003]), *Bastardos sin gloria* es sin duda la «obra maestra» de Quentin Tarantino.

Apacigüemos de una vez al lector. No pretendemos sugerir que el cine de nazis hecho en Hollywood o en la Europa de la postguerra no es otra cosa que la expresión de la venganza judía. Si bien hay mucho de esto, lo que nos interesa en esta secuencia es analizar la incineración simbólica del nazismo<sup>74</sup>. Incinerar al nazismo tiene aquí dos sentidos. El primero es destruirlo política e ideológicamente. Un experimento sencillo resume esta idea: *El triunfo de la voluntad* es una de las películas más logradas de la historia del cine. Pero quien ha visto *El pianista* (2002), *La lista de Schindler* (1993), *Los falsificadores* (2007) o *La vida es bella* (1997)<sup>75</sup>, ya no puede gozar realmente de la película de Riefenstahl. En ese sentido, el género de nazis es un *shock* terapéutico contra cualquier tipo de ilusión de corte fascista. Al confrontarnos una y otra vez con el genocidio, el sufrimiento de los judíos y la conducta despiadada de los nazis, las imágenes idílicas de una comunidad étnica que pregona su superioridad en el mundo son despojadas de todo el brillo que alguna vez tuvieron.

El segundo sentido de la incineración simbólica del nazismo consiste en establecer al nazismo como el «Mal radical» de nuestra época, el Mal que no debe repetirse «nunca más» y que, sin embargo, siempre amenaza con repetirse. Si cuando vemos alambres de púas en Palestina tendemos a pensar en los campos de concentración nazis y nos ponemos a temblar, esto se debe en gran parte al cine. Incinerar al nazismo implica, entonces, mantenerlo como una zarza ardiente, avivar una y otra vez las llamas de ese Mal que no solo ha quemado en el pasado sino que amenaza con quemarnos en el presente. Y lo que nos interesa en esta secuencia es cómo las películas de nazis proponen una visión del mundo en la que el Mal no pueda volver a quemar.

Más precisamente aun, nos interesa indagar cómo, a partir de la «comprensión» del Mal nazi y del deseo de evitar su repetición, el cine propone ciertos modelos sobre el sujeto, la ética y la política. Dos precisiones sobre la secuencia. Primero, incluiremos en nuestro análisis películas y miniseries de televisión, ya que estas influyen en el desarrollo del cine de nazis. No podíamos,

---

74 Ha sido Víctor Vich quien tuvo la idea de interpretar la escena del asesinato de la cúpula nazi en el cine como una meta-escena que comenta la manera en que Hollywood incinera simbólicamente a los nazis. De hecho, Víctor escribió una nota al respecto, la cual hemos ampliado para este zoom in. Y dado que esa nota es el corazón de nuestro argumento, y que él nos acompañó durante varios meses viendo e interpretando películas de nazis, hemos decidido preservar su nombre en esta secuencia.

75 Todos estos films ganaron premios de la Academia: *El pianista* (2002) ganó tres Oscar, *La lista de Schindler* (1993) se adjudicó siete premios, *Los falsificadores* (2007) ganó el Oscar a mejor film extranjero y *La vida es bella* (1997) se llevó tres premios. Es tradicional que las películas que pertenecen a este género ganen un Oscar o se encuentren entre las nominadas por la Academia.

por ejemplo, dejar de lado una serie como *Holocausto* (1978), que fue vista en el mundo entero y que propicia un cambio en las representaciones de los judíos y de los nazis. Y segundo, además del cine de Hollywood y del norteamericano en general, analizaremos una serie de películas europeas, especialmente las películas alemanas que recientemente han ingresado a la pantalla global. No pretendemos estudiar las diferencias entre el cine de nazis alemán y el norteamericano. Sin duda las hay, pero esto ameritaría otro trabajo. Queremos más bien estudiar cómo las películas, independientemente de su origen, sostienen o cuestionan las representaciones hegemónicas en el globo.

En el primer ensayo, examinaremos dos tradiciones filmicas que muestran la participación de los alemanes en el nazismo: la primera explica esta participación por la forma en que el sujeto se engancha libidinalmente en la ideología y la segunda, por la forma en que el sujeto es automatizado por las lógicas de la modernidad (la industrial, la técnica y la burocrática). Sin embargo, lejos de simplemente ubicar el Mal en la ideología o en la máquina, el cine también lo ubica en un tipo de subjetividad que emparenta al nazi con... nosotros.

En el segundo ensayo, pasamos del victimario a la víctima. El término «víctima» no es accidental: en el cine los judíos son por lo general representados como seres débiles y cobardes que aguardan pasivamente la muerte o la llegada del Salvador. Y lo que intentaremos responder aquí es: ¿qué ética se desprende del sufrimiento de la víctima judía?, ¿quién o qué es ese Salvador que se beneficia de una narrativa ética en la que el judío es consistentemente degradado? También nos detendremos en este ensayo en la reciente inclusión en el cine del «musulmán»<sup>76</sup>, término del cual se servían los prisioneros del campo de concentración para referirse al no-hombre que había perdido la dignidad que separa al hombre del animal y que se arrastraba por el campo como un «muerto en vida». Al mostrar a este ser «repugnante», ¿de qué manera modifican estas películas el clásico debate entre la ética de la supervivencia (que valora la preservación de la vida animal) y la ética del heroísmo trágico (que valora al hombre que sostiene un deseo propiamente humano, cueste lo que cueste)?

En el tercer ensayo, analizaremos las películas en que los judíos se resisten a los nazis para indagar sobre el sentido político de su resistencia. Aquí trataremos de establecer si estas películas son sionistas, pero también, y más ampliamente, si contribuyen a legitimar el presente orden mundial. O para

---

76 Ver la nota 79.



ser más precisos, nos preguntaremos si la lucha por la particularidad étnica judía en el cine de nazis se halla en función de la legitimización de Israel y de la globalización capitalista.

Finalmente, en el zoom out, comenzaremos por resumir los aportes del cine a la comprensión del nazismo, para luego determinar su horizonte ideológico. Como veremos, al destruir la ideología nazi, estas películas construyen una nueva ideología que no se percibe como tal sino como una realidad «post-ideológica». No obstante, el cine no es un bloque homogéneo. Pues si bien muchas películas construyen un horizonte ideológico que se conjuga muy bien con el capitalismo global, algunas de ellas se sirven del análisis del nazismo para reflexionar sobre los límites de dicho horizonte.

# **Del fascismo fascinante a la fascinación consigo mismo. Sobre por qué los alemanes participaron en el nazismo**

*Juan Carlos Ubilluz y Stephan Gruber*

En este ensayo analizaremos cómo las películas de nazis explican la participación de los alemanes en el nazismo, tanto en el despegue económico de la Alemania de entreguerras como en el exterminio de los judíos.

Hay dos explicaciones que el cine comercial ha repetido hasta el hartazgo: una es que los alemanes son demasiado obedientes a la autoridad, la otra es que son perversos. Más adelante veremos estas explicaciones en detalle. Basta por ahora con decir que localizan el Mal en una sola época (la Segunda Guerra Mundial) y en un solo país (Alemania). Sin duda, hay coyunturas históricas que influyeron en que el peor genocidio del siglo XX se gestase en Alemania. Pero al dar por sentado que los alemanes son obedientes o perversos, se elude un análisis más abarcador de la civilización moderna. Después de todo, varios gobiernos y ciudadanos europeos colaboraron en el exterminio de los judíos. Y este, además, no ha sido el único genocidio del siglo XX (otros ejemplos de ello son lo ocurrido en Ucrania, Bosnia, Ruanda, etc.).

Debido a sus falencias, solo abordaremos brevemente estas explicaciones para luego ahondar en dos tradiciones filmicas que llenan sus vacíos. Así, en la primera sección daremos cuenta de una tradición que explica **libidinalmente** la obediencia de los alemanes a las órdenes más cuestionables del nazismo y en la segunda, de aquella que visibiliza los discursos modernos que llevaron a muchos alemanes a actuar tan perversamente como en las peores películas de Hollywood. Por último, nos detendremos en cómo el cine contemporáneo ha comenzado a esbozar una nueva explicación de la participación de los alemanes en el nazismo, lo que los emparenta con... nosotros. Pronto veremos que las buenas películas de nazis no solo intentan comprender la época nazi sino también reflexionar sobre la nuestra.

## **La economía libidinal de la obediencia**

En *Los juicios de Núremberg* (1961), Hans Rolfe, el abogado de los líderes nazis vencidos, se dirige con estas palabras al famoso tribunal de la postguerra: «Es

fácil condenar al pueblo alemán, hablar del defecto básico en el carácter alemán que permitió a Hitler ascender al poder». Rolfe no explica jamás cuál es este defecto, cosa curiosa dado que el film instruye al público con celo pedagógico sobre la historia alemana. El motivo de la omisión es que el público ya sabía, gracias a las comedias de Hollywood de la década de 1940, que ese defecto en el carácter es la obediencia ciega a la autoridad.

En *Ser o no ser* (1942), por ejemplo, Ernst Lubitsch se burla del saludo de los nazis haciéndolos gritar «*Heil Hitler*» y extender el brazo hasta en el teléfono. La burla llega a su clímax cuando el actor Bronski (Tom Dugan) se disfraza del *Führer* para ayudar a una compañía de actores polacos a escapar de la Polonia ocupada hacia Inglaterra. Ya en el avión «camino a la libertad», Bronski-Hitler ordena a dos soldados nazis que salten y estos, sin pensarlo, gritan «*Heil Hitler*» y se arrojan al abismo sin paracaídas. Implícita en esta representación yace una crítica a la anulación del sujeto en la ideología militarista. Y, por supuesto, el reverso de esta crítica es la promoción del norteamericano humorístico e individualista como nuevo ideal mundial. Según Gilles Lipovetsky, si la fase inicial de las sociedades modernas se caracterizaba por la educación autoritaria y mecánica y por la subordinación individual a las metas colectivas trazadas por la ideología, la fase presente se caracteriza por un proceso de «personalización» que ensalza «valores hedonistas, respeto por las diferencias, culto a la liberación personal, al relajamiento, al humor y a la sinceridad, al psicologismo, a la expresión libre» (2002: 7). Ahora se entiende mejor el sentido de la fórmula del escape de los aliados del campo nazi para prisioneros de guerra popularizada por la teleserie *Los héroes de Hogan* (1965-1971): al evadir a los serios y acartonados guardias del Tercer *Reich*, los prisioneros aliados hacen eco al escape del individuo hedonista contemporáneo de las viejas ideologías colectivistas. (Volveremos a esto).

No obstante, a pesar de su eficacia cómica e ideológica, el cliché del alemán obediente no alcanza a resolver la pregunta por lo que atrajo a los alemanes al nazismo. Puede ser cierto que el pueblo alemán fuese más obediente que otros, pero nadie obedece una orden por simple respeto a la autoridad, sobre todo cuando esta es insensata. El cliché del alemán obediente oculta así las razones libidinales de su obediencia. Por fortuna, hay una tradición filmica que se ha encargado de develarlas, una tradición que comienza, no con una **película de nazis**, sino con la que puede ser considerada quizás la mejor **película nazi**: *El triunfo de la voluntad* (1935).

Dirigida por Leni Riefenstahl, se inicia con el avión de Hitler desplazándose entre las nubes para luego descender a Núremberg. Hitler sube entonces a un auto descapotado y recorre las calles de la ciudad, revestidas de banderolas

nazis. La multitud lo saluda con el brazo extendido, una mujer corre hacia él cargando a su hijo (ambos extienden también el brazo), unas muchachas en trajes típicos traen flores a la puerta de su hotel: todas estas escenas de la calle resaltan que el pueblo alemán se organiza alrededor de su líder, que llega literalmente del cielo (en avión). Como dice Rudolf Hoes al principio y al final de la película: «Hitler es Alemania y Alemania es Hitler».

*El triunfo de la voluntad* no es solo un film de propaganda: es antes que nada la fantasía que sostiene la ideología y la comunidad nazi en su conjunto; es decir, la fantasía de una sociedad que existe (como un todo coherente). Toda sociedad está recorrida por lo real del antagonismo, por la (o las) disputa(s) sobre lo que es o debe ser como sociedad. Es por ello que «la sociedad no existe»: la sociedad armónica (sin antagonismos) está siempre **por venir**. Y por lo tanto, como arguye Yannis Stavrakakis, «la fantasía solo puede existir como la negación de la dislocación real, como una negación generalizada del antagonismo que atraviesa el campo de lo social» (2008: 157).

La película sigue el desarrollo de cuatro discursos de Hitler en ocasión del sexto aniversario del día del partido. Riefenstahl se sirve de las panorámicas para resaltar la extensión de la masa. Además de aludir al apego de los alemanes al nazismo, las panorámicas subrayan que es un apego total: cuando la masa de militantes desborda el encuadre, no hay literalmente un afuera de la totalidad nazi. De este modo, la estética sostiene la fantasía que Hitler transmite en su discurso a las juventudes hitlerianas: «Queremos ser un pueblo [...], una sociedad sin clases ni rangos sociales, y vosotros no debéis permitir que esas acepciones crezcan en su interior». Por supuesto, esto es imposible; por más que se lo quiera ocluir, lo real del antagonismo insiste. De allí que el reverso de esta fantasía sea la del enemigo exterior que impide la cohesión social. Como lo señala Stavrakakis: «La fantasía de alcanzar un mundo armonioso perfecto, de realizar el universal, solo puede sostenerse mediante la construcción/localización de una determinada particularidad que no puede ser asimilada pero, en cambio, tiene que ser eliminada» (2008: 158). Así, ante las irrupciones de los antagonismos sociales en la Alemania de entreguerras, la ideología nazi consiguió expulsarlos de su seno mediante la invención del judío como el enemigo exterior, la causa de la inexistencia de la sociedad germana. Y por lo tanto su eliminación fue «postulada como lo único que puede transformar el sueño nazi en realidad, lo único que puede realizar la utopía» (Stavrakakis 2008: 153).

*El triunfo de la voluntad* parecería ser solo el rostro limpio (idílico) del proyecto de hacer existir a la sociedad germana. No hay mención en este film respecto a despojar a los judíos de sus derechos, a segregarlos en guetos ni mucho menos

a la «solución final». Y, sin embargo, en un breve segmento, Julius Streicher, un funcionario nazi, asevera: «Un pueblo que no mantiene la pureza de su raza es un pueblo que perece». Sintomáticamente, el segmento refuerza el argumento de Stavrakakis: no hay cara limpia de la utopía sin su cara sucia. La película nos permite así entender que muchos alemanes se identificaron con el nazismo a través de una fantasía que prometía satisfacer su deseo históricamente postergado de hacer existir su sociedad. Pero también que la consecuencia lógica de esta identificación fue la colaboración activa o pasiva con la tanatopolítica del Tercer *Reich*.

Por supuesto, no es la película sino nuestra lectura lo que evidencia el nexo entre la fantasía de la sociedad armónica y la del enemigo judío. Pero debemos reconocer que esta lectura estaba ya en *El gran dictador* (1940) de Charles Chaplin. Aquí el dictador Hinkel (versión paródica de Hitler) se dirige al pueblo de Tomania en una lengua sin sentido que sin embargo se asemeja al alemán por sus sonidos guturales. Luego de referirse con dulzura a la belleza de la mujer aria y con admiración a la musculatura del hombre ario (todo esto se colige por los gestos y la modulación de la voz), Hinkel alude al judío con tanto odio que uno de sus micrófonos de hierro se dobla atemorizado.



Lo interesante de esta escena es que, una vez más, el ario y el judío están lado a lado en el discurso, como si la fantasía del primero exigiese la fantasía del segundo o, mejor, como si la fantasía utópica no pudiese deshacerse de su lado obscuro. Pero, también, al desligar la voz de Hitler de sus significados, el film resalta otra coordenada de *El triunfo de la voluntad*: la identificación de los alemanes con Hitler tiene, además del fantasma, un soporte pulsional en el objeto-voz. Como lo advierte Mladen Dolar, más que la palabra, el vínculo entre el *Führer* y sus «súbditos» es «un lazo vocal» (2007: 141). De esta película en adelante, la voz imperativa de Hitler se oirá una y otra vez en el cine como un objeto a la vez fascinante y aterrador, al cual responde la aclamación de la masa.

Ahora bien, las películas de nuestra época retoman el análisis de Chaplin de la economía libidinal del nazismo, pero resaltan aun más su sentido criminal. La miniserie canadiense de televisión *Hitler: El ascenso del mal* (2003) aborda los discursos que llevaron a Hitler al poder, desde el primero en una cervecería hasta aquel como canciller con poderes excepcionales otorgados por el congreso. En uno de ellos, Hitler pasa, sin respirar, de la mitología germana a la eliminación de los judíos: «Debemos unirnos por una Alemania más grande. Nos sacrificaremos, lucharemos, sí, solo entonces triunfaremos. Con el héroe Lohengrin como nuestro modelo y la música de Wagner como nuestra inspiración, colgaremos a los aprovechadores, aplastaremos a los comunistas, desinfectaremos a nuestro país de la plaga judía».

A pesar de su carácter maniqueo (Hitler es demasiado loco y malvado), la miniserie tiene el mérito de recordar que la eliminación del judío fue una necesidad intrínseca a la recreación mítica de Alemania. La serie otorga además al objeto-voz un lugar central en el ascenso nazi al poder. Tanto en público como en privado, la voz de Hitler pasa rápidamente del habla al grito, siempre seguida de una melodía siniestra. Ante esa voz que excede a la palabra, los demás personajes se paralizan: incapaces de sustraerse a su fuerza imperativa, parecen advertir que la voz promete lo peor. La serie deja así entrever que, en tanto objeto pulsional, la voz de Hitler no solo captura al sujeto por la promesa de la comunidad idílica sino también porque lo insta a encarnar el exceso de la pulsión. Como dice Dolar, la voz promete implícitamente a la masa «alivio de las restricciones de la ley, “licencia para matar”; [...] un botín, saqueos, orgía, una promesa de suspender la ley» (2007: 139).

En *El sentido del holocausto*, Serge André corrobora lo que el cine ha sabido desde Chaplin: que Hitler exigía el sacrificio del judío. Pero André demuestra además que Hitler exigía aun otro sacrificio, el del mismo pueblo alemán: «Lejos de hacer del padre severo que restringe el goce de la madre y le impone la ley de una falta [...], Hitler se pone resolutamente del lado de este goce materno masoquista para hacer de él el imperativo categórico de toda la patria: su exaltación del sacrificio es un empuje-a-gozar que transforma una tendencia en una obligación estricta» (2004: 71). Dejando de lado a la madre, este es el tema central de la mejor película de nazis del nuevo siglo: *La caída* (2004). Si *El triunfo de la voluntad* muestra la identificación de la masa con el líder, *La caída* acota que dicha identificación implicaba el sacrificio de la masa. Mientras los rusos cierran el cerco sobre Berlín y la derrota se dibuja en el horizonte, el suicidio de Hitler (Bruno Ganz) da inicio a una ola de suicidios, entre ellos, el de los esposos Goebbels. Antes de matarse junto

a Joseph, la señora Goebbels (Corinna Harfouch) sirve veneno a sus hijos y, cuando la hija mayor lo rechaza, la madre la obliga a ingerirlo.

Hay dos explicaciones complementarias sobre los suicidios. La primera está en la carta que *Frau* Goebbels escribe a su hijo mayor, que está en el ejército, antes de matar a sus hijos en el búnker de Hitler: «Es inútil vivir en un mundo sin nacionalsocialismo y por eso he traído a los niños conmigo. Son demasiado buenos para el mundo que viene y Dios entenderá que sea yo misma quien les dé la redención». La fantasía –hay que recordarlo– no es un mero fantasear: no se trata de que cuando no puedo tener a una mujer en la realidad, fantaseo con ella. La fantasía es el esquema imaginario que me hace desear a una mujer. Lejos de resolver el deseo insatisfecho, la fantasía es soporte del deseo (Žižek 1999: 17). Asimismo, en *La caída*, la fantasía de la comunidad germana sostiene el deseo de los Goebbels. Pero cuando esta cae, cae también el deseo y la vida parece imposible. Si en *El triunfo de la voluntad* la fantasía ayudaba a los alemanes a enfrentar el futuro con optimismo, en *La caída* deben lidiar con las consecuencias subjetivas de su disolución. *La caída* trata así de la caída de la fantasía.

Pero falta todavía la segunda explicación. En una escena, Hitler discute con Speer (Heino Ferch; el arquitecto del Reich) su plan para destruir los servicios básicos de Alemania a fin de que el enemigo encuentre solo un desierto. Cuando Speer observa que su ejecución condenaría al pueblo a la muerte, Hitler responde: «Si se pierde la guerra, da lo mismo si se pierde al pueblo [...]. El pueblo se ha mostrado débil, y es ley natural que sea exterminado». Lo que aquí se pone en juego no es solo que el deseo de eliminar a pueblos inferiores le regresa al pueblo alemán como un *boomerang*, sino que el sacrificio del pueblo fue, desde un inicio, una exigencia de Hitler. No es fortuito que este –al comienzo del film– dicte una carta a su secretaria cuyas primeras palabras son: «Mis compatriotas alemanes [...]: creo que es poco común que un hombre pueda presentarse ante sus seguidores después de veinte años, y que en esos veinte años no haya tenido que modificar en nada su política». Y no es fortuito porque sugiere que Hitler exigía lo mismo antes y después de la debacle.

Además, la película señala que era precisamente esta exigencia la que dictó la inútil defensa de Berlín. Cuando el general Monhke (André Hennicke) protesta diciendo que ha visto a civiles lanzarse al ataque sin armamento ni estrategia y morir acribillados sin razón, Goebbels (Ulrich Matthes) responde: «El pueblo alemán eligió su destino. Eso puede sorprender a algunos. Pero nosotros no obligamos al pueblo. Ellos nos otorgaron el mando y ahora les cortarán el cuello». Y cuando otro general pide a Hitler considerar que ya han

muerto veinte mil de los oficiales más jóvenes, este replica: «Pero para eso son los jóvenes». Al ubicarse al fin del nazismo, *La caída* devela el sentido «velado» de la palabra de Hitler. Si ponemos velado entre comillas, es porque Hitler exigía abiertamente el «sacrificio del pueblo alemán». Y el genio de Oliver Hirschbiegel, director de *La caída*, radica en mostrar que la exigencia no era metafórica. Desvestida de la posibilidad de triunfo, y por tanto del fantasma, la voz de Hitler, que se alza impotente invocando a ejércitos inexistentes, resuena como lo que siempre fue: un llamado al suicidio.

## **Del villano perverso a la banalidad del mal**

En *El pianista* (2002), un soldado nazi golpea con un látigo a una fila de judíos a la vez que les dice: «¿Saben por qué les pegamos? Porque es Año Nuevo». A lo que apunta esta escena es a que los alemanes no solo obedecen órdenes nefastas, también gozan al llevarlas a cabo. En el psicoanálisis, hay un término que da cuenta del sujeto que goza de lo que se le impone, es decir, que goza haciéndose instrumento de la voluntad del Otro: perversión (Lacan 2001). Y lo que vemos como una tonalidad general en el cine es que los nazis dejan de ser obedientes para convertirse en perversos.

Entre las muchas razones detrás de este cambio en la representación, hay una que atañe al cine en su conjunto. El género de nazis no ha sido la excepción en el aumento de violencia explícita en los medios a fines de la década de 1960: si antes de la teleserie *Holocausto* (1978) había cierto pudor en representar el campo de concentración, hoy no se requiere mucha audacia para mostrar una fosa común. Es fácil sostener que los nazis eran demasiado obedientes cuando torturaban o ejecutaban a los judíos fuera del campo. Pero cuando se les ve metiendo a niños a una cámara de gas, el efecto (el horror) parece estar en exceso a la causa (la obediencia) y el propio cine reacciona con la denuncia de perversión.

Un ejemplo reciente de lo anterior es *El último nazi* (2007), película basada en el interrogatorio a Adolf Eichmann (Thomas Kretschmann) a cargo del capitán Avner Less (Troy Garity), previo al proceso en Jerusalén. Intercalados en la narración lineal del interrogatorio, una serie de *flashbacks* se remontan al pasado de Eichmann como jefe de la sección IV.B.4, encargada de enviar a los judíos a los campos de concentración. Estos *flashbacks* no son recuerdos de Eichmann, son construcciones del propio narrador que rebaten la manera en que el funcionario representaba su concurso en «la solución final». Mientras en el interrogatorio Eichmann habla de cómo, desde su puesto, hizo todo lo



posible por ayudar a los judíos, en uno de los *flashbacks* practica un curioso juego erótico con una baronesa húngara antisemita (Tereza Srbova). Desnuda, la baronesa le pregunta cuántos judíos ha matado, él responde con cifras que van en aumento, pero ella no se sacia y pide «más, más, más» muertes. Como si esto no fuese ya demasiado, en otro *flashback* Eichmann dispara contra un bebe a fin de probar a la misma baronesa que él realmente cree que los judíos no son seres humanos.



Aquí hay que preguntarse: ¿por qué se muestra a Eichmann disparando contra un bebe, si en el mismo film la policía decide no imputarle el crimen por falta de un testigo ocular? Sencillamente porque esta escena fantasmática es la verdad del film, así como de muchos otros en el género de nazis. Y esta verdad es que la narración se alinea con el ansioso deseo de la fiscalía israelí de probar que el acusado era un «sádico perverso». Recuérdese que la fiscalía debía probar esto por dos motivos. Primero, porque el juicio cumplió la función histórica de probar la necesidad de un Estado judío. Es porque los judíos tienen semejantes enemigos que Israel se hace necesario para su supervivencia. De allí que en el film hayan varias escenas con niños, los primeros en nacer en Israel, portando banderitas con la estrella de David. Y segundo, porque para condenar legalmente a Eichmann se debía probar que no era un simple autómatas sino un verdadero villano que gozaba con la destrucción de los judíos.

Más allá de que hay muchos judíos en la industria del cine y que de algún modo estos comparten el imaginario israelí, representar a los nazis como sádicos es una manera fácil y rápida de explicar sus crímenes. Es decir, la solución a la que recurre el cine más comercial para hacer inteligible su monstruosidad es la vieja narrativa: Héroe Bueno (el norteamericano o el aliado) versus Villano Perverso (el nazi). El problema con esta «solución» es que se queda en la descripción de la conducta. No vamos a negar que algunos o muchos nazis gozaron perversamente del genocidio, pero al centrarse en la perversión al nivel individual se invisibilizan los discursos (entendidos como vínculos sociales) que los condujeron a la perversión. En el psicoanálisis lacaniano se hace una franca

distinción entre un sujeto que tiene una estructura clínica perversa (y que por ende no puede sino actuar perversamente) y otro que, en algún momento de su vida, se enreda en algún discurso social perverso. Y el problema con películas como *El último nazi* es que, al no aludir a estos discursos, se cae implícitamente en el error de sugerir que los nazis eran perversos por naturaleza.

A fin de suplir los vacíos de este cliché, consideremos una tradición fílmica que comienza con *Noche y niebla* (1956), película que deja de lado al alemán perverso para subrayar la perversión del discurso. Dirigido por Alain Resnais, este documental representa por primera vez las cámaras de gas y los hornos crematorios. El horror llega a su clímax cuando unos *bulldozers* transportan montículos de cadáveres para arrojarlos en fosas comunes y las extremidades de estos se quiebran ante el arrastre de la máquina. Terminadas las imágenes del horror, un capo y dos oficiales nazis declaran en un tribunal de la postguerra: «Yo no soy responsable». La voz en *off* de Michel Bouquet pregunta: «Entonces, ¿quién es responsable?». La cámara regresa por última vez a los muertos antes de efectuar un *travelling* por los escombros de Auschwitz, mientras la voz afirma que los campos no pertenecen solo al pasado alemán: «¿Son sus caras [las de los verdugos] verdaderamente distintas de las nuestras? [...]. Pretendemos llenarnos de nuevas esperanzas como si las imágenes retrocediesen al pasado, como si fuésemos curados de una vez por todas de la peste de los campos de concentración, como si de verdad creyésemos que todo eso ocurrió en una sola época y en un solo país».

Al no responder directamente a: «¿quién es responsable?», la película desplaza la pregunta de «¿quién?» a «¿qué?». Mientras un *travelling* aéreo recorre los pabellones de un campo de concentración, la voz en *off* informa que algunas empresas alemanas (Steyer, Krupp, I. G. Farben, Siemens y Hermann Goering) utilizaron la mano de obra barata y renovable de los campos. La asociación de los campos con las fábricas es reforzada por los *travellings* que establecen series de objetos idénticos: la serie de los camarotes, la serie de los pabellones, la serie de los cadáveres.



Sin duda, el documental de Resnais tiene como trasfondo la atención de la postguerra al efecto alienante de la tecnología en el devenir humano. Al ver la gran maquinaria empleada para la guerra y el genocidio, ciertos filósofos y sociólogos advirtieron que la herramienta (la tecnología) de la cual se sirve el hombre para dominar la naturaleza había acabado por dominarlo para fines inhumanos. Así, en *Dialéctica de la ilustración* (1994 [1944]) Max Horkheimer y Theodor Adorno sostienen que la sociedad industrial había pervertido el pensamiento iluminista: pues al reducir la Otredad del mundo sensible a fórmulas y cifras, la razón puramente instrumental de la industria adormecía en el hombre el uso de la razón crítica y sometía su espíritu a los fines de la producción en masa. Pero, además, añaden que con esta «objetivación del espíritu, las mismas relaciones humanas –incluso las del hombre consigo mismo– fueron trastocadas» (1994 [1944]: 28). Diez años después, en «La pregunta por la técnica», Martin Heidegger resume brillantemente el *Angst* ('angustia') de la época, arguyendo que al tratar a la naturaleza como materia «dis-puesta» para la producción (es decir, como recurso natural), la técnica empuja al hombre a concebirse él mismo como materia «dis-puesta», de modo que «ya no encuentra más, ni en parte alguna, precisamente a sí mismo, es decir, su esencia» (1983 [1953] : 96).

*Noche y niebla* hace suya esta angustia al mostrar que los campos de concentración comparten con la fábrica la producción en serie, la búsqueda de la plusvalía y la concepción de la naturaleza humana como materia «dis-puesta», es decir, como «recurso natural». Resnais no deja escapar que los cadáveres de los prisioneros se reintegraban al sistema productivo: los cabellos eran reciclados para fabricar telas, los cuerpos para hacer jabón. Así, al renunciar al cliché del alemán perverso, Resnais extiende su denuncia a la «perversión ontológica» de la sociedad industrial. Pero también, al señalar que los crímenes del nazismo son consecuencia del posicionamiento acrítico del sujeto en la administración moderna, se adelanta a Hannah Arendt en la tesis de la banalidad del mal.

En su análisis del juicio de Eichmann, Arendt observa que este «no era un Yago ni era un Macbeth, y nada pudo estar más lejos de sus intenciones que “resultar un villano”, al decir de Ricardo III [...]. Únicamente la pura y simple irreflexión –que en modo alguno podemos equipar a la estupidez– fue lo que le predispuso a convertirse en el mayor criminal de su tiempo» (2009: 418). Refutando el argumento del fiscal israelí de que Eichmann era un «sádico perverso», Arendt asegura que su maldad era más bien banal y hasta cómica, lo cual se explica por la suma de tres factores. El primero es «su extraordinaria diligencia en orden a su personal progreso» (2009: 418).

Sus últimas palabras sobre Hitler fueron: «fue un hombre capaz de elevarse desde cabo del ejército alemán a *Führer* de un pueblo de ochenta millones... Para mí, el éxito alcanzado por Hitler era razón suficiente para obedecerle» (2009: 186). El segundo es su obediencia ciega a la autoridad. En el ocaso del nazismo, cuando Himmler ordenó detener la deportación de judíos húngaros a los campos de exterminio, Eichmann amenazó con recurrir al *Führer* para revertir la orden. Según Arendt, la máxima kantiana: «Obra de tal modo que la máxima de tu voluntad pueda valer siempre [...] como principio de una legislación universal» (Kant 2002: 49) equivalía, para Eichmann, a: «Compórtate de tal manera, que si el *Führer* te viera aprobaría tus actos» (Arendt 2009: 200). El último factor es el orden burocrático en sí: para Arendt es esencial a «la naturaleza de toda burocracia, transformar a los hombres en funcionarios y simples ruedecillas de la maquinaria administrativa y, en consecuencia, deshumanizarles. Y se puede discutir larga y provechosamente sobre el imperio de Nadie, que es lo que representa la forma de administración política conocida con el nombre de burocracia» (2009: 420-421).

Sin llegar a explicar la relación entre estos tres factores, Arendt acierta en separar la subjetividad nazi del sadismo a fin de resaltar la potenciación y la banalización del mal en el orden burocrático. Nótese la diferencia clave entre la tesis del alemán obediente (en la sección anterior) y la tesis de Arendt/Resnais: mientras aquella localiza la obediencia ciega a la autoridad en un solo país («el defecto de carácter del alemán»), esta la conjuga con una crítica sociológica que abarca a toda la civilización moderna.

Más cerca a nuestros días, la tesis de Arendt/Resnais es retomada por *Holocausto*. Dirigida por Marvin Chomsky, la miniserie de televisión narra paralelamente la historia de una familia de judíos durante la Segunda Guerra Mundial y la historia de Erik Dorff (Michael Moriarty), colaborador de Reinhardt Heydrich (David Warner), jefe de la SS, en la «solución final». En lo que sigue, nos concentraremos en la segunda historia. Hacia 1935, a pesar de haberse graduado como abogado en los primeros lugares, Dorff está desempleado y tiene dos hijos y una esposa enferma. «Por fortuna» obtiene una entrevista con Heydrich, en la que este le pregunta toscamente a qué ha venido, y aquel responde: «Solo quiero un trabajo». El jefe de la SS inquiriere enseguida sobre su opinión de los judíos y Dorff se califica como «neutral». En vez de enojarse por la indiferencia del aspirante ante uno de los pilares de la ideología nazi (el antisemitismo), Heydrich lo contrata aduciendo que prefiere a un abogado racional que a un fanático.

La escena establece el carácter racional de los arquitectos del genocidio. Lejos de ser un perverso predestinado a gasear judíos, Dorff es un padre responsable

que desea lo mejor para su familia. Y lejos de ser un antisemita rabioso, Heydrich valora menos la convicción ideológica que la razón instrumental. Dorff se vuelve rápidamente indispensable para Heydrich por su capacidad para velar el horror con términos burocráticos (los guetos se convierten en «territorios judíos autónomos» y el exterminio en «reasantamiento»); pero también por su capacidad organizativa: cuando su jefe no sabe qué hacer con los judíos de los territorios conquistados de Europa del Este, Dorff observa que esto se debe a que «no hay planes ni objetivos»; a que no se ha implementado, en breve, una racionalidad administrativa.

La serie también subraya el nexo entre el genocidio y la burocracia a través de otros personajes: entre ellos Eichmann (Tom Bell), quien no deja de hacer hincapié en que su trabajo es «una cuestión de organización». Si este aserto podría pertenecer a Dorff es porque este no es más que un doble de aquel. Es como si Eichmann tuviese que ser inscrito doblemente en la serie para afianzar la tesis de la banalidad del mal. *Holocausto* apuesta así por una representación basada en las conclusiones de Arendt del juicio de Eichmann, a saber, que más que sádicos o antisemitas rabiosos, los nazis eran eficientes burócratas.

A pesar de todos sus aciertos, hay un problema con *Holocausto*, así como con *Noche y niebla* y con los pensadores que ven en «la fábrica de cadáveres» una extensión de la sociedad industrial. El problema radica en que no consiguen explicar cómo los nazis pasaron de organizar fábricas con mano de obra barata (los judíos) a invertir enormes sumas de dinero en matar a su fuente de plusvalía. Después de todo, la decisión de matar a los judíos parece desafiar a la lógica económica tan central a la industria.

Es por ello que, en nuestra época, *Conspiración* (2001), una película hecha para HBO, se aboca a ilustrar en detalle la casi absoluta racionalidad del genocidio. La película representa la conferencia de Wannsee, donde Reinhardt Heydrich (Kenneth Branagh) y Adolf Eichmann (Stanley Tucci) exponen a otros mandos nazis la «solución final» a «la cuestión judía». Sentados en una larga mesa ovalada, los líderes parecen participar en un *business meeting*: se parte de un problema y se busca su más rápida y eficiente solución, todo mediante el uso de jerga burocrática. A pesar de que hay algunos seres repugnantes –como el obeso Kopfler (Ian McNeice; del Partido Nazi) que pregunta en qué momento del plan podrá hacerse de las fogosas mujeres judías–, es Heydrich, secundado por Eichmann, quien lidera la «reunión de negocios» con una calma fría y firme que se materializa en la palidez de su rostro, así como en la neblina y el frío en los alrededores de la mansión. Se trata de una maldad fría, como la de una máquina.

De hecho, la reunión en sí expresa la velocidad indolente con que la máquina procesa la materia prima. Cuando Kritzinger (David Threlfall), de la cancillería del *Reich*, objeta que la «solución» de evacuar a los judíos para realizar trabajos pesados en los países del Este es defectuosa, ya que el 75% de ellos jamás ha levantado un peso mayor al de un lapicero, Heydrich contesta impasible: «Sí, y la mayoría de ellos morirá de causas naturales» y, sin detenerse a respirar, prosigue con los detalles del plan. Y luego, ante la sugerencia de Wilhelm Stuckart (Colin Firth), coautor de las leyes de Núremberg, con respecto a si sería más respetuoso con estas leyes esterilizar a los judíos en vez de matarlos, Heydrich observa: «Podemos discutir el **cómo**, y el **cuándo** hasta cierto punto, pero no podemos discutir el **si**». No hay parlamento en el cine que resuma mejor la diferencia entre la razón crítica (basada en el **si**, en el horizonte abierto) y la razón instrumental (basada en el **cómo** y **cuándo** realizar una acción con objetivos predeterminados).

Hay, sin embargo, otras voces discordantes. La primera, de Neumann (Jonathan Coy; del Plan Cuadrienal), expresa un argumento económico: la «evacuación» de los judíos despojaría a Alemania de la fuerza laboral necesaria para la guerra. Pero Heydrich acalla esta voz asegurando que no todos los judíos serán «evacuados», algunos permanecerán al servicio de la industria. La segunda, de Bühler (Ben Daniels; de los Territorios Ocupados del Este), enuncia un argumento sanitario: «evacuar» a más judíos a los sobrepoblados guetos polacos aumentaría el riesgo de epidemias que podrían expandirse fuera de sus muros. Pero esta voz es también silenciada cuando Heydrich precisa que «evacuar» significa eliminar y que las cámaras de gas permitirán una «evacuación» rápida. Eichmann suple a Heydrich añadiendo que, según sus cálculos, se acabará con los judíos de Europa en un año («2.500 judíos procesados por hora»). Mientras todos golpean la mesa en aprobación, uno de los presentes vocifera: «Una línea de montaje», y Heydrich acota: «Sí, aquello que aprendimos de los americanos, lo ponemos al servicio de una visión triunfante germana».

Obsérvese que la oposición a la «solución final» se lleva a cabo dentro de la razón instrumental. No es que el argumento económico (Neumann) y el argumento sanitario (Bühler) sean desestimados, es más bien que «la solución» de Heydrich es económica y sanitariamente más eficaz: en efecto, ella permite al Estado alemán librarse del costo de mantener a seis millones de judíos (pero a la vez preserva a algunos como fuerza laboral) y acabar prontamente con las epidemias en los guetos. Solo Kritzinger se acerca a esgrimir un argumento humanitario. Pero solo se acerca; a la hora de oponerse a la «solución final», no hace más que plegarse al argumento legal de Stuckart o al económico de

Neumann. Es como si tuviese que inscribirse en la razón instrumental para decir lo «indecible»: que le parece inhumano matar a los judíos. Al no ser verbalizado, este argumento regresa como un síntoma en los cuerpos de los operarios de la máquina tanática. Durante la reunión, Eichmann sufre un mareo, el general Hoffman se pone a temblar y debe retirarse al baño. Y, por supuesto, ninguno se atreve a reconocer la causa de su malestar. Es así como el film pone en escena el reverso de la dominación tecnológica: «Los hombres pagan por su ganancia de poder con la alienación de aquello [la naturaleza] sobre lo que ejercen su poder» (Horkheimer y Adorno 1994 [1944]: 9).

Hay que resaltar un último aporte de *Conspiración*. Además de precisar la lógica económica de la «solución final», la película resuelve otro problema con la tradición filmica-filosófica-sociológica que ubica el Mal en la técnica, la industria o la burocracia: a saber, que se toma con demasiada laxitud la metáfora de la «fábrica de cadáveres». A fin de cuentas, no es lo mismo fabricar cadáveres que fabricar autos. Hay, en el genocidio, algo más que la ceguera y la automatización. Los nazis no solo mataron a los judíos, los humillaron y torturaron hasta convertirlos en el cliché del judío vil en sus films propagandísticos. En este sentido, *Conspiración* acierta en mostrar, en el «corazón» de las cifras y fórmulas abstractas de la máquina burocrática, el odio de Heydrich y su voluntad de hacer daño.

Dicho esto, hay que preguntarse: ¿regresa *Conspiración* a caracterizar al nazi como villano perverso? No. La película intuye más bien que el vínculo entre el nazismo y la industria devino en un discurso social perverso. Hay una diferencia entre matar judíos en el calor de una reyerta y matarlos fríamente con métodos industriales. Es decir, hay una diferencia entre el nazismo como «licencia para el odio» (el cual se advierte, por ejemplo, en la Noche de los Cristales Rotos) y el nazismo que transforma el odio en una idea de la razón. O, para decirlo con los personajes, hay una diferencia entre el «caliente» Klopfer que quiere matar judíos para hacerse de sus mujeres y el «frío» Heydrich que planifica gasear a todos los judíos de Europa en un año (lo cual deja boquiabierto al mismo Klopfer). Pero, por supuesto, se trata solo de una intuición. Ni *Conspiración* ni el cine de nazis en su conjunto han ahondado en el vínculo perverso que permitió al odio nazi asumir la frialdad de la máquina.

## **De cómo los hombres se sirven de la máquina y la ideología**

Hasta ahora nos hemos concentrado en cómo los alemanes fueron capturados por la ideología nazi o por los discursos de la modernidad. Esto puede dar la

impresión de que no fueron culpables de sus actos, que fueron «víctimas» de discursos imponentes. Y si bien hemos analizado las ganancias libidinales que los llevaron a engancharse al nazismo, no hemos reparado en las decisiones subjetivas que los llevaron a cegarse a lo peor. Por ello, a fin de corregir esa impresión, algunas películas de nuestra época subrayan que esas «víctimas» se sirvieron del nazismo para alcanzar sus metas personales.

Una de estas películas es *Good* (2008), dirigida por Vicente Amorim. Aquí John Haldoc (Viggo Mortensen), escritor y profesor de literatura, acude temeroso a la cancillería del *Reich*, donde un funcionario nazi le informa que el *Führer* ha leído su última novela, la cual trata de un hombre que asiste a su mujer en el suicidio (ella sufría de una enfermedad terminal). Esto asusta aun más a John, quien más de una vez había rehusado unirse al Partido Nazi, a pesar de que solo los miembros del partido eran ascendidos en su universidad. Para su sorpresa, el funcionario le hace saber que al *Führer* le encantó su novela y que ahora desea que escriba un ensayo justificando la eutanasia en términos humanitarios. El ensayo serviría para sustentar éticamente la tanatopolítica nazi hacia los «débiles mentales». John acepta el encargo, pero, además, se une al partido.

En su vida privada, John es un tipo moral que cuida de su vieja madre enferma, a pesar de que esta le hace la vida imposible a él y a su esposa Hellen. Como dice su madre acerca de él, John «ha sido siempre un buen chico». Y es precisamente porque siempre lo ha sido que no se anima a serle infiel a su esposa con su joven y blonda estudiante Ann (Jodie Whittaker). John le cuenta de su incipiente amorío a su amigo Maurice (Jason Isaacs), judío y psicoanalista, quien lo insta a dar rienda suelta a su libido, pero John no se decide... hasta que, de pronto, es ascendido a jefe del Departamento de Literatura de su universidad. Su éxito no termina aquí, pues el mismo Joseph Goebbels decide llevar su novela al cine. En un estudio de la UFA, mientras Ann y John ven encantados la escena del suicidio asistido, Goebbels se acerca a John y elogia su profundidad como escritor, además de su elección de pareja: Ann es, según aquel, la imagen misma de la «maternidad alemana». Después de despedirse del líder nazi, John, todavía en el set, escucha una melodía que solo él oye.

Poco después, John confiesa a Maurice que ha dejado a su esposa por Ann, y este confiesa a su vez que no lo había creído capaz. En efecto, ¿cómo pudo un neurótico obsesivo como John permitirse dejar a su mujer de tantos años por una más joven? Solo hay una respuesta posible: el nazismo. En tanto posterga su deseo en aras de los ideales sociales, el neurótico obsesivo carga sobre sus



espaldas con el peso de la civilización<sup>77</sup>. John, al conocer a Ann, comenta que le gustaría tirar los libros por la ventana, librarse de la responsabilidad de «añadir libros al estante». Irónicamente, los nazis llevan esto a cabo con la quema de libros. Y es que el nazismo –esta, al menos, es la tesis del film– responde al deseo del obsesivo de sacarse de encima el peso de sus escrúpulos morales.

Extrayendo a Alemania de la ruina económica y de la humillación que implicó el Tratado de Versalles, el nazismo canalizó el deseo del pueblo alemán de librarse de su responsabilidad en la Primera Guerra Mundial, pero también de viejas responsabilidades morales. Así, en el caso de John, el nazismo canaliza tres deseos suyos: ascender en la universidad, matar a su madre enferma y gozar de una mujer más joven. De estos tres, hay que resaltar el segundo. El deseo de deshacerse de su madre –«sublimado» en su novela– se vuelve la clave de su ascenso social: es sobre el reconocimiento del régimen nazi de su deseo de librarse de una **vieja**... atadura moral, que John «sale adelante».

Sin embargo, el deseo de John tropieza con un obstáculo: su amistad con el judío Maurice. Viéndose despojado de todos sus derechos, Maurice pide a John que lo ayude a salir de Alemania, pero este, temiendo perder lo ganado, se excusa con diversas racionalizaciones, entre ellas, la más patética: «Vas a estar bien». El «optimismo» de John se torna insostenible cuando el judío Herschel Grynzpan asesina a Ernst Von Rath, secretario de la embajada alemana en Francia. Aprovechando el crimen, los nazis organizan una manifestación popular de indignación «espontánea». A esta manifestación –ocurrida en las noches del 9 y 10 de noviembre de 1938 y en la cual participó la juventud de Hitler, la Gestapo y la SS– se le conoce como la Noche de los Cristales (*Kristallnacht*); y fue, para muchos historiadores, el principio de la solución final, ya que el régimen pasó entonces de la persecución económica, social y política de los judíos a la violencia, a los encarcelamientos y a la deportación.

Es solo después de que el nazismo ha pasado el punto de no-retorno que John decide ayudar a Maurice, pero ya es tarde... Los perros ladran, los nazis empujan a los judíos a los camiones para deportarlos y John, en medio del

---

77 Con el término «neurótico obsesivo» no pretendemos patologizar al personaje sino establecer su posición subjetiva –recuérdese que, para Lacan, hay tres posiciones subjetivas (la neurosis, la perversión y la psicosis) y que ninguna de ellas se designa como la normal–. Del mismo modo, lejos de querer simplemente «curarlos», Jacques-Alain Miller observa que los «obsesivos son [...] soportes de nuestra cultura [...]. Tener escrúpulos por la propia conducta es el principio mismo de la ética» (1991: 344).

tumulto, escucha la misma melodía que oyó anteriormente en el estudio de la UFA; y, otra vez, solo él la escucha. Años después, el régimen nazi pide a John escribir un informe sobre las condiciones en los campos de concentración; él aprovecha la oportunidad para indagar sobre el paradero de Maurice y descubre que fue enviado a Auschwitz. Mientras lo busca, horrorizado, en el campo, John escucha por última vez la melodía... pero ahora no solamente la oye él, pues la toca una de esas orquestas judías que «animaban» la vida diaria de los campos.

En *El pianista*, un oficial nazi protege a un judío luego de oírlo tocar virtuosamente el piano. La música es, aquí, un vínculo humano que excede a la ideología. En *Good*, hasta antes de la escena final, la música parece cumplir esa misma función. En el estudio de la UFA, ella está en exceso a la política cultural de Goebbels y en la *Kristallnacht*, a la violencia contra los judíos. Si antes de llegar a Auschwitz la música parece ser un exterior humano a la realidad nazi, ahora el «exterior» está **en** lo peor de esa realidad. Lejos de sugerir que aun en el infierno persiste un resto de humanidad, la orquesta judía devela que el resto posibilita el infierno. En otras palabras, la música no es un exceso exterior a la «fábrica de cadáveres»: es el exceso interior que facilita su funcionamiento. Así como el bohemio aburguesado rememora «los viejos tiempos rebeldes» con la trova cubana o comprando un DVD de *Easy Rider* (1969), John escucha la música de los «viejos tiempos humanos» antes del nazismo. Y lo que finalmente descubre es que su «más allá del nazismo» es el fantasma necesario de su «más acá nazi».

*Good* colma así un vacío en la tesis de la banalidad del mal. Al asumir que la burocracia sencillamente deshumaniza al hombre, Arendt olvida que el exterminio se perpetró de modo ilícito, como un secreto obscuro. Si la orden genocida no podía ejecutarse o decirse a la luz del día es porque no era una orden burocrática como las otras. La orden debía ocultarse porque hería la sensibilidad del pueblo alemán. Y si este no estaba exento de «humanidad», ¿por qué suponer que los burócratas nazis la ejecutaron con la misma frialdad con la que tramitaban una partida de nacimiento? Lo que falta en la tesis de Arendt son esos mecanismos de defensa (negaciones, denegaciones, racionalizaciones) que empleaban los nazis para desempeñar su labor burocrática. Y lo que señala *Good* es que uno de esos mecanismos es la creencia de que, a pesar de todo, uno sigue siendo humano.

Algo similar se advierte en *El lector* (2008) de Stephen Daldry. En este film (basado en la novela de Bernhard Schlink), Hanna Schmitz (Kate Winslet) comparece ante un tribunal de la postguerra para ser juzgada por sus actos como guardia de un campo de concentración. Entre sus obligaciones, ella, junto

a cinco otras guardias, debía seleccionar cada mes a sesenta prisioneras para las cámaras de gas. Ya en el juicio, las otras guardias niegan haber realizado esta labor, pero Hanna lo acepta sin remilgos aduciendo que era su deber. Cuando el juez le increpa que su deber equivalía a una ejecución, ella replica que cada mes llegaban nuevas prisioneras al campo y, como no había espacio para todas, había que deshacerse de las antiguas. Intuyendo que su raciocinio burocrático no satisface al juez, ella pregunta: «¿Qué podía yo hacer?». Poco después, una sobreviviente judía atestigua que Hanna parecía la «más sensible, más humana, más amable» de las guardias. Prueba de ello es que escogía para las cámaras de gas a las prisioneras más débiles y enfermas, «como si tratara de protegerlas». Después de Eichmann, no hay mejor ejemplo que Hanna de una maldad banal, cómica incluso. ¿Qué puede ser más negramente cómico que un guardia que se compadece del prisionero apresurando su muerte? De esto no se sigue que la máquina burocrática fracasa en deshumanizar al hombre, que algo en él escapa siempre a la automatización. Pues la lección del film es que el sentimentalismo humanista **decora** la máquina y la hace más vivible. Es gracias a la fantasía de preservarse humano que el sujeto puede deshumanizarse en sus actos (que es lo que vale).

Volviendo a *Good*, esta película recoge también una de las enseñanzas del estudio de Arendt sobre Eichmann: que el funcionario exhibía una «extraordinaria diligencia en orden a su personal progreso». Pero, una vez más, el cine complementa a Arendt: no basta con querer ascender en el mundo para ser nazi, hay que saber encegucerse ante el costo humano de «realizar los sueños» y, sobre todo, ante las propias decisiones subjetivas. La tesis de *Good* es, a fin de cuentas, que el nazismo se sostuvo no tanto por tontos ideologizados como por individualistas que sabían racionalizar.

No obstante, el cine ha empezado a mostrar a alemanes que no se engañan tanto a la hora de actuar en función de sí mismos. *Bastardos sin gloria* (2009), por ejemplo, introduce un personaje novedoso al género: el coronel Hans Landa (Christoph Waltz), el nazi amable, es decir, digno de amor. Pero, ¿cómo es que Landa, un cazador de judíos, puede ser amable? Primero, porque es el personaje más cómico del film. Si el cine comercial nos mostraba al nazi encorsetado por lo obediencia militar, *Bastardos sin gloria* nos presenta a un nazi que tiene una frase ocurrente para cada situación y que incluso se permite expresiones cuasi femeninas de júbilo. Por ejemplo, cuando consigue adivinar quién es el general a cargo de la operación de «los bastardos», y estos corroboran el acierto con la estupefacción de sus rostros, Landa estalla de alegría y dice de la manera más afeminada posible: «¡Bingo! ¡Qué divertido!».



Si el cuerpo rígido del nazi del cine comercial era un signo de que la ideología aprisionaba sus afectos, Landa los lleva a flor de piel. Por ello, él no solo se acerca al norteamericano de este cine, cuyo humor y excentricidad son signo de su libertad, sino que lo excede en desinhibición. Pues mientras que la libertad del norteamericano es restringida por su masculinidad, Landa no tiene reparos en ser femenino.

Corporal y cinematográficamente, Landa no es entonces nazi, lo cual se traduce en su accionar. Cuando descubre el plan de los «bastardos» para asesinar a la cúpula nazi en el estreno de *El orgullo de la nación*, Landa arresta al teniente Aldo (Brad Pitt) y al soldado Utivich, pero permite a otros dos «bastardos» armados con bombas y metralletas entrar a la sala de cine. Como si esto fuera poco, él mismo coloca bajo el asiento de Goebbels los explosivos que obtuvo de los arrestados. Enseguida, lleva a Aldo a una casa alemana con el pretexto de interrogarlo, donde le dice a guisa de introducción: «Entonces, tú eres Aldo el Apache». Y cuando este responde: «Entonces, tú eres el cazador de judíos», Landa finge estar ofendido: «Soy un detective, un muy buen detective. Encontrar gente es mi especialidad. Trabajo para los nazis encontrando gente y sí, naturalmente, algunos de ellos son judíos, pero ¿“cazador de judíos”? Es solo un nombre que se quedó».

Si se compara este diálogo con aquel entre Landa y Pierre Lapadite al inicio del film, cuando Landa expresa sentirse orgulloso de su apodo («cazador de judíos»), podría pensarse que este personaje es un cínico. Y, en efecto, lo es, pero no en el sentido común del término. Consciente de la inminente caída del Tercer *Reich* (los norteamericanos ya habían invadido Normandía), Landa propone a Aldo ayudarlo a acabar con la cúpula nazi (con Goering, Borman, Goebbels y Hitler) y, por tanto, a acabar victoriosamente con la guerra, a cambio de que los aliados le garanticen inmunidad ante un futuro

tribunal judío y algunas gollerías. Y, como sabe que Aldo no tiene la autoridad para concretar un trato de tal magnitud, hace que este lo comunique con su superior y, por teléfono, negocia no solo la inmunidad sino todas las pensiones correspondientes a su rango, la medalla de honor del congreso, la ciudadanía norteamericana y una propiedad en la isla Nantucket.

Landa es así un mercenario que trabajó con el régimen nazi porque le convino en su momento. Pero ahora que se acerca al fin, no tiene ningún reparo en traicionarlo. Si Landa es un cínico, no es porque mienta a Aldo (solo miente sobre sentirse ofendido por su apodo), es porque no cree ni en el nazismo ni en Alemania ni en ninguna causa colectiva que exija de él un sacrificio. Landa es un personaje típico de nuestra época. ¿No nos resulta acaso familiar este tipo que, sin creer en el poder de turno, colabora con él para trabajar en lo que le gusta y lucrar con ello y que, además, cuando avizora el ocaso del poder en el horizonte, está dispuesto a sacrificar a todos aquellos que trabajaron con él?

Pero, ¿qué quiere decir exactamente que Landa es un personaje de nuestra época? La respuesta está en *Los falsificadores* (2007), donde el comandante Herzog (David Striesow) emplea a un grupo de judíos para falsificar libras esterlinas y dólares con el fin de desestabilizar las economías de los países aliados. Así como Landa, Herzog no odia a los judíos: por el contrario, los trata «amablemente» proveyéndolos de condiciones de «vida digna» (colchones, comida suficiente, una mesa de ping pong) para realizar eficientemente su labor. Cual un gerente de recursos humanos, confía en voz alta a sus prisioneros que cree en la «motivación» y, luego, añade premonitoriamente: «Me interesa el trato con la gente. Ahí está el futuro». También como Landa, Herzog trata de salvarse del inminente fin del nazismo haciendo firmar a un prisionero judío una carta en la que declara que aquel lo salvó del exterminio. Es esta posición cínica frente a la ideología nazi lo que lo asemeja a Landa. Como afirma el propio Herzog: «Ahora uno debe pensar en lo que traerá el futuro. Hace mucho, mucho tiempo yo era comunista. Libertad, igualdad, el programa entero. No creas que ahora soy nazi, no, no, no. No más grandes ideas. Yo hago mi trabajo donde se necesita». Por si no queda claro, Herzog representa la ideología capitalista que declara «el fin de las ideologías».

*Bastardos sin gloria* y *Los falsificadores* señalan que nuestra época supuestamente post-ideológica no es tan distinta a la Alemania de la Segunda Guerra Mundial. Sus personajes nazis (Landa y Herzog) refutan el sentido común de que en el pasado la gente creía en las ideologías y de que hoy nos hemos librado de ese mal superyoico; y proponen en cambio que el cinismo «post-ideológico» de nuestra época ya era parte de la subjetividad de un pasado supuestamente ideológico. Según Peter Sloterdijk, el cinismo contemporáneo es «una falsa

conciencia ilustrada» que advierte el engaño de la ideología dominante y, sin embargo, la acepta como un mal necesario. «Los cínicos», señala Sloterdijk, «no son tontos y más de una vez se dan cuenta total y absolutamente de la nada a la que todo conduce [...]. Saben lo que hacen, pero lo hacen porque las presiones de las cosas y el instinto de autoconservación, a corto plazo, hablan el mismo lenguaje y les dicen que así tiene que ser» (2001: 42). Y el mérito de *Bastardos sin gloria* y *Los falsificadores* es el de haber ubicado el cinismo en el pasado nazi. Pues, al hacerlo, sugieren que el ascenso de una ideología criminal no es un peligro de otra época.

Tomando ahora en conjunto *Good*, *El lector*, *Los falsificadores* y *Bastardos sin gloria*, podemos concluir que el cine ha comenzado a complejizar la captura del sujeto por obra de la ideología y/o la razón instrumental de la modernidad (la técnica, la industria, la burocracia, etc.). Si antes bastaba con decir que la ideología y/o la modernidad deshumanizan al hombre, ahora se entiende mejor, gracias al cine, cómo y por qué el hombre decide deshumanizarse. En este sentido, el cine de nazis ha cumplido una función importante en indagar sobre las particularidades de la captura ideológica y en señalar que el sujeto **se hace capturar** y que, por lo tanto, siempre es culpable de sus actos.

Pero además, al establecer la similitud entre la subjetividad de los nazis y la de nuestra época, el cine lanza preguntas incómodas al espectador. ¿Qué diferencia hay entre John Haldoc, que se sirve del nazismo para vencer sus inhibiciones humanitarias, y el funcionario de una transnacional que, para vencer sus escrúpulos ecológicos, repite como un credo la retórica neoliberal? ¿Y no es Herzog, que declara el fin de las ideologías, el modelo de los políticos peruanos que se pasan de un partido a otro según sus intereses? Pero, más importante aun, ¿no es Landa una réplica del sujeto capitalista que ha dejado atrás la lealtad con las causas colectivas para regirse exclusivamente por la lógica del contrato? El mayor acierto del cine reciente ha sido acercar al nazi a nuestra época. Al desprenderse del nazi obediente para develar al individuo que se ocupa exclusivamente de sí dentro de la lógica del capital, el cine nos devuelve, como un espejo de circo, nuestro rostro con una esvástica.

# **Sobreviviendo a Auschwitz.**

## **Sobre la ética que se (des)aprende en el campo de concentración**

*Juan Carlos Ubilluz y David Durand*

Curiosamente, los judíos no han sido siempre las víctimas predilectas de los nazis en el cine de Hollywood, a pesar de haber estado en Hollywood desde sus inicios. Antes de la Segunda Guerra Mundial, los estudios de cine se abstendían de poner en escena el antisemitismo de la Alemania nazi. Según Judith E. Doneson esto se debió, primero, a que los judíos en Hollywood temían ser acusados de parciales con relación a los problemas de su etnia; segundo, a que los estudios no querían desafiar el fuerte sentimiento aislacionista en Estados Unidos (retratar el horror nazi podía interpretarse como un alegato a favor de intervenir en la guerra); y, por último, a que la industria del cine en su conjunto sabía que los films políticos fracasan normalmente en la taquilla (2002: 30). *El gran dictador* (1940) Charles Chaplin es la más valiente e ilustre excepción a la autocensura de la industria.

Después de la guerra, los judíos aparecen ya como víctimas en el cine, pero solo como uno entre otros pueblos victimizados. En *El juicio de Núremberg* (1961), el fiscal Lawson (Richard Widmark) presenta en el proceso imágenes de los campos de exterminio para luego mencionar a los seis millones de judíos asesinados. Pero que no haya uno solo en el film sostiene la ilusión de que el genocidio no estaba dirigido principalmente contra ellos. Como lo afirma Doneson, la película es ejemplar en cuanto a la forma en que el cine de la postguerra «obscura la realidad de la política nazi contra los judíos y, en cambio [...], universaliza el holocausto» (2002: 99).

Es con la miniserie de televisión *Holocausto* (1978) que la tanatopolítica nazi se identifica claramente con el pueblo judío. Si *El juicio de Núremberg* se inspira en el histórico juicio de la postguerra, donde se acusó a los líderes nazis de «crímenes de lesa humanidad», *Holocausto* recoge el espíritu del juicio de Adolf Eichmann en Jerusalén, donde la fiscalía israelí acusó al funcionario nazi de «crímenes contra el pueblo judío». Y, de este modo, inaugura una constante del cine contemporáneo: a saber, que las principales víctimas de los nazis son los judíos.

A partir de esta serie en adelante, los espectadores han aprendido a reconocer las escenas del vía crucis judío: la Noche de los Cristales, los guetos,

los trenes, los campos de concentración, las cámaras de gas... Y puesto que una y otra vez han visto en la pantalla a los judíos caminar cabizbajos hacia un destino conocido, surgen preguntas tan ofensivas como inevitables: ¿hicieron ellos todo lo posible para evitar ese destino?, ¿colaboraron con su inercia en su propia destrucción? Es cierto que estas preguntas pueden confundirse con antisemitismo («Que no supiesen defenderse, prueba que eran inferiores») o con una defensa contra lo abyecto en uno mismo («Eso solo les pudo pasar a ellos. Yo jamás me hubiese dejado someter así»). Pero también son indagaciones válidas sobre la ética en una situación-límite.

En las líneas que siguen, abordaremos tres preguntas espinosas. Primero, ¿por qué el cine de hoy representa consistentemente a los judíos como víctimas? Más allá del hecho de que lo fueron, ¿a qué constructo ético-político sirve esa representación? Segundo, ¿cuál es el efecto de la ausencia en el cine del «musulmán», ese ser abyecto que ha perdido la dignidad que separa al hombre del animal humano?, ¿es posible que esta ausencia modifique la percepción que se tiene de la conducta de los judíos en la guerra? Finalmente, ¿cuál es la conducta correcta en una situación-límite como el exterminio: tratar de sobrevivir o morir heroicamente?, ¿es el sobreviviente un cobarde o alguien que esboza una ética distinta?, y ¿es el héroe trágico un personaje loable o uno demasiado romántico para la Alemania nazi? Como veremos, es en las películas del exterminio donde se juega el futuro ético del mundo.

## **Una víctima a la medida del salvador**

Que en las películas de nazis los judíos sean representados como víctimas no es incorrecto: es un hecho histórico que lo fueron. Lo incorrecto es que, en ellas, son víctimas porque son judíos. Hay dos maneras a través de las cuales el cine ha realizado tradicionalmente esta operación victimizadora. La primera es la descripción física y/o psicológica del judío como un ser débil, cobarde. En *Ser o no ser* (1983), el *remake* de la película de Lubitsch, una cuadrilla de actores polacos esconde a unos judíos en un escenario de teatro haciéndolos irónicamente interpretar el papel de judíos. Pero el plan casi se desbarata cuando uno de estos entra en pánico al ver delante de él a un público nazi. La segunda es la caracterización del judío como un avestruz que hunde la cabeza en la tierra para no ver el peligro. En *El diario de Anne Frank* (1959), Anne insiste en creer en la bondad humana a pesar de ser perseguida por los nazis y de que podría morir (como de hecho sucedió) en un campo de concentración. Para Bruno Bettelheim –quien detestaba el éxito del film en Occidente–, fue precisamente



esta estrecha perspectiva apolítica —«la filosofía del gueto»— lo que llevó a los judíos a negar el peligro de su destrucción (mencionado en Doneson 2002: 167). Válido o no, el comentario nos ayuda a precisar que la realidad ante la cual se culpa a los judíos de cegarse no es otra que el exterminio.

En nuestra época no hay película que se ciña mejor a esta tradición de representar a los judíos que *La lista de Schindler* (1993). Dirigida por Steven Spielberg, comienza en 1939 con el desplazamiento de los judíos polacos al gueto de Cracovia. Oskar Schindler (Liam Neeson), un empresario de origen alemán, arriba a la ciudad con la intención de producir utensilios para el ejército. Gracias a Itzhak Stern (Ben Kingsley), un miembro del Consejo Judío, Schindler obtiene el capital de empresarios judíos para abrir una fábrica donde emplea la mano de obra más barata de esos tiempos: los judíos. La guerra le permite amasar una considerable fortuna y su vida transcurre entre lujo y amantes, lo cual lo distancia de su esposa.

El negocio se complica para Schindler con la llegada a Cracovia del capitán de la SS Amon Göth (Ralph Fiennes), quien liquida el gueto y traslada a los judíos al nuevo campo de concentración de Plaszów. Al ver cómo los nazis torturaban y asesinaban a los judíos durante el traslado, Schindler comienza a empatizar con ellos. Pronto se hace amigo de Göth y lo soborna para que lo deje construir un subcampo para sus trabajadores. Su intención es, en este punto, ambigua: no queda claro si quiere ayudar a los judíos, seguir lucrando con ellos o las dos cosas a la vez. Con la inminente derrota de Alemania, llega la orden de dismantelar el campo de Plaszów y enviar a los sobrevivientes a Auschwitz. Schindler soborna una vez más a Göth para que autorice el traslado de «sus judíos» a una fábrica en Zwittau-Brinnlitz, su pueblo natal; y, junto a Stern, elabora una lista de «trabajadores calificados» —«la lista de Schindler»— a quienes salva de la solución final. Lejos de seguir lucrando con los judíos, Schindler lo pierde todo por mantenerlos en planilla. Su intención ya no es ambigua, es claramente humanitaria. Para coronar su gesta heroica, se dedica a fabricar explosivos que no explotan, rehusando así colaborar con el esfuerzo de guerra alemán.

Cuando Alemania firma la rendición, los judíos le dan un anillo grabado con una cita del Talmud: «Aquel que salva una vida, salva al mundo entero». Conmovido, Schindler expresa en llanto su pesar por no haber salvado más vidas y luego huye (después de todo, es miembro del Partido Nazi). Pronto arriba el ejército soviético y anuncia la liberación de los judíos. Estos preguntan a dónde pueden ir y un oficial les recomienda: «No vayan al este, sin duda, allá los odian. Si fuera ustedes, yo tampoco iría al oeste». Y enseguida, señalando con el brazo en otra dirección, dice en forma de pregunta: «¿Acaso no hay allá

un pueblo?». Se trata de un mensaje velado: los judíos no pueden ir al Este (Unión Soviética) ni al Oeste (Europa Central), deben ir al Sur, a Palestina. Haciendo suyo el mensaje, la cámara los sigue en su andar hacia el hipotético pueblo hasta que, de pronto, las imágenes pasan del blanco y negro al color y los verdaderos judíos de Schindler (ya ancianos), acompañados de los actores del film, se detienen a poner piedras en la tumba de Schindler en Jerusalén. Las palabras finales informan que actualmente hay menos de cuatro mil judíos vivos en Polonia, pero más de seis mil descendientes de «los judíos de Schindler» en el mundo entero.

Ahora bien, los judíos son, en esta película, decididamente avestruces. En el gueto, con lo peor a la vuelta de la esquina, tratan de ver el lado bueno de las cosas. En un grupo que se calienta alrededor del fuego, un profesor de historia comenta: «Hoy tuve tiempo para organizar una idea. No me acuerdo cuando fue la última vez». A este le siguen otros comentarios positivos. Un viejo se pregunta: «¿Desde cuándo no hacíamos esto? Pararnos así a conversar...». Una mujer asegura: «Ya no nos queda nada peor. Llegamos al fondo». Y un joven concluye: «El gueto es... la libertad». Después, en las barracas del campo de Plaszów, una mujer, Mila, cuenta haber oído que los nazis pretenden acabar con la raza judía, pero otra mujer la interrumpe: «Mila, basta, estás asustando a todo el mundo» y otra aun desmerece el rumor: «Sabes que es ridículo, no lo puedo creer». Finalmente una vieja trae a colación el argumento económico: «¿Qué sentido tendría matar a su fuerza laboral? [...]. No puede ser verdad. Somos muy pero muy importantes para ellos».

No evadiremos la pregunta: ¿quién culpa a los judíos de ser avestruces: la película o nosotros? Cuando ellos asumen que los nazis los necesitan como fuerza laboral, ¿no es este un argumento perfectamente racional que explica su renuencia a creer en lo peor? Más allá de que el argumento sea creíble (y, en efecto, lo es), la respuesta depende de cómo está inserto en la narrativa filmica. Así, en la escena de las barracas, es un hecho textual que la incredulidad de las mujeres comienza con el miedo: de lo cual se sigue que es la misma narrativa la que subraya que el argumento perfectamente racional no es más que una racionalización, un hundir la cabeza en la tierra ante el peligro.

Todo esto encuentra un soporte en las decisiones estéticas del film: por ejemplo, en los planos en que se yuxtapone a Schindler y al judío Stern, la gran altura de aquel refleja la grandeza de su heroísmo, mientras que la poca altura de este enfatiza su carácter débil, desvalido. Por ello Slavoj Žižek sostiene que *La lista de Schindler* es un *remake* de *Jurassic Park*. En este film, el ataque de los dinosaurios obliga a un padre irresponsable a proteger a sus niños, es decir, a ser un buen padre; y, en aquel, los judíos son los niños y

Schindler es un empresario cínico y oportunista (un mal padre) que, luego del ataque de los nazis-dinosaurios, se vuelve un empresario humanitario (un buen padre). «La película», concluye Žižek, «trata sobre el redescubrimiento gradual de Schindler de su deber paternal hacia los judíos y su transformación en un padre preocupado y responsable» (2008: 57). Ahora se entiende por qué, hacia el final del film, Schindler, en la iglesia de su pueblo natal, promete a su esposa que en el futuro será la única mujer de su vida. En una película de Hollywood, ¿cómo podría Schindler ser un buen padre de sus niños-judíos si persiste en serle infiel a su mujer?



Por otra parte, esta narrativa paternalista tiene un correlato en la ética humanitaria de nuestros días. Es más, una lectura atenta del film echa luces sobre el espíritu neocolonialista de tal ética. Comencemos por señalar que, para Alain Badiou, la ética humanitaria concibe al ser humano como mortal, como un cuerpo animal que se halla desligado de sus valores sociales y se preocupa solo por su sobrevivencia. Badiou arguye:

En tanto que verdugo, el hombre es una abyección animal, pero es preciso tener el coraje de decir que, en tanto víctima, en general no tiene un valor mayor. Todos los relatos de torturados y sobrevivientes lo indican con fuerza: si los verdugos y burócratas de los calabozos y de los campos pueden tratar a sus víctimas como animales destinados al matadero [...] es que las víctimas han devenido animales. (2004: 34)

Sin duda, en *La lista de Schindler* los judíos son esas víctimas animalizadas. Pero ¿por qué representarlos así? ¿Por qué no subrayar mejor sus esfuerzos por vencer a la adversidad? Porque en la ética humanitaria, el personaje de la

víctima tiene como correlato al sujeto humanitario, ese personaje activo que se compadece del mal infligido al cuerpo animal de la víctima y se adjudica el derecho de detener su sufrimiento. En la película de Spielberg, este sujeto es el blondo, apuesto y compasivo cristiano Oskar Schindler. La lectura atenta del film permite así entrever que, en la ética humanitaria, la escena de la víctima está hecha a la medida del hombre occidental. Como lo afirma Badiou, «¿Quién no siente que esta ética volcada sobre la miseria del mundo esconde, detrás de su Hombre-víctima, al hombre-bueno, al hombre-blanco? Como la barbarie de la situación no es pensada sino en términos de “derechos del hombre” [...], se la percibe, desde lo alto de nuestra paz civil aparente, como la incivilizada que exige del civilizado una intervención civilizadora» (2004: 36).

Dicho de otro modo: en tanto que degrada a la víctima para ensalzar al salvador, la ética humanitaria tiende a legitimar tanto la superioridad ética de Occidente como sus intervenciones «policiales». No queremos decir, por supuesto, que Spielberg se reúne con los «halcones» del Pentágono para coordinar la justificación filmica de sus «expediciones humanitarias». Queremos decir tan solo que su película se inscribe demasiado bien en la narrativa ética de la que se sirve el poder hegemónico para intervenir militarmente en el mundo. Cuando vemos a algún somalí o bosnio sufrir ante las cámaras de televisión, los comparamos con los judíos, con las víctimas. Y, sin conocer mucho la situación política de Bosnia o de Somalia, tendemos a reaccionar del mismo modo que cuando los judíos sufren en el cine: apelando al poder hegemónico de Occidente a «civilizar la barbarie». Por eso mismo, como veremos al final del ensayo, esta misma narrativa marca un límite a la apropiación proisraelí del sufrimiento del judío.

## **La lucha entre el heroísmo y la sobrevivencia**

*Los falsificadores* (2007) recrea la Acción Bernhardt, una operación secreta de los nazis para falsificar las divisas de los países aliados con el objeto de diezmar sus economías. Esta acción falsificó exitosamente 130 millones de libras esterlinas e incluso llegó a falsificar dólares, mas no en grandes cantidades debido a que hubo demoras en su producción. La gran paradoja es que esta operación destinada a fortalecer a Alemania contra los aliados fue realizada en el campo de concentración de Sachsenhausen por unas decenas de judíos, a quienes los nazis dieron «privilegios» (colchones, sábanas, comida suficiente, un trato menos violento) de los que carecían los prisioneros en otras secciones del campo.

A cargo de la operación estaba el judío Salomón Sorowitsch, un falsificador profesional que, antes de la guerra, estuvo a punto de falsificar el dólar.

El drama ético principia cuando la Acción tiene problemas para plagiar la libra esterlina. Adolf Burger (August Diehl) se acerca entonces a Sorowitsch (Karl Markovics), quien se asolea en el patio con Zilinski (Andreas Schmidt), otro prisionero. Zilinski reclama a Burger que le está tapando el sol y luego Burger lleva a Sorowitsch a un lado para proponerle esto: «Si la cosa no resulta con la libra, deberíamos organizarnos. Sí, somos muchos, estamos bien alimentados. Somos fuertes y podemos pelear. También tenemos navajas». Sorowitsch se burla de la idea: «¿Navajas para retocar? ¿Contra la SS?». Pero Burger insiste: «Claro, antes de que nos envíen a las cámaras de gas». Sorowitsch replica: «Prefiero morir mañana a que me maten hoy por nada» y, ante la nueva insistencia de Burger, concluye: «Zilinski tiene razón. Estás obstruyendo el sol».

La escena hace eco a esa famosa leyenda que tiene a Diógenes el cínico y a Alejandro Magno como personajes. Tendido sobre la hierba mientras toma el sol, el filósofo recibe la visita del emperador, quien, habiendo oído de su ingenio, le dice: «Pídeme lo que quieras», y el otro responde: «Muévete porque me estás tapando el sol». Hay varias interpretaciones posibles de la leyenda, pero la que asume la película es la siguiente: a diferencia de Alejandro, que valora la vida heroica y gloriosa, Diógenes el cínico (también llamado «el perro») valora la vida en su dimensión animal. La leyenda nos permite precisar las posiciones éticas de Sorowitsch y Burger: mientras Sorowitsch representa la ética de la supervivencia, la cual valora la vida del cuerpo animal sobre los deseos sociales propiamente humanos, Burger representa la ética del heroísmo trágico, que valora la vida sostenida por un deseo que trasciende las demandas del cuerpo animal, incluso la de autoconservación<sup>78</sup>.

El drama ético se acentúa cuando, luego de falsificar con éxito la libra, Burger rehúsa hacer lo mismo con el dólar y sabotea los negativos de los billetes. «Yo fui arrestado», declara él, «porque mi esposa y yo imprimimos volantes antinazis. No voy a imprimir dinero para los nazis ahora. Mi esposa siempre decía: “Somos impresores para imprimir la verdad”». Sorowitsch

---

78 A través del análisis de la tragedia *Antígona*, Lacan arriba a una máxima que condensa la ética del psicoanálisis: «de lo único que se es verdaderamente culpable es de ceder en el deseo» (1988: 379). En el próximo ensayo, veremos que Badiou hace suya esta máxima en su ética del inmortal: la ética del hombre que afirma un deseo que trasciende la preservación de su vida animal (mortal). Basta con decir por ahora que reunimos a Lacan y a Badiou bajo el término «heroísmo trágico» ya que sus éticas valoran al sujeto que afirma un deseo que excede la tendencia a sobrevivir del Yo.

interviene para mofarse de su idealismo, pero Burger le hace ver que: «Si no imprimimos millones de dólares, esto decidiría la guerra. ¡Podemos luchar contra los nazis desde aquí! Eso no es solo simbólico». Y cuando Sorowitsch vuelve a negarse al sabotaje en nombre de la vida, el otro no baja la cabeza:

Burger: ¿No se trata de algo más que tu porquería de vida?

Sorowitsch: Bueno, esta es la única que tengo.

Burger: Seguiré destruyendo tus negativos [del dólar]. Si quieres puedes denunciarme y decírselo a Herzog.

Sorowitsch: Debemos pagar por ello si no los entregamos. Todos vamos a pagar por ello.

Burger: Sí.

Siendo Sorowitsch un criminal y Burger un idealista, una narrativa tradicional enfatizaría la posición de este como «la correcta». Pero dicha narrativa es socavada en este film por el altruismo de Sorowitsch, quien ayuda a los presos con dificultades y encima protege a Burger a pesar de que puede costarle la vida. Cuando Zilinski le comunica su intención de denunciar a Burger a los nazis, Sorowitsch replica: «Nunca se denuncia a un compañero» y luego amenaza con matarlo si es que lo hace. Sin embargo, la narrativa no se alinea totalmente con Sorowitsch; es más, ella sacude su posición en una escena en la que el suboficial Holst lo humilla orinando sobre su cabeza a la vez que comenta su concurso en la Acción Bernhardt: «Eres un maldito cerdo. Te rebajas a lo que sea para salvar tu vida. Es realmente asqueroso». Esto trastorna a Sorowitsch, quien, después de destrozarse un lavatorio, se acerca a un compañero y le dice buscando su aprobación: «Salvé la vida de todos al falsificar la libra para los nazis».

Por otra parte, la posición de Burger es también puesta en duda. En Auschwitz, él había trabajado como *Sonderkommando* (judío encargado de conducir a sus compañeros a las cámaras de gas y recolectar sus últimas pertenencias). Y, ya en Sachsenhausen, recibe la noticia de que su mujer ha muerto intentando escapar de Auschwitz. Todos estos datos biográficos suscitan la sospecha de que, más que un héroe, Burger es un mártir. A diferencia del héroe, que sostiene un deseo a pesar de que el riesgo o la consecuencia sea la muerte, el mártir busca directamente la muerte para aplacar el superyó, la culpa de no estar a la altura de un ideal. Para Burger, la culpa radica en estar vivo por colaborar con los nazis cuando su mujer muere desafiándolos. El final del film subraya una vez más su culpa superyoica: cuando los nazis abandonan el campo ante la llegada de los aliados, Burger comenta a Sorowitsch: «Nos pondrán contra la pared». Riéndose con sarcasmo, este replica: «Esto te habría convenido, ¿no?»

Que también te hubieran matado. Todo ha terminado, la guerra ha terminado. Ya nadie vendrá nunca más. No estoy hecho para hacerme mártir».

Si bien la narrativa empatiza con Sorowitsch y legitima la ética de la sobrevivencia, no esquiva la pregunta perturbadora: ¿es correcto que, para sobrevivir, un judío colabore con un orden que extermina sistemáticamente a los judíos? Sorowitsch salva con la falsificación a decenas de judíos, pero alarga la vida de un régimen que cada día aniquila a muchos más. Es decir, en esta situación, ¿no es la ética de la sobrevivencia una simple cobardía: una falta al deber ético de morir?

Salvarse o morir como héroe: este es el impasse ético con el cual toda representación del campo de concentración tiene que lidiar. Y si bien *Los falsificadores* no ofrece una salida, tiene el mérito de haberlo planteado con precisión. Pero el film plantea también, aunque solo brevemente, otro impasse: además de la vergüenza del sobreviviente por subsistir frente a los mejores (a los héroes), está su vergüenza de sobrevivir a los peores. Cuando los nazis dejan el campo de concentración, los judíos de la Acción conocen a aquellos que vivían en otras secciones del campo en condiciones menos dignas. En una escena, la cámara sigue a Sorowitsch, en *travelling*, mientras carga a un compañero muerto en esas otras secciones. Sorowitsch pregunta a un «hombre» con la cabeza infectada y la mirada abyecta: «¿Dónde podría yo...? Está muerto...». La frase no podría ser más irónica, pues está dirigida a un musulmán<sup>79</sup>, a un muerto en vida. Por primera vez, Sorowitsch conoce el producto de la biopolítica nazi y descubre que hay algo peor que la muerte.

Esos segundos en los que el musulmán mira a la cámara son los más terribles de la película.



79 Por musulmán ('Muselmann', en alemán) no nos referimos a una persona de religión musulmana, sino a la expresión de la cual se servían los prisioneros en el campo de concentración para referirse a aquellos que habían perdido toda dignidad y se arrastraban como seres inertes, ya muertos. En la siguiente página, desarrollaremos el término en mayor detalle.

Y quizás de la historia del cine.

En el epílogo, Sorowitsch entra a un casino con el dinero falsificado que había conseguido robar del campo y en unos segundos lo pierde todo en la ruleta. Si pierde, no es por mal jugador, pierde adrede por vergüenza. ¿Se trata de la vergüenza de no haber sido tan digno como Burger?, ¿o de la vergüenza de haber preservado cierta dignidad con relación a quien la perdió por completo (el musulmán)?

## La lucha entre la sobrevivencia y lo peor

Según Giorgio Agamben:

Los supervivientes [del campo] no han sido peores solo en comparación con los mejores, aquellos cuyas virtudes les hacían menos adaptables, sino también con respecto a la masa anónima de los hundidos, aquellos cuya muerte no puede ser llamada muerte. Porque esta es la aporía de Auschwitz: es el lugar en que no es decente seguir siendo decentes, en el que los que creyeron conservar dignidad y respeto de sí sienten vergüenza con respecto a los que la habían perdido de inmediato. (2000: 62)

Ese ser «cuya muerte no puede ser llamada muerte» y que provoca **la otra vergüenza** del sobreviviente es el musulmán. Ni muerto ni vivo sino «muerto viviente», el musulmán es «el que había abandonado cualquier esperanza y que había sido abandonado por sus compañeros, no poseía ya un estado de conocimiento que le permitiera comparar entre bien y mal, nobleza y bajeza, espiritualidad y no espiritualidad. Era un cadáver ambulante» (Améry, citado en Agamben 2000: 41). Si sus compañeros lo abandonaban, no era solo por miedo al contagio de alguna enfermedad sino por el efecto desmoralizador de ver a un miembro de la especie humana que ha dejado de ser hombre. Y si el sobreviviente siente vergüenza, no es solo por saberse más afortunado sino por haber sentido en sí mismo el empuje a convertirse en musulmán.

Volviendo al cine, en las películas que representan el campo de concentración, el musulmán brilla por su ausencia. Decir que el cine de entretenimiento no quiere saber de la existencia de ese ser deprimente no es errado, pero sí insuficiente. Y es que, en realidad, nadie quiere ver a un miembro de la especie humana que ha dejado de ser hombre. Los nazis podían contemplar los montículos de cadáveres, pero no soportaban la mirada del musulmán. Lo mismo sucedía a los aliados que liberaron los campos. Sus



cámaras se detenían en los *bulldozers* que arrastraban los cadáveres, pero, en el musulmán, no se posaban más que unos segundos (Agamben 2000: 52).

*Los falsificadores* es, por supuesto, la excepción a la regla. Pero, a pesar de presentar la imagen más chocante del musulmán en el cine, esta película desarrolla principalmente la vergüenza del superviviente hacia los «menos adaptables» (los héroes). Para asir **la otra vergüenza** del superviviente, su vergüenza hacia «la masa de hundidos», debemos detenernos en *Sin destino* (2005) de Lajos Koltai. Basada en la novela de Imre Kertész del mismo título, la película narra el proceso mediante el cual un muchacho común y corriente deviene en musulmán. En la secuencia inicial, Gyorgy Koves (Marcell Nagy), un judío húngaro de catorce años, regresa del colegio, en Budapest, para ver a su padre partir a los campos de trabajo. Más que de dolor, la actitud de la familia es de luto. A través de planos donde la figura del padre se disuelve y duplica detrás de unos vidrios (como si estuviese en un velatorio, tras el vidrio del ataúd), la narrativa genera la impresión de que se está despidiendo a un «vivo ya muerto». Gyorgy adivina, en ese instante, que la figura del padre anuncia su propio destino: si el padre muere aún con vida, el hijo devendrá un muerto viviente en el campo de concentración.

Poco después, Gyorgy es enviado a Auschwitz, donde se le asigna un número, 64921, que pronto reemplaza a su nombre: «Ya he aprendido a decirlo rápido y claro en alemán [...] porque esa es mi respuesta si alguien me pregunta quién soy». Seguidamente, se le traslada a Zeitz, un pequeño campo de trabajo. Aquí conoce a su compatriota Bandi Citrom (Áron Dimény), un veterano de los campos que lo alecciona sobre lo que debe hacer para sobrevivir.

Bandi Citrom: Lavarse bien es vital. Con nieve, hielo. Siempre. Así no te saldrán costras. Ten un pedazo de pan en el bolsillo.

Gyorgy: ¿De dónde?

Bandi Citrom: De la ración anterior. Como no es suficiente, tienes que racionarlo. En el desayuno, y que no te vean comer en el almuerzo. Un pedazo, y nada más, pero es obligado. Por tu autoestima ¿lo entiendes?

¿Sabes lo que es la autoestima? Es tan importante como la sopa y el pan.

¿Quieres volver a casa? ¿Volver a caminar por las calles de Budapest?

Sin autoestima no lo conseguirás.

Los consejos de Citrom apuntan a sostener la autoestima, pues en ella radica la diferencia entre el hombre y quien ha dejado de serlo. Sin embargo, apartándose del relato edificante, la película relata cómo, en cambio, la va

perdiendo el protagonista. Todo empieza cuando al descargar las piedras de un tren, Gyorgy advierte que sus manos temblorosas están llenas de heridas y costras. El muchacho se sorprende ante este cambio en su cuerpo o, mejor, ante cómo otro cuerpo, el cuerpo sin vida humana del musulmán, comienza a reemplazar al suyo. Después, mientras carga unos sacos pesados, se siente desfallecer, pero un soldado alemán lo obliga a seguir trabajando. Mientras aguarda tembloroso que otro soldado deposite un nuevo saco en sus espaldas, Gyorgy voltea y lo mira. Colocada sobre el hombro del soldado, la cámara, en picado, recoge su expresión suplicante, la cual es dramatizada por la banda sonora de Ennio Morricone. De hecho, las escalas de Morricone son el único alivio que ofrece el film al espectador. Pues a la vez que dramatizan el sufrimiento de los prisioneros, ellas lo estetizan y facilitan cierta distancia.

Debilitado, Gyorgy no piensa sino en comida. A los demás les pasa lo mismo. En una escena, mientras un grupo de prisioneros devora su merienda, un hombre encuentra en su sopa un pequeño pedazo de carne y los demás lo miran asombrados, como si hubieran visto al Mesías. Que ese pedazo insignificante pueda provocar tal reacción, resalta que el anhelo principal en el campo es comer. Este anhelo –las ganas de comer **ya**– lleva a Gyorgy a intercambiar con un prisionero toda su cena por una sopa que recibe, por la tarde, al instante: Gyorgy se queda así sin su cena, pero peor aun, sin el pedazo de pan de las mañanas que, según Citrom, es funcional para la autoestima. Rebajada su dignidad, Gyorgy pierde rápidamente su condición humana. Con los labios agrietados y los ojos hundidos, el muchacho contempla a un soldado alemán que come mientras vigila a los prisioneros. La escena es notable en comunicar la animalización del protagonista: de cuclillas, salivando, el chico mira ávidamente masticar al alemán, cual un perro que mira comer a su dueño. Pronto le deja de importar la higiene. Citrom lo insta a lavarse, pero él se niega pretextando que tiene frío. En un último gesto solidario, Citrom le da su abrigo; después lo abandona a su suerte.

Gyorgy pierde además toda noción de la ética. Cuando los nazis se disponen a ahorcar a tres judíos que habían intentado escapar del campo, unos prisioneros elogian a los escapistas, pues «al menos intentaron hacer algo», pero el muchacho solo atina a quejarse de que, por su culpa, se va a castigar a todos los prisioneros y él no va a poder cenar. Una caída lo conduce a una barraca para enfermos: se le hincha la rodilla, no puede estar de pie. Allí comparte una cama con un compañero de Budapest; este muere al día siguiente y Gyorgy aprovecha la oportunidad de comer doble... Gyorgy ha perdido la capacidad de distinguir el bien del mal. Sus palabras y acciones se vuelven viles e indignas, pero este es el objetivo del campo de concentración.

Como lo afirma Agamben, el campo «es el lugar de un experimento en que la moral misma, la humanidad misma, se pone en duda» (2000: 64).

Poco después, Gyorgy advierte que la herida en su rodilla está llena de larvas y pus. En ese momento, mira directamente a la cámara, único momento del cine donde se muestra sostenidamente la mirada del musulmán, la mirada de un cuerpo, sin alma, en descomposición.



Pronto lo dan por muerto y lo trasladan en una carreta junto a otros cuerpos que se acercan al estado de cadáver. Después de ducharlo, un enfermero lo levanta y lo pone de cabeza. Mediante un plano subjetivo, un plano que asume la perspectiva del personaje, se muestra al espectador la realidad del campo, el mundo al revés: Gyorgy ve, abajo, el humo negro, sobre el humo ve el horno crematorio y, sobre el horno, cuerpos y cadáveres regados en la nieve. Es el momento de su muerte...

Sin embargo, el enfermero no lo lleva a las cámaras de gas sino a un sanatorio (ni la película ni la novela explican por qué). Ya en una camilla, se le pregunta cuál es su nombre y Gyorgy responde: «64921». La respuesta revela que, en tanto sujeto, Gyorgy ha muerto. Así como su padre, su muerte simbólica precede a su muerte real. 64921 es la cifra de su lápida. Por ello, a pesar de que finalmente se recupera, Gyorgy, ya de vuelta en Budapest, comenta a una vecina: «Morí una vez».

Lo absolutamente singular de *Sin destino* es que muestra lo que el cine como norma ha eludido: el campo de concentración en toda su crudeza. Pero la crudeza del film no radica en los cuerpos infectados ni en las pilas de cadáveres: su crudeza radica en que muestra una verdad inconfesable, la producción del musulmán. Como lo señala Agamben, el objetivo biopolítico del campo era producir «no la vida ni la muerte, sino [...] una supervivencia modulable y virtualmente infinita [...]». La separación absoluta del viviente y del hablante,

de la *zoe* [vida animal] y del *bios* [vida humana-social]» (2000: 163). Si *Sin destino* se distingue de las demás películas del género, es porque se atreve a representar minuciosamente la producción de cuerpos humanos radicalmente escindidos de su humanidad.

## **La ética y la política a partir de la víctima**

Ya hemos dicho que la regla en el cine es que los judíos son víctimas. *La lista de Schindler* no es la excepción, sino su más claro ejemplo. Física y psíquicamente débiles, los judíos hunden la cabeza ante el peligro y aguardan la ayuda de su blondo salvador. El éxito global de este film se debe a tres narrativas «sincronizadas». La narrativa del buen cristiano que salva a la víctima indefensa; la narrativa «Jurassic Park» del padre-empresario irresponsable que se hace responsable al proteger a sus hijos-judíos de los dinosaurios-nazis; y la de la ética humanitaria, donde la victimización de alguna etnia periférica glorifica al salvador cristiano, occidental. Que la película asuma acríticamente la expresión «los judíos de Schindler», devela su sumisión a estas narrativas hegemónicas con las cuales Occidente se representa a sí mismo. En otras palabras, en tanto que sostiene la imagen del compasivo, cristiano, humanitario y paternalista hombre occidental, no es arriesgado decir que la película de Spielberg encaja demasiado bien con la autojustificación ética de las expediciones humanitarias de los poderes hegemónicos.

Por otra parte, la victimización del judío está al servicio de la legitimización de Israel. Cuando el oficial soviético dice a los judíos de Schindler que no vayan al Este ni al Oeste porque los odian en ambos lados, se sugiere que la creación de un Estado judío fue una necesidad histórica. Como veremos en el siguiente ensayo, esto no es nada extraño al cine estadounidense. Pero además, en *La lista de Schindler*, Israel es el legado del buen padre cristiano. Es gracias a la compasión de Oskar Schindler que «sus judíos» tienen un país donde honrarlo. Por ello, la idea de que estas películas responden a la intención de los judíos en la industria del cine de suscitar simpatía hacia la política israelí contra los palestinos debe ser puesta en duda. Es cierto que, después de ver a los judíos avanzar hacia las cámaras de gas, tendemos a pensar que «Israel es el justo premio a su sufrimiento». Pero también lo es que empatizamos con ellos solo en tanto víctimas y que por lo tanto su victimización no contribuye a la empatía con las acciones bélico-policiales israelíes, sean estas justificadas o no. Como lo dice Serge André: «después que el discurso antisemita fue reprimido en Occidente y que los judíos se benefician de nuestra amistad “de principio”, no puede suceder

que un judío mate a un no-judío sin que esto despierte nuestro reprimido» (2004: 134). Es decir, dado que Israel es «nuestra» dádiva cristiana a la víctima débil, no soportamos que esta se asemeje en nada al agresor.

Por último, la sistemática victimización de los judíos sostiene la ilusión de que estos son víctimas porque son judíos. Que en algunos films sean héroes (de ellos nos ocuparemos en el siguiente ensayo), no niega que sean víctimas en la mayoría. Puede ser verdad que, antes de hacer causa con el sionismo, los judíos no hayan sido muy combativos. Pero al obviar el efecto psicológico en ellos de la biopolítica nazi, el cine corre el riesgo de esencializar su comportamiento. De hecho, la ausencia del musulmán en las películas del campo ha contribuido fuertemente a ello. Esta no es una ausencia cualquiera. Además de exterminar a los judíos, los nazis anhelaban producir con ellos la **nuda** vida, la vida infinitamente maleable al biopoder. Si aceptamos la tesis de Agamben de que el musulmán es la verdad del campo, el cine que recrea el campo sin el musulmán se halla exento de verdad. Más precisamente, si no se ilustra que, además de exterminar a los judíos, la biopolítica nazi apuntaba a su radical desubjetivación, no se entiende realmente su lucha por sobrevivir.

Los judíos, en el campo, no esperaban pasivamente la muerte, luchaban por seguir siendo humanos, por resistir al musulmán que crecía en su interior. Que los espectadores tengan la impresión de que los judíos son «animales que van al matadero», se debe en parte a que el cine no ha dado a conocer suficientemente bien que el objetivo de la biopolítica nazi era hacer de ellos precisamente animales que van al matadero. Los nazis degradaban a los judíos en los guetos (véase *El judío eterno* [1941] en la introducción a esta secuencia), después los filmaban y decían al público: «Miren qué viles son». Al abstenerse de mostrar el proceso mediante el cual el judío devenía en musulmán, el cine contemporáneo corre el riesgo de replicar el cine antisemita nazi.

En este sentido, *Sin destino* ofrece la mejor representación del campo de todos los tiempos. Pero también –puesto que solo este film narra el proceso de «musulmanización»– podría decirse que es la única representación del campo. Hay, sin embargo, un «ardid» en esta gran película: el color sepia y la música de Morricone estetizan el sufrimiento del musulmán y lo convierten en un suplicio crítico que la hace digerible al espectador. Así como Cristo en el calvario, el musulmán de *Sin destino* genera un dolor placentero, en breve, un goce mórbido. Es por ello que el de *Los falsificadores*, a pesar de solo transitar por la pantalla un segundo, es más verdadero. Presentado sin música ni muletilla cristiana alguna, este musulmán genera en el espectador el mismo deseo de los sobrevivientes, los nazis y los aliados: el deseo de que ese ser repugnante desaparezca de su campo visual.

Dicho esto, la inclusión del musulmán en las películas del nuevo siglo hace más comprensible la conducta del sobreviviente. Gracias a ella, la colaboración del pillito Sorowitsch con la Acción Bernhardt se vuelve menos reprochable: Sorowitsch no solo salva vidas, salva también la humanidad de esas vidas. Hay algo peor que morir como héroe o vivir con la culpa de no haberlo sido, hay el musulmán. Y, sin embargo, por más cruel que pueda resultar, debemos tener el valor de decir que las acciones de Sorowitsch contribuyeron a alargar la vida de un régimen que producía cada día musulmanes y cadáveres. Es a esto a lo que se rehúsa Oskar Schindler, quien corona su heroísmo produciendo para el ejército alemán bombas que no explotan. Pero, por supuesto, Schindler no está en el campo...

Entonces, ¿cómo modifica la inclusión del musulmán el debate ético en el cine entre la tragedia y la supervivencia? En principio, no debería modificarlo de ningún modo. Si el musulmán es el «grado cero» de la humanidad, lo real (a-subjetivo) en el hombre (Žižek: 2002: 94), entonces no hay nada que se pueda aprender éticamente de él. Esto lo saben bien los supervivientes al repetir una y otra vez que no hay nada que aprender del campo. O dicho de otro modo, si el musulmán es la verdad del campo, esta, como la de Casandra, es una verdad impotente. Sin embargo, podría decirse que la inclusión del musulmán en la pantalla inclina la balanza hacia la ética de la supervivencia. Al mostrarnos a ese hombre no-humano, la conducta del sobreviviente parece en comparación menos vil, más digna, casi heroica (piénsese en los sentimientos redentores que inspira Bandi Citrom).

Fuere como fuere, el cine que representa el campo de concentración ha optado por la ética de la supervivencia. A pesar de que Sorowitsch colabora (indirectamente) con la fábrica de cadáveres y de musulmanes, que *Los falsificadores* simpatice con su posición ética y no con la de Burger refleja la actual devaluación de la ética del heroísmo trágico. Que «la vida es sagrada» y que no hay causa por la cual valga la pena morir, son ideas bastante expandidas. En 1997, cuando el MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru) tomó a un gran número de rehenes en la embajada de Japón en Perú, el político Javier Valle Riestra acudió a un programa de televisión del periodista César Hildebrandt para argüir que el Estado no debía negociar con el MRTA sino imponer la ley. Hildebrandt se opuso a esta idea argumentando que lo que estaba en juego era la vida de los rehenes, no valores abstractos. Más allá del oportunismo de Valle Riestra (quien por entonces coqueteaba con el fujimontec**inismo**), conviene preguntarse: ¿qué vida es la que Hildebrandt quería proteger? Sin duda, no la vida en términos de **bios**, más bien aquella en términos de **zoe**. Así como Hildebrandt, la vida que *Los falsificadores* y *La lista de Schindler* valoran es la del hombre como ser finito, mortal, animal.

Como dice Zygmunt Bauman, la lección más terrorífica que nos ha dejado el exterminio nazi es que «[s]obrevivir –seguir con vida– es aparentemente un valor que permanece impoluto y no es manchado por la inhumanidad que implica una vida dedicada a la supervivencia. Es un valor digno de lograrse en sí mismo, por altos que sean los precios que deben pagar los derrotados» (2003: 117). Así, al valorar la supervivencia por sobre el heroísmo, el cine que representa el horror del campo contribuye a afianzar un horizonte ético donde el «amor al prójimo» no se sigue del «amor a uno mismo»: es decir, un horizonte en el cual la máxima ultra-individualista «sálvese quien pueda» se convierte en la norma.

# **La posmodernidad de Varsovia. De cómo la vuelta al gueto conduce a la globalización**

*Juan Carlos Ubilluz, David Durand y Stephan Gruber*

En el ensayo anterior, hemos visto que los judíos son constantemente representados como víctimas, como «animales que van al matadero». Es por ello que, en *Desafío*, cuando el judío Tuvia Bielski ofrece su ayuda a Viktor Pachenko (Ravil Isyanov), comandante del Ejército Rojo, este objeta con sarcasmo: «Pero los judíos no pelean». Más que al comandante, la respuesta de Tuvia está dirigida al espectador: «Estos judíos sí».

En este ensayo, nos ocuparemos de las películas que desafían la tradicional representación de los judíos como víctimas. Nos ocuparemos, entonces, de los judíos que pelean, pero también de por qué pelean. La respuesta puede parecer sencilla: en las películas de nazis, los judíos pelean por su sobrevivencia. No obstante, como veremos pronto, ellos pelean también por objetivos menos inmediatos.

Lo que anima las siguientes líneas son preguntas políticamente incorrectas como, por ejemplo, ¿son las películas de nazis de Hollywood prisionistas?, ¿justifican estas películas la existencia del Estado de Israel y sus políticas contra el pueblo palestino? Si estas preguntas no le parecen al lector suficientemente comprometedoras, aquí va una mejor: ¿existe, en los films de los judíos que pelean, alguna relación entre la defensa de la particularidad judía y el capitalismo transnacional?

## **El desafío del héroe y el sionismo**

En el *Seminario 7*, Lacan condensa en una frase la ética del psicoanálisis: «de lo único que se es verdaderamente culpable es de ceder en el deseo» (1988: 379). Lacan llega a esta frase a través de Antígona, la heroína de la tragedia de Sófocles. Desafiando la prohibición de Creonte respecto a enterrar a Polinices –hermano de Antígona–, ella no cede en su deseo de darle sepultura y paga por ello con su vida. No queda claro si Lacan persiste en esta máxima en su última enseñanza, pero Badiou la hace suya al trazar su ética de la verdad. A diferencia de la ética humanitaria, que concibe al hombre como mortal, es



decir, como animal, la ética de la verdad lo define como inmortal. No hay que deducir de este término un parentesco con la teología. Como lo explica el ateo Badiou:

Que finalmente todos muramos y que allí haya solamente polvo no cambia en nada la identidad del Hombre como inmortal, en el instante en el que afirma lo que es a contrapelo del querer-ser-un-animal al que la circunstancia lo expone. Y cada hombre, se sabe, imprevisiblemente, es *capaz* de ser este inmortal, en las grandes o en las pequeñas circunstancias, por una verdad importante o secundaria, poco importa. En todos los casos, la subjetivación es inmortal y hace al hombre. Fuera del cual existe una especie biológica, un “bípedo sin plumas” cuyo encanto no es evidente. (2004: 37)

La ética de Lacan, hay que decirlo, guarda importantes diferencias con la de Badiou, pero se asemejan en un punto preciso: ambas valoran a un sujeto que sostiene un deseo que excede las demandas del yo (incluso la de autoconservación). Por ello, en lo sucesivo, las reunimos bajo el término heroísmo trágico.

Dirigida por Marvin J. Chomski, la miniserie de televisión *Holocausto* (1978) hace suya esta ética para refutar la representación del judío como víctima. *Holocausto* narra la historia de la familia judía Weiss en la Alemania nazi. De todos sus integrantes, solo Anna, la hija menor, muere sin oponer resistencia a sus opresores. Karl, el hijo mayor, muere por pintar unos cuadros que capturan el horror del campo de concentración. Joseph y Bertha, los padres, pagan con sus vidas por salvar a judíos destinados a las cámaras de gas. Moisés, tío de la familia, muere como uno de los líderes del alzamiento de Varsovia. El único sobreviviente es Rudy (Joseph Bottoms), el rebelde hijo menor, quien desde temprano se une a los partisanos rusos. La serie se centra así en la resistencia de los judíos a la tanatopolítica nazi. En lo que sigue, discutiremos dos episodios que trazan su sentido.

El primero es el alzamiento del gueto de Varsovia. Alertados del genocidio, los judíos debaten sobre qué hacer. Un joven propone luchar, pero un viejo líder del Consejo Judío se niega a ello: «Eso nos garantiza la muerte. Parece que lo estoy viendo, judíos hambrientos contra el ejército alemán [...]. Los judíos no somos así. Hemos sobrevivido por acomodación. Dar un poco aquí, hacer un trato, encontrar un aliado, un príncipe, un cardenal, un político». Contra la vieja política de acomodación, el joven activista reafirma la necesidad de lucha ante la novedad de la amenaza

nazi: «No están tratando con políticos o cardenales. Los nazis son asesinos en masa. [...]. Nos matarán». Pero el viejo líder opta por la estrategia del avestruz: «No tenemos por qué escuchar esto».

El diálogo establece una escisión clara entre los viejos y los nuevos judíos. No se trata tanto de una división generacional (aunque hasta cierto punto la hay) como de un cambio de actitud. Los nuevos judíos sostienen que ya no basta con acomodarse al opresor y que, para sobrevivir, deben ser más combativos. Más adelante, ya ganado el consenso de resistir a los nazis, el mismo joven inscribe la lucha en el sionismo: «Enseñaremos a los jóvenes sionistas a obedecer órdenes y a convertirse en soldados». La resistencia finalmente comienza, se prolonga más de lo esperado y llega a su clímax en la celebración de la Pascua, cuando los combatientes judíos rechazan una incursión de los nazis. La victoria es coronada con el izamiento de la bandera de Israel en una de las ventanas.



El tío Moisés Weiss, uno de los líderes de la resistencia, exclama atónito: «No puedo creerlo, los SS se están retirando». Otro combatiente, incrédulo también, le pregunta «¿Cómo te sientes, Weiss?». La respuesta no podría ser más bíblica: «Hemos dado una buena paliza a los filisteos». Finalmente los nazis vencen a la resistencia, pero el sacrificio no ha sido en vano, pues resucita el espíritu de lucha del pueblo judío. Nos servimos del término «resucitar» porque la serie no solo sugiere que los judíos son capaces de heroísmo sino que el heroísmo es parte de la tradición mítico-histórica judía. Se echa así nuevas luces sobre la división generacional: los viejos judíos europeos, que creían **avestruzmente** en la acomodación, se habían apartado de la senda bíblica,

mientras que los jóvenes luchadores supieron reencontrarla. Pero ¿adónde nos conduce esta senda?

Al mismo sitio adonde va Rudy, el hijo menor de los Weiss, al final de la serie. Rudy rechaza desde muy temprano la opresión nazi y huye de Alemania para unirse a los partisanos rusos. Su momento más glorioso es cuando participa en el escape de los prisioneros del campo de Sobibor. Terminada la guerra, Rudy es abordado por un agente sionista, que conoce su pasado guerrillero y le pide llevar a cuarenta niños judíos huérfanos a Palestina. Al principio, él duda sobre si es el indicado para la misión: «No hablo griego ni hebreo. Me parece que soy muy poco judío». Pero el hombre insiste: «Lo hará. No es tan peligroso como ser partisano». El diálogo enfatiza que, si Rudy duda, no es por la dificultad de la misión, es porque no se siente suficientemente judío, como tampoco se sentían muchos jóvenes estadounidenses y europeos de origen judío antes del genocidio. De manera que cuando Rudy finalmente acepta, delinea para todos estos la senda sionista que culmina en Israel.

*Holocausto* emparenta así la *shoa* con el nacimiento del Estado judío. Además de teleológica (la *shoa* es la noche ardiente que precede a la dulce mañana de Israel), la narrativa es martiroológica: todas las víctimas son mártires cuyo sufrimiento justifica la existencia del nuevo Estado en Palestina. Que «Israel nace de las cenizas de Auschwitz» es tomado en serio por la miniserie. Quizás por ello se titula «holocausto», que significa sacrificio. Por otra parte, se debe resaltar que la serie asume el giro posmoderno de reivindicar la política de la identidad étnica. Recuérdese que *Holocausto* se estrena un año después de *Raíces* (1977), una miniserie que narra la historia de los negros en Estados Unidos. Ambas teleseries fomentan la identificación étnica a través de un mal histórico: en el caso de *Raíces*, la esclavización colonialista de los africanos; en el de *Holocausto*, el exterminio de los judíos en Europa. No decimos «holocausto» porque rechazamos por principio toda narrativa teleológica.

Ahora bien, en la década del 2000, hay dos películas que siguen la senda de *Holocausto*. La primera es *Insurrección* (2001) de Jon Avnet, una película para la televisión estadounidense que expande la representación de un hecho histórico en la teleserie: el alzamiento del gueto de Varsovia. Además de este eje temático, la película comparte con la serie una afinidad ideológica que se hace patente desde los primeros minutos. El futuro líder del alzamiento, Mordechai Anielewicz (Hank Azaria), pretende llevar a un grupo de jóvenes a Palestina. Antes de partir, su pareja evoca la recompensa que le aguarda: «Quizás la realización de tus sueños. Ver cómo tus alumnos hacen florecer el desierto y que sea fértil... Quizás el

agradecimiento eterno de tu pueblo...». La película comienza entonces con el deseo sionista de los judíos europeos de emigrar a Palestina, incluso antes de saber de los campos de exterminio. Y su trama se desarrolla precisamente hacia la satisfacción de este deseo.

La narrativa se centra en el proceso que llevó a los judíos polacos a la decisión de defenderse violentamente. La escisión generacional es aquí más clara que en *Holocausto*. Mientras en la serie hay más jóvenes que viejos en el alzamiento, en la película todos son jóvenes. En el otro extremo de la decisión, Adam Czerniakow (Donald Sutherland), jefe del Consejo Judío, representa la política **acomodacionista**. Cuando los nazis le piden que construya una muralla en torno al gueto, el viejo judío recomienda **avestruzmente** a los miembros del consejo: «Creo que si seguimos siendo fuertes y activos de alguna manera el sentido común volverá». Después, cuando Mordechai le propone luchar juntos para salvar el «honor judío», Czerniakow replica: «¿Un padre que esconde a su hijo no tiene honor? ¿Un rabino que le enseña sus lecciones a un niño no tiene honor? [...]. No, para ti el honor sale del cañón de una pistola. Hablas del honor judío. Yo estoy hablando de la responsabilidad judía [...]. ¿Qué te hace pensar que un puñado de civiles judíos inexpertos con pistolas serán los que triunfen?». A pesar de dar a conocer estas «buenas razones», la narrativa finalmente las deslegitima. Cuando los nazis deportan a niños judíos a los campos, Czerniakow se suicida.

En contraste con la pasividad de los viejos, Mordechai asume una posición resoluta: «Mesías ¿vendrás? Creo que no va a venir. ¿Entonces qué hacemos? Usamos nuestras manos y nuestros brazos y nuestros corazones y nuestras muertes y lucharemos». Hay en estas palabras una asunción distinta de la tradición religiosa: en vez de esperar al Mesías, los jóvenes combatientes lo encarnan. En este sentido –en el sentido de que asumen el acto redentor–, estos judíos se volvieron de algún modo cristianos.

Preparándose para la acción, Mordechai recalca la necesidad de defender el «honor judío». Sin embargo, detrás del honor está la muerte: estos judíos no luchan tanto para ganar como para redimir, con sus muertes, al pueblo judío. Es más, la muerte se dibuja aquí como un acto fundador. Como lo dice el propio Mordechai: «El espíritu de nuestras muertes moldeará el alma de la nueva generación. Una nueva nación de judíos». No debe sorprender por ello que, iniciado el alzamiento, mientras disparan artillería ligera y lanzan bombas molotov a los nazis, los judíos icen la bandera de Israel.



Finalmente, Mordechai y la mayoría de sus seguidores mueren, aunque algunos consiguen escapar por los acueductos. En el epílogo se informa sobre el destino de los personajes: algunos son atrapados por los nazis, otros emigran a los Estados Unidos, pero la mayoría acaba en Israel.

Sin embargo, no todas las películas que rescatan el heroísmo judío fundan simbólicamente el Estado judío. Al menos *Desafío* (2009), de John Avnet, lo rescata de una manera menos sionista y más universal. La película comienza con los nazis deportando a los judíos de un pueblo rural de Bielorrusia. En el asalto mueren el señor y la señora Bielski, pero sobreviven sus hijos Tuvia, Zus, Asael y Aron, quienes huyen hacia el bosque de Lipezanska. Liderados por Tuvia (Daniel Craig), el hermano mayor, los Bielski fundan una comunidad que acoge a los judíos que huyen de los guetos. Zus (Liev Schreiber), el segundo de los Bielski en edad, propone poner un límite al número de integrantes de la nueva comunidad, pues mientras más grande sea esta, más difícil les será sobrevivir. A pesar de reconocer este hecho objetivo, Tuvia insiste en acoger a más judíos: «No podemos perder a nadie [...]. Nuestra venganza es vivir».

Obsérvese que mientras Zus concibe la comunidad en términos de sobrevivencia —esta diferencia lo llevará a dejar a sus hermanos para unirse al Ejército Rojo—, Tuvia la concibe en términos de «vivir». Si la sobrevivencia vincula al hombre al **zoe**, a la vida animal, el «vivir» lo vincula al **bios**, a la vida humana en su dimensión social. Así lo declara Tuvia a sus seguidores: «No somos ni ladrones ni asesinos. Pueden cazarnos como animales, pero no nos volveremos animales. Todos hemos elegido esto. Vivir libres aquí como seres humanos tanto como nos sea posible. Cada día de libertad es un acto de fe. Y si no podemos vivir, entonces al menos moriremos como seres humanos».

Tuvia valora la comunidad en términos de humanidad. Pero puesto que no se mantiene en un lugar fijo sino que se desplaza por el bosque eludiendo a sus captores, se trata de la comunidad errante de los judíos. Esto se hace explícito cuando la comunidad entera debe escapar de los nazis cruzando una ciénaga. A primera vista, ello parece imposible dada la presencia de mujeres, niños y ancianos. Pero entonces Asael Bielski (Jamie Bell) insta a todos a cruzar las aguas sirviéndose de sus cinturones como una larga cuerda que unifica a la comunidad. La escena hace eco al episodio del Éxodo, en el cual los judíos escapan de los egipcios cruzando las aguas del Mar Muerto, partidas por Moisés. Para sellar la identidad entre la escena filmica y la bíblica, el anciano rabino muriente dice a Tuvia: «Casi pierdo mi fe... pero tú fuiste enviado por Dios para salvarnos». Y cuando este comenta que eso es ridículo, el anciano replica: «Lo sé, pero en todo caso le agradezco a Él y te agradezco a ti». Mediante la estrategia de la denegación fetichista («Yo sé bien que mi madre no tiene falo, y sin embargo escojo creer que lo tiene...»), la narrativa identifica a Tuvia con Moisés, aquel que salvó a su pueblo de la esclavitud.

Atravesada la ciénaga, la comunidad se ve cercada por un batallón nazi. Habiendo visto que lo imposible es posible, Tuvia, inspirado, decide luchar. A su ayuda acude Zus, quien había dejado a la comunidad para unirse al Ejército Rojo, que tenía una base en el mismo bosque. Pero viendo que el antisemitismo no era ajeno a la comunidad universal soviética, se reintegra a su comunidad étnica, la cual consigue, con su ayuda, derrotar a los nazis. Errante y batalladora, esta comunidad es el verdadero pueblo judío, en oposición al falso pueblo judío representado por los líderes del gueto. Esta oposición se hace patente en la escena en que Tuvia dialoga con el anciano líder del Consejo Judío para facilitar el traslado de los judíos del gueto a la comunidad del bosque. El anciano se niega aduciendo que los nazis pueden matar a algunos judíos, pero no a todos, pues los necesitan para los campos de trabajo. Tuvia lo interrumpe diciendo que esos campos son en realidad de exterminio. Y el anciano responde primero con la negación («¿Los has visto [los campos de muerte] tú mismo?») y después con el temor ante la dificultad («¿Me puedes decir con absoluta certeza que no tenemos igual chance de morir con ustedes en los bosques con el invierno que se aproxima?»). Para vencer su temor, Tuvia le dice que ha hecho alianzas con el Ejército Rojo. Pero nada convence al viejo líder: «[Los soviéticos] son tan malos como los alemanes». Y cuando ante la obstinación del anciano, Tuvia procura la colaboración del rabino, este responde patéticamente: «Estamos esperando a Dios». Hallamos aquí, una vez más, la idea de que ya no se puede «esperar al Mesías», las circunstancias exigen serlo.

Se puede decir que los líderes del gueto rechazan –además del acto de fe, el acto sin garantías– lo propiamente judío: a saber, errar, luchar, seguir al enviado de Dios. En sentido contrario, *Desafío* –a través de los Bielski– no solo rescata el heroísmo judío durante el nazismo sino que lo rescata desde la religiosidad judía. Pero a diferencia de *Holocausto* y de *Insurrección*, este heroísmo no está asociado al sionismo. Acabada la guerra, ninguno de los hermanos emigra a Israel, Asael se une al Ejército Rojo y Tuvia y Zus migran a Estados Unidos, donde abren un negocio. Más allá de la exactitud biográfica, la pregunta obligada es: ¿por qué esta historia tan judía está disociada de la fundación de Israel?

La respuesta a esta paradoja es que la película rescata la tradición judía de la errancia, es decir, la tradición que asigna a los judíos la posición de un resto a la vez singular y universal que no se identifica con ninguna comunidad afincada en un territorio. Como lo afirma Žižek: «El rol privilegiado de los judíos en el establecimiento de la esfera del “uso público de la razón” radica en su substracción de cada poder estatal –la posición de “la parte sin parte”–, de cada comunidad nacional-estatal orgánica [...] [esto] hace de ellos la inmediata encarnación de la universalidad» (2008: 6). En otras palabras, al errar por el bosque, la comunidad de Tuvia encarna cierta tradición judía que inaugura un discurso universal en el cual el hombre es definido como una «esencia» que elude toda «comunidad nacional-estatal orgánica».

## **La invención del totalitarismo**

Sin embargo, si por un lado *Desafío* apuesta por el humanismo universal, por el otro se repliega en un particularismo judío. Esto se pone de manifiesto cuando Zus y otros judíos dejan la comunidad del bosque para unirse al ejército soviético. Aunque en un principio parecen asimilarse a este, pronto descubren el antisemitismo en su seno. Todo comienza cuando a un combatiente judío se le da una paliza por usar el baño de los oficiales. Al enterarse de este hecho, Zus lo denuncia con el comandante Pachenko, quien trata de minimizar la falta del agresor, Gramov (Rolandas Boravskis), el segundo al mando. Sin embargo, ante la insistencia de Zus, Pachenko obliga a Gramov a disculparse. Aquí se establece una diferencia entre la política explícitamente universal de Pachenko y el velado antisemitismo de Gramov. Sin embargo, esta diferencia poco importa en el momento decisivo. Hacia el final del film, los nazis preparan un asalto devastador al bosque donde acampan tanto los Bielski como los soviéticos. Pachenko se entera del ataque y decide la retirada de su ejército.

Zus reclama que, de hacerlo, condenaría a sus aliados, los Bielski, a una muerte segura. Pero Pachenko responde: «Todos somos hermanos, camarada Bielski. Tu sentimentalidad judía reconforta, pero es contrarrevolucionaria».

La escena subraya que el universalismo comunista es contrario a la comunidad judía. El uso del término «contrarrevolucionario» para calificar el apego de los judíos a su particularidad étnica es evidenciado como cínico. Pues si bien Pachenko sostiene la hermandad universal del comunismo, se ciega a su propio no-universalismo: es decir, a su particularidad cristiana antisemita. Para parafrasear al George Orwell de *Rebelión en la granja* (*Animal Farm*), el comandante se ciega ante el hecho de que en la Unión Soviética todos los hombres son iguales, pero unos son más iguales que otros. Así, cuando Zus retorna al lado de sus hermanos judíos para luchar contra los nazis, la narrativa asume el giro posmoderno de denunciar el particularismo velado en los «grandes relatos» universales y de reivindicar, en cambio, la lucha por la particularidad étnica.

No obstante, la defensa de lo particular no impide a los judíos participar de una nueva universalidad. En el campamento de la comunidad del bosque, un intelectual crítica a un rabino su apatía política: «Así que me dices que toda política no tiene sentido», pero el otro responde: «Un monstruo con un pequeño bigote en el oeste y un monstruo con un gran bigote en el este, eso es todo lo que necesito saber». Sin duda, el rabino se refiere a Hitler y a Stalin para emparentar sus regímenes en la monstruosidad. En resonancia a la experiencia de Zus en el Ejército Rojo, estas palabras establecen un nexo entre el comunismo soviético y el fascismo alemán a través del antisemitismo. De lo que se trata aquí, a fin de cuentas, es de reunir al fascismo y al comunismo bajo una noción que se ha vuelto hoy en día un sentido común. Y la película misma esboza a qué nuevo sistema universal sirve esta noción cuando el intelectual contesta al rabino: «¿Y Roosevelt? Él no tiene bigote».

Para descubrir qué es esta noción y a qué universalidad beneficia, debemos pasar a *Sunshine, el amanecer de un siglo* (1999). Dirigida por Istvan Szabó. Esta película narra la experiencia de ser judío en el siglo XX a través de tres generaciones de la familia Sonnenschein<sup>80</sup> en Hungría. Los Sonnenschein ganan prominencia cuando Emmanuel, a fines del siglo XIX, se hace rico comercializando un tónico curativo, cuya fórmula secreta se la legó su padre en un cuaderno negro. Emmanuel se asienta en Budapest, tiene dos hijos, Gustave e Ignatz (Ralph Fiennes), y adopta a su sobrina huérfana, Valerie (Jennifer

---

80 *Sonnenschein* es una palabra alemana que significa ‘rayo de sol’, es decir, ‘*sunshine*’ en inglés.



Ehle y, de mayor, Rosemary Harris); los tres niños crecen como hermanos. Sin embargo, Ignatz se enamora de su hermana adoptiva y, aunque sus padres se oponen, se casa con ella. Es ahí cuando empieza el siglo XX. Mientras tanto, Gustave se hace médico e Ignatz termina su carrera de leyes con honores. Al prosperar Ignatz como abogado y luego como juez, se le exige (cordialmente) que renuncie a su apellido Sonnenschein, por ser este «poco húngaro». Esta presión la siente por igual su hermano Gustave y ambos deciden cambiar su nombre judío por el de Sors. Valerie también acepta cambiarlo, pero de manera sintomática, ya frente al notario, se equivoca y escribe Sonnenschein, para luego corregirlo.

De este modo, se va erigiendo la posición de Valerie como aquella que defiende la particularidad judía frente a otros discursos que circulan en la familia. Esta posición se consolida en una escena en la que Ignatz y Gustave discuten de política. Convertido ya en un poderoso juez del Imperio Austrohúngaro, Ignatz elogia al emperador Francisco por su postura liberal-tolerante hacia las distintas etnias del territorio. Gustave, en cambio, como buen militante marxista, se opone a las «opresivas» políticas imperiales. Ante el cruce de palabras, Valerie interviene diciendo que ella no quiere ser tolerada por una monarquía ni hermanarse con los oprimidos, sino ser aceptada por lo que es y por la lengua que habla.

Ya hemos dicho que la película relata la experiencia de los judíos en el siglo XX, faltaba añadir que lo hace a través de tres tragedias humanitarias: la Primera Guerra Mundial, el nazismo y el comunismo. La Primera Guerra Mundial erosiona a Ignatz, quien sufre la rendición austríaca como la derrota del ideal de ser parte de una comunidad mayor (el imperio). Poco después Gustav emigra a Francia, Ignatz muere y Valerie se queda sola con la casa Sonnenschein y sus hijos, Iztvan y Aaron (interpretado también por Ralph Fiennes).

Pasan los años, crecen los niños y también el antisemitismo en Hungría. Aaron, ante la necesidad de defenderse, se educa en el arte de la esgrima. Debido a su innegable destreza con el estilete, el general Jaflovsky le pide integrar el club de esgrima de los oficiales y, puesto que este no admite judíos, le pide también convertirse al cristianismo. «La asimilación es el mejor camino», sentencia el general. Esta es la segunda vez que los Sonnenschein enfrentan la demanda de la asimilación: la primera fue cambiar de apellido, ahora es cambiar de religión. La familia lo discute y, a pesar de que Valerie asienta nuevamente su posición antiasimilacionista, sus hijos Iztvan y Aaron deciden convertirse.

Su habilidad como esgrimista lleva a Aaron, rebautizado ahora como Adam, a ganar el campeonato nacional y luego la medalla de oro en las olimpiadas

de Berlín de 1936, en un coliseo abarrotado de oficiales nazis. Años después, Hungría adopta las leyes antisemitas alemanas y restringe las libertades de sus ciudadanos judíos y, aunque Adam queda exento por ser campeón olímpico, no se salva del desprecio de la población ni de ser expulsado del club de oficiales. Cuando las cosas empeoran y ya no se puede huir, se reencuentra con el general Jaflovsky, quien ahora le dice que la asimilación no era el mejor camino y le pide que lo perdone por habérselo propuesto. Lo que sigue es el exterminio: los alemanes ocupan Hungría y los miembros de la familia Sonnenschein son asesinados o llevados a los campos de concentración. Ante la mirada de su hijo Ivan (Ralph Finnes), Adam muere en el campo por no ceder a la humillación: ante la insistencia de los nazis de que admita que no es más que un «judío apestoso», él rehúsa a renunciar a su identidad como campeón olímpico húngaro. Adam muere, irónicamente, por no reconocerse como judío. Pero también porque el héroe no dura en el campo.

Finalizada la guerra, de los Sonnenschein sobreviven solo Valerie y el hijo de Adam, Ivan. El trauma de haber visto morir a su padre en el campo sin hacer nada lo lleva a enrolarse en la policía de investigación del nuevo régimen comunista. Es así que Ivan, el último de los Sonnenschein (quien entonces se revela como el narrador de toda la película) se vuelve un feroz cazador de nazis y colaboracionistas. Como premio a su eficacia, se le encomienda un discurso de honor por el onomástico del camarada Stalin. Este es el tercer discurso de un «Sors» en el film: el primero fue el de Ignatz, el juez, donde defiende el liberalismo tolerante del Imperio Austrohúngaro; el segundo, el de Adam, el campeón olímpico, donde expresa sentirse orgulloso de ser parte de la «patria húngara». Y ahora, en el tercero, Ivan celebra que el comunismo hará a todos los hombres iguales. Evidentemente, cada discurso presenta la promesa de asimilación de la diferencia judía. Habiéndose incumplido las dos primeras promesas a raíz de las dos guerras, resulta previsible que la tercera será también traicionada por aún otra tragedia del siglo XX. En efecto, el Estado comunista decide perseguir una supuesta conspiración del sionismo y exige a Ivan interrogar a judíos y sacarles confesiones por la fuerza. Así como en *Desafío Zus* debía demostrar su lealtad al comunismo abandonando a su suerte a sus hermanos judíos, Ivan debe hacer lo mismo destruyendo vidas de judíos inocentes. Y como se niega a ello, se le acusa de conspirador y es encarcelado. La asimilación fracasa nuevamente y por tanto la postura de Valerie es, una vez más, reforzada.

Hacia el final, el film se deja de sutilezas y confirma el retorno a la tradición judía como la única salida a la confusión política. «Los políticos han arruinado nuestra vida», concluye Valerie. Al salir de la cárcel, Ivan regresa a vivir con

su abuela, pero ella ya está muy vieja y al poco tiempo fallece. Tras su muerte, Ivan contrata a unos hombres para deshacerse de los muebles de la familia. Mientras estos introducen el mobiliario en un camión, Ivan encuentra unas cartas... y el viejo cuaderno negro con la fórmula secreta del tónico que hizo millonario a su bisabuelo. El cuaderno se le cae sin percatarse, mientras lee una de las cartas: aquella en que Emmanuel Sonnenschein (su bisabuelo) le recuerda a Ignatz Sors (su abuelo) la importancia para un judío de preservar su religión y de no buscar la aceptación de nadie. Mientras Ivan lee la carta, se intercalan imágenes de tres generaciones de la familia y también la de una máquina que tritura diarios antiguos, en cuyas portadas aparecen el emperador Francisco José, Adolf Hitler y Joseph Stalin. Así, de estos desechos surge el verdadero espíritu de los Sonnenschein. No se trata del cuaderno con la fórmula del tónico, que alude al nexo entre el judío y el éxito empresarial y que, además, es triturado con los diarios. El espíritu familiar es más bien la identidad propia sostenida por Valerie. Como lo sentencia Ivan en las palabras finales del film, luego de anunciar la Caída del Muro de Berlín: «el secreto de la familia no estaba escrito, pervivió en mi abuela. La única de la familia que tuvo el don de respirar libremente».

Ahora bien, ¿cuáles son las principales enseñanzas que nos deja *Sunshine* de las tragedias del siglo XX? La primera es que la defensa de lo particular debe estar por encima de los grandes proyectos políticos. Así como en *Desafío*, en esta película reconocerse en un proyecto mayor a su particularidad étnica es, para un judío, una quimera suicida. A esto apunta la frase de Valerie: «Los políticos han arruinado nuestra vida». La segunda es que el comunismo y el fascismo son lo mismo. También, como en *Desafío*, es a través del antisemitismo que comparten el comunismo realmente existente y la Alemania nazi, que *Sunshine* mete a ambos proyectos políticos en un mismo saco. Más precisamente, estas películas apuntan a reunir al nazismo y al comunismo en la noción de «totalitarismo».

Sin embargo, hay algo falso en el uso de esta noción. Para comenzar, no es cierto que los regímenes comunistas en la Europa del Este hayan sido tan antisemitas como el de la Alemania nazi. No estamos negando las purgas de judíos en los Estados comunistas ni la terrible hostilidad que estos demostraron hacia las asociaciones judías, pero nada de eso se compara a los campos de concentración y a las cámaras de gas de la Alemania nazi. Por otra parte, si bien se puede decir que la grandeza del comunismo fue traicionada por sus líderes históricos, nunca se podrá hablar de la «grandeza traicionada del nazismo». Después de todo, el antisemitismo fue una traición al ideal universalista del comunismo, pero fue inherente al particularismo germano de

la ideología nazi. No hay que olvidar que los nazis proclamaron desde siempre la superioridad de la raza aria. Pero si esto es así, ¿por qué estos films meten a ambos proyectos políticos en el mismo saco totalitario?

Porque, como sostiene Žižek, aunque parta de la idea fascista del Estado total de Mussolini, el término totalitarismo es un producto de la crítica liberal que apunta a disolver las iniciativas e identificaciones izquierdistas en la postguerra (2002: 13). Su elaboración más prestigiosa proviene, quizás, del libro *Orígenes del totalitarismo* (2003, publicado inicialmente en 1951) de Hannah Arendt. Ahí explícitamente se ofrece como ejemplos de Estados «totalitarios» a la Alemania nazi y a la Unión Soviética, los cuales comparten, entre otras cosas, el antisemitismo. Žižek se ocupa en demostrar cómo la tesis de Arendt gana un prestigio casi irrefutable tras la Caída del Muro de Berlín. Es para disolver la posibilidad de una nueva aventura comunista que los ideólogos de hoy hablan de los horrores del totalitarismo para luego establecer una identidad entre la Alemania nazi y la Unión Soviética (o los regímenes comunistas de Europa del Este).

Esto nos lleva a la última enseñanza que nos deja la película, que está relacionada a su lugar de enunciación. Recuérdese que Ivan Sonnenschein narra la historia familiar justamente desde el momento histórico de la Caída del Muro de Berlín. En este sentido, el film no solo lleva a cabo un duelo frente a las tragedias del siglo sino que propone una posición política de cara al futuro. Y es que, para la ideología neoliberal, el fin del comunismo es el fin del totalitarismo, pero también el comienzo del «fin de la historia» en el cual los hombres renuncian a los proyectos utópicos para aceptar que el capitalismo y la democracia parlamentaria están aquí para quedarse. Y, como veremos en lo que sigue, el particularismo judío en estos films no desenchaja con este nuevo universalismo.

## **Del particularismo sionista al nuevo universalismo**

Si las películas en que los judíos son víctimas promueven la ética del superviviente –de aquel que valora la vida animal del hombre sobre cualquier valor social humano–, las películas en que los judíos pelean vuelven a proponer la ética del heroísmo trágico para el nuevo siglo. En este sentido, *Holocausto*, *Insurrección* y *Desafío* horadan un sentimiento bastante expandido, propio a la ética humanitaria: no hay causa por la cual valga la pena morir. No obstante, pronto veremos que hay causas y causas.

Por otra parte, estas películas desafían la representación tradicional del judío-víctima: aquí los judíos no solo pelean sino que pelean como **deben** pelear los judíos. No obstante, el sentido de su lucha no es el mismo en *Desafío* que en *Holocausto* e *Insurrección*. Para las últimas dos películas, el alzamiento del gueto de Varsovia es el momento fundacional del Estado judío. Es el momento en que los judíos pasan de la tradición acomodacionista de los consejos judíos europeos a una actitud más combativa en defensa de su particularidad étnica. Se sabe que los judíos esperan al Mesías. *Holocausto* e *Insurrección* refutan este saber. Cuando Mordechai se pregunta en este film: «¿Mesías, vendrás?», la respuesta a la cual arriba es que los jóvenes combatientes son el Mesías. Israel es por tanto, en estas películas, más que una respuesta al antisemitismo: es también la realización de las profecías bíblicas. Pues al dejar de ser avestruces y enrostrar la amenaza nazi, los nuevos judíos no solo actualizan la venida del Mesías sino que emprenden el camino a la Tierra Prometida de Israel.

En este contexto sionista, *Desafío* destaca por proponer algo distinto sin apartarse de la tradición judía. Curiosamente, la película incurre en una paradoja: si bien enmarca a la comunidad del bosque dentro de la tradición judía, Tuvia, el líder, concibe su lucha en términos universales: el rescate de la dignidad humana. La solución a la paradoja es que *Desafío* valora una tradición judía que se halla en los orígenes del universalismo: la errancia. A diferencia de los judíos en Israel, la comunidad del bosque no se queda en un lugar fijo, siempre cambia de lugar. Mas, lejos de expresar el anhelo de hallar un lugar (Israel), la película resalta la **sinlugaridad** judía como la génesis de un universalismo que define al hombre ya no a partir del lugar que ocupa en una comunidad orgánica sino de una esencia que no depende de ninguna comunidad enraizada en un territorio.

Sin embargo, *Desafío* presenta también un tema hartamente conocido: que los judíos deben estar con los judíos. Después de todo, Zus corrobora lo dicho por el líder del consejo: a saber, que en cuanto al antisemitismo, los soviéticos «son tan malos como los alemanes». Si por un lado el film apuesta por el judaísmo como un excedente (al binomio pueblo-tierra) desde el cual se despliega la universalidad humana, por el otro afirma la lucha por la particularidad judía sobre la política universalista. Es esto mismo lo que ocurre en *Sunshine*, donde el relato de la familia Sonnenschein durante el siglo XX deja en claro que, para un judío, reconocerse como parte de un proyecto político mayor a la reivindicación de su identidad étnica no es solo una quimera, es también un suicidio.

Así, en todos estos films el heroísmo judío se enlaza al giro posmoderno de cuestionar el universalismo para revalorar la defensa de la particularidad

étnica. No obstante, la negación del universal no está en función de un mundo verdaderamente posmoderno, donde cada etnia, pueblo o nación mantiene un distinto sistema económico y político, sino que, por el contrario, sostiene un único sistema económico y político. Más precisamente, el cuestionamiento del universalismo utópico (de aquel que pretende cambiar el mundo) sostiene una universalidad material que organiza nuestro presente.

Aquí es donde entra en escena el totalitarismo. En *Desafío*, el diálogo entre el intelectual y el rabino deja en claro que los líderes con bigotes (Stalin y Hitler) son igualmente malos, pero también que el presidente de Estados Unidos (Roosevelt) no tiene bigotes. Y en *Sunshine*, la Caída del Muro de Berlín sella el fin de la última tragedia del siglo, lo que permite a Ivan caminar optimistamente por las calles de Budapest. La Caída del Muro marca aquí la debacle del totalitarismo. Pero marca también «el fin de la historia», es decir, la consolidación de un único sistema posible para el globo compuesto por el capitalismo y la democracia liberal. Vemos así que el giro posmoderno hacia lo particular en estas películas presupone una universalidad ya existente. Como argumenta Žižek, si bien la lucha posmoderna en defensa de las particularidades (étnicas, sexuales, religiosas, etc.) es parte de una larga y valiosa lucha «político-cultural», esta «se produce contra el fondo de una barrera invisible pero sumamente prohibitiva: el sistema capitalista global» (2002: 235).

Por supuesto, la crítica de Žižek al multiculturalismo posmoderno es limitada. Al denunciar que el particularismo étnico es una pantalla imaginaria que permite al sujeto adecuarse al avance del capital, el teórico esloveno se sirve solo de ejemplos del Primer Mundo, entre ellos, el ejecutivo japonés que aboga por la apertura de los mercados mientras discute con sus colegas en un tradicional salón de té (2005a: 236). Lo que Žižek tiende a pasar por alto son esos apegos étnicos del Tercer Mundo que no son fácilmente integrables en el capitalismo: por ejemplo, ciertas comunidades amazónicas de Perú (como las de Bagua). No obstante, el particularismo judío en las películas de nazis se asemeja menos a estos ejemplos que a los de Žižek. Así, la fiera defensora del particularismo en *Sunshine* no es una judía ortodoxa, sino Valerie, que podría encajar bastante bien en cualquier sociedad de mercado. Asimismo, Tuvia y Zus Bielski abren un negocio en los Estados Unidos, donde trabajan juntos durante largos años (a diferencia de Asael, quien se une al Ejército Rojo y, cómo no, muere).

En resumen, en estas películas el heroísmo de la causa particular apunta a derruir el universalismo de la política utópica, mas no el universalismo económico (el capitalismo) y político (la democracia parlamentaria) del

presente orden global. De este modo, se trata de films que cumplen la función ideológica de neutralizar cualquier intento por reformular una nueva política de emancipación a escala planetaria. Si hemos de resumir su mensaje, sería el siguiente: «Cualquier postura antitética al orden existente, por más bienintencionada que sea, acabará necesariamente en el campo de concentración».

## **Zoom out**

# **Del mal nazi al bien contemporáneo**

Sin duda, el cine ha contribuido a hacer del nazismo el Mal de nuestra época, el Mal ante el cual todo otro mal palidece. Pero también ha hecho suya la misión de comprenderlo con el fin de evitarlo. La palabra clave aquí es **evitar**: el cine de nazis propone un nuevo mundo, pero como una manera de evitar el Mal. Hay que retener este punto: estas películas no proponen un Bien (una idea sobre lo que debe ser el mundo). Y esto porque parten del supuesto de que el intento del nazismo de materializar un Bien (la Alemania unida) lo hizo caer en el Mal. El cine de nazis propone así un No-Mal o, si se quiere, un modesto bien para evitar el Mal. Y lo que intentaremos a continuación es resumir cómo este cine comprende el Mal y cuál es el bien propuesto en términos del sujeto, la política y la ética.

Comencemos por el sujeto. Hay una larga tradición que explora cómo el alemán fue capturado por el Mal nazi. Curiosamente, *El triunfo de la voluntad* (1935) pre-inaugura esta tradición; y esto no porque Leni Riefenstahl (su directora) se lo haya propuesto, sino porque el cine de Hollywood se ha servido muchas veces de sus imágenes para explicar la fascinación con el fascismo. La primera película en usar estas imágenes es *El gran dictador* (1940) de Charles Chaplin, la cual presenta, además, un gran comentario meta-filmico a *El triunfo de la voluntad*. Es gracias a aquella **película de nazis** que las pulsiones y los fantasmas en esta **película nazi** se hacen más evidentes. Y de este modo inaugura una tradición que abunda en la economía libidinal del nazismo. Así, *Hitler: El ascenso del mal* (2003) y *La caída* (2004) repiten el gran acierto de *El gran dictador*: a saber, que la ideología nazi captura al sujeto no solo por la fantasía de una comunidad idílica sino por una voz que promete «libertad para matar»... y para matarse. Lo que advierten estas películas es que en el corazón de toda promesa utópica de un Bien ideal se encuentra el Mal pulsional.

El cine ha hecho un buen trabajo en delimitar los núcleos libidinales del nazismo, a pesar de que hay un cine comercial que los oscurece con el cliché del alemán demasiado obediente. Algo similar se puede decir sobre la tradición que ubica el Mal nazi en la razón técnica (Heidegger 1983), industrial (Horkheimer y Adorno 1994) y/o burocrática (Arendt 2009). Al prohibirse el cliché del



alemán perverso, *Noche y niebla* (1956), *Holocausto* (1978) y *Conspiración* (2001) denuncian la «perversión ontológica» de la sociedad moderna y destruyen la ilusión de que el genocidio «ocurrió en una sola época y en un solo país». Lamentablemente, esta tradición filmica/televisiva es pequeña. Además de las decisiones comerciales y políticas de la industria del entretenimiento, esto se debe a que la tesis de que el exterminio de los judíos fue la consecuencia lógica de la modernidad no es del todo convincente. La metáfora de la «fábrica de cadáveres» es atrayente y productiva (produce reflexiones sobre el mundo moderno), pero oculta varios problemas respecto a esa tesis. Uno de ellos es que se desentiende demasiado fácilmente del odio antisemita, de modo que el nazismo acaba siendo **un ejemplo más** del Mal moderno.

Dentro de la tradición filmica que explora esta tesis, *Conspiración* atiende este problema al señalar que la máquina industrial-técnica-burocrática respondía a la voluntad de humillar e infligir daño a los judíos. A esto apunta Heydrich cuando observa que la línea de ensamblaje norteamericana «nosotros [los nazis] la ponemos al servicio de una visión triunfante germana». *Conspiración* complejiza la tradición que ubica el Mal en la máquina: el film muestra que la máquina potencializa e invisibiliza el Mal, pero que este se halla finalmente en una voluntad de dañar que el cine aún no ha analizado adecuadamente y que por lo general (in)comprende con el cliché del nazi perverso.

La película, sin embargo, no atiende otro problema de la tesis, el de asumir que la razón instrumental deshumaniza al hombre hasta el punto en que fabrica cadáveres tan impasiblemente como fabrica aviones. De lo que carece esta tesis es de esos mecanismos de defensa mediante los cuales el sujeto lidia con su propia monstruosidad. Por ejemplo, los funcionarios de una compañía minera que contamina las aguas de una comunidad indígena, por lo general no asumen impasiblemente el hecho. Lo niegan («Eso no ocurrió»), lo deniegan («Eso ocurrió, pero haré como si no hubiese ocurrido») o lo racionalizan («Eso es lamentable, pero la minería desarrolla el país y esto es mejor para todos»).

Quizás por ello algunas películas de nuestra época se abocan a develar los resortes psíquicos que empleó el sujeto nazi para cegarse ante el horror. *Good* (2008) y *El lector* (2008) subrayan que la creencia en preservar la humanidad fue el ardid imaginario que ayudó a muchos alemanes a colaborar con el régimen. En *El lector*, por ejemplo, la sensibilidad humana de Hanna, guardia de un campo de concentración, no la conmina a resistir al nazismo sino a aliviar el dolor de las prisioneras más débiles y enfermas enviándolas a las cámaras de gas. No es entonces que la máquina acaba con la humanidad: es más bien que, una vez que se acepta la máquina, la «humanidad» deviene la grasa de sus ruedecillas. Si otrora la razón instrumental y la ideología se percibían como

deshumanizadoras del sujeto, el cine ahora hace patente que el sujeto colabora activamente en su propia deshumanización.

Pero ¿por qué escoge deshumanizarse el sujeto? El cine de nazis contemporáneo parece responder al unísono: por beneficio propio. En *Good*, Haldoc se sirve del nazismo para librarse del peso de la moral que inhibía la «realización de sus sueños» (deshacerse de su madre, gozar de una mujer joven y ascender en la universidad). Y en *Bastardos sin gloria* (2009) y *Los falsificadores* (2007), Landa y Herzog se sirven del régimen nazi para ascender en el mundo. Ninguno de estos personajes es nazi por convicción, lo son por conveniencia. Hay, sin embargo, una diferencia entre ellos. Mientras Haldoc recurre a racionalizaciones para justificar su colaboración con el régimen, Landa y Herzog tienen muy claro que colaboran solo consigo mismos. *Good* advierte que el *ethos* individualista fue central a la colaboración con el nazismo y *Bastardos sin gloria* y *Los falsificadores* añaden que parte de esos colaboradores comparten nuestro cinismo contemporáneo hacia las causas colectivas trazadas por las ideologías. Haciendo eco a Peter Sloterdijk, el cine empieza a reconocer que el sujeto cínico, «post-ideológico», es tan proclive a la barbarie como el tonto ideologizado. (Volveremos a esto). Entonces, si por un lado el cine muestra cómo la ideología y la modernidad capturan al sujeto para fines inhumanos, también muestra cómo el sujeto se sirve de la ideología y de la modernidad para sus propios fines «humanos, demasiado humanos». Si hemos de resumir sus enseñanzas, estas serían: «Hay que tener cuidado con el Mal de las ideologías, pero también con el Mal individualista en uno mismo».

Pasemos ahora a la política a través de las representaciones del judío. Además del racismo, la tradicional caracterización del judío como víctima obedece a dos lógicas precisas. La primera (que veremos luego) es la glorificación del hombre occidental. Y la segunda (no podemos no decirlo) es la legitimación de Israel. Luego de mostrar el horror del campo, muchas películas sugieren que solo un Estado judío puede salvar a los judíos de una suerte similar. Es por ello que *La lista de Schindler* (1993) y otras representaciones del campo –*Holocausto*, *El triunfo del espíritu* (1989) y *Escape de Sobibor* (1987)– informan al espectador que los sobrevivientes acaban en Israel después de la guerra. Puesto como epílogo al genocidio, el dato biográfico hace de Israel no solo un refugio para los judíos sino el justo premio a su suplicio.

Pero si en las películas en que los judíos son víctimas el sionismo es implícito, en aquellas donde son héroes se explicita hasta con banderas. Tanto en *Holocausto* como en *Insurrección* (2001) los combatientes del gueto de Varsovia izan la bandera israelí sobre los edificios. Para ambas narrativas, el alzamiento del gueto es el acto fundacional del Estado judío. El diagnóstico mítico-

histórico es claro: los viejos líderes acomodacionistas de los consejos judíos se apartaron de la tradición combativa del Antiguo Testamento, pero los jóvenes combatientes de Varsovia supieron reencontrarla e interpretarla a su modo para finalmente ser el Mesías. En tanto que señalan el cumplimiento de las profecías bíblicas, estas películas sionistas son profundamente teo-teleológicas. Y esto no solo porque llega el Mesías esperado, sino porque su llegada da inicio a la marcha hacia la Tierra Prometida (de Israel).

*Desafío*, sin embargo, sin apartarse del judaísmo, elude la postura sionista. Esto se debe a que la película valora una tradición judía protouniversalista: la errancia. Mas no se trata de errar hasta hallar el lugar (Israel), sino de que la **sinlugaridad** judía es la génesis de un universalismo que define al hombre como un resto que excede a toda comunidad orgánica. No obstante, a través de la experiencia de Zus con el antisemitismo del ejército soviético, *Desafío* (2009) resalta también la necesidad de identificarse con la propia etnia. Lo mismo sucede en *Sunshine* (1999), donde el relato de la familia Sonnenschein durante el siglo XX evidencia que, para un judío, creerse parte de algo mayor a su comunidad étnica no es más que un embuste. Seamos precisos: dado que el Ejército Rojo exige a Zus abandonar a sus hermanos a la muerte y que el Estado comunista húngaro exige a Ivan perseguir a «conspiradores» sionistas, el embuste universalista en estas películas es un suicidio étnico.

Todas estas películas realizan así el giro posmoderno de denunciar el Mal universalista para revalorar el bien de la particularidad étnica. No vamos a criticar demasiado a los judíos por desconfiar del universalismo, tienen sus razones... Pero debemos señalar que este giro filmico tiene la misma limitación que el posmodernismo en la realidad contemporánea: a saber, que la crítica al meta-relato universal no va de la mano de la crítica al meta-relato del capitalismo global. En casi todas estas películas, se sugiere (*La lista de Schindler*) o muestra (*Desafío*, *Sunshine*) que los soviéticos fueron tan antisemitas como los alemanes para luego reunir a los proyectos políticos fascista y comunista bajo el término totalitarismo. *Sunshine* nos permite asir el lugar de enunciación de esta operación teórica: la Caída del Muro de Berlín. La Caída del Muro sella el fin de la «pesadilla totalitaria» desde el cual Ivan Sonnenschein (el narrador) expresa su confianza en que ahora sí podrá vivir como judío. Y, por tanto, anuncia el «fin de la (pesadilla de la) historia» y la consecuente reducción de la política a grupos de intereses que compiten y negocian en la democracia liberal sobre el trasfondo incuestionable del modo de producción capitalista.

Hoy, cuando la crítica de François Lyotard a los grandes relatos de emancipación modernos es esgrimida por las voces más conservadoras, es imprescindible cuestionar **el gran relato capitalista del fin de los**

**grandes relatos.** El mismo Lyotard fue lo suficientemente agudo para advertir que el capitalismo, en tanto que «apela a la hegemonía completa del género de discurso económico» (1999: 68), es también totalitario. Por supuesto, esta agudeza no existe en las películas mencionadas. Al meter en el mismo saco al nazismo y al comunismo, este último recibe metonímicamente el horror de los campos. Pero, además, al colocar el Mal en el pasado totalitario-ideológico, se sugiere que el capitalismo y la democracia parlamentaria son el bien que ha resuelto el horror.

Que el presente orden global acoge las distintas particularidades étnicas es una ilusión que se hace trizas al reparar en cómo la alianza entre los Estados y las transnacionales atropella a las comunidades indígenas que se resisten a la venta de sus tierras. Pero, dejando de lado la realidad empírica, vayamos al nexo teórico entre el multiculturalismo y la lógica del capital. Otrora, la nación-metrópoli «imponía» su cultura a la nación-periférica (el rock y los jeans de Estados Unidos, por ejemplo); el imperialismo económico tenía como correlato cultural al etnocentrismo. Esto se da aún, pero hoy la metrópoli «acoge» la cultura de la periferia (los restaurantes mexicanos, la salsa cubana) y esta misma explota sus «riquezas culturales» (la cocina peruana). Dejando de lado la evidente inequidad en el comercio, debemos enfatizar que si el etnocentrismo era la ideología de la fase inicial del capitalismo, el multiculturalismo es, hoy, la ideología del capitalismo avanzado. Como lo señala Žižek, el «rescate» de la particularidad étnica es una pantalla imaginaria que permite al sujeto adecuarse al capitalismo global (2005a: 235). Es precisamente esto lo que ocurre en las películas de nazis que rescatan la particularidad judía. Al integrarla con éxito al mundo post-Muro, el giro multicultural-posmoderno se desentiende de la agudeza de Lyotard y se pone al servicio del universalismo ya existente del «capitalo-parlamentarismo». Usamos este término de Alain Badiou (2010) para apuntalar que, en este orden planetario, la «democracia» no debe afectar los intereses del capital.

Ahora bien, a este orden político-económico le corresponde una ética. Para asirla con precisión, volvamos sobre nuestros pasos a la víctima judía. Como vimos en *La lista de Schindler*, es a partir de la víctima (el judío) que se erige una ética humanitaria que glorifica al salvador cristiano occidental (Schindler). Así como el dolor del judío suscita el deseo de que los aliados intervengan para ponerle fin, el suplicio de la víctima étnica en cualquier rincón del globo –al compararse con el de los judíos durante el nazismo– suscita el deseo de que los poderes de Occidente (Estados Unidos y Europa) intervengan para poner cordura en ese rincón. El problema con la película de Spielberg (como modelo de aquellas en las que se esencializa como víctima al judío) es que encaja

demasiado bien en la narrativa humanitaria hegemónica de la que se sirve el poder imperial para justificar sus expediciones militares.

Más allá de su colonialismo velado, la ética humanitaria amenaza con derruir la ética del heroísmo trágico. Este es el caso de *Los falsificadores*, que empatiza con el intento humanitario del pillo Sorowitsch por salvar la vida animal del hombre sobre el heroísmo trágico del idealista Burger. Como advierte Zygmunt Bauman, la lección más terrorífica que nos deja el campo de concentración es que sobrevivir es un valor en sí mismo (2003: 117). Aunque sería más preciso decir, como lo hacen los sobrevivientes, que el campo no deja ninguna lección, si se entiende por lección un relato edificante. Esto se hace evidente cuando se considera la lenta pero progresiva entrada del cine a la cruda realidad del campo. A pesar de que el campo está ya en *Noche y niebla* (1956) de Alain Resnais, es solo con *Holocausto* que su horror alcanza al público masivo. La descripción de sus objetivos biopolíticos también tarda mucho en llegar al cine, sobre todo cuando el testimonio, la literatura y el psicoanálisis ya habían abordado el tema en las décadas de 1940 y 1950<sup>81</sup>. No obstante, *Sin destino* (2005) –y en menor medida *Los falsificadores*– repara esta ausencia detallando el proceso de musulmanización por el cual un hombre deviene, en el campo, un «muerto viviente». Al evidenciar que el objetivo de la biopolítica nazi era producir no solo cadáveres sino también la **nuda** vida (la vida maleable al poder), *Sin destino* elucida por qué muchos judíos se comportaron frente a los nazis como «animales que van al matadero». En *El juicio eterno* (1941), los nazis filmaron a los judíos del gueto de Varsovia para denunciar cínicamente su vileza (decimos cínicamente porque el gueto fue construido con el objeto preciso de envilecer a los judíos). Y, por tanto, si el cine de hoy se abstiene de mostrar la biopolítica que produjo animales «humanos» sin deseos humanos, replica implícitamente el antisemitismo de la UFA bajo Goebbels.

Y sin embargo, a pesar de reparar en algo una larga tradición filmica racista, la reciente inclusión del musulmán en el género no propicia ni un relato edificante ni una nueva ética. Hay que tomar en serio a los sobrevivientes cuando dicen que nada bueno sale del campo, pues nada bueno sale tampoco

---

81 Desde el psicoanálisis, Bruno Bettelheim –que estuvo en campos de concentración entre 1938 y 1939– escribe «La conducta del individuo y de la masa en situaciones extremas» (1943) y luego *Sobrevivir: el holocausto una generación después* (1952). Desde la literatura, Primo Levi –superviviente de Auschwitz-Birkenau– escribe quizás la trilogía más completa de la vida en los campos –*Si esto es un hombre* (1947), *La tregua* (1963) y *Los hundidos y los salvados* (1986)–; Jorge Semprún –superviviente del campo de Buchenwald– relata su experiencia en *El largo viaje* (1963); e Imre Kertész –superviviente de Buchenwald y Auschwitz– narra la larga en *Sin destino* (2003 [1975]).

de las películas que lo representan **fielmente**. Tan solo se puede decir que en ellas se desprende el heroísmo trágico para revalorar la supervivencia. No nos apresuremos, sin embargo, en concluir que el cine de nazis derruye el heroísmo. Después de todo, *Holocausto*, *Insurrección* y *Desafío* glorifican a los resistentes judíos. Propongamos mejor una conclusión más modesta: el heroísmo socavado en las películas de nazis es el que afirma directamente un Bien.

Aquí hace falta recordar que el salvador humanitario no lucha por un Bien (una idea de lo que debe ser el mundo) sino por salvar a la víctima del Mal. Cierto, las películas en que los judíos resisten heroicamente a los nazis difieren un tanto de esta ética en tanto que la «víctima» preserva su honor. No obstante, este heroísmo apunta solo a corregir el Mal antisemita. Contra esto, podría argüirse que *Holocausto* e *Insurrección* afirman el Bien de las profecías bíblicas, pero este en realidad es un bien que pertenece a una comunidad particular y no a la universalidad humana. En cualquier caso, estas películas comparten el sentido común de la época según el cual toda política utópica emprendida en nombre de un Bien universal acabará en la pesadilla del campo de concentración. El cine de nazis realiza así una suspensión ética de la política utópica. Su efecto más importante ha sido y es el de inspirar temor a reemprender un proyecto de emancipación que aspire a materializar una idea de lo que debe ser el mundo. Al recordar el horror de las «buenas intenciones» del pasado «utópico-totalitario», estas películas se conjugan con un humanismo soso (o quizás, astuto) que sostiene el *status quo* global.

Resumiendo todo lo anterior, las películas de nazis sostienen la desconfianza hacia el brillo utópico de la política comunista-universalista para ensalzar un capitalismo democrático, humanista y multiculturalista. No obstante, la promoción de este imperio del No-Mal, o del bien, es bastante porosa. Los guiones no son, después de todo, escritos en el Pentágono, el parlamento europeo o algún otro recinto hegemónico. De hecho, *Good, Bastardos sin gloria* y *Los falsificadores* se erigen contra esta tendencia, quizás sin saberlo, deconstruyendo la dicotomía totalitarismo-capitalismo. A través de personajes «nazis» que se sirven del nazismo para su ascenso personal, estas películas señalan que el sujeto capitalista, post-ideológico, no solo es capaz del horror totalitario sino que **ya participó** en él. En otras palabras, señalan que el Mal totalitario está en el corazón del bien capitalista. Es porque produce individuos que se aman solo a sí mismos que este orden diezma el «amor al prójimo» sin el cual no existe la posibilidad de formar una comunidad y mucho menos una comunidad democrática.

La dicotomía totalitarismo-capitalismo es también socavada por las películas que cuestionan los axiomas de la modernidad. Ubicando la causa del genocidio en la técnica, la industria o la burocracia, ellas advierten que el genocidio no es exclusivo del «nazismo-comunismo». A fin de cuentas, nuestro mundo «post-totalitario» se guía también por la razón instrumental. En vez de aislar el genocidio en el pasado, esta pequeña tradición filmica —*Noche y niebla*, *Holocausto* y *Conspiración*— devela la lógica totalitaria que rige el mundo contemporáneo. En este sentido, la tendencia incipiente del cine a explorar la biopolítica del campo de concentración puede echar luces sobre la biopolítica contemporánea. ¿Acaso la «sociedad abierta de mercado» no ha sido cómplice de cómo la industria farmacéutica avanza con ansiolíticos y antidepresivos para regular el cuerpo humano de acuerdo a parámetros estandarizados de conducta? Pero, por supuesto, esa tendencia naciente en el cine no ha establecido aún los nexos entre pasado y presente y, por tanto, está muy lejos de dar sus frutos.

Una última consideración: un mismo film puede albergar la tendencia a legitimar el orden existente y a la vez la tendencia a cuestionarlo: este es el caso de *Los falsificadores*, que por un lado muestra el peligro totalitario del individualismo a través del comandante Herzog y por el otro empatiza con la ética humanitaria del pillo Sorowitsch (la ética que valora la vida animal). Por ello, en este escrito, si bien hemos tratado de mostrar cómo estas películas sostienen o cuestionan una visión del mundo, también hemos tratado de intervenir en sus paradojas. Es decir, hemos querido mostrar las tendencias ideológicas del género, pero al mismo tiempo cómo una intervención crítica puede horadar la ideología.

## **Bibliografía 4**

AGAMBEN, Giorgio

2000 *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III.* Valencia: Pre-Textos.

ANDRÉ, Serge

2004 *Le sens de l'holocauste: Jouissance et sacrifice.* París: Luc Pire.

ARENDT, Hannah

2009 *Eichmann en Jerusalén.* Barcelona: DeBolsillo

2003 [1951] *Los orígenes del totalitarismo, t. 3, Totalitarismo.* Madrid: Alianza Editorial.

BADIOU, Alain

2010 *The Communist Hypothesis.* Londres: Verso.

2004 *La ética.* México: Herder.

BAUMAN, Zygmunt

2003 *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos.* Buenos Aires: FCE.

DOLAR, Mladen

2007 *Una voz y nada más.* Buenos Aires: Manantial.

DONESON, Judith E.

2002 *The Holocaust in American Film.* Nueva York: Syracuse University Press.

HEIDEGGER, Martin

1983 [1953] *Ciencia y técnica.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

HORKHEIMER, Max y Theodor ADORNO

1994 [1944] *Dialectic of Enlightenment.* Nueva York: Continuum.

KANT, Emmanuel

2002 [1788] *Crítica a la razón práctica.* Salamanca: Ediciones Sígueme.



KERTÉSZ, Imre

2003 [1975] *Sin destino*. Barcelona: Editorial Sol 90.

KRACAUER, Siegfried

1995 *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.

LACAN, Jacques

2001 «Kant con Sade». En: *Escritos 2*. Buenos Aires, México: Siglo XXI, pp. 744-770.

1988 *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

LAVIA, Darío

2006 «Cine de propaganda nazi». En: *Televisio Webzine*. N° 61, diciembre. Consulta: 8/2/2011. <<http://www.quintadimension.com/televisio/index.php?modo=archivo&y=2006>>.

LIPOVETSKI, Gilles

2002 *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.

LYOTARD, François

1999 *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa

MILLER, Jacques-Alain

2005 *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Buenos Aires: Paidós.

1991 *Elucidación de Lacan. Charlas brasileñas*. Buenos Aires: Paidós.

SLOTERDIJK, Peter

2001 *Critique of Cynical Reason*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

STAVRAKAKIS, Yannis

2008 *Lacan y lo político*. Buenos Aires: Prometeo.

UBILLUZ, Juan Carlos

2006 *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: IEP.

ŽIŽEK, Slavoj

2008 *In Defense of Lost Causes*. Londres: Verso.

2005a *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires: Paidós.

2005b *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

2002 *¿Quién dijo totalitarismo? Cinco intervenciones en el (mal) uso de una noción*. Valencia: Pre-Textos.

1999 *El acoso de las fantasías*. Buenos Aires: Siglo XXI.



**Secuencia 5**

**Los asesinos en serie están en la butaca**

*Juan Carlos Ubilluz, Alexis Patiño-Patroni y Talía Chlimper*



## **Zoom in**

# **Los asesinos en serie como mercancías en serie**

En *Hannibal. El origen del mal* (*Hannibal Rising*, 2007), un joven Hannibal devora en cuatro patas a un hombre mientras emite gruñidos feroces. Después de un primer plano en el que escupe un trozo de carne, la cámara se aleja lentamente de él por un pasadizo rojo. De este modo la escena no solo lo identifica con un hombre lobo sino que coloca al espectador «en las entrañas del monstruo». Lejos de ser un caso aislado, las películas de asesinos en serie tienden a emparentar al asesino con el monstruo del terror gótico. De hecho, la primera de estas películas, *M, el vampiro de Dusseldorf* (1931)<sup>82</sup>, surge en el contexto del cine expresionista alemán, el cual llevó insistentemente la literatura gótica a la pantalla (*Nosferatu* [1922], *El gólem* [1920], *El gabinete del doctor Caligari* [1920], etc.).

Por estas y otras razones, muchos críticos catalogan a las películas de asesinos en serie como un subgénero del cine de terror; en específico, el subgénero terror realista. Sin embargo, como veremos más adelante, el gran número de estas películas problematiza catalogarlas como subgénero. Por lo pronto, digamos que los asesinos en serie cuentan con un activo que los hace más terroríficos que su referente gótico: a saber, que aquellos realmente existen y pueden estar entre nuestros amigos y vecinos; pues, a diferencia de los monstruos de antaño, no portan la marca del mal en sus cuerpos.

El término «asesino en serie» fue acuñado por el agente del FBI Robert Ressler, autor del libro *Dentro del monstruo* y consultor de las películas *El silencio de los inocentes* (1991) y *El dragón rojo* (2002). Ressler define como asesinos en serie a quienes matan a desconocidos por lo menos en tres ocasiones con

---

82 Si decimos que *M, el vampiro de Dusseldorf* es la primera película de asesinos en serie se debe a que es la primera en esbozar un perfil psicológico del asesino. Si bien *El enemigo de las rubias* (*The Lodger*, 1927) de Alfred Hitchcock y *La caja de Pandora* (1929) de Wilhelm Pabst ya habían tratado el tema, ninguna ofrece un retrato acabado del criminal.

un intervalo entre cada asesinato<sup>83</sup>. Si hemos escogido este término para aludir a los monstruos que hoy merodean las pantallas, es porque evoca la producción **en serie**: después de todo, estos asesinos solo devienen un fenómeno social importante a partir de la modernidad industrial<sup>84</sup>. Pero también lo hemos escogido porque el término tiene una resonancia que atañe al cine en tanto industria. Como veremos en lo que sigue, los asesinos en serie se han vuelto mercancías en serie.

### **El boom de los asesinos en serie**

Si bien estos asesinos están en el cine desde sus inicios, es en la década de 1980 –cuando se realizan las secuelas de *Psicosis* (*Psycho*, 1960): *Psicosis II*, *Psicosis III* y *Psicosis IV* (1983, 1986 y 1990)– que sus crímenes se serializan en nuestras pantallas. También en esta década Michael Mann trae por primera vez al personaje Hannibal Lecter al cine en *Manhunter* (1986). Pero es en 1991 cuando el personaje se hace realmente famoso al interpretarlo Anthony Hopkins en *El silencio de los inocentes*, película dirigida por Jonathan Demme. El éxito de este film tiene dos consecuencias para la industria cinematográfica.

Primero, en las dos últimas décadas se realizan más películas de asesinos en serie que en el resto de la historia del cine. Tanto así que hoy podemos decir que estas películas del subgénero de terror realista constituyen un género por derecho propio<sup>85</sup>. Hacia mediados de la década de 1990, Oliver Stone y David

---

83 El asesino en serie es un tipo de «asesino múltiple»; este, a diferencia del «asesino único», que mata solo a una persona que por lo general conoce, mata compulsivamente a varias que por lo general desconoce. El segundo tipo de asesino múltiple es el «asesino de masas», que mata a cuatro o más personas en un mismo sitio. Y el tercero es el *spree killer* («asesino de farra»), que mata a dos o más personas a la vez, en lugares distintos, de manera abierta y desorganizada.

84 El antropólogo Elliot Leyton arguye que al debilitar los lazos familiares y comunitarios, al empujar a los individuos a trabajar en inmensas fábricas y a hospedarse en anónimas casas de huéspedes y al penalizar a los «perdedores» mediante un nuevo sistema cultural que convertía la diferencia de clase en una diferencia de virtud y mérito, la revolución industrial produjo «graves costes sociales», entre ellos, «el surgimiento de nuevos tipos de asesinos [los asesinos múltiples]» (2005: 355-359).

85 Entre otros críticos (como Robert Cettl y Goerg McNab), Philip L. Simpson considera que el éxito en la taquilla y entre la crítica de *El silencio de los inocentes* fue decisivo para consolidar a las películas de asesinos como un género independiente del género de terror (2010: 120). Por otra parte, desde un ángulo más sociológico, Simpson señala que el nuevo género responde a la gran atención mediática que tienen los asesinos en serie desde la década de 1980, cuando el FBI y el Departamento de Justicia de Estados Unidos exageraron la importancia de estos asesinos y sus crímenes a fin de incrementar sus presupuestos (2010: 121).

Fincher dan un nuevo impulso al género con *Asesinos por naturaleza* (1994) y *Se7en* (1995), respectivamente<sup>86</sup>. Después, en la primera década del nuevo siglo, se producen una secuela y dos precuelas de *El silencio de los inocentes: Hannibal* (2001), *El dragón rojo* y *Hannibal. El origen del mal*. Por otra parte, *En las manos del diablo (Frailty)*, (2001) retoma el tema de *Se7en*: el justiciero que intenta acabar con el pecado o, al menos, con el pecador. *American Psycho* (2000) incorpora la comedia al género, dando pie a su secuela, *American Psycho 2* (2002). *Monster* (2003) pone por primera vez en escena a un asesino mujer que no es una viuda negra y *Mr. Brooks* (2007) a un asesino «respetable», «como nosotros». Y desde las canteras del *torture-porn*<sup>87</sup> emerge *Saw* (2004), cuyo éxito entre el público juvenil da lugar a seis secuelas en solo cuatro años (en el 2010 se estrena *Saw VII*). No hay saga que ejemplifique mejor que los asesinos en serie son hoy mercancías en serie<sup>88</sup>.

Segundo, la excelente interpretación de Anthony Hopkins del personaje de Hannibal crea una demanda mayor de estrellas para el papel del asesino. Hopkins vuelve a ser Lecter en *Hannibal* y *El dragón rojo* y, puesto que en este film Ralph Fiennes es el tímido pero mortífero Tooth Fairy, dos de sus tres estrellas (la tercera es Edward Norton) son asesinos en serie. Kevin Spacey es el vengador fundamentalista John Doe en *Se7en*, Charlize Theron es la romántica victimaria Aileen Wuornos en *Monster* y Kevin Costner es Mr. Brooks, un hombre «ejemplar» con una adicción al homicidio. Si repetimos el verbo «ser», es para enfatizar que, en el cine, el actor **es** el personaje. En el teatro se puede decir que Alberto Ísola interpretó bien o mal a Ricardo III, pero en el cine Humphrey Bogart es Rick Blaine de *Casablanca* y punto. Y dado que el espectador tiende a identificarse con la estrella, lo mismo tiende a suceder cuando esta es un asesino en serie. Si un actor cualquiera es el «monstruo», él suscita por lo general el odio del espectador, pero si lo es Kevin Costner, la

---

86 En realidad, Miki y Mallory de *Asesinos por naturaleza* no son asesinos en serie sino (como lo dice el mismo Miki en el film) asesinos en masa. Pero en tanto explora el goce «libertario» de matar, la película influyó en el desarrollo de los personajes de asesinos en serie. Queda por investigar si se pueden delimitar subgéneros filmicos según los tipos de asesino múltiple.

87 El término *torture-porn* ('porno-tortura') alude a la sobreexposición de la mutilación del cuerpo. Son ejemplos de *torture-porn*: *La masacre de Texas* (1974), todos sus *remakes* y secuelas y, más recientemente, *Hostel* (2006) y su secuela *Hostel II* (2007).

88 Otras películas importantes sobre asesinos en serie durante las décadas de 1990 y 2000 son: *El imitador (Copycat)*, (1995), *El coleccionista de huesos* (1999), *La celda* (2000) y *Desde el infierno* (2001). Asimismo, en la última década se realizan varios documentales y películas independientes sobre asesinos que son parte del imaginario popular estadounidense, entre ellos, Edward Gein (*Ed Gein*, 2000), Jeffrey Dahmmer (*Dahmmer*, 2002), Theodore Ted Bundy (*Bundy*, 2002) y John Wayne Gacy (*Gacy*, 2003).



cosa cambia... y cambia en un sentido que ha devenido en la norma de las películas de hoy: a saber, que fomentan la identificación del espectador con el goce excesivo del asesino<sup>89</sup>.

## La admirable audacia del asesino

A fin de evitar un moralismo miope, se debe recordar que los espectadores van al cine a reencontrar el goce excesivo que deben perder para vivir dentro de la ley. No vivimos, como los personajes de *1984*, en una sociedad totalitaria donde estamos obligados a acudir a las salas de cine para educarnos ideológicamente. Y si bien la captura ideológica es a menudo el resultado en las salas de la sociedad capitalista, toda película ideologizada, para atraer al espectador, debe jugar con su deseo de experimentar el exceso. Este es, por ejemplo, el gancho de las tragedias de Shakespeare. ¿Acudiríamos al teatro a ver sus obras todavía sin el siniestro fantasma que insta a Hamlet a vengarse del asesino de su padre o sin la cruel pericia con que Ricardo III se deshace de sus rivales al trono? Como lo sabía Georges Bataille, el arte, sin el mal, se torna anémico, aburrido (2009).

Ahora bien, las películas de asesinos en serie dan al exceso la forma de esas fantasías inconfesables que el neurótico oculta hasta de sí mismo. ¿Nadie ha fantaseado jamás con coger un bate de béisbol y romper el parabrisas de una combi que le cierra intempestivamente el paso? El lector debe agradecer nos el dirigirle una pregunta no tan engorrosa o violenta... pero Alfred Hitchcock es menos amable. En *Psicosis*, Norman Bates (Anthony Perkins) coloca el cadáver de una mujer en la maletera de un auto y lo empuja hacia un lago para ocultar su crimen. El vehículo se hunde lentamente hasta que, de pronto, se detiene y flota... Hitchcock intercala el plano de la maletera, que sobresale en las aguas (cual la mancha roja de Lady Macbeth), con el primer plano del rostro ansioso de Bates.

---

89 En *Natural Born Celebrities*, David Schmid llega a la misma conclusión (2006). Y Carol J. Clover, en su ya clásico estudio, *Men, Women, and Chainsaw*, sostiene que las películas *slasher* fomentan la identificación con la víctima (1992). Schmid concuerda con ella en lo referente a las películas *slasher*, pero sostiene además que las películas de asesinos en serie promueven más bien la identificación con el asesino. Y esto no solo porque muchas de estas películas ponen a una estrella en el lugar del asesino, sino también porque recogen la pre-existente fascinación del público con los asesinos en serie (2006: 109-114).



El auto finalmente se hunde y el espectador se sorprende suspirando de alivio porque el asesino se ha salido con la suya. Y esto porque aquel, a través de la identificación con este, ha birlado la sanción de la ley.

Un muchacho nos confesó que, al ver esta escena, quiso poner piedras sobre el auto para acabar de hundirlo. El muchacho no es particularmente perverso: es tan solo más honesto con sus fantasías. En efecto, la fascinación que genera el asesino en serie radica en su audacia para realizar esas imágenes de goce ilícito que acosan nuestra imaginación. Mientras dudamos sobre romper o no el parabrisas de la combi, el asesino, protegido por la oscuridad de la noche, desactiva hábil y sigilosamente sus frenos para verla desbarrancarse al día siguiente. Y mientras dudamos en proponer a nuestra pareja un disfraz de colegiala, él ya ha recogido a la niña del colegio y se apresta a degollarla para luego coleccionar su faldita a cuadros. Así, independientemente de que el asesino en la película sea un perverso o un psicótico (Norman Bates es, por cierto, lo segundo), lo que suscita admiración en él es su inquebrantable determinación por que la vida esté a la altura de la fantasía. De lo cual se sigue que el espectador se identifica con el asesino en tanto perverso que desafía la castración de la ley.

La identificación –parcial o total– del espectador con un criminal al que imagina libre es probablemente una constante en la historia del arte. No hay que escandalizarse por ello, mas sí preguntarse: ¿por qué las películas de hoy fomentan tal identificación perversa? Sin embargo, antes de entrar en este tema, atendamos una pregunta más básica: ¿qué queremos decir por «perversión»?

## **Sobre la perversión y la identificación perversa en el cine**

Por perversión, no nos referimos a una transgresión moral sino a una estructura clínica en la que el sujeto se hace objeto de la voluntad de goce del Otro<sup>90</sup>.

90 Nuestra teorización sobre el perverso parte del clásico artículo de Jacques Lacan «Kant con Sade» (2003).

Mientras que el neurótico se pregunta dubitativo: «¿Qué quiere el Otro de mí?», el perverso responde: «Soy el objeto del fantasma que al Otro le falta para gozar». Tomemos el caso típico del exhibicionista que, al ver a una joven en el bus, se abre la bragueta y le muestra el pene. El deseo de este perverso es encarnar el objeto fantasmático para provocar en la joven un goce que adviene junto a la angustia de la división subjetiva. Y es que, ante la súbita irrupción del objeto-pene, la joven se divide entre apartar «decentemente» los ojos y el goce «ilícito» de mirar.

Anticipemos una posible objeción. ¿Cómo es posible que el perverso atente contra la dignidad de la joven y a la vez obedezca su voluntad? Sencillamente porque solo atenta contra la joven desde la lógica de los derechos del individuo, ya que, desde la lógica perversa, le hace en realidad un favor; y esto porque le proporciona un goce que –asume él– responde a la voluntad inconsciente de ella. Conviene, sin embargo, delinear mejor los términos. El otro a quien divide el perverso, es el otro con minúscula, el prójimo, el semejante (la joven). Pero el Otro a cuya voluntad obedece él es el Otro con mayúscula, el gran Otro, el Amo inconsciente, el cual le exige hacer gozar al otro a fin de confirmar la universalidad del axioma perverso, a saber: que el hombre es su goce obsceno. Lo dicho debería acabar con esa creencia tan neurótica de que el perverso es libre. Así como el cruzado sirve a la voluntad política de Dios, el perverso es el obediente instrumento de la voluntad de goce del Otro.

Pasemos ahora a un ejemplo del cine que nos ayudará a entender la perversión en el cine en tanto industria. En *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, 1960) de Michael Powell, un asesino en serie (Mark Lewis) filma la muerte de sus víctimas. Su método es sencillo: coloca una lanza delante de su cámara y se acerca a una mujer hasta clavarla mientras filma su cara de terror. Aquí hay tres elementos –el asesino, la cámara y la lanza– que, sin embargo, componen un solo objeto hecho para dividir a la mujer. Si decimos que la divide, no es porque la lanza parta su rostro, sino porque la parte en la angustia: porque la imposición sádica del goce mortífero la hace dudar acerca de si es una persona con derechos o una víctima que goza de lo impuesto<sup>91</sup>.

Ahora bien, este asesino no goza tanto de matar a la víctima como de contemplar su angustia a posteriori en la pantalla de su casa. En las novelas

---

91 En realidad, la operación del asesino es más compleja de lo que hemos dejado entrever: además de la lanza, él coloca en la cámara un espejo que obliga a la víctima a contemplar su propio rostro durante el crimen. Y lo interesante es que la víctima se angustia menos por la muerte que por la angustia de su propio rostro (reflejado en el espejo) ante la cercanía de la muerte.

de Sade, los libertinos sufren porque sus víctimas mueren demasiado pronto, por no poder torturarlas infinitamente. Por ello se ven obligados a sustituir la tortura infinita por la «infinita» repetición de la tortura. Lo mismo le sucede al asesino de Powell: en una escena tan siniestra como reveladora, este proyecta la filmación de su más reciente asesinato para luego arrojarse contra la pantalla y gritar: «No es suficiente. Ahora tengo que comenzar de nuevo». Es decir, como la imagen ya no le da el goce esperado, tiene que volver a matar-filmar.



*El fotógrafo del pánico* realiza entonces un comentario muy agudo sobre la industria del cine al identificar tanto al productor como al consumidor con el asesino. Pero el genio de Powell radica en que el comentario está no en los diálogos sino en las imágenes mismas. Así como el asesino mata para conseguir la imagen que verá luego, el cineasta «mata» al actor o a la actriz para hacer de «su» angustia una mercancía audiovisual. Y así como el asesino goza con la imagen en la pantalla de su casa, el espectador goza de la angustia-hecha-mercancía en las salas de cine. Y como esta acaba tarde o temprano por aburrirlo, su contraparte en la industria tiene que volver a filmar-matar, o sea, producir la secuela. No hay mejor metáfora en el cine de cómo y por qué se intercambian mercancías perversas.

## **La perversión en la época**

Planteemos una pregunta obligada: ¿por qué de pronto tantas películas de asesinos en serie? Se podría decir que hay más de estas películas porque en nuestra época hay más asesinos en serie que en épocas anteriores. Y dado que estos constituyen un fenómeno social alarmante, es a la vez lógico y válido hacer películas que exploren el tema. Sin refutar lo anterior, añadimos lo evidente: que el grueso de estas películas no apunta a echar luces sobre el fenómeno

sino a entretener. Aventuremos entonces una respuesta complementaria: la reproducción en serie de los asesinos en serie está ligada al hecho de que, en nuestra época, la perversión ha adquirido derecho de ciudad<sup>92</sup>. Aunque, a fin de desprender este aserto de su aliento tartufo y apocalíptico, debemos especificar lo siguiente.

Primero, no estamos diciendo algo pacato, como que nos horroriza ver a tantos «maricones» en la tele. Estamos diciendo que, en nuestra época, se ha instalado un mandato a gozar. Llamaremos a este mecanismo, vinculado a la exigencia al consumo en la sociedad capitalista (al «Goza ahora y paga después» de las tarjetas de crédito), el **imperativo superyoico al goce**. Si en la época victoriana el individuo debía soportar la exigencia ascética a encarnar el ideal del colectivo, en la nuestra debe lidiar con el empuje a gozar del mercado<sup>93</sup>. Segundo, tampoco estamos diciendo que el individuo típico de hoy tenga una estructura clínica perversa ni mucho menos que esté al borde del acto homicida. Estamos diciendo que «somos» más tolerantes con el goce del fantasma, siempre y cuando no se violen los derechos del individuo o se involucre a un menor de edad. «Toleramos» los ritos de S/M (somasoquismo) si se llevan a cabo con mutuo acuerdo de las partes, pero no que se ate y azote a nadie sin su consentimiento, o a un niño, aun con su consentimiento. Finalmente, estamos diciendo que el goce fantasmático, otrora reprobado y punido, es acogido y reelaborado como mercancía por las industrias culturales. Si en el siglo XIX Thomas de Quincey tuvo que escribir un prólogo para excusar su elogio al «asesinato como una de las bellas artes», ahora hay películas de asesinos en serie que hacen ver a de Quincey como un bebé de pecho. Y es que, a través de la identificación con el asesino, estas películas permiten al espectador gozar como no puede gozar en una realidad que, a pesar de empujarlo al goce desbordado, lo restringe a las leyes del contrato.

Otrora, el espectador podía identificarse con Norman Bates, pero se topaba finalmente con el límite del carácter penible del personaje: ¿cómo identificarse con un ser tan patético que asesina a mujeres para no dejar el regazo materno? Sin embargo, los asesinos de hoy cuentan con una serie

---

92 Las ideas expuestas a continuación sobre la perversión en la época han sido elaboradas a partir de los seminarios de Jacques-Alain Miller (2005) y Colette Soler (2000).

93 La película *Mr. Brooks* ha sabido dar cuenta de este nuevo imperativo a través del personaje Marshall (palabra que en inglés quiere decir 'alguacil'), quien exige incesantemente de Mr. Brooks el acto homicida. Y lo interesante es que Marshall no es «real» (solo Mr. Brooks lo ve), sino la encarnación alucinatoria del imperativo superyoico al goce en Mr. Brooks.

de virtudes que los hacen dignos de admiración. Piénsese en Mr. Brooks, empresario exitoso, buen padre y esposo de una bella rubia, que acude a una parroquia para librarse de su adicción a disparar contra parejas que copulan. Aunado al hecho de que Mr. Brooks **es** Kevin Costner (actor del *star system*), el respeto que demuestra hacia una tenaz mujer detective (Demi Moore), conmina al espectador progresista a identificarse con él y a desear que se salga con la suya.

La identificación con el asesino no se da, sin embargo, de manera abierta. Ni los productores publicitan la película diciendo: «Tomen, gocen con Hannibal», ni los consumidores comentan después de verlo: «¡Cómo gocé de los crímenes!». Ambos justifican el film por su calidad estética o por su análisis psicológico o sociológico del fenómeno. Más que simples argucias, estas justificaciones son necesarias para el intercambio de la mercancía. Pues, para apelar al gran público, la película debe a la vez proveer y velar el goce perverso: es decir, debe llevar al espectador a gozar perversamente, pero dándole una justificación que lo exima de tener que reconocer cómo goza. Por supuesto, no todas las películas de asesinos en serie son mercancías perversas. Todo depende de cómo se despliega en la narrativa la identificación con el asesino. A veces, las películas llevan al espectador a cuestionarla. Otras veces, la mayoría, lo ayudan a sostenerse sin culpa en dicha identificación. (Y sin embargo, el análisis detallado de las películas quizás nos muestre que la forma en que el espectador se identifica perversamente con el asesino es menos perversa de lo que hemos dicho aquí. Volveremos a ello en el zoom out de esta secuencia.)

En los ensayos que siguen, nos ocuparemos de los avatares de la identificación perversa en el género. En el primero, Talía Chlimper estudiará cómo la saga de Hannibal fomenta la identificación con este asesino al convertirlo en un artista y a sus crímenes en obras de arte. Y en el segundo, ella examinará cómo la narrativa de *Se7en* cuestiona la identificación –que ella misma genera– con un vengador que purifica al mundo de las excrescencias humanas que aquejan nuestra vista (o pantalla).

En el tercer artículo, Juan Carlos Ubilluz analizará las estrategias narrativas de *Juegos perversos* para luego argüir que una crítica certera al intercambio de mercancías perversas debe prescindir de la ironía. Quizás la única manera de interrumpir la identificación del espectador contemporáneo con la puesta en escena de su goce ilícito sea darle exactamente lo que quiere...

Finalmente, Alexis Patiño-Patroni sostendrá que la saga de *Saw* transforma al asesino en una suerte de *coach* ontológico de una agresiva terapia que aspira a rescatar al sujeto del individualismo de la época para devolverlo a la buena

vida colectiva. Si la saga aboga por una restauración conservadora del orden social, este artículo devela la perversa economía libidinal del severo padre restaurador.

# Hannibal Lecter: El goce estético de matar

*Talía Chlimper*

*Si un acto humano evoca la experiencia estética de lo sublime,  
este es sin duda el acto de asesinar.*

Joe Black

En las siguientes páginas, quiero analizar cómo se construye al personaje Hannibal Lecter en las películas *El silencio de los inocentes* (1991) y *Hannibal* (2001) lo mismo que en la precuela *Hannibal. El origen del mal* (2007). Mi objetivo es dar cuenta de cómo la saga de Hannibal consigue que un asesino que devora a sus víctimas sea digno de admiración. No es que al salir del cine uno desee ser Hannibal Lecter pero, ciertamente, este personaje fascina. Si en la introducción se ha adelantado ya que una de las tácticas para lograrlo es hacer que una estrella de cine interprete el papel del asesino en serie, ahora veremos otras estrategias narrativas, todas ellas relacionadas al mismo asesinato, que facilitan la identificación del espectador con un ser que normalmente debería parecerle despreciable.

## **El villano que se vuelve héroe**

Empecemos haciendo un ejercicio de memoria: al remontarnos al cine de las décadas de 1970 y 1980, nos encontramos con las famosas películas que narraban la construcción de un héroe. Me refiero a las sagas de *Rocky* (1976, 1979, 1982, 1985) y de *Karate Kid* (1984, 1986, 1989), en las que se instituyeron las ahora clásicas escenas de entrenamiento a través de las cuales el personaje principal pasa de ser un tipo común y corriente a ser el héroe con el cual se identifica la audiencia. En *Karate Kid*, por ejemplo, Daniel San (Ralph Macchio) es un muchacho apabullado por la pandilla de karatekas Cobra Kae debido a su cercanía con Ali (Elizabeth Shue), quien se instituye como el objeto de disputa entre él y el líder de la pandilla. Gracias al entrenamiento en artes marciales que recibe del maestro Miyagui (Pat Morita), el muchacho logra



vencer al líder en la final de un campeonato de karate. La película concluye con Daniel alzando un trofeo junto a Ali.

Curiosamente, en *Hannibal. El origen del mal* hallamos una escena similar. La película relata la historia sobre cómo Hannibal Lecter (Gaspard Ulliel) se convierte en un asesino en serie: hacia fines de la Segunda Guerra Mundial, tras presenciar el asesinato de sus padres y pasar el resto de su infancia en un orfanato soviético en el que es constantemente maltratado, Hannibal logra escaparse y trasladarse a París a la casa de su tía política Lady Murasaki (Li Gong). Aquí Hannibal no solo cursa estudios de medicina sino que es entrenado por su tía en las artes del samurái. Lady Murasaki es así un maestro oriental como lo es Miyagui en *Karate Kid*. La escena a la que me refiero es una en la que se entremezclan la habilidad física y la atracción sexual entre Hannibal y su tía. Vestidos de negro y con unas máscaras con rendijas, ambos practican el arte de la espada en una suerte de danza. Lo sorprendente aquí es que el mismo tipo de escena con la que otrora se creaban héroes como Rocky o Daniel San se utiliza ahora para la construcción del asesino. En otras palabras, si la escena de entrenamiento es el medio por el cual el espectador se identifica con el esfuerzo y la dedicación de un individuo cualquiera para convertirse en héroe, ahora ella está en función de la identificación del individuo en proceso de devenir en villano.

Además, el elemento de seducción que se desliza entre estos dos personajes construye una pareja romántica y él se verá eventualmente enfrentado a defender el honor de ella. En efecto, en una escena posterior, de paseo por un mercado francés, un carnicero ofende a Lady Murasaki preguntándole si tiene la vagina horizontal. Hannibal entonces, lo espera en un bosque en el que lleva a cabo un asesinato «perfecto», vale decir, producto de sus estudios en medicina y de la práctica en el uso de la espada. Hannibal va desangrando al carnicero hasta cortarle la cabeza mediante un corte limpio y elegante. Las secuencias que muestran el perfeccionamiento físico y mental del protagonista son así retrospectivamente justificadas. El espectador puede ver finalmente el fruto de su identificación con el entrenamiento de un héroe devenido villano.

Ahora bien, hay otro elemento que facilita la identificación con el crimen, y es que el asesinado es un sujeto despreciable. Hannibal no mata a un inocente, mata a un tipo obseso y vulgar cuyo machismo ofende nuestra buena conciencia feminista adquirida durante el siglo XX. Entonces, por un lado tenemos a un carnicero gordo y repugnante que ofende a las mujeres, a un villano grosero frente al cual el espectador siente repulsión, y, por el otro, a un joven guapo y correcto, un villano sofisticado que venga las ofensas a Lady Murasaki. Si quienes miramos la película sentimos en carne propia el agravio

a la dama, entonces el asesinato del carnicero actualiza nuestro propio deseo de reivindicación.



Por último, el asesinato, al llevarse a cabo con elegancia y precisión, establece la diferencia entre dos tipos de males: el mal vulgar del carnicero y el mal estetizado de Hannibal. Si tomamos en cuenta la famosa frase del escritor mexicano Salvador Elizondo: «No hay nada más patético que el mal mal hecho», podemos decir que el mal vulgar del carnicero está mal hecho, pues no solo ofende a quien no debe, provocando su propia muerte, sino que además, durante el asesinato, implora misericordia a su victimario gimiendo de modo patético. Por el contrario, en el caso de Hannibal, lo que vemos es más bien que el mal está bien hecho, muy bien hecho: tanto en el sentido de que «el carnicero se lo merecía», como en el que se refiere a su genialidad y excelencia artística. Y, como veremos a continuación, son estas dos características las que distinguen a Hannibal a lo largo de la saga.

## **El asesino y el analista**

*El silencio de los inocentes* narra la historia de la agente del FBI Clarice Starling (Jodie Foster), consignada a realizar el perfil psicológico de *Buffalo Bill*, un psicótico que secuestra a mujeres jóvenes con la finalidad de matarlas y quitarles la piel. Para ello, Starling busca la colaboración del doctor Lecter (Anthony Hopkins), quien se encuentra en la cárcel por sus crímenes como caníbal. Es entonces que se da la famosa escena en que Lecter, tras unos pocos minutos de conversación, delinea no el perfil psicológico de *Buffalo Bill* sino el de Starling:

Usas crema Evyan y, algunas veces, L'Air du Temps, pero no hoy, no hoy [...]. Eres tan ambiciosa ¿verdad? ¿Sabes cómo te ves, con tu buen maletín y tus zapatos baratos? Te ves como una rústica. Una rústica muy bien aseada y con poco gusto. La buena nutrición te ha alargado los huesos, pero no estás a más de una generación de ser una «pobre basura blanca» ¿No es así, agente Starling? Y ese acento que has intentado desesperadamente ocultar: puro Virginia occidental. ¿Es tu padre un minero? ¿Apesta acaso a cordero?... Y qué rápido te encontraron los hombres, todo ese manoseo torpe, tedioso y pegajoso en los asientos traseros de los autos mientras tú solo soñabas con irte lejos, irte a cualquier lado, irte todo el camino hasta el FBI...

Mediante el rostro tenso de Clarice, la escena señala que la interpretación de Lecter es acertada, lo cual es sorprendente ya que, a pesar de conocerla solo unos minutos, él ya sabe qué es eso que ella oculta y determina sus acciones. **Eso** que ella esconde, pero que también la causa, es su condición social de origen, el fantasma de ser *white trash* ('basura blanca'). Es para distanciarse de este fantasma –que a pesar del tiempo sigue pesando sobre ella– que Clarice está obsesionada por ascender en el FBI.

Slavoj Žižek ha establecido la similitud entre Lecter y el analista lacaniano (1993: 48-49). Según él, ambos intentan reconstruir el fantasma fundamental del sujeto para explicar su inserción en el orden social. No obstante, existe una diferencia crucial entre el analista y el asesino. El fin de la terapia psicoanalítica es reconstruir el fantasma para llevar al paciente a su atravesamiento. No es así en el caso de Lecter, quien se limita a identificar al sujeto –Clarice– con su fantasma. Mientras que el analista reconstruye el saber fantasmático del paciente para llevarlo a articular una representación más genuina sobre quién es, Lecter se desentiende de esta posibilidad y se queda en el dominio estandarizado del fantasma.

En otras palabras, hay una diferencia entre el analista y el perverso en cuanto a lo que se quiere decir por «verdad». Para el psicoanalista, la verdad es una articulación de aquello que no encaja en el saber fantasmático del sujeto (la verdad es, para Lacan, siempre «una grieta en el saber»). Para Lecter, en cambio, la «verdad» **es** el saber fantasmático del sujeto. Y es en este sentido que se puede decir que, a pesar de toda su genialidad, el saber de Lecter es limitado: es solo **el saber del perverso**; un saber desprovisto de verdad.

El perverso, como lo recuerda Jacques-Alain Miller, es un tipo que se imagina iluminado. A diferencia del neurótico, que se pregunta incesantemente por lo que el gran Otro quiere de él, «el perverso sabe lo que quiere y eso debe ser

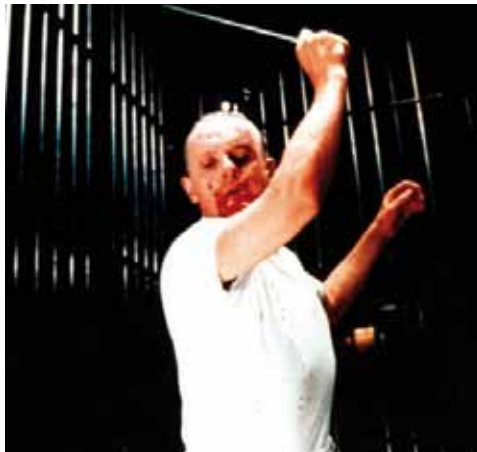
la base de la arrogancia perversa, que lo hace estar convencido de la verdad escondida» (Miller 1998: 264). Pero el perverso no solo sabe lo que desea sino, también, sabe (o cree saber) qué desea el otro, el semejante. En ese sentido, el perverso presenta al otro el objeto fantasmático que supone que le falta y lo hará gozar. Lecter, por ejemplo, enrostra a Clarice con el fantasma de ser *white trash*. Tensa y angustiada, Clarice se halla dividida entre gozar o no de su fantasma, entre ser o no ser *white trash*.

Por supuesto, todas estas reflexiones están ausentes en la película. Al señalar mediante la angustia en el rostro de Clarice el acierto del doctor Lecter, el film no solo sostiene la ilusión de que el perverso es un ser brillante y genial sino que, además, adjudica a su saber un valor de verdad. De este modo, la película convoca al espectador a desplazarse sin mayor cuestionamiento en las fantasías perversas que se despliegan ante sus ojos.

Toca ahora analizar qué tipo de asesinatos realiza un personaje de tales características.

## **El asesinato como una de las bellas artes**

En *El silencio de los inocentes* hay una escena memorable que pretende mostrar el elemento artístico de los crímenes de Lecter: la secuencia comienza con la toma de un pequeño tocacassette en el que suena «Las variaciones de Goldberg» de Johan Sebastian Bach. Mientras el volumen se incrementa, Lecter es esposado para que los policías puedan entrar a su celda a dejarle su comida. Este, sin embargo, logra quitarse las esposas y golpea con una macana a uno de los policías hasta matarlo.



Como puede observarse en la imagen, el plano está construido de forma tal que Lecter parece dirigir una orquesta en la que el garrote es usado como una batuta que guía la música, cuyo volumen se incrementa durante el asesinato. Solo aparece él (sin la víctima) en la pantalla, moviéndose en perfecta coordinación con la música que acompaña la matanza. Los actos violentos que construyen el asesinato obligan a una respuesta estética en el espectador, pues al observar la secuencia uno se siente extrañamente fascinado frente a los precisos y elegantes movimientos de Lecter. Y si una acción evoca una experiencia estética en uno, entonces es lógico asumir que dicha acción corresponde a la obra de un artista.

Pero la secuencia no termina ahí: luego de matar a uno de los policías y de golpear y comerse parte de la cara del otro, Lecter, con una tranquilidad absoluta, mueve su mano sobre la grabadora cerrando los ojos en un gesto de disfrute de la música, que en este momento declina en intensidad. Algunos segundos después, advierte que uno de los policías –el que aún vive– se está arrastrando hacia la puerta y va calmadamente tras él. La performance artística que se exhibió en la escena finaliza con lo que Lecter hace con el cuerpo del policía.



Su cadáver, colgado como un ave teniendo como alas a la bandera de Estados Unidos, es el resultado de un crimen hecho obra de arte. La escena supone un espectador capaz de reconocer no solo la performance artística del asesinato sino también la obra de arte acabada. En este punto, podemos referirnos a la tesis de Thomas de Quincey, quien plantea al asesinato como una de las bellas artes<sup>94</sup>. De Quincey, en 1827, argumenta que todo en el

94 De Quincey publicó dos artículos en el *Blackwood's Magazine* en los años 1827 y 1829; estos fueron luego publicados en el libro *Del asesinato como una de las bellas artes*, en el que también se incluyó un *Post Scriptum* del año 1854 (De Quincey 1985).

mundo tiene dos dimensiones: la moral, que en este caso es condenable, y la estética, que se halla asociada al buen gusto y a la sensación de placer. Es justamente esta dimensión la que la saga enfatiza en los asesinatos de Lecter.

Entonces, habiendo dejado en claro que los crímenes de nuestro asesino bien podrían ser considerados obras de arte, cabe preguntarse ahora qué nueva estrategia a favor de la identificación con el asesino se usa en *Hannibal*, cuya narrativa se sitúa diez años después de los sucesos en *El silencio de los inocentes*. Para responder a esta pregunta, revisemos un último ejemplo de la dimensión estética de los asesinatos del doctor Lecter.

Al escapar de la cárcel, Lecter se establece en Florencia robando la identidad del doctor Fell, un curador que trabajaba dando conferencias sobre historia del arte en un museo. Mientras tanto, la agente Starling (esta vez interpretada por Julianne Moore) es asignada nuevamente a trabajos de oficina relacionados al doctor Lecter. Es entonces que ella descubre que Rinaldo Pazzi (Giancarlo Giannini), un policía italiano, ha conseguido ubicar al doctor Lecter, pero en lugar de dar la información al FBI, como debería hacerlo según los convenios internacionales, pretende entregarlo a Manson Verger (Gary Oldman), un enemigo que ofrece una recompensa de tres millones de dólares por su captura. Lecter, sin embargo, descubre el plan de Pazzi y nuevamente se dispone a ejecutar una «obra de arte».

La escena se inicia cuando Rinaldo Pazzi acude a apresar a Lecter mientras este da, en el Palazzo Vecchio, una conferencia sobre el paralelo entre las muertes por ahorcamiento de Pier della Vigna y de Judas Iscariote. Lecter muestra a los asistentes de su charla una serie de diapositivas: primero, la más antigua representación conocida de la crucifixión, tallada sobre marfil en Galia cerca del año 400 d. C., que incluye la muerte por ahorcamiento de Judas, quien mira hacia la rama que lo sostiene; segundo, la imagen de otro ahorcamiento sobre la puerta de la catedral Benevento, esta vez con los intestinos expuestos; tercero, una edición del siglo XV del cuerpo de Pier della Vigna colgado de un árbol sangrante; y, finalmente, cuando los asistentes de la conferencia se han retirado ya y solo quedan en la sala Lecter y Pazzi, una última imagen de un hombre colgado. Lecter invita a Pazzi a descifrar el nombre que ahí sale escrito. Este se voltea hacia la imagen y en ese momento una nueva diapositiva la amplía dando cuenta del nombre: Francesco Pazzi. Sucede que quinientos años atrás este antepasado de Rinaldo Pazzi había sido ahorcado por traicionar a uno de los integrantes de la familia Medici. Como es de imaginarse, Lecter no podrá resistir la tentación de repetir lo ocurrido hace cinco siglos.

De hecho, todas las diapositivas buscaban dar cuenta de cómo, desde el pensamiento medieval, «la avaricia y el ahorcamiento están asociados». Así, tras mostrarle esa última imagen al policía, unos minutos después Lecter cuelga y asesina a Rinaldo Pazzi por traición y avaricia, por la misma razón y de la misma manera que su antepasado Francesco: desde las ventanas del Palazzo Vecchio y con las tripas expuestas.

Si doy todos estos detalles es para llamar la atención sobre cómo la narrativa de la película coloca al espectador en ese lugar erudito que complementa al artista: a saber, el del crítico de arte. Más allá de la bella arquitectura del renacimiento y de la pericia y las resonancias históricas del crimen que Lecter comete, debemos prestar atención a lo siguiente: al hacer de Rinaldo Pazzi una extensión de las imágenes mostradas y comentadas en la conferencia, el film está dotando al espectador del conocimiento necesario para que pueda entender lo que está viendo. La narración lo coloca literalmente en el lugar de quien sabe, en la valorada posición de alguien que puede apreciar las bellas artes.

### **Eres tu fantasma...**

Las películas de Hannibal Lecter hacen uso de una serie de estrategias narrativas que fomentan la identificación entre su perverso protagonista y los espectadores. Ello se logra en primer lugar mediante su heroización. Haciendo uso de las clásicas escenas de entrenamiento, el villano es construido como un héroe que, además, es interpretado por Anthony Hopkins.

Pero, además, la identificación positiva con Hannibal Lecter se logra a través de los otros villanos que aparecen en escena. Tanto los personajes que indirectamente ayuda a atrapar (Buffalo Bill), como las víctimas de sus crímenes (el carnicero, Rinaldo Pazzi) son personas moralmente reprensibles que convocan a una represalia. Hay una suerte de justificación emotiva de las matanzas en tanto que las víctimas han previamente cometido un agravio que suscita en el espectador el deseo de reivindicación. Además, en este punto hay que recordar que Lecter no daña en ningún momento a personajes con los cuales se ha producido una identificación positiva. Un claro ejemplo de ello es cómo defiende a la bella y elegante Lady Murasaki y a la tenaz y emprendedora agente Starling<sup>95</sup>.

---

95 De hecho, *Hannibal: el origen del mal*, además de ser la película sobre cómo el joven Lecter se vuelve un asesino, es también la historia sobre cómo un muchacho se venga de quienes mataron a sus padres y se comieron a su hermana durante la época de la guerra.

Por otra parte, como hemos visto, Lecter comete crímenes cuya dimensión estética prevalece siempre sobre la moral. Hannibal Lecter acepta y está reconciliado con su manera de gozar, lo cual le permite realizar con perfección profesional y estética las fantasías inconscientes del neurótico. Las películas de esta saga son, entonces, productos que simultáneamente apelan y dan forma a las fantasías perversas del espectador: aunque la mayoría de nosotros nos horrorizaríamos ante la violencia de un asesinato, es a través de la genialidad y la estética de Hannibal Lecter que podemos gozar de ella.

Finalmente, hay que reparar en que si bien estas películas logran su cometido de identificar al espectador con el protagonista, no hacen mucho más que eso. Ninguno de los films citados cuestiona el saber del perverso, al que, por el contrario, se le otorga el estatuto de verdad. En ese sentido, estas películas asumen con demasiada facilidad esa tesis del Marqués de Sade que parece haberse convertido en el sentido común de la época: a saber, que los fantasmas son la verdad más profunda del ser.



# ***Se7en*: La ira de Dios como uno de los siete pecados capitales**

*Talía Chlimper*

Dirigida por David Fincher, *Se7en* (en español: *Pecados capitales*, 1995) es otra importante producción de Hollywood en la que se establece una identificación entre el espectador y el asesino. Pero, a diferencia de la saga de Hannibal, esta película interrumpe sutilmente el despliegue de dicha identificación<sup>96</sup>.

En *Se7en*, el joven detective Mills (Brad Pitt) llega a trabajar al departamento de homicidios de una ciudad caótica y decadente cuyo nombre nunca es revelado, de manera que sus características se extienden a los conglomerados urbanos en general. Mills es asignado a trabajar con el experimentado detective Somerset (Morgan Freeman) quien estando a una semana de jubilarse se topa con el primero de una serie de crímenes cometidos por un asesino letrado y metódico que porta un mensaje de redención.

Concibiéndose como una herramienta divina, John Doe —este es el «nombre» del asesino— mata a sujetos que se presentan como la materialización de cada uno de los siete pecados capitales. En términos psicoanalíticos, Doe encarna el mandato superyoico de construir una sociedad sin excesos. O, en palabras de Jacques Lacan, se hace cargo del «odio de Dios, [de los] reproches a Dios por haber hecho tan mal el mundo» (1988: 367).

En las siguientes páginas, analizaré cómo la narrativa de *Se7en* fomenta progresivamente la identificación del espectador tanto con la indignación del asesino ante el estado caótico del mundo como con su rol purificador. Pero también daré cuenta de cómo la película socava esta identificación al mostrar que la ira del asesino contra el mundo caótico es en realidad, parte del mismo.

---

96 *Se7en* se estrenó en casi dos mil quinientas salas en Estados Unidos y en el primer fin de semana recaudó catorce millones de dólares. A lo largo de una carrera comercial extendida —se mantuvo en cartelera casi ocho meses—, la taquilla ascendió a cien millones en el mercado estadounidense y a doscientos cincuenta millones en el internacional (estos datos se pueden consultar en [www.boxofficegruru.com](http://www.boxofficegruru.com)).

## La ira ante un mundo decadente

Como en casi todas las películas, en los minutos iniciales de *Se7en* se presentan los créditos. Sin embargo, esto se hace de una forma muy particular: tras el sonido de un trueno que aparece como un mal augurio, vemos una secuencia de imágenes que corresponden a los diarios del asesino. Teniendo como objetivo mostrar su punto de vista frente al mundo, las tomas van recorriendo sus cuadernos, en los que la decadencia humana es representada mediante fotografías e imágenes de malformaciones craneanas, rostros torturados, niños de aspecto enfermizo y mujeres de miradas lúbricas.

Frente a ello, las manos del asesino muestran una clara intención de corregir la realidad<sup>97</sup>. Estas, por ejemplo, tachan palabras como «embarazo», «fantaseo» y «penetración» en textos sobre sexualidad humana. Asimismo, extraen la palabra *God* del lema «*In God we trust*» ('En Dios confiamos') de los billetes de un dólar, con lo cual intentan separar la idea de Dios de la noción del dinero, que tan asociada se encuentra a la corrupción, el desencanto y el ateísmo (Alcóver 2004: 33).

Las manos de John Doe van construyendo así los cuadernos en los que una nueva **escritura** tiene lugar; una escritura que apunta a reparar la falla en la estructura sociosimbólica o, dicho de modo más simple, a corregir un mundo corroído por el pecado. Y de hecho, los asesinatos que se llevarán a cabo no serán más que la extensión de esta escritura.

Pocos minutos después, la película nos enfrenta con el primer homicidio: un hombre obeso a quien el asesino obligó a comer hasta explotar, castigándolo así por haber pecado de **gula**. Sobre este primer asesinato es importante anotar que los propios detectives no pueden ocultar su asco ante el cuerpo monstruoso y abyecto de la víctima: el policía que conduce a Somerset y a Mills hasta el cadáver dice sobre este que está «sentado sobre su propia mierda», un desprecio que se ve reafirmado por el detective Mills, quien, al aproximarse a ver el contenido de un balde a los pies de la víctima, se aleja exclamando con un gesto de repugnancia: «¡Vómito de mierda!».

En la siguiente escena, los dos detectives y un médico forense revisan el cadáver de la víctima en la morgue:

---

97 Ello se ve reafirmado por la canción que acompaña la secuencia, cuya letra afirma «Tú me acercas a Dios» («*You get me closer to God*»), que corresponde a la canción «Closer» del disco «*The Downward Spiral*» (1994) del grupo de rock *Nine Inch Nails*, que es famoso por ser adorador de la figura de Charles Mason.



La toma muestra un **exceso** que irrumpe en la imagen. Ese exceso, esa mancha blanca, es el cadáver de la víctima, que está ahí para molestar al espectador, para hacerlo desear que ese pedazo de cuerpo repugnante no esté ahí, que desaparezca de una vez por todas. La película intenta generar así una respuesta de asco en quien contempla el resultado del pecado, un asco que es sin duda el mismo que llevó al asesino a cometer el crimen. Se trata, pues, de hacer al espectador partícipe del deseo redentor de erradicar los excesos de la sociedad contemporánea.

### **La ira es parte del mundo**

Después del asesinato del obeso que representa a la **gula**, nuestro asesino mata a un abogado **avaro** que hizo su dinero liberando a asesinos, violadores y secuestradores. Luego ata a un hombre **perezoso** —que es además traficante y violador de niños— a una cama durante un año sin alimentarlo. Después obliga a un hombre a ponerse un cinturón con una cuchilla para tener relaciones sexuales con una prostituta, representante de la **lujuria**, quien morirá desangrada por las heridas que le inflige el aparato. Finalmente, el asesino le corta la cara a una mujer **vanidosa** que era reconocida por su belleza física y le da a escoger entre vivir sin su rostro bello o beber veneno. La mujer toma el veneno.

Después de estos crímenes, el asesino se entrega a la policía con una sonrisa serena y las manos ensangrentadas. Aquí es importante llamar la atención sobre el hecho de que solo entonces se entera el espectador de que el asesino **es** Kevin Spacey. La sorpresa es aquí crucial y fue planeada por el director y/o los productores: es de notar que Spacey no participó en la promoción del

film ni figuró en los créditos iniciales. Se trata de servirse de la lógica del *star system* para generar en el espectador una «agradable sorpresa» en el momento en que el asesino aparece en la pantalla. Así como Anthony Hopkins en el papel de Hannibal, Kevin Spacey en el papel de John Doe juega a favor de la identificación con el asesino.

El abogado de Doe informa a los detectives que, según su cliente, hay otras dos víctimas. Además, les advierte que este podría alegar locura ante los tribunales para disminuir su condena. Por ello, a cambio de una declaración completa de culpabilidad, pide que Somerset y Mills lo acompañen por la tarde al lugar en el que se encuentran los dos cadáveres. Aunque inicialmente los detectives ponen en duda que Doe haya cometido estos dos asesinatos, aparece un dato que parece confirmarlo: la sangre de sus manos correspondía a una víctima no identificada. Los detectives, entonces, no tienen más alternativa que acceder a su oferta y dejarse llevar a un descampado fuera de la ciudad.

En el auto, en camino a este lugar desconocido, Somerset le señala a Doe la contradicción entre sentirse elegido por un poder superior y el haber disfrutado de torturar a sus víctimas. «Eso es incompatible con ser un mártir» —dice Somerset—. Doe, sin embargo, responde que no va a negar su deseo personal de volver cada pecado contra su pecador. Ante ello, Mills replica irónicamente que creía que lo único que hacía aquel era matar gente inocente. Es entonces que John Doe declara lo siguiente:

¿Inocentes? ¿Se supone que debería ser gracioso? Un hombre obeso y repugnante que apenas se podía poner de pie. Un hombre que si vieras en la calle señalarías con tus amigos para disfrutar burlarte de él. Un hombre que si vieras mientras estuvieras comiendo no serías capaz de terminar tu comida. Y luego de él elegí al abogado. Y ustedes dos deben haberme estado agradeciendo en secreto por ese. Este es un hombre que dedicó su vida a ganar dinero mintiendo con cada aliento que tomaba para que asesinos y violadores siguieran libres. Una mujer, una mujer tan fea por dentro que no podía vivir sin ser bonita por fuera. Un traficante de drogas, un traficante pederasta en realidad. Y no olvidemos a la puta esparce-enfermedades. Solo en un mundo tan de mierda puede alguien decir que estas personas eran inocentes. Pero ese es el punto: vemos pecados en cada esquina, en cada casa... y lo toleramos. Lo toleramos porque es común, porque es trivial. Lo toleramos mañana, tarde y noche. Bueno, ya no. Yo estoy poniendo el ejemplo, y lo que yo he hecho impulsará a muchos a pensarlo, a estudiarlo y a seguirlo. Para siempre.

Este es un argumento central de la película: el mal está en todas partes, el mundo está en un estado calamitoso y hay que corregirlo. Así, hasta este momento, mediante el asco que suscitan los personajes asesinados y la empatía que genera Kevin Spacey, la narrativa sostiene el argumento del asesino y sus acciones adquieren una dimensión heroica.

Ahora bien, aunque el film se haya ocupado de fomentar una identificación con la perspectiva de John Doe, su desenlace problematiza tal identificación de dos maneras muy precisas. En primer lugar, cambian los escenarios. Después de haber transcurrido enteramente en espacios interiores y oscuros, el film se sitúa por primera y única vez en un terreno baldío, en un lugar abierto y alejado de la ciudad. Así como esta expresa la corrupción y la decadencia moral, el nuevo escenario alude a la libertad subjetiva, al lugar en el que un nuevo orden podría ser instaurado.



En segundo lugar, se configura una encrucijada en la que debe tomarse una decisión: al bajarse del auto en medio del descampado, John Doe confiesa al detective Mills que ha matado a su esposa (Gwyneth Paltrow), a la esposa de Mills. En ese momento llega una camioneta entregando una caja en la que, en efecto, está la cabeza de la mujer. Este crimen, como lo reconoce el propio asesino, es producto de su **envidia** ante la «vida normal» de Mills. Somerset trata de calmar a Mills, quien, iracundo, se enfrenta a una decisión: controlar su ira, a fin de no matar al asesino de su esposa y del hijo que esperaba, o dar rienda suelta a su ira y matarlo. El breve instante de duda se resuelve cuando aparece por un segundo en la pantalla, a modo de *flashback*, la imagen de su esposa. Mills asesina a Doe de la exacta forma en la que este lo había planeado.

¿Qué ha sucedido entonces? Podríamos decir que Mills ha pasado a ocupar el lugar de Doe. Unos minutos después de matarlo, Mills es esposado y puesto

tras las rejillas del mismo auto en el que llegó Doe. Pero la identificación del policía y el asesino no termina ahí: en este punto es fundamental reparar en el «nombre» del asesino: John Doe es la denominación que en Estados Unidos se usa para referirse a personas de las que se desconoce su nombre e identidad; el equivalente de lo que en español sería Juan Pérez. Cuando John Doe se entrega a la policía, esta descubre que no tiene registros de créditos bancarios ni un historial de trabajo y que, además, ha limado sus dedos hasta borrar sus huellas digitales, lo cual indica que el asesino **es** John Doe, el anónimo instrumento de Dios, por elección. Con ello, el film presenta la ambigüedad inherente a los papeles del pecador, la víctima y el verdugo. A saber, que John Doe podría ser cualquiera de nosotros.

Por su parte, también debemos anotar que el homicidio cometido por Mills es un acto que, a pesar de estar más allá de la ley, es reivindicativo y justiciero. La decapitación de la esposa de Mills y de su hijo nonato, ciertamente llevan al espectador a compartir el dolor y la ira de Mills y a desear la ejecución de Doe. Sin embargo, la narrativa del film cuestiona la consumación de este deseo. Antes de que Mills lo lleve a cabo, Somerset dice: «Si lo matas, él gana», pues al asesinar a Doe, Mills estaría realizando el sétimo pecado, la **ira**, y concluyendo su plan «redentor». De hecho, la toma de la matanza señala claramente que el acto justiciero de Mills lo coloca en la perspectiva purificadora del asesino.



En efecto, la toma subjetiva nos sitúa –como espectadores– en una posición que nos permite advertir que la venganza de Mills le pertenece a Doe, que esta es también parte de su plan. Además, como ya lo he mencionado, el lugar de la matanza no es un espacio cualquiera. Si hasta ese momento la cámara se movía en espacios cerrados, el lugar del asesinato final es totalmente abierto: es el espacio vacío de la decisión ética. Pero reparemos en un detalle más: este

espacio no está desconectado de la ciudad; por el contrario, la presencia de las torres de electricidad indica que ese lugar es, justamente, aquel que alimenta de energía a la ciudad. El acto de asesinar al asesino se presenta entonces como una metáfora según la cual se recarga de energía a esa sociedad enferma y decadente. En lugar de revertir el orden perverso, la ira de Mills lo perpetúa. Es por ello que Doe no muere o, más precisamente, su ira purificadora persiste en Mills y en la ciudad.

*Se7en* entonces revela cómo se alimenta y se reproduce la lógica perversa. Así como el perverso se hace instrumento de la voluntad de goce del gran Otro, Doe se transforma en el agente de la venganza de Dios contra los pecadores. Pero el ingenio de David Fincher (el director) radica en hacer que Mills asuma también la posición del vengador y, en última instancia, que los espectadores nos identifiquemos tanto con la misión purificadora de Doe como con la ira de Mills contra aquel. De este modo, podemos afirmar que la narrativa de *Se7en* fomenta la identificación del espectador con la ira del asesino ante el estado calamitoso del mundo para, finalmente, hacerlo consciente de que su deseo urgente de purificarlo no es otra cosa que una perversión que perpetúa dicho estado de cosas.

### **Un mundo decadente (que vale la pena)**

La mayoría de las películas de Hollywood tienen la estructura que Todd McGowan ha descrito como la integración del deseo con la fantasía. Es decir, son films en los que se introduce un objeto de deseo que falta para entregarlo al final mediante una resolución fantasmática (McGowan 2007: 115). Dicho en términos más coloquiales, muchos films de esa industria suelen crear el deseo de presenciar un *happy end*.

En *Se7en*, sin embargo, no hay tal resolución en el plano de la fantasía. Si bien nos muestra el estado caótico de la ciudad y de este modo se introduce la falta de orden, la narrativa no nos da finalmente el triunfo de la ley y el consiguiente enderezamiento moral de la ciudad. Por el contrario, el film concluye con el triunfo de la lógica perversa del asesino que, desde los cables de energía, se extiende hacia la ciudad.

Ahora bien, hay un personaje que, a pesar de todo, termina sosteniendo el deseo de lograr un cambio en el mundo. Me refiero al detective Somerset, quien durante buena parte de la película parece el menos indicado para asumir una posición heroica. Digo esto porque en una escena a *media res*, Tracy —la esposa de Mills— le cuenta a Somerset que está embarazada y le da a entender

que no sabe si debe tener o no al niño. Ante esto, Somerset le cuenta que, muchos años atrás, él pudo haber sido padre:

Yo una vez tuve una relación muy parecida a un matrimonio. Ella quedó embarazada. Ese día me levanté y me fui a trabajar y sentí un miedo muy especial por primera vez en mi vida: recuerdo haber pensado ¿cómo puedo traer a un niño a un mundo como este?, ¿cómo alguien puede crecer con esto a su alrededor? Le dije a ella que no quería tenerlo, y en las semanas siguientes fui agotando su resistencia [...]. Yo te puedo decir ahora que estoy seguro de que tomé la decisión correcta...

El fragmento da cuenta de que Somerset es claramente el personaje que representa la desilusión y el desaliento. De hecho, en una breve escena en la que Somerset y Mills conversan en un bar, el primero intenta convencer a Mills de cuán jodido está el mundo «que abraza y fomenta la apatía como si fuera una virtud». Mills, sin embargo –más joven y optimista–, expresa su desacuerdo con el diagnóstico de Somerset y, al levantarse de su silla para irse, le agradece irónicamente la conversación diciendo: «*Thank you though*». Obsérvese que *though*, abreviatura de *although*, que se traduce al español como ‘sin embargo’ o ‘con todo’, es fonéticamente similar a *Doe*. Mediante el juego del equívoco, Mills (a sabiendas o no) le está diciendo a Somerset: «*Thank you Doe*», con lo cual coloca su pesimismo en la misma perspectiva del asesino. Entonces, si antes dijimos que la ira de Mills es parte del plan redentor de Doe, ahora podemos añadir que el desaliento de Somerset también lo es.

En efecto, el estado caótico del mundo no se sostiene solo de la ira de quienes desean purificarlo del mal sino también de quienes creen que no se puede cambiar. O, más precisamente, el desaliento y la ira son las dos caras de una misma moneda. Es justamente el desaliento lo que da lugar a la fantasía espectacular del acto justiciero.

A pesar de ello, Somerset cambia de posición subjetiva en el desenlace del film: no solo intenta evitar que Mills asesine a Doe sino que, además, en el epílogo, su voz en *off* comenta: «Ernest Hemingway escribió una vez: “El mundo es un buen lugar por el que vale la pena luchar”. Estoy de acuerdo con la segunda parte». Somerset termina así representando la persistencia del deseo. Como en el mito griego de Sísifo, donde el titán es condenado a empujar un peñasco hasta la cima de una colina para luego verlo caer y tener que empezar su tarea otra vez, en *Se7en* Somerset recomienza su tarea a pesar del revés.



Si bien es cierto que la narrativa es irónica al hacer uso de una declaración de optimismo hecha por alguien que terminó suicidándose (Alcóver 2004: 95)<sup>98</sup>, es importante señalar que la declaración de Somerset termina siendo mucho más contundente: mientras que Hemingway asume que el mundo es «un buen lugar» y que vale la pena luchar para que lo siga siendo, Somerset se desprende de la fantasía del «buen lugar» para sostener su deseo de cambiarlo. En este sentido, la narrativa del film se inscribe en lo que Todd McGowan llama la ética del deseo: sin una fantasía de base (en la que el mundo es «un buen lugar») y sin una resolución fantasmática (el *happy end* en el que el mundo caótico es reordenado), la película insta al espectador a no dejarse abatir por el desaliento.

Podemos recordar finalmente que Jacques Lacan afirmaba «que de la única cosa que puede ser culpable [el sujeto], al menos en la perspectiva analítica, es de haber cedido en su deseo» (1988: 379), y eso a pesar de saber que la vía del deseo no es «color de rosa». Al describir un mundo decadente que no es enderezado al final, la película no fomenta el pesimismo en el espectador, por el contrario, lo hace partícipe de que ceder en el deseo de cambiar el mundo es, precisamente, lo que sostiene la lógica perversa ante la cual uno se siente impotente.

---

98 Ernest Hemingway se disparó con una escopeta el 2 de julio de 1961.

# Sobre las reglas de *Juegos perversos* y la virtud de darle al espectador todo lo que quiere

Juan Carlos Ubilluz

Así como *El fotógrafo del pánico* (1960) en la década que entonces se iniciaba, hay en nuestra época películas que critican la perversión en el cine, una de ellas –se dice– es *Asesinos por naturaleza* (1994) de Oliver Stone. No obstante, si esta película quiso realizar una crítica punzocortante a la perversión de la industria cinematográfica, la cuchilla tiene punta roma y bordes de plástico. Más adelante explicaré en detalle por qué falla esta crítica. Basta con decir por ahora que replica lo que critica: prueba de ello es que Oliver Stone expresa, en una entrevista, su intención de realizar la secuela. Lamentablemente para él, nunca pudo hacerla debido a que *Asesinos por naturaleza* no tuvo el éxito de taquilla esperado. Pero sus declaraciones nos permiten entrever que su crítica a la perversión hecha mercancía no impidió que él intentase hacer de sus asesinos de masa una mercancía en serie.

Inevitablemente, las declaraciones de Stone infunden la sospecha sobre si en esta u otras películas la crítica a la perversión en el cine, y en los medios en general, no es más que un subterfugio para que el espectador pueda gozar sin culpa de lo que se critica. O, para ser más específico, crean la duda sobre si muchas películas de asesinos en serie permiten a su público gozar con mayor «dignidad» de fantasías perversas mediante el pretexto de que tienen una tesis interesante sobre la génesis psicológica o sociológica del asesino en serie o sobre la degradación perversa de los medios de comunicación.

Es en este contexto que debe entenderse la propuesta formal de Michael Haneke. Si *Juegos perversos* (*Funny Games*, 2008)<sup>99</sup> es una crítica certera al consumo perverso en el cine de asesinos en serie, es porque (como se verá más adelante) despoja al espectador de todo pretexto «digno» para gozar del texto perverso.

---

99 En este ensayo no nos ocuparemos de *Funny Games* (1997), la película original austriaca, en alemán, dirigida también por Haneke, sino del *remake* en inglés del mismo título, traducido como *Juegos perversos* (2008). La diferencia más perceptible entre ambas películas es que en el *remake* el padre se muestra más impotente y la mujer tiene un rol más activo. Pero esto es materia de otro artículo...

## La inclusión del espectador en la escena perversa

En *Juegos perversos*, dos jóvenes sádicos (Michael Carmen Pitt y Brady Corbet), vestidos con ropa blanca y deportiva, se introducen en la casa de lago de una familia burguesa, desaparecen al perro, hieren al padre (Tim Roth) en la pierna con un palo de golf y empiezan a torturarlo a él, a su mujer (Naomi Watts) y a su pequeño hijo (Devon Gearhart). La tortura se articula rápidamente en la forma del juego, o de los juegos, para ser más preciso. Y el primer juego que los asesinos proponen o, mejor, imponen a la familia es: adivinen qué le pasó al perro, ¿por qué ya no ladra? Luego de una serie de preguntas y respuestas, la mujer adivina que uno de los jóvenes ha matado al can.

Entonces comienza el segundo juego, que consiste en adivinar ¿dónde está el cadáver del perro? Para ello, la mujer debe buscarlo en el exterior de la casa con la ayuda del líder de los dos asesinos, quien la dirige con las palabras «frío» y «caliente». En el plano del exterior, la mujer se aleja hacia el fondo del campo en busca del perro mientras el asesino, en primer plano y de espaldas a la cámara, le da indicaciones... hasta que, de pronto, voltea hacia la cámara y mira al espectador con una sonrisa.



Mediante este gesto, el personaje rompe el contrato habitual entre el espectador y el espectáculo. De una manera más radical que Alfred Hitchcock, Haneke incluye al espectador en la escena, y lo incluye como cómplice. A menudo, el espectador se identifica inconscientemente con el asesino que desafía audazmente a la ley, pero aquí la mirada del asesino produce una sensación siniestra que problematiza dicha identificación. Y es que esta mirada atiza en el espectador la sospecha de que él no ve de manera distante y neutral las imágenes que se despliegan ante sus ojos sino que está, de algún modo, involucrado en ellas.

Finalizado el juego, los asesinos introducen a la familia a la sala de la casa y empiezan a torturarla brutalmente. Lo cual provoca en el padre de familia una pregunta: «¿Por qué?, ¿Por qué [nos] hacen esto?»

La respuesta no se hace esperar:

Asesino principal<sup>100</sup>: ¿Tubby, por qué hacemos esto?

Asesino secundario: Es difícil hablar de ello.

Asesino principal: Su padre se divorció de su madre cuando era así de grande, por otra mujer.

Asesino secundario: No es verdad, está mintiendo. Mi madre se divorció porque...

Asesino principal: Porque quería a su osito de peluche todo para ella.

Por eso es gay y es un criminal, ¿entiende?

Asesino secundario: Eres un imbécil.

Asesino principal: La verdad es que es basura blanca. Viene de una familia sucia y necesitada. Cinco hermanos, todos metidos en drogas. Su padre es alcohólico. Su madre, bueno, se podrá imaginar... La verdad es que él se la está tirando. Es triste pero es cierto.

El padre: Basta. Eres asqueroso. ¿No podrías al menos cuidar tu lenguaje delante de mi hijo?

Asesino principal: Oh, lo siento. ¿Qué le gustaría oír? ¿Qué lo haría feliz?

La secuencia evoca al Joker de *Batman. El caballero oscuro* (2008), quien, a lo largo de la película, ofrece a sus víctimas explicaciones contradictorias sobre el origen de las cicatrices que deforman su boca en una sonrisa perpetua. Así, a un capo de la mafia le cuenta que tenía un padre alcohólico que cuando bebía lo golpeaba y, como él (de niño) se mostraba triste, el padre cogió un cuchillo y le dijo: «Hay que poner una sonrisa a esa cara». Pero luego, a la amada de Batman le confía que su bella esposa tuvo un accidente que le marcó la cara, afectando severamente su autoestima y él, el Joker, en un gesto de amor, marcó su propia boca con un cuchillo para probarle que no le importaba lo físico, pero, irónicamente, a ella sí le importó la cicatriz en la boca de él y lo abandonó. En «Hollywood Today», Slavoj Žižek sostiene que el Joker se halla radicalmente desprovisto de interioridad: a diferencia de Batman, que tiene una cara detrás de la máscara, la cara del Joker es la máscara (2009).

---

100 De ahora en adelante, me referiré por comodidad al líder de los asesinos como «asesino principal» y a su acompañante como «asesino secundario».

Así como en *Batman*, esta estrategia narrativa de anular la cara tras la máscara cumple dos funciones en *Juegos perversos*. Primero, impide que el espectador comprenda a los asesinos, lo cual no está muy lejos de convertirlos en víctimas de la sociedad. Los asesinos de esta película no tienen interioridad. Ellos son pura exterioridad, pura superficie. No hay nadie detrás de la máscara del asesino: la máscara es el asesino, el asesino es la máscara. Y segundo, la estrategia desmerece toda tesis psicológica o sociológica sobre la génesis de estos asesinos en serie. De manera que el espectador se halla ahora desprovisto del pretexto de la tesis para gozar del texto de violencia que se despliega ante sus ojos.

No obstante, el espectador tiene aún un pretexto válido para seguir viendo la película: el de esperar el momento en que se hará justicia. Es esto lo que se pone en juego cuando el asesino principal propone otro juego a sus víctimas.

Asesino principal: Hagamos una apuesta. Nosotros apostamos que, en doce horas, todos los tres estarán... *kaput*... ¿Está bien?

La mujer: ¿Qué?

Asesino principal: Ustedes apuestan que estarán vivos mañana a las nueve y nosotros apostamos que estarán muertos, ¿está bien?

Y violando nuevamente el contrato filmico, el asesino mira nuevamente a la cámara para ahora dirigir la palabra al espectador:

Asesino principal: ¿Qué creen ustedes? ¿Creen que ellos tienen posibilidades? Están de su lado, ¿no es cierto? ¿A quién le están apostando, eh?

La mirada del asesino provoca nuevamente la sensación de lo siniestro, pronto veremos por qué. Pero sus palabras, en cambio, nos devuelven una seguridad ilusoria al introducir la posibilidad de que estemos incluidos en esta película como el espectador del cine clásico de Hollywood: como el espectador de *El hombre que mató a Liberty Valence* [1962], por ejemplo, que soporta pacientemente las injurias del villano a los hombres de bien porque aguarda el momento (convencido de que llegará) en que uno de los héroes (John Wayne o James Stewart) mate al villano y restablezca la ley y el orden social.

Es precisamente esto lo que parece ocurrir en *Juegos perversos*: aprovechando unos segundos de distracción de sus victimarios, la mujer coge una escopeta que yacía sobre la mesa, dispara contra el asesino secundario y lo mata. Pero entonces ocurre algo insólito en la historia del cine. Luego de despojar a la

mujer de la escopeta y de golpearla con la culata, el asesino principal pregunta a gritos «¿Dónde está el control remoto?» a la vez que busca el aparato entre los cojines del sofá. Finalmente lo encuentra y rebobina la secuencia hasta un instante anterior a aquel en que la mujer cogiese la escopeta. De manera que cuando la secuencia se reanuda y ella quiere coger la escopeta nuevamente, el asesino se encuentra preparado y se la arrebatata con facilidad de las manos, para luego sancionar negativamente su acción: «No debiste haber hecho eso, Ann. No se te permite violar las reglas». ¿Qué reglas? Las reglas de un juego perverso que **necesariamente** debe concluir con la muerte de la familia.



Desde este momento queda claro que si el espectador sigue viendo la película no es para la restitución de la ley y del orden social. ¿Cómo podría darse este desenlace favorable si el villano tiene el control absoluto, si tiene, en breve, el control remoto...? Pero si el espectador no ve la película para contemplar la restitución de la ley y del orden ni tampoco para conocer una tesis sociológica sobre los asesinos en serie, entonces ¿para qué la ve? La respuesta se encuentra en la superficie, en los nombres que utilizan los jóvenes villanos para referirse a sí mismos. Beavis y Butthead, Tom y Jerry, son nombres que provienen del universo de los dibujos animados, pero de esos que se caracterizan por ser gratuitamente violentos. Son nombres, en breve, de la violencia hecha juego.

También desde la superficie, es de notar que los asesinos son excesivamente respetuosos de las reglas, de las reglas de cortesía, en primer lugar. Por más brutales y despiadados que sean sus actos, hay que reconocer que no dejan de llevarlos a cabo con buenos modales y un lenguaje pulido. Y cuando la familia se resiste violentamente, los asesinos reaccionan con indignación, no alcanzan a entender por qué tanto alboroto, por qué tanta descortesía. No se trata de una actitud cínica. Se trata de una verdadera creencia en las reglas, en las reglas de la cortesía sí, pero también en las reglas del juego.

Por ello, cuando mediante un nuevo juego se determina que la primera en morir debe ser la mujer, y el asesino secundario mata en cambio al niño (que amenazaba con escapar), el asesino principal lo resondra por haber violado las reglas establecidas. Es en nombre del juego que los asesinos están en la película y es por la misma razón que el espectador está allí. Esto se hace terroríficamente patente en la escena en que el asesino principal, luego de haber maniatado y amordazado a la mujer y a su esposo, le quita la mordaza a la mujer por la sencilla razón de que «una víctima silenciosa no es divertida». Y en seguida la insta a jugar el juego de la esposa amorosa que recita una plegaria por su vida y la de su esposo. En un inicio, ella se niega a jugar, pero entonces el asesino secundario golpea (fuera de campo) la pierna quebrada de su esposo y ella se ve obligada a hacerlo.

Primero lo hace mal, sin mucha convicción ni dramatismo. Pero ante la amenaza de que se volverá a golpear la pierna de su marido, ella recita la plegaria entre lágrimas: «Te amo Dios con todas mis fuerzas, por favor mantenme segura durante toda la noche». La «actuación» es tan dramática y convincente que el asesino principal aplaude y comenta: «Bravo, eso fue fantástico». Hace bien en aplaudir, pues ha conseguido que la mujer se convierta en el personaje estereotípico de la esposa que ruega entre llantos por su vida y la de su esposo. Ha conseguido, en breve, que el interior de la mujer coincida con la máscara.

Volvamos a la pregunta anterior: ¿por qué sigue viendo el espectador la película cuando sabe que la ley y el orden no serán restituidos y que tampoco hay una tesis psicológica o sociológica a aprender sobre los asesinos en serie? La respuesta es sencilla y es difícil no verla, la dificultad yace más bien en querer comprenderla. Jacques Lacan tiene dos frases que nos pueden servir de ayuda. La primera es: «el inconsciente está afuera» (2003: 137), lo cual quiere decir que el inconsciente no es un saco escondido en el interior del individuo, sino que está en la conducta, afuera, a vista y paciencia de todo el mundo (o, al menos, de todo aquel que sabe ver). Y la segunda es un consejo a los analistas: «No traten de comprender, ¡interpreten!»<sup>101</sup>. En otras palabras, no traten de comprender el contenido de las cosas, su significado, interpreten la conducta, la superficie de las cosas.

---

101 Más precisamente, Lacan dice esto: «Cuántas veces advertí a quienes están en control conmigo cuando me dicen: creí entender que él quería decir esto o aquello, les advertí que una de las cosas que más debemos evitar es precisamente comprender demasiado, comprender más que lo que hay en el discurso del sujeto. No es lo mismo interpretar que imaginar comprender. Es exactamente lo contrario. Incluso diría que las puertas de la comprensión analítica se abren en base a un cierto rechazo de la comprensión» (1981: 120).

Asimismo, en la película, si queremos comprender, si buscamos una motivación psicológica del por qué torturan a la familia, nos extraviamos, nos confundimos, cuando todo está allí en la superficie, a vista y paciencia de «todos». Los asesinos tienen nombres del mundo del entretenimiento y se entretienen torturando y, además, se preocupan de que su tortura tenga un alto valor de entretenimiento. Volvamos una última vez a la pregunta central: ¿por qué el espectador sigue viendo la película? La respuesta estaba ya en la primera escena discutida, cuando la mirada del asesino involucra al espectador como cómplice en el juego de la tortura. Si el espectador sigue viendo la película cuando sabe que la familia no puede ganar (pues el asesino tiene el control remoto) y que no hay ningún significado sobre los asesinos a descubrir (pues ellos han descalificado toda explicación), es porque se ha dejado incluir perversamente por el cineasta en el juego de la tortura. Y si se ha dejado incluir en este juego perverso no es porque haya sido engañado sino porque goza perversamente de la identificación con el asesino y de la angustia de las víctimas.

Ahora se entiende mejor por qué los dos momentos en que el asesino mira a la cámara provocan la sensación de lo siniestro. Cuando vemos un cuadro o una película, no podemos ver nuestra propia mirada, es decir, nuestra implicación libidinal en lo que vemos. Pero cuando el asesino mira a la cámara y nos incluye en la escena como cómplices, nos muestra precisamente cómo gozamos de las torturas que se despliegan en la pantalla. Si la mirada del asesino nos lleva a lo siniestro (lo siniestro entendido como la aparición de lo «familiar en lo extraño», de algo extraño en nosotros que no acabamos de reconocer como propio<sup>102</sup>), es porque esa mirada es nuestra propia mirada perversa<sup>103</sup>.

Después de todo, los elegantes y amables asesinos tenían razón en molestarse con el padre, la mujer y el hijo por resistirse a la tortura. Si el espectador se entretiene contemplando la angustia de los miembros de la familia y los asesinos son el instrumento de este habitual entretenimiento contemporáneo, ¿cómo no indignarse de que las víctimas sean tan descorteses de resistirse al espectáculo?

---

102 Para Sigmund Freud, «lo *unheimlich* [lo siniestro] es lo que otrora fue *heimlich*, lo hogareño, lo familiar, mucho tiempo atrás. El prefijo *un* ('in'), antepuesto a esta palabra, es, en cambio, el signo de la represión» (1981: 2500). Así, en la experiencia de lo siniestro el sujeto se tropieza no con algo nuevo sino con algo «viejo» en sí mismo que no reconoce como propio.

103 Evidentemente, aquí hacemos alusión a la famosa distinción que hace Lacan entre la vista y la mirada a través de su interpretación de «Los embajadores» de Hans Holbein (ver los capítulos 6, 7, 8 y 9 de Lacan 2003).



## De la ironía a la sobreidentificación

Michael Haneke realiza así una crítica al consumo de mercancías perversas, pero una crítica específicamente diseñada para nuestra época. Diseñada, es decir, para una situación del cine, y de la cultura en general, en que la ironía ha dejado de ser subversiva. Tómese como ejemplo *Asesinos por naturaleza*, película que realiza una crítica al consumo perverso de mercancías audiovisuales. Hay dos problemas con la crítica cultural en esta película: primero, que al insertar a los asesinos de masa Miki y Mallory en un relato de amor y al oponer este relato a la descripción de una sociedad sostenida por perversas figuras de autoridad, el espectador acaba identificándose con los bellos amantes asesinos. Y segundo, que la narrativa paródica del film no toma en cuenta que la ironía es el recurso principal del sujeto contemporáneo para lidiar con la ideología dominante<sup>104</sup>.

En el cine infantil, por ejemplo, la película *Shrek* se burla despiadadamente de los cuentos de hadas, pero acaba contando un cuento de hadas. Asimismo, en la arena subjetiva, hoy es común escuchar frases como: «Yo me doy cuenta de mis problemas y me río de ellos». Pero el conocimiento y la distancia irónica de esos problemas, no lleva a superarlos, sino a sostenerlos con aparente buen humor. Y en la política, los ciudadanos tienden a considerar a los políticos como «corruptos» y a sus elegantes frases como «mentiras». Mas, lejos de organizarse políticamente, acaban validando con su apatía irónica el sistema político. ¿No es acaso común que la ironía conduzca a los «ciudadanos» a frases como: «Ese político roba, como todos los políticos, pero al menos hace»?

La ironía es por tanto no solo impotente como crítica social sino que es parte intrínseca de la situación que critica. Y esto porque, como lo demuestra Peter Sloterdijk, la distancia irónica del sujeto hacia la ideología es el dispositivo psíquico que caracteriza a la «falsa conciencia ilustrada», a esa conciencia que reconoce la falsedad de la ideología, pero que se somete a ella con una sonrisa resignada (1987: 3-9). ¿Por qué se somete a la ideología este individuo supuestamente ilustrado? Precisamente porque su ilustración es falsa. Porque si bien el individuo expresa conscientemente su descreencia en la ideología, **inconscientemente cree de todos modos**. O, dicho de otro modo:

---

104 Según Slavoj Žižek, «en las sociedades contemporáneas, democráticas o totalitarias, esa distancia cínica, la risa, la ironía, son, por así decirlo, parte del juego [...]. El sujeto cínico está al tanto de la distancia entre la máscara ideológica y la realidad social, pero pese a ello insiste en la máscara. La fórmula, como la propone Sloterdijk, sería entonces “ellos saben lo que hacen, pero aun así, lo hacen”» (2005: 55-57).

porque si bien al nivel del pensamiento se puede decir que el individuo es libre, al nivel de la conducta atestigua inconscientemente su creencia. En el mundo contemporáneo quizás no haya una estrategia «subversiva» más conservadora que la ironía: ella está allí para darle al individuo una falsa consciencia de libertad sobre una forma ideológica que inconscientemente estima necesaria.

Así, ante el fracaso de la ironía como herramienta crítica hacia el consumo de mercancías perversas, la estrategia narrativa de *Juegos perversos* opta por la estrategia subversiva de la sobreidentificación<sup>105</sup>. En vez de distanciarse irónicamente del fantasma perverso, la película se sobreidentifica con él a fin de dárselo al espectador en su forma más cruda. En secreto, en silencio, los productores de Hollywood nos dicen: «Gocen de la tortura»; Haneke, en cambio, nos dice abiertamente: «¿Quieres gozar de la tortura? Toma, allí está, goza, pero sin el pretexto de una tesis psicosociológica sobre la génesis del asesino. Toma, allí está, goza, pero sin el pretexto de que esperas que la ley y el orden sean restablecidos. Toma, goza, pero sabiendo exactamente de qué estás gozando».

Es solo entonces cuando emerge el verdadero terror en las películas de asesinos en serie. Como dice Tony Perrello (siguiendo a Carol J. Clover), el terror no está en ver al asesino o al monstruo o al cuerpo mutilado; el efecto de terror está más bien en el espectador que ve a un espectador mirando el terror (2010: 19). Aunque en el caso de *Juegos perversos* habría que añadir que este efecto tiene lugar cuando el espectador se ve a sí mismo mirando el terror, cuando ve su propia mirada gozando del terror.

No obstante, emerge inevitablemente la pregunta: ¿Está Michael Haneke realizando una crítica a la perversión en los medios o es él el más perverso de los cineastas? No tiene mucho sentido hacer esta pregunta, pues la operación de Haneke consiste en devolvérsola: «Allí está tu obscena identificación con el asesino. Allí está tu obsceno goce fantasmático. ¿Te identificas con él o no?»

---

105 Es en el capítulo 4 de *La metástasis del goce* donde Slavoj Žižek describe la estrategia de la sobreidentificación. En su comentario sobre la manera en que el grupo de punk-rock Laibach imita con seriedad los ritos nazis y estalinistas, Žižek observa que Laibach «frustra» al sistema (la ideología dominante) precisamente en tanto que no es su imitación irónica, sino su sobreidentificación con él; al traer a la luz el superyó obsceno que subyace al sistema, la sobreidentificación suspende su eficacia» (1994: 72).

# ***Saw*: una restauración conservadora desde el cine de terror**

*Alexis Patiño-Patroni*

A pesar de que siempre fue una vía de expresión crítica, el género de terror ha sido desvalorado por el gusto oficial. No es extraño que la saga de *Saw* haya sido descrita como un puñado de películas de mediano presupuesto que explotan la violencia explícita: un paquete más de basura cinematográfica. Sin embargo, es la posición con respecto a la chatarra cultural lo que distingue al crítico de cine del crítico cultural. El primero evalúa la calidad estética de una película, el segundo se concentra en su significación como objeto cultural, sea este o no de su agrado.

Tradicionalmente el mal y la agresión han sido presentados en el cine de terror como emanaciones (naturales o sobrenaturales) de lo irracional. *Saw*, sin embargo, presenta a un asesino-juez-verdugo exponiendo razones para administrar justicia e impartir castigos a todo sujeto que no esté a la altura de una vida digna. Sorprendentemente, este asesino se ha convertido en un referente de la cultura de masas norteamericana. De hecho, los jóvenes expresan en foros virtuales su veneración y cariño por este nuevo personaje mediático: tanto así que, en el 2010, la saga batió el récord de Guinness como la franquicia de películas de terror más exitosa de la historia del cine. Es por ello necesario vencer el reparo estético para entender por qué los adolescentes de hoy se identifican con un asesino que se asemeja mucho a un padre castigador.

A continuación, identificaré el espíritu ideológico de las películas *slasher* de la década de 1980 vinculando su legado a *Saw* a fin de resaltar la novedad de esta saga. Luego mostraré cómo algunos de los relatos de la saga realizan una crítica explícita al individualismo contemporáneo elevando un pedido al público para que modifique comportamientos nocivos para la supervivencia de la colectividad. Enseguida subrayaré cómo el asesino de estos relatos encarna la revancha del individuo anónimo contra el sistema liberal-burocrático, pero también cómo lo insta a salir de su letargo y a asumir cierta agencia política. Finalmente, analizaré la relación entre el asesino y los *coachs* ontológicos de nuestra época. Como veremos, las duras terapias de *shock* a las cuales el asesino somete a sus víctimas para modificar su «mal comportamiento», revelan el

trasfondo conservador y perverso del *coaching* y de otras «tecnologías de la identidad» muy vigentes en la actualidad.

### ***Saw*, una inversión política de la narrativa *slasher***

El género *slasher* marca el sello típico del terror norteamericano de la década de 1980, en donde un asesino –asexual y por lo general masculino– lacera y elimina a adolescentes. *Halloween* de John Carpenter (1978) inaugura el relato estándar de un demente suelto a la caza de jóvenes divirtiéndose en típicos contextos norteamericanos (el suburbio, las fraternidades universitarias, el retiro campestre cerca al lago, etc.). Los protagonistas se hallan siempre inmersos en la relajación o la exploración sexual o psicotrópica; son adolescentes en un proceso de búsqueda y liberación<sup>106</sup>. Es preciso entonces aclarar el sentido de estos asesinos y de sus asesinatos. Quiero proponer dos interpretaciones complementarias. En primer lugar, los asesinos aluden a una pulsión que acecha la unidad del Yo, un empuje hacia la satisfacción de un goce abyecto que genera repulsión (Kristeva 1982). En este sentido, la narrativa *slasher* ofrece una purgación ritual de lo abyecto, en donde se renueva el contacto con lo real –el exceso que encarnan los asesinos o monstruos– para ser expelido a modo de catarsis. Si gozamos de estas películas es porque somos divididos en la angustia (de las persecuciones y los asesinatos) para ser reunificados en el desenlace, cuando los asesinos son vencidos. Así se demarca la frontera entre nuestra identidad y aquello que la amenaza y desestabiliza.

Sin embargo, en segundo lugar, en los *slashers* el asesino ejerce una función socializadora. ¿Acaso estos dementes no recuerdan con su agresividad las fronteras de los comportamientos debidos? La tradición oral anglosajona subjetivó esta instancia maligna de control social a través de la figura del *bogeyman* (el *cuco* en el imaginario latinoamericano). Cuando un padre le dice a su hijo: «Pórtate bien porque te va a llevar el cuco», genera en él un temor irracional al servicio del proceso de socialización. El cuco habita en un lugar vacuo, no posee una existencia concreta: nunca sabemos cómo es o cuándo vendrá por nosotros. Esto es así porque su correlato es básicamente simbólico. En términos psicoanalíticos, el cuco es la fuerza pulsional del **superyó**, el

---

106 Este género también se ha definido como *teenie kill pic* o *stalker film* (Dika 1990). Forman parte de su legado películas como *Viernes 13* de Sean Cunningham (1980) y *Pesadilla en Elm Street* de Wes Craven (1984). Su antecedente pionero directo es sin dudas *La masacre en Texas* de Tobbe Hooper (1974).

agente excesivo que efectúa la interiorización de la autoridad paterna y de los valores sociales.

Así, al identificar a los asesinos con el cuco, los *slashers* develaron el lugar de un lacerador-censor que asegura el ingreso del sujeto al orden social<sup>107</sup>. En el caso norteamericano, el lacerador aludía a la manera violenta e «irracional» en que el sistema tutelar –ejercido desde la familia, la iglesia y la escuela protestante– censuraba la exploración sexual e intelectual de los adolescentes. Según sus pioneros (Craven, Hooper, Carpenter), el *slasher* fue una forma de cuestionar y ridiculizar las políticas de censura que el neoliberalismo de Ronald Reagan reimplantó en la sociedad estadounidense, una manera de socavar los cuerpos morales representativos del poder y de la sociedad de principios de la década de 1980: a saber, la acumulación material, el culto al cuerpo, la infalibilidad norteamericana, la familia patriarcal, la castidad, la monogamia, etc.<sup>108</sup>

Entonces, si la narrativa *slasher* fue una crítica contracultural libertaria que ironizaba los valores del conservadurismo republicano, *Saw* –en tanto hito del terror del nuevo milenio– despliega una inversión política con respecto a la liberación moral de la juventud para plegarse a un discurso de refundación que fija a los individuos a una ética comunitaria. Mi tesis acerca del inconsciente político de *Saw* es que enlaza la brutalidad del asesino con una crítica a un orden sociopolítico monopolizado por una lógica utilitarista y egoísta en ámbitos diversos: la familia, la corporación, la comunidad y el Estado. La saga se alinea así con la tradición crítica del *slasher*, pero ya no desde la posición individualista libertaria, sino desde un tipo de comunitarismo que reclama el refortalecimiento de los lazos tradicionales de cohesión social.

---

107 De hecho, en *Halloween*, el asesino Michael Myers es identificado directamente con la figura del *bogeyman*.

108 Un ejemplo del carácter libertario del *slasher* es el lugar que ocupa la mujer en la narrativa. Contrariamente a la posición de víctima en la que la colocan algunas feministas, la mujer es siempre, en la narrativa *slasher*, quien consigue vencer al asesino. A pesar de su fragilidad física, ella despliega un poder inesperado para luchar por la vida y la reconstrucción de cierta cordura colectiva. En su clásico estudio *Man, Woman and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, Carol Clover ha mostrado que el *slasher* involucra al espectador –sobre todo al masculino– en la lucha reivindicativa de la mujer contra las fuerzas de la opresión patriarcal (representadas por el asesino).

## Una simbolización de la falta en el sujeto contemporáneo

En *Saw* de James Wan (2004) –la primera película de la saga–, Jhon Krammer (Tobin Bell) ha perdido un hijo y ha sido diagnosticado de cáncer terminal. A partir de su tragedia personal, decide desquitarse contra las personas saludables que no saben aprovechar sus vidas más afortunadas. *Jigsaw* (así llaman los policías a Krammer por lo que se verá enseguida) encierra a sus víctimas, atándolas a dispositivos mecánicos de los que deberán zafarse antes de que estos les den muerte. La víctima debe utilizar las pistas que le son entregadas para armar un rompecabezas que lo llevará a descifrar por qué está en esa situación. Por lo general el motivo de la punición es una falta personal: una desviación de la «vida buena». Para repararla, el juzgado debe entregar algo a cambio, un pedazo de carne o la vida de otro individuo. A través del reconocimiento de la falta y del consiguiente proceso de expiación, el juzgado puede salir bien librado de este «juego» y alcanzar un resultado victorioso que el propio *Jigsaw* llama «rehabilitación», es decir, la construcción de un nuevo sujeto.

La película gira en torno al juzgamiento del doctor Gordon (Cary Elwes), el médico que ha desahuciado a *Jigsaw*. Gordon es un exitoso oncólogo, un tipo práctico y racional, con una vida aparentemente ejemplar. Pero, en realidad, está absorbido por el trabajo y es indiferente a su hogar, su hija reclama su presencia y su esposa se debate entre los ansiolíticos y la neurosis. Además, al coquetear con la infidelidad, atiza el fantasma del adulterio que genera tanto pavor en el conservadurismo norteamericano. La película presenta así el tópico de la disolución de la familia ideal. Gordon despierta encerrado en un baño industrial derruido (una mazmorra), acompañado por Adam, un fotógrafo voyerista. Ambos están atados de una pierna por poderosos grilletes y tratan de cortar sus gruesas cadenas con unas sierras minúsculas que se les ha proporcionado como parte del juego. La perspicacia culposa de Gordon lo hace decir: «No quiere que cortemos nuestras ataduras, quiere que nos cortemos los pies». Poco después se entera de que *Jigsaw* ha raptado a su familia y que amenaza con exterminarla. Es así como el asesino intenta que su víctima experimente el dolor de la posible separación definitiva de su familia y que poco a poco se reconozca en falta por alejarse de ella. Gordon, en efecto, acaba aceptando su falta y asumiendo el sacrificio que *Jigsaw* ha delineado para su redención: mutilarse, cercenarse un pie. En términos psicoanalíticos, Gordon se castra, entrega su «libra de carne», sacrifica algo de su individualidad a cambio de la posibilidad de retornar a la buena vida familiar.

Como en los *slashers*, el asesino es aquí una pulsión superyoica, pero, a diferencia de aquellos, esta película no cuestiona la irracionalidad del lacerador-censor sino que sostiene su racionalidad punitiva. Y es que el tema central que *Saw* plantea al público es que el sujeto contemporáneo se ha extraviado en un narcisismo hedonista que lo ha hecho olvidar el bien común. Si la idea del progreso moderno encauzaba al sujeto a una razón colectiva y a un proyecto universal, la sociedad actual de consumo lo conmina al goce desbordado. La propuesta «redentora» de *Saw* no podría ser más tradicionalista: hay que castrarse, hay que «cortarse» el goce para recuperar el sentido de lo colectivo.

### **Degeneración individualista y utilitarismo contemporáneo**

*Saw II*, de Darren Lynn Bousman (2005), aborda la relación entre el declive de la autoridad paterna y la competencia salvaje en la sociedad contemporánea. La víctima del juego es ahora el detective Eric Matthews (Donnie Wahlberg), un policía trasgresor que inventa pruebas para incriminar a malvivientes. Matthews tiene una relación conflictiva con su hijo Danny, un adolescente problema abatido por las disputas entre sus padres divorciados. El joven ha sido raptado por Jigsaw y depositado en una casa de trampas con todos los sujetos que el policía ha puesto en prisión indebidamente. Todos han ingerido un veneno que les quitará la vida, por lo que deben cooperar entre ellos para descifrar las combinaciones que abran las diferentes cerraduras, diseminadas en la casa, donde se encuentran los antídotos. Danny debe sobrevivir a la lucha de estos sujetos «desviados» y con más experiencia que él: ladrones, comerciantes de droga, drogadictos, *yuppies* competitivos, etc.

José Manuel Rodríguez Pardo ha trabajado la saga a partir del dilema del prisionero<sup>109</sup>. Este modelo, que parte de la teoría de juegos, muestra

---

109 Este dilema muestra cómo dos prisioneros son interrogados por separado para que confiesen un crimen. Las alternativas son: a) es conveniente para cada prisionero que el otro tome algún curso de acción cooperativo (no confesar, y así ambos tener una condena mínima); b) es más conveniente aun, independientemente de lo que haga el otro, inculpar al compañero por entero y salvarse de la condena; c) al final los jugadores (prisioneros) desertan de la cooperación, para inculparse mutuamente, lo cual les significará una condena mayor a ambos. Esta última es la alternativa que suelen tomar los prisioneros. Sin embargo, cuando el juego se repite varias veces, los participantes asumen la estrategia cooperativa para delinear una reputación, sedimentando comportamientos esperados aun entre los sujetos más egoístas.

cómo dos o más personas sujetas a una disputa tienden a trabajar en favor de sus intereses particulares, por más que se presente la posibilidad de una salida racional basada en una cooperación beneficiosa para las partes. En *Saw II*, a pesar de que los incentivos para el trabajo coordinado han sido facilitados por Jigsaw, siempre prevalece la sospecha entre pares, así como la disposición a atropellar al otro de ser «necesario». A veces los participantes del juego intentan el diálogo o asienten al trabajo compartido, pero a la primera oportunidad actúan en función del beneficio propio. Un caso extremo es Xavier (Franky G.), un traficante de drogas que descubre que todos sus compañeros de encierro tienen un número escrito en la nuca y que es en alguna combinación de todos estos números donde están las claves para abrir las cerraduras. En vez de comunicar el hallazgo a sus compañeros, Xavier los asesina para acceder él solo a las claves. Finalmente, cuando dos de ellos le hacen ver que no podrá ver su número si mata a todos, Xavier decide rebanarse la piel de la nuca.

Mientras tanto, Matthews contempla en una pantalla de televisión junto a Jigsaw –quien se ha dejado aprehender estratégicamente– los peligros que afronta su hijo. En realidad todas las imágenes ya habían sucedido horas atrás, eran una grabación. Matthews, sin embargo, ignora todo esto y tortura a Jigsaw para que lo conduzca al lugar de los hechos. Este finge acceder, para después llevarlo no al lugar acordado sino a la mazmorra en la que ajustició al doctor Gordon (el protagonista de la primera entrega). Allí Matthews es reducido por Amanda (la asistente de Jigsaw) y encerrado en la oscuridad del recinto. El encierro de la defectuosa figura paterna en esta habitación-purgatorio marca la importancia que la saga otorga a la penitencia. Solo así el detective podrá evaluar su conducta como «obsceno» representante de la ley, pero sobre todo como mal padre.

La segunda entrega de la saga establece entonces una relación entre el declive de la autoridad paterna (representada por Matthews) y la emergencia de una sociedad competitiva (representada por los sujetos «desviados» en el encierro). En otras palabras, entre el debilitamiento de la creencia en la autoridad paterna que sostenía los valores colectivos y la promoción del egoísmo como nuevo valor social. La temática del encierro en compañía de «otros» alude así a la sociedad capitalista como un campo de batalla<sup>110</sup>, un

---

110 En la obra de teatro *A puerta cerrada* (*Huis Clos*) de Jean Paul Sartre, se sugiere que el verdadero martirio del sujeto no es la soledad sino la mirada del Otro. *Saw II* retoma el tema del angustiante encierro con el semejante, pero lo plantea desde la perspectiva de la supervivencia utilitarista, de la supremacía del egoísmo que define al Otro como un contrincante.



estado de guerra hobbesiano de **todos contra todos**. Y puesto que este orden bélico es producto del declive de la función paterna, Jigsaw se propone como un padre realmente estricto, capaz de devolver a los individualistas descarriados a la buena vida colectiva.

## **La traición de la modernidad: el abandono institucional del ciudadano**

Jigsaw es un desahuciado que enfrenta a médicos a lo largo de la saga: el doctor Gordon en la primera entrega, la doctora Lynn Denlon en la tercera, etc. Desde la primera película se desliza la idea de que el trabajador de la salud se ha maquinizado y que el sistema de servicios médicos ha devenido en una estructura impersonal e indolente ante la singularidad de cada tragedia humana. Sin embargo, esta consideración crítica al sistema de salud norteamericano no se expone explícitamente hasta *Saw VI* de Kevin Greutert (2009). Aquí la víctima es William Easton (Peter Outerbridge), gerente de Umbrella Health, la compañía aseguradora que ha negado a John Kramer (*Jigsaw*) la cobertura para un tratamiento que podría alargarle la vida. El rechazo se debió a una razón muy sencilla: el costo del tratamiento de Kramer es muy elevado en relación a sus probabilidades de sobrevivir. La película muestra así cómo los entes privados deciden los destinos del público a partir de cálculos de costo-beneficio.

Sometido al juego, Easton debe ir salvando o condenando al personal de su empresa, cuyos integrantes han sido raptados y depositados en una fábrica abandonada. Se le obliga a aplicar la misma fórmula mercantil que usa en su trabajo para aprobar o negar las coberturas médicas. Conserjes, secretarías y analistas de riesgo son ajusticiados. Todos juegan un papel en el negociado de las compañías de seguros, todos son piezas vitales del proceso de deshumanización. En la secuencia principal de la película, Easton es confrontado con sus asesores financieros (su *risk team* encargado de analizar los pedidos de cobertura). Los seis individuos están atados a un carrusel que gira frente a una escopeta de cañón que los va exterminando uno por uno.



Los analistas de riesgo de Umbrella Health son sometidos a la contingencia de un carrusel mortal.

Ellos son los mandos medios que poseen la manija operativa del corrupto e indiferente sistema de salud. Deben ser eliminados en tanto causantes del sufrimiento de miles de norteamericanos. A su vez, el carrusel alude a la contingencia de la vida del ciudadano promedio, el infortunio o la enfermedad que amenaza la felicidad familiar. De esta forma, la figura giratoria del carrusel regresa como un *boomerang* a los empleados de «cuello blanco» de Umbrella Health que se han alineado con la burocracia corporativa como medio de ascenso personal<sup>111</sup>.

Ya en el desenlace, Easton es confrontado con la madre y el hijo de un hombre desahuciado (como Jigsaw), a quien al inicio de la película él mismo negó la cobertura médica<sup>112</sup>. Aquí se descubre que el juego había sido aplicado

111 Al atacar la omnipotencia del poder privado, *Saw VI* sugiere que los servicios de salud pueden funcionar de otro modo. De hecho, el film se produjo mientras en Estados Unidos se debatía con fiera cómo debe manejarse el sistema sanitario. La reciente aprobación de la reforma en ese país implicó un viraje político profundo en la forma en que el Estado negocia con el mercado sus espacios de intervención. En este caso, la administración Obama optó por una medida de intervención estatal, conminando a las aseguradoras a individualizar sus costos y hacer segmentaciones sociales según ingresos, pero sobre todo las invitó, mediante una serie de discursos humanistas, a relativizar su obsesión por el lucro para asumir una actitud de solidaridad social.

112 Al inicio del film, Easton deniega la cobertura médica a este enfermo cardíaco crónico. Aquí podemos captar la propuesta de *Saw VI* en un solo plano. Mientras el sujeto le dice: «Acaba de firmar mi sentencia de muerte», simultáneamente podemos ver detrás del actor

a la familia agraviada y no al frío empresario. Madre e hijo deben decidir si perdonar o no la vida al ejecutivo, quien, pensando que construía un camino de salvación a partir de sus acciones (salvando o condenando a sus empleados), cae en cuenta de que ha recorrido el camino hacia su propio juicio final. Aunque la madre titubea, el joven decide ejecutar al *big broker* y activa un dispositivo que inyecta ácido en su cuerpo, mutilando su tronco por la mitad y sobreexponiendo sus fluidos y órganos derretidos en la pantalla.

La excesiva violencia aplicada sobre Easton responde al descontento del público ante la ausencia de una institucionalidad moderna al servicio del ciudadano. Mediante la performance de su ejecución pública, madres e hijos embaucados por el sistema de salud reciben una compensación taleónica. *Saw VI* se alinea así con el ciudadano común, pero a la vez critica su apatía en tanto individuo des-ciudadanizado, impotente. Como dice Tobin Bell, el actor que encarna a Jigsaw: «El gran público de *Saw* es juvenil, hay muchos niños y adolescentes que nos ven y yo creo que *Saw* tiene una función educacional alternativa» (Artisan News Service 2007). A pesar de su método poco ortodoxo, la saga de *Saw* informa (educa) a los niños y adolescentes sobre temas sociales y políticos en los que normalmente no se interesarían. En este sentido, da un primer paso en el proceso de reconstrucción de la participación ciudadana en los asuntos comunitarios.

## **Terapias de *shock* y *coaching* ontológico: las nuevas tecnologías de la identidad en la sociedad contemporánea**

Ensayemos finalmente una interpretación sobre la vía terapéutica que despliega *Saw* para el sujeto contemporáneo. Como se ha anotado, los relatos de la saga hablan de un proceso de declive de la función paterna (el narcicismo, la competencia desleal) y de la autoridad tradicionalmente moderna (el Estado secuestrado por el poder privado). En esta situación, Jigsaw asume la posición de un *coach*: un maestro-entrenador que intenta rectificar autoritariamente la subjetividad de sus pacientes<sup>113</sup>.

---

una pantalla LCD que muestra el mensaje: «*Umbrella Health: coverage you can believe in*». El embuste del discurso de confianza de la aseguradora se desenmascara a sí mismo.

113 Los *coachs* tienen vida propia en Hollywood: pensemos en las películas deportivas, donde reemplazan a las ausentes o disfuncionales figuras paternas de los adolescentes. En la última película de la saga, *Saw VII*, de Kevin Greutert (2010), la víctima es Bobby Dagen, un gurú del *coaching* que afirma –falsamente– haber sobrevivido a uno de los juegos de Jigsaw. Sirviéndose de esta mentira, ofrece sus terapias a un grupo de verdaderos

Detengámonos en este personaje de la realidad hipermoderna. El *coach* es un sujeto sobre el que se deposita un saber: es el portador de una técnica eficiente que permite al individuo integrarse a un mundo desgarrador (competitivo, individualista, consumista, etc.). Un ejemplo del medio limeño puede resultar ilustrativo. *Life Symphony*, una organización dedicada al *coaching*, ofrece talleres (de motivación, liderazgo, emprendimiento, proactividad, etc.) que apuntan a la rectificación de la conducta. La idea es que el individuo pueda servirse de ellos para enfrentarse a la vida con decisión y triunfar tanto en el ámbito personal como en el profesional. Sin embargo, el *coach* no es un cura o un amigo condescendiente; por el contrario, su metodología implica una gran dosis de agresión. Su técnica preferida consiste en generar un goce abyecto en el participante de sus dinámicas para luego llevarlo a la angustia. El individuo sufre gritos y vejaciones psicológicas, inclusive maltrato físico, sus ropas son rasgadas y su autoestima dinamitada. Por ejemplo, en «la dinámica del barco», cada participante recibe tres palitos de fósforo y el «juego» consiste en imaginar que se está en un barco que se hunde. Cada uno de ellos debe decidir a quién ha de salvar y los palitos son los boletos para ello. Hay dos posibles resultados: que el participante se quede con las manos vacías (porque ha entregado todos los palitos sin recibir uno) o que se quede con uno o más palitos (ya sea porque lo[s] ha recibido, ya sea porque ha decidido preservar[los]). Si el participante se queda sin palitos y pensaba ser felicitado por su sacrificio en función de los demás, recibe en cambio un linchamiento frente al auditorio. El *coach* lo denigra hasta el llanto y le recuerda que su auto-anulación, su muerte simbólica en el juego, es la representación de su muerte en vida: de su soledad, su depresión y su fracaso en la vida cotidiana. Mediante esta y otras dinámicas, el *coach*, con la ayuda de la audiencia (la cual actúa como una suerte de coro), hace al participante reconocer su falta para luego instarlo a valorarse a sí mismo como un individuo que puede competir y triunfar en el mundo.

Hoy en día los *coachs* ontológicos abundan en distintos ámbitos, son parte de la medicalización del espacio social. La psicoterapia, los manuales de autoayuda, el análisis organizacional y los talleres de habilidades y liderazgo, todas estas prácticas se abocan a la optimización subjetiva de los individuos. Cada vez más espacios se abren a lo que podríamos llamar las tecnologías

---

sobrevivientes. Jigsaw ataca el discurso banal de la autoayuda, jugando con el exitoso *coach* y sus colaboradores, pero reproduciendo paradójicamente las mismas estrategias coercitivas de la autoayuda, asentadas en los valores competitivos del capitalismo, aunque matizados ahora por el discurso restaurador de los valores tradicionales.

de la identidad<sup>114</sup>. A través de la promesa del bienestar psicológico y del éxito profesional y amoroso, estas ejercen un control biopolítico, un control político de los cuerpos. En vez de mostrarnos el camino de la liberación, su carácter clasificador-evaluador nos restringe a parámetros estandarizados que obstaculizan la exploración de deseos inconscientes. Como lo sugiere Eric Laurent en una entrevista (ver Cueto 2006), la propuesta de las tecnologías de la identidad para el individuo es «transformarse en una cosa transparente a sí mismo, observarse a sí mismo como si se fuera una máquina que funciona; sin embargo, todo esto es solo tratar de traducir la subjetividad en los términos técnicos de la época. Es un ideal, reducirse a una maquinaria que pueda funcionar».

Así, como parte de estas tecnologías, la respuesta del *coaching* a los malestares de la época se basa en el redoble del imperativo superyoico. A partir de dinámicas estandarizadas de disciplinamiento conductual, el *coach* exige a los sujetos reconocer sus «errores cognitivos» para enseñarles a «corregirlos» sin importar el conocimiento de sus causas subyacentes. Si la sociedad competitiva del capitalismo flexible empuja al individuo al goce excesivo, el *coach* pretende regularlo mediante dinámicas agresivas que conminan al sujeto a aceptar una norma de conducta que aplasta su singularidad.

Pues bien, lo mismo ocurre en la saga de *Saw*. A pesar de que esta aboga por un nuevo comunitarismo –mientras que el *coaching* se alinea perfectamente al individualismo de la sociedad capitalista–, Jigsaw se erige como un *coach* que somete a sus víctimas a terribles terapias de *shock* para devolverlas a una «buena vida». Si el mejor lado de *Saw* tiene el valor de instar al espectador a asumir una actitud crítica hacia las tendencias desintegradoras del capitalismo, al mismo tiempo, sostiene un discurso Amo vertical e infalible, que debe ser obedecido e interiorizado. Y una vez más, el problema con este discurso es que no conduce ni a sus «pacientes» ni al espectador al conocimiento de la singularidad de sus problemas. Por el contrario, en la posición del terapeuta, Jigsaw impone a sus víctimas un recetario ético-social predefinido. Jigsaw es así un claro representante de la ferocidad superyoica del padre vigilante que aboga por el regreso a la tradición.

---

114 La religión siempre fue fundamental para la aglutinación comunitaria en Estados Unidos. En la década de 1980, sin embargo, los «gurús espirituales» de cultos, sectas o iglesias pierden terreno ante la cultura del éxito y del emprendimiento personal enmarcado en una lógica gerencial. En este contexto emerge Anthony Robbins, famoso orador y pionero en la literatura de autoayuda. Robbins caminaba sobre fuego en sus seminarios de motivación para probar que la mente puede controlar al cuerpo. Él es el creador de la PNL (Programación Neuro-Lingüística), tal vez la más difundida técnica de *coaching*.

Pero, además, si se «lee agudamente» la saga, (es decir, en los intersticios de la narrativa), esta devela el trasfondo perverso del *coach* como representante del «padre recargado» de la época, de una nueva autoridad que regresa con más fuerza e intolerancia. En estas películas los espectadores no solo contemplan cómo los personajes enmiendan sus vidas sino cómo son torturados para ser divididos en la angustia. *Jigsaw* confronta a sus víctimas con sus goces abyectos (su infidelidad, su toxicomanía, su inmoralidad, etc.) y las conmina a identificarse con ellos. Si Matthews es, por ejemplo, un policía transgresivo, el juego al cual lo somete *Jigsaw* lo tienta con una nueva transgresión (la tortura del detenido para obtener información sobre el paradero de su hijo). En los juegos, entonces, las víctimas son llevadas a la angustiante división entre encarnar su goce obsceno y respetar la ley. Y que *Jigsaw* pretenda llevarlos a esto último, a la rehabilitación a través de la aceptación de la ley, no debe esconder el hecho de que él hace al público gozar de la angustia de sus víctimas. Asimismo, a pesar de su intención terapéutica, el *coach* hace gozar al conjunto de participantes (en posición de corifeos) de la angustia de ese participante-víctima dividido entre su «goce derrotista» y el ideal de competitividad. Lo que la saga de *Saw* demuestra (a pesar de sí misma) es que las soluciones del padre autoritario a los males de la época se deslizan fácilmente hacia la perversión.

## **Zoom out**

# **Una rencilla neurótica disfrazada de perversión**

De todas las películas discutidas en los ensayos anteriores, solo *Juegos perversos* merece ser llamada una película de arte. Si galardonamos a la película de Michael Haneke con este título es porque sus estrategias narrativas develan la estructura perversa de las películas comerciales de asesinos en serie. Al despojar al espectador de toda justificación psicológica o sociológica para ver su película, Haneke lo hace consciente de que mira normalmente las películas del género para gozar con el sadismo del asesino y con la angustia de la víctima. *Juegos perversos* es, así, una película de arte porque encarna la verdad del goce de ciertos productos culturales de nuestra época.

En la introducción, sostuvimos que estas mercancías perversas satisfacen el imperativo al goce del espectador contemporáneo. En una sociedad capitalista que empuja al sujeto al goce excesivo, pero a la vez lo conmina a respetar los derechos del individuo, las películas de asesinos en serie del circuito hollywoodense constituyen un rito que permite al espectador contemporáneo gozar como no puede hacerlo en la realidad. Si este aserto podía parecer un tanto abstracto, ahora, después de haber concluido los cuatro ensayos, podemos decir algo más preciso: las películas conminan al espectador a identificarse perversamente con el asesino desde el fantasma de reivindicación del neurótico.

En *Hannibal: el origen del mal*, Hannibal mata de manera sofisticada a un vulgar y obeso carnicero que previamente había insultado a su bella tía Lady Murasaki, diciéndole que tenía la vagina horizontal. En este caso, el agravio machista del carnicero lleva al espectador a identificarse con la ofendida y a desear de algún modo la venganza contra el ofensor. Lejos de ser un caso aislado, esto se da también en *Hannibal*, donde Paul Krendler (Ray Liota), luego de que Clarice Starling rechaza sus avances sexuales, se dedica a hacerle la vida imposible en su trabajo y a recordarle constantemente, con insultos mordaces, sus orígenes rurales. Al final de la película, Hannibal le practica una lobotomía y se come parte de sus sesos, al mismo tiempo que el rencoroso machista continúa ofendiendo a Clarice, literalmente como un descerebrado. De igual manera, en *Monster*, la primera víctima a la cual asesina Eileen

es Vincent Corey (Lee Tergesen), un grotesco hombre rural (el estereotipo del *red neck*) que la golpea hasta dejarla inconsciente para luego amarrarla e introducirle un tubo por el ano. Así, en todos estos casos, el asesino realiza las fantasías de reivindicación feminista contra los agravios corrientes que las mujeres deben soportar en una sociedad machista.

Hay otros tipos de reivindicación en estas películas. En *El silencio de los inocentes*, el alcaide de la institución psiquiátrica, el doctor Chilton, no solo tortura a Hannibal en su celda sino que además intenta arrebatarse a Clarice Starling el reconocimiento por obtener la cooperación de Hannibal en la captura del asesino Buffalo Bill. En el epílogo, Hannibal, que ha conseguido escapar de prisión, felicita por teléfono a Clarice por su graduación como agente del FBI para luego despedirse de ella diciéndole que está a punto de «tomar su merienda», mientras la cámara sigue al blanco alcaide en su patético intento por esconderse entre los negros de algún país caribeño. Se trata en este caso de la fantasía de reivindicación contra el roba-goce, contra quien nos quita el goce de ser reconocidos por nuestros colegas, amigos o familiares. ¿Cómo no querer la muerte de aquel que nos arrebató la mirada del Otro?

También está la fantasía de reivindicación contra quien viola la ley y desestabiliza el orden social. De esto trata toda la saga de *Saw*, de vengarse contra el mal padre (Matthews), contra el esposo infiel (Gordon), contra el capitalista desalmado (Easton), contra el individualista sin moral (Xavier). En todas estas ejecuciones, se trata de satisfacer la fantasía reivindicativa del «hombre justo», de ese que declama: «Si yo cedo en mi deseo para adecuar mi conducta a la ley, por qué el otro no cede en el suyo». El roba-goce es aquí aquel que se adueña del goce del «justo» al aceptar la ley (de la castración).

Entonces, no se trata solamente de que el agravio (del machista, del usurpador y del transgresor) permita al espectador gozar sin mucha culpa de los asesinatos. Se trata más específicamente de que el espectador goza de la venganza. En otras palabras, el espectador goza no tanto como un perverso «alucinado» por los actos erótico-perversos que ve en la pantalla, sino como un neurótico, previamente humillado, que halla en la reivindicación la restitución imaginaria de su dignidad. En breve, el espectador neurótico goza perversamente en estas películas vengándose de aquellos que lo agravian en la vida cotidiana.

No podemos saber si el individuo de hoy se siente más agraviado que el de ayer. Es decir, no podemos saber si la gran producción de películas de asesinos en serie responde a un sentimiento reivindicativo en el individuo contemporáneo. Quizás sencillamente los productores han aprendido a explotar un sentimiento que se hallaba en el público desde siempre. Sin embargo, presentemos una



hipótesis a trabajar. Que los asesinos en serie aparezcan como fenómeno social a fines del siglo XIX y que su número no haya dejado de crecer a lo largo del siglo XX, sugiere que sus crímenes son un producto de la modernidad industrial (Leyton 2005). Y esto porque al derruir la función paterna que sostenía los vínculos tradicionales, el capitalismo exagera en el individuo el narcisismo y el imperativo a gozar. Por supuesto, este fenómeno solo lleva a unos cuantos a actos abominables. Pero, cuando se debilita el imperio de la ley que asegura el espíritu comunitario, se acrecienta la sensación narcisista de que el semejante es mi competidor, una amenaza, un roba-goce. Y puesto que este sentimiento abunda hoy en las sociedades capitalistas, es lógico –y esta es nuestra hipótesis– que aparezcan mercancías culturales que permitan ritualmente el desfogue y el resarcimiento del narcisismo herido<sup>115</sup>.

Ahora bien, lo que se advierte en las películas del género es precisamente el ocaso de la figura paterna. En *Juegos perversos*, por ejemplo, el padre es impotente para frenar la jovial «malacrianza» de los jóvenes asesinos. Es más, no mucho después de toparse con él, uno de los jóvenes le rompe la pierna con un palo de golf, de modo que tenemos a lo largo del film a un padre que cojea. Asimismo, en la primera entrega de *Saw*, Gordon es un padre ausente y, en la tercera, Matthews es un padre perverso. Si algo queda claro en estas películas, es, una vez más, que el padre de la época cojea. Pero este padre no solo falla en el ámbito familiar sino también en el público. Pues lo que se hace explícito en *Saw VI* es que el Estado –en tanto padre que asegura la racionalidad del progreso de la nación– ha abandonado a los ciudadanos a su suerte para coludirse con el sector privado empresarial. Algo similar se hace explícito en *Se7en*, cuando el asesino recorta la palabra *God* de la frase «*In God We Trust*» en los billetes del dólar a fin de separar al agente de la moralidad del afán de lucro.

Ante una situación en la que el padre cojea tanto en el espacio familiar como en el público, muchas películas consideran (lo cual no quiere necesariamente decir que promuevan) una solución por la vía de la restauración de la función paterna. En *Mr. Brooks*, por ejemplo, el asesino considera su inclinación al asesinato como una toxicomanía y, para vencer su adicción, acude a un grupo

---

115 Como lo advierte Žižek, al desintegrarse la autoridad paterna que sostiene el orden simbólico, crece el sentimiento del narcisismo herido que caracteriza a nuestra «cultura de la queja»: «Cuanto más narcisista es la estructura del sujeto, más culpa al Otro, afirmando de este modo su dependencia respecto de él. El rasgo básico de la “cultura de la queja” es un llamado dirigido al Otro, a fin de que intervenga y corrija las cosas: que compense a la minoría sexual o étnica perjudicada, etcétera» (2005: 385).

de apoyo de su parroquia liderado por un pastor, un padre condescendiente que se muestra comprensivo con sus ovejas descarriadas e intenta reconducirlas con amabilidad por la senda cristiana. No obstante, la película ironiza esta solución: el pastor y el grupo ayudan a Mr. Brooks a poner coto a su sed de sangre, pero solo momentáneamente, pues queda claro que volverá a matar.

Es contra el trasfondo del fracaso del buen padre que, en el cine de asesinos, aparece el padre recargado. En *Se7en*, John Doe se hace el instrumento del deseo de Dios Padre para acabar con los pecadores. Así como Yahvé con los habitantes de Sodoma y Gomorra, el asesino no quiere saber nada del goce de los mortales: él es simplemente el agente de una ira divina que aplasta a los hombres. Pero, si la película socava esta solución al mostrar cómo la ira divina es parte inherente del mundo pecaminoso, *En las manos del diablo* la asume sin una pizca de ironía. En este film hay también un asesino que encarna el instrumento de Dios para eliminar a los «demonios» del mundo. El asesino asegura tener un poder sobrenatural para detectar a los demonios que se disfrazan de personas respetables. Y sorprendentemente, en vez de resaltar la estructura psicótica del asesino, la narrativa misma se vuelve psicótica al sostener que el asesino tiene en realidad un poder sobrenatural y que sus víctimas son efectivamente demonios disfrazados de hombres respetables.

Si *Se7en* y *En las manos del diablo* consideran el llamado a Dios Padre, la saga de *Saw* apela al severo padre del *coaching* ontológico. En efecto, Jigsaw es un *coach* que somete a sus víctimas a severísimas terapias de *shock* para separarlas de sus excesos individualistas y reconducirlas a la buena vida colectiva; así como los asesinos de *Se7en* y *En las manos del diablo*, el *coach* no quiere saber nada del goce específico de cada hombre. Pero lo más preocupante de todo es que la narrativa tampoco quiere saber nada de ello y se orienta a sostener las virtudes del padre recargado y la supuesta eficacia de su terapia. En este sentido, podemos decir que la saga se alinea con el *coaching* en su desprecio por la singularidad del individuo y en su gran prisa por someterlo a normas estandarizadas de conducta. Mas no se trata aquí simplemente de un padre ciego, sino también de uno que goza perversamente de contemplar la angustia de sus víctimas. Si se lee la saga entre líneas, esta devela el goce perverso del *coach* que acompaña sus dinámicas terapéuticas.

Resumiendo el panorama, algunas películas de asesinos en serie analizadas muestran el trasfondo perverso de los padres recargados que anhelan resolver los males del mundo con renovada severidad. Si la narrativa *slasher* desenmascaró críticamente la fuerza pulsional del superyó, *Se7en* y *Saw* develan (la primera adrede, la segunda a pesar de sí misma) la perversión del padre de la restauración conservadora. En otras palabras, estas narrativas muestran que

el severo moralista no puede realmente corregir al mundo perverso porque él mismo es un perverso que goza como aquellos que pretende corregir. ¿Cómo podría la saga de *Saw* llevar a los espectadores a distanciarse de la perversión en el mundo si ella también les proporciona, en el acto mismo de corregir al pecador, un goce perverso?

Después de delinear en su primera enseñanza la función del padre (tanto en el complejo de Edipo como en el espacio social), Jacques Lacan se abocó, en su última enseñanza, a estudiar la especificidad de la mujer. Para él, es en la mujer donde radica la posibilidad de resolver el impasse de una civilización construida desde la lógica masculina. Las narrativas de asesinos en serie han intuido algo similar: desde la narrativa *slasher* de la década de 1980 hasta la actual mercantilización del asesino en serie (*El imitador* [Copycat 1995], *El coleccionista de huesos* [1999], *El silencio de los inocentes*, *Hannibal*, *Mr. Brooks* y hasta *Juegos perversos*) son las mujeres las que, de una u otra manera, se enfrentan con mayor éxito a los asesinos. Por supuesto, estas películas no exploran de qué manera la feminidad puede contribuir a forjar Otro Mundo. Es más, se podría decir que sus mujeres detectives se identifican demasiado con el padre. Recuérdese cómo en *El silencio de los inocentes* Clarice Starling (Jodie Foster) ve en el maduro agente Crawford un sustituto de su padre muerto o cómo en *Mr. Brooks* Tracy Atwood (Demi Moore) decide ser detective para probarle a su acaudalado padre que ella era tan o más valiosa que el hijo varón que él (el padre) había deseado tener en vez de una niña.

No obstante, la gran presencia de mujeres detectives en el género sugiere que este ha intuido que la solución al mundo caótico no pasa por el retorno al padre sino por un enigma, una X asociada a la feminidad. Pero, por supuesto, para dar nombre a esa X y comenzar a desplegar la solución, los productores y directores del género tendrían que apartarse radicalmente del intercambio de mercancías perversas.

## **Bibliografía 5**

ALCÓVER, Agustín

2004 *Guía para ver y analizar Seven*. Barcelona: Octaedro.

ARTISAN NEWS SERVICE

2007 «*Saw IV* (4). An Educational Experience, says Tobin Bell». En: *Artisan News Service*. 26 de noviembre. Consulta 8/2/2011 <<http://www.youtube.com/watch?v=yiySjzPXz7U>>.

BATAILLE, Georges

2009 «Georges Bataille: Literature and Evil». Consulta 8/2/2010. <<http://www.youtube.com/watch?v=-WiwNekNJGA>>.

CLOVER, Carol J.

1992 *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press / British Film Institute.

CUETO, Emilia

2006 «Entrevista a Eric Laurent». En: *El Sigma.com*. 11 de diciembre. Consulta 8/2/2010. <<http://www.elsigma.com/entrevistas/entrevista-a-eric-laurent/11271>>.

DE QUINCEY, Thomas

1985 [1827] *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Madrid: Alianza Editorial.

DIKA, Vera

1990 *Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Genre*. Rutherford, Nueva York: Fairleigh Dickinson.

FREUD, Sigmund

1988 [1930] *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial.

1981 *Obras completas*, t. III. Madrid: Biblioteca Nueva.

KRISTEVA, Julia

1982 *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nueva York: University Press.

LACAN, Jacques

- 2003 «Kant con Sade». En: *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 744-770.
- 1988 *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- 1984 *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- 1981 *Seminario 1. Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós.

LEYTON, Elliot

- 2005 *Cazadores humanos. El auge del asesino múltiple moderno*. Barcelona: Alba.

MCGOWAN, Todd

- 2007 *The Real Gaze. Film Theory After Lacan*. Nueva York: State University of New York Press.

MILLER, Jacques-Alain

- 2005 *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Buenos Aires: Paidós.
- 1998 *Elucidación de Lacan. Charlas brasileñas*. Buenos Aires: Paidós.

PERRELLO, Tony

- 2010 «A Parisian in Hollywood. Ocular Horror in the Films of Alexandre Aja». En: HANTKE, Steffen (ed.), *American Horror Film. The Genre at the Turn of the Millenium*. Jackson, Mississippi: Mississippi University Press, pp. 15-34.

RODRÍGUEZ, José Manuel

- 2010 «“Vivir o morir, tú decides”. Acerca de la saga de películas *Saw* (2004-2009) y una interpretación de la misma desde el dilema del prisionero». En: *Catoblepas, Revista Crítica del Presente*, N° 95, enero. Consulta: 8/2/2011. <<http://nodulo.org/ec/2010/n095p17.htm>>.

SCHMID, David

- 2006 *Natural Born Celebrities. Serial Killers in American Culture*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.

SIMPSON, Philip L.

- 2010 «Whither the Serial Killer Movie?» En: HANTKE, Steffen (ed.), *American Horror Film. The Genre at the Turn of the Millenium*. Jackson, Mississippi: Mississippi University Press, pp. 119-141.

SLOTERDIJK, Peter

- 1987 *Critique of Cynical Reason*. Minneapolis: University of Minnessota Press.

SOLER, Colette

- 2000 *La maldición sobre el sexo*. Buenos Aires: Manantial.

ŽIŽEK, Slavoj

- 2009 «Hollywood Today: Report from an Ideological Frontline». En: *How to Read Lacan*. Consulta: 2/2/2010. <[www.lacan.com/essays/?page\\_id=347](http://www.lacan.com/essays/?page_id=347)>.
- 2005 *El sujeto espinoso. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires: Paidós.
- 2003 *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 1994 *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*. Londres: Verso.
- 1993 *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*. Durham: Duke University Press.



**Secuencia 6**  
**Los superhéroes en la época del  
crepúsculo del deber**

*Juan Carlos Ubilluz, Marcos Mondoñedo y Max Pinedo*





## Zoom in Rehabilitando a los superhéroes con resaca

Los superhéroes llegan al cine en la década de 1940 con los seriales<sup>116</sup>, esas funciones cortas en las que el relato se entregaba por episodios, sábado tras sábado. Pero no fue sino hasta 1951 que arribaron al largometraje con *Supermán y los hombres moleculares*. Hubo que esperar quince años para el segundo largometraje de superhéroes, *Batman: La película* (1966), una extensión de la popular teleserie protagonizada por Adam West, y luego doce más para el tercero, *Supermán* (1978).

Es con el éxito de taquilla de esta última —a la que siguen tres secuelas (1980, 1983, 1987) y una película con Superchica (*Superchica* 1984)— que los superhéroes comienzan a ser un fenómeno importante en la industria cinematográfica. Y es con *Batman* (1989) y *Batman regresa* (1992) que Tim Burton confirma su potencial lucrativo.

Poco después Joel Schumacher toma la posta de la franquicia con *Batman Forever* (1995) y *Batman y Robin* (1997). En contraste a la ligereza de este Batman, pariente de la famosa teleserie de la década de 1960, *The Crow* (1996) sintetiza al superhéroe con el monstruo gótico, creando un espacio en el mercado para *Spawn* (1997) y *Blade* (1998).

Hay más películas de superhéroes en la década de 1990, pero es en el siglo XXI donde se multiplican explosivamente. En lo que va de este siglo, se han hecho cinco películas de los X-Men, tres del Hombre Araña, tres de Batman, dos de Hulk, dos de los Cuatro Fantásticos, una de Supermán, dos de Iron Man, una de Linterna Verde y una de los Watchmen. Siguiendo con la síntesis superhéroes-terror gótico, se realizaron también *Hellboy* (2004), *Ghost Rider* (2007) y dos secuelas de Blade: *Blade II* (2002) y *Blade Trinity* (2004); y en la menos taquillera rama de héroes femeninos, *Catwoman* (2004) y *Elektra* (2005). Pero lo que sugiere que estas películas conforman hoy un nuevo género es la proliferación de híbridos. Pixar produce *Los increíbles* (2004), el relato animado

---

116 En estos seriales, el público infantil vio, en el siguiente orden: *Las Aventuras del Capitán Maravillas* (1941), *Batman* (1943), *El fantasma* (1943), *Aventuras del Capitán América* (1944) y *Supermán* (1948).

de una familia de superhéroes, *Sky High* (2008) trae a los superhéroes al ambiente juvenil del *high school*, *Hancock* (2008) los emparenta con la comedia y *Mi súper ex novia* (2006) con la comedia romántica. Y, para acabar de delinear el género, sale *Superhero Movie* (2008), la parodia del género.

Dicho esto, hagamos de una vez la pregunta obligada: ¿por qué de pronto tantas películas de superhéroes?

## La reciente popularidad de los superhéroes

No se puede responder a la pregunta anterior sin antes analizar los medios de producción. Primero, hay que considerar la renovación de la industria de Hollywood a mediados de la década de 1970. En su intento por afianzarse globalmente, Hollywood comenzó a realizar películas de gran presupuesto para un público infantil y juvenil como, por ejemplo, *La guerra de las galaxias* (1977) e *Indiana Jones* (1981). Segundo, dado su público infantil, las películas de superhéroes dan lugar al *merchandising*; después de ver *Batman*, el niño puede comprar una batimáscara, un triciclo con forma de batimoto o un videojuego con todos los personajes de la película. Tercero, el avance de los efectos especiales dio un mayor realismo al género. El eslogan del *Supermán* de 1978 fue: «Crearás que un hombre puede volar». Finalmente, las nuevas salas de cine potenciaron la demanda de la «gran imagen» y del «gran sonido» o, en términos de Lipovetsky y Serroy, de la «imagen-exceso»<sup>117</sup>. Esta es, sin duda, la imagen que conviene al superhéroe. No es fortuito que tanto *Supermán regresa* (2006) como *Batman. El caballero oscuro* (2008) hayan sido reformateadas para las megapantallas de los IMAX<sup>118</sup>.

Ahora bien, todo esto determina que se puedan producir películas de superhéroes, pero no que el público quiera verlas. Para asir su reciente interés en ellas, hay que considerar el declive del *western*<sup>119</sup>. Este es un género de aventuras cuyo escenario es la planicie del lejano Oeste. Y puesto que en esta frontera de la «civilización» la ley no impera realmente sobre la naturaleza y la codicia humana, entra en escena un héroe solitario que debe tomar una

117 Ver el capítulo II de la primera parte de Lipovetsky y Serroy (2009).

118 Estas ideas sobre los medios de producción se nutren de David Bordwell en «Observations on Film Art» (2008).

119 David Bordwell resalta también el nexo *westerns*-superhéroes (2008). Pero, a diferencia de él, nosotros damos al declive del *western* un papel más central en la proliferación de las películas de superhéroes.

decisión ética para fundar o defender a la comunidad. La planicie del *western* es más que el decorado del relato: opuesto al carácter repetitivo de la ley, el espacio vacío de la planicie resalta la soledad del *cowboy* a la hora de la verdad. La planicie es el signo de que el héroe realiza el acto ético a solas, sin la garantía de la norma legal.

Las novelas de caballería (con sus solitarios caballeros errantes) fueron un género de aventuras ético para la literatura medieval. Lo mismo fueron los *westerns* (con sus llaneros solitarios) para el cine del siglo XX. Y nuestra tesis es que las películas de superhéroes sustituyeron a los *westerns* como género de aventuras ético alrededor del cambio de siglo. No cuesta mucho entender que el público de hoy se interese menos por los dilemas éticos en el lejano Oeste (hoy poblado de condominios y centros comerciales) que en el contexto de las metrópolis, los avances tecnológicos, las corporaciones y el complejo industrial-militar. Así como el *cowboy*, el superhéroe actúa allí donde la ley falla, pero ahora, es en el vacío moral que deja la caduca figura del padre donde él realiza su acto.

## Los superhéroes, el superhombre y el cómic

Como lo intuye todo lector de filosofía, la obra de Friedrich Nietzsche inspiró la creación de Supermán. De hecho, el epíteto usado para referirse a este héroe, «el hombre del mañana», retoma la esperanza nietzscheana de que, luego del animal y del hombre, vendrá el superhombre. En 1933, Jerry Siegel escribió un cuento, ilustrado por Joe Shuster, titulado *El reino del superhombre*<sup>120</sup>. Aquí, Ernest Smalley, un científico filántropo, decide ayudar al hambriento William Dunn dotándolo de poderes como la telepatía y el control de la mente, aunque provocando en él un efecto secundario que sella su destino moral: la caída de su cabello. Dunn, el primer Supermán, asesina a su padre creador y utiliza sus poderes para dominar el mundo. Al año siguiente, Siegel y Shuster crearon un segundo Supermán, el mismo personaje virtuoso que hoy conocemos con su clásico traje rojo-azul-amarillo, pero no fue hasta 1938 que lo dieron a conocer en el primer ejemplar de Action Comics. Y, por supuesto, el Supermán anterior, el calvo Dunn, devino en el genio maligno Lex Luthor.

El superhéroe y el supervillano orbitan así el anuncio del *Übermensch*. Pero (y esto debe quedar claro) ninguno de ellos encarna a ese ser más allá del Bien

---

120 Para una versión completa de *The Reign of the Super-Man*, ver Siegel (2009 [1933]).

y el Mal. Pues mientras Supermán está más allá del Mal, pero no del Bien, Lex Luthor está más allá del Bien, pero no del Mal. Y lejos de entrar a este juego de espejos, el superhombre se consagra a hacer posible lo imposible. Es decir, mientras el héroe afirma la ley paterna y el villano la niega, el superhombre se sustrae a la ley y a su reverso para crear lo Nuevo. Su figura no es por tanto la del camello (el hombre que carga con la moral), tampoco la del león (el que con zarpazos la desafía), sino la del niño que dice: «Sí» al devenir sin-ley de la vida<sup>121</sup>. Los cómics tardarán un cuarto de siglo para acercarse al superhombre. Pero antes de ello, antes de acercarse solamente, deberán pasar por dos tiempos.

Primer tiempo: El superhéroe se halla bien alineado al orden social. Supermán, por ejemplo, defiende «la verdad, la justicia y el modo de vida americano»: de allí que tanto él como la Mujer Maravilla y el Capitán América vistan los colores de la bandera estadounidense. También en este tiempo aparece Batman, un héroe oscuro que se debate entre la sed de venganza y el deseo de justicia en una ciudad igualmente oscura, Ciudad Gótica, donde el crimen penetra hasta las fuerzas policiales.

A pesar de esto, Batman pertenece al primer tiempo y esto por dos motivos. Primero, si bien Ciudad Gótica está corrupta hasta la médula, como no lo está Metrópolis, por ejemplo, Batman intenta restaurar un orden social que básicamente replica el ideal social norteamericano. Y segundo, porque, al igual que Supermán, Batman sostiene la ley paterna. En su fortaleza del Polo Norte, el hombre de acero se comunica con el espectro de Jor-El, el padre científico de Krypton. Si Supermán es bueno y su gesta es justa, es porque se identifica con el padre cuya ley asegura la moralidad del progreso. Asimismo, Bruce Wayne (Batman) consigue transformar su sed de venganza en deseo de justicia a través de la identificación con su padre, Thomas Wayne. Diestro cirujano y millonario filántropo, Thomas es, así como Jor-El, el buen padre científico, pero es además el buen padre capitalista. El superhéroe inscribe así su singularidad en una ley paterna enlazada a los pilares de la sociedad estadounidense: el progreso científico, el capitalismo y la democracia.

---

121 Estamos aludiendo aquí al capítulo «Las tres transformaciones» de *Así habló Zaratustra*, donde Nietzsche caracteriza al espíritu del camello como «fuerte, sufrido y reverente» —este sería el espíritu del hombre de la moral— y al del león como desafiante y «ansioso por conquistar su libertad» —y este sería el espíritu del rebelde— (2008: 27). Pero con todo su coraje y negatividad, el león no es capaz de crear nuevos valores; para ello necesita transformarse en niño. Como lo afirma Nietzsche: «El niño es inocencia, olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un echar a andar, un santo decir sí» (2008: 8).

Segundo tiempo: En la década de 1960 aparecen unos superhéroes con personalidades «inestables». Entre los Cuatro Fantásticos, por ejemplo, la Mole es irascible y el Hombre Antorcha un joven rebelde y egocentrista con ínfulas de actor. Como dice Stan Lee, son «superhéroes con resaca». Por su parte, Peter Parker, o el Hombre Araña, es un adolescente que se sirve en un inicio de sus poderes para amasar dinero y conquistar chicas. Es solo cuando el uso irresponsable de sus poderes resulta en la muerte del tío Ben, su padre adoptivo, que Peter comprende que «con un gran poder viene una gran responsabilidad». Finalmente, la obsesión del inventor Hank Pym por ser tan *cool* como Iron Man lo trastorna y lo lleva a abusar de su esposa Jane. Y cuando debido a sus faltas éticas Hank es juzgado por sus pares, este héroe con una severa resaca construye un robot gigante para matarlos a todos.

De más está decir que el problema principal de estos héroes es el narcisismo, cuyo correlato es el declive del Nombre del Padre (o de la autoridad paterna). Atrás quedan las charlas de Supermán con su padre en la fortaleza del Polo, así como la morbidez hamletiana con que Batman recuerda al padre asesinado. El caso de Peter Parker es aquí ejemplar. La muerte del tío Ben parece repetir la muerte de Thomas Wayne, pero solo lo parece. Mientras que la muerte del padre determina a Bruce Wayne en su misión como Batman, la muerte del tío solo refrena el individualismo de Peter. No es en Nombre del Padre que él se hace Hombre Araña. El drama psicoanalítico de Bruce es el del superyó freudiano: él se culpa de no hacer lo suficiente para honrar la memoria del padre. El drama de Peter es cómo regular el superyó lacaniano, es decir, cómo acallar la culpa de no gozar lo suficiente<sup>122</sup>. Así como Hank Pym y el Hombre Antorcha, el Hombre Araña sale a la luz cuando, en la segunda mitad del siglo XX, la función paterna que sostiene la moral de sacrificio en aras del colectivo se muestra muy débil ante el empuje al goce individualista en la sociedad de consumo.

Tercer tiempo: También en la década de 1960, aparecen unos muchachos, los X-Men, cuyos poderes son producto de la evolución genética de la especie. Primero el animal, después el hombre y finalmente... el mutante. A pesar de coincidir cronológicamente con los superhéroes del segundo tiempo,

---

122 Más precisamente, no es que haya un superyó freudiano y un superyó lacaniano. Se trata simplemente de que Jacques Lacan descubrió que la prescripción más básica del superyó – de la agencia moral descubierta por Freud – está relacionada al padre de la horda primitiva de *Totem y tabú*. En este sentido, el padre de la horda primitiva, el padre mítico que puede poseer a todas las mujeres, «dice lo que dice el superyó [...]. Lo que dice el superyó es ¡Goza!» (Lacan 2006: 164).

los X-Men pertenecen a un tercer **tiempo lógico** dado que ciernen una nueva problemática. Estos superhéroes, a diferencia de los anteriores, ya no defienden el orden existente, el cual es ahora estigmatizado de represivo y homogenizador. Incapaz de tolerar la diferencia de los mutantes, el Estado pretende usarlos como soldados especiales, experimentar con sus cuerpos o simplemente eliminarlos. Esto lleva a Charles Xavier a fundar una escuela que ayuda a los jóvenes mutantes a desarrollar sus poderes para defender a la nueva especie contra el prejuicio social y la biopolítica de Estado.

Aquí debemos preguntarnos: ¿Es Xavier el padre de los mutantes? La respuesta es compleja y será materia de uno de los ensayos que siguen a esta introducción, pero ensayemos una provisional. En tanto que Xavier no inscribe a los mutantes en el orden social existente, sino que desarrolla sus singularidades para cambiarlo, su operación no es la del Nombre del Padre sino la del Padre del Nombre, el Padre que nombra lo Nuevo<sup>123</sup>. Y en tanto que los X-Men se sustraen a la dicotomía entre el Bien (la defensa del orden social) y el Mal (su destrucción) y despliegan sus poderes en nombre de un mundo **por venir**, se acercan al superhombre nietzscheano más que todos los superhéroes anteriores.

## Los superhéroes en el cine de nuestra época

Volviendo al cine, ¿qué pasa con estos tres tipos de superhéroes cuando llegan a la pantalla hacia al fin de la década de 1970?

Para responder a esta pregunta, comencemos por lo que acontece al personaje de Superman. Si el Superman protagonizado por Georges Reeves en 1951 es todo seriedad y deber, aquel protagonizado por Christopher Reeve en 1978 es todo bromas y sonrisas. Y este cambio de humor es un signo de que su voluntad ya no es de acero. Al final de la película, Superman pretende retroceder el tiempo para revertir la muerte de Lois Lane, pero al elevarse a los cielos oye la voz de su padre prohibiéndole interferir en la historia humana. Superman, no obstante, ignora el mandato paterno y vuela a gran velocidad

---

123 Según Jacques-Alain Miller, en su última enseñanza Jacques Lacan concibe la cura como una identificación con el síntoma, es decir, como una identificación con lo más real o singular del sujeto. De allí que se viera «llevado a pasar de Nombre del Padre al Padre del Nombre» (Miller y Laurent 2005: 256). A diferencia del Nombre del Padre, que inscribe al sujeto en el orden social, el Padre del Nombre realiza la operación de dar nombre a aquello en el sujeto que es **sinlugar** en ese orden. Todo esto se desarrollará ampliamente en el tercer ensayo de este capítulo.

alrededor de la Tierra hasta hacerla rotar en dirección contraria, con lo cual consigue retroceder el tiempo hasta antes de la muerte de Lois y, entonces, salvarla.



Más allá de si hizo bien o mal, queda claro que este superhéroe ya no actúa según la ley del padre. Quiriendo ser comprensivos, podríamos decir que un error lo comete cualquiera. Sin embargo, en la secuela, *Supermán II*, el hombre de acero renuncia a sus poderes para vivir como hombre junto a Lois Lane y de pronto... llegan a la Tierra unos villanos de Krypton y someten a la raza humana a su tiránica voluntad. Pero este héroe no es solo enamorado hasta el punto de olvidar los peligros interplanetarios que acosan a la Tierra, sino que es incapaz de soportar las humillaciones de Clark Kent. En el tiempo en que ha renunciado a sus poderes, «Supermán» es doblegado físicamente por un matón en una cafetería. Al final de la película, luego de recobrarlos, regresa a la cafetería a vengarse del matón.

Si el hombre de la voluntad de acero actúa de este modo, ¿qué se puede esperar de los demás superhéroes? Es en este contexto que aparece *Hancock*, la verdad reprimida de los superhéroes de nuestra época. En la primera escena de la película, Hancock (Will Smith), vestido como un pordiosero, duerme sobre una banca pública con una botella de alcohol en la mano, mientras unos maleantes huyen de la policía. Un niño lo despierta a empellones y lo insta a cumplir con su deber. Hancock se levanta de mala gana, vuela hasta los maleantes y, en efecto, los detiene; pero, en el intento, ocasiona daños millonarios a la ciudad.





Más que un superhéroe, Hancock es un borracho con superpoderes o, para retomar la frase de Stan Lee, es literalmente un superhéroe con resaca. No obstante, gracias a la amistad que entabla con un ser humano idealista, se educa progresivamente en la (est)ética de los superhéroes, hasta convertirse en uno. *Hancock* es así un *Bildungsroman*, o mejor, un *Bildungsfilm*: una película de aprendizaje de heroísmo para una época en la que el narcisismo y el imperativo al goce acallan la voz del deber colectivo.

Entonces, para volver a la pregunta anterior, ¿qué ocurre con los superhéroes cuando llegan al cine a fines de la década de 1970? Ocurren tres cambios interconectados. Primero, los héroes del primer tiempo tienden a desaparecer (la Mujer Maravilla, el Capitán América) o a adoptar las características de los héroes del segundo tiempo (el enamoradizo Superman de 1978). Segundo, a pesar de la popularidad de los X-Men (héroes del tercer tiempo), los héroes que predominan en el cine son los del segundo tiempo, los «superhéroes con resaca». Y tercero, lo habíamos adelantado, todos estos héroes ahora «protagonizan» *Bildungsfilms*. En la época del crepúsculo del deber, ¿cómo sorprenderse de que los superhéroes tengan que «volver al colegio» a aprender sobre el heroísmo que otrora era parte de su naturaleza?

En los ensayos que siguen nos ocuparemos de este proceso de aprendizaje en tres sagas que corresponden a los tres tiempos del superhéroe. Nos interesan principalmente las decisiones éticas del héroe en una época en que la ley falla. Pero también indagar sobre las respuestas que estas películas ofrecen a las preguntas por la tecnología y el quehacer político en el mundo contemporáneo.

Max Pinedo examinará cómo Bruce Wayne debe servirse del Nombre del Padre para domeñar su sed de venganza y convertirse en Batman. Y también verá cómo la saga de Batman intenta distinguir al héroe de entidades como la CIA o los vigilantes fascistoides que violan la ley en nombre de un «Bien

Superior». La pregunta que anima las películas de Christopher Nolan es así: ¿existe de verdad un vigilante justo?

Marcos Mondoñedo estudiará luego la tensión entre el querer y el deber en el Hombre Araña; más que una simple alternativa, esta tensión es la fuente de su superpoder. Y analizará también cómo la manera de asumir corporalmente la tecnología determina la diferencia entre el superhéroe y el villano.

Finalmente, Juan Carlos Ubilluz sostendrá que la saga de los X-Men pretende educar al adolescente «raro» de hoy a lidiar subjetivamente con una sociedad que aplasta su singularidad y, a la vez, con su propio resentimiento hacia aquella. Y evidenciará además que la saga esboza un proyecto político para toda comunidad minoritaria que debe enfrentar la intolerancia de la gran comunidad nacional.

# Batman y la sombra del vigilante. Sobre la posibilidad de un suplemento no-obsceno de la ley

*Max Pinedo*

Cuando en el 2005 se estrenó *Batman inicia*, la película de Batman con la que Christopher Nolan reinició el universo de este superhéroe, lo primero que vino a la mente de los fans fueron los intentos de Tim Burton y de Joel Schumacher una década atrás. Tanto en *Batman* (1989) como en *Batman regresa* (1992), Burton puso en escena varios elementos del cómic que otras representaciones del héroe habían dejado de lado. Por ejemplo, la temática y la estética de los héroes *pulp*<sup>124</sup> e incluso la ambientación de Ciudad Gótica sobre trazos del expresionismo alemán. Estas películas cimentaron las bases del género, presentando a un héroe trastornado, desarraigado de su entorno, cuyo álter ego se le presenta como una carga opresiva. Es un héroe atípico, muy cerca de hacer justicia con sus propias manos.

Por el contrario, al tomar las riendas de la franquicia de Batman en 1995, Schumacher intentó traer de regreso la ligereza y la comicidad de la teleserie de la década de 1960. Pero, a pesar de ser comercialmente exitosas, sus películas –*Batman Forever* (1995) y *Batman y Robin* (1997)– recibieron duras críticas por parte del público debido a la naturaleza caricaturesca de sus personajes. El mismo Schumacher hizo públicas sus disculpas, señalando que solo trató de dar un producto entretenido. Quizá el espectador de este género espera algo más que la adaptación de sus superhéroes a una divertida superficie. Quizá espera que le digan algo sobre su propia realidad.

Por ello considero importante estudiar el trabajo de Nolan. A diferencia de Burton y de Schumacher, él no solo empató a Batman con su contraparte en los cómics, sino que construyó un personaje cuya existencia y acciones están totalmente relacionadas a su entorno (a las estructuras sociales y a los mecanismos de poder de su ciudad). Pero, más importante aun, Nolan problematiza la naturaleza del héroe y lo aterriza en el imaginario social de los

---

124 El héroe *pulp*, a diferencia del superhéroe, es un hombre con gran fuerza física e intelecto (como Doc Savage o La Sombra) que lucha en el contexto de un universo en crisis. Es un hombre por lo general puesto en situaciones límite, pero que finalmente sabe diferenciar el Bien y el Mal en un mundo moralmente ambiguo.

espectadores. Y esto en el siguiente sentido: sus dos películas de Batman parten del supuesto de que el héroe es sospechoso de ser un suplemento obsceno de la ley.

Por suplemento obsceno debemos entender un poder subrepticio detrás del poder público. No se trata de un simple exceso transgresivo sino de uno que constituye el soporte de la ley. En la película *Cuestión de honor* (1992) esta idea se ve sintetizada en el llamado «código rojo» que permitía a los conscriptos golpear a quien no siguiese adecuadamente la ética de los marines sin necesidad de un juicio público. Evidentemente este código, que en todo momento debe ser negado y ocultado, es una transgresión a la ley, pero una que al mismo tiempo sostiene «el espíritu» de la comunidad militar. Ejemplo del suplemento obsceno, el código rojo es esa «ley nocturna» por medio de la cual se refuerza la debilidad de la ley pública para imponerse sobre el individuo (Žižek 1999: 87).

Las películas de Nolan parten de la experiencia del mundo con instancias obscenas como la CIA, la KGB o, en un plano local, el SIN; parten, es decir, de la desconfianza de la época con respecto al suplemento obsceno de la ley. La misma industria del cómic da cuenta de esta desconfianza, aunque ahora vertida sobre los superhéroes. En el evento de Marvel del 2006, *Civil War*, los superhéroes debaten sobre el Acta de Registro Súper Humano, mediante la cual el gobierno intenta concretizar su deseo de supervisarlos, obligándolos, entre otras cosas, a revelar sus identidades secretas, pues los considera una potencial arma de destrucción masiva. La acción gira en torno a la decisión de los superhéroes sobre si convertirse en superpolicías pagados por el gobierno o defender su derecho al anonimato.

También, en la serie *Infinite Crisis* del 2005, DC Comics pone sobre el tapete esta desconfianza al enfocarse en las transgresiones a la ley de los superhéroes. Algunos son capaces de matar, como la Mujer Maravilla, haciendo aun más difusa la raya que los separa de los villanos. Otros, en su obsesión por tener todo bajo control, no dudan en espiar a sus propios camaradas. Batman, por ejemplo, lleva esto a cabo por medio del satélite Brother Eye, una obvia referencia a la novela *1984* de George Orwell. Justamente, la función del satélite era vigilar a todo superhombre en el planeta, sea héroe o villano, lo cual constituye una evidente transgresión a la ley en función de un supuesto «Bien Superior».

Por tanto, el dilema de Batman en las películas de Nolan radica en hallar su lugar respecto a la ley. Es innegable que el concepto del superhéroe reside en una suspensión de la ley que sin embargo sostiene el espíritu de la

comunidad<sup>125</sup>. Pero si bien Batman está fuera de la legalidad, ¿es este superhéroe un suplemento en el sentido tradicional, es decir, obsceno? ¿O es él más bien otro tipo de suplemento: uno que permite a la comunidad identificarse con él sin degradarse hacia la villanía fascista? Como veremos, el mérito de las películas de Nolan es que se toman en serio estas preguntas e indagan sobre la posibilidad de un sujeto que encarne una suerte de suplemento «benigno».

### **Entre la venganza y la justicia**

A diferencia de las películas de Burton y Schumacher, *Batman inicia* retrata al superhéroe como parte de la ciudad, es decir, conectado a sus mecanismos sociales, económicos, policiales y políticos. Aunque, más que parte de Ciudad Gótica, Batman o Bruce (Christian Bale), en tanto heredero de la familia Wayne, es su centro. Para cimentar esta idea, propongo remitirnos a la escena donde un joven Bruce Wayne viaja en el tren que construyó su padre, observando la ciudad, su ciudad.

Vale recordar que los Wayne son una de las familias más adineradas de Ciudad Gótica. Pero, a diferencia del resto de las de su clase, la familia Wayne se erige como el sostén de la comunidad. No solo los padres de Bruce socorrieron a la ciudad durante la Gran Depresión sino que generaciones anteriores de los Wayne ayudaron a la liberación de los esclavos, usando como vías de escape los túneles de su mansión, que luego se convertirían en la baticueva. Durante el paseo familiar se muestra en el horizonte la imponente y hegemónica torre Wayne, el centro del proyecto de transporte público construido por Thomas Wayne, el padre de Bruce. Médico y filántropo, Thomas Wayne se articula a manera del pilar que sostiene su universo. Y el peso de este nombre es la primera coordenada sobre la que el héroe se irá construyendo. Asumir el nombre Wayne significará entonces, para Bruce, convertirse también en esta torre, como lo fue su padre.

---

125 Según Žižek, «lo que mantiene unida a una comunidad en su nivel más profundo no es tanto la identificación con la ley que regula el circuito normal cotidiano de la comunidad, sino más bien la identificación con una forma específica de transgresión de la ley» (1999: 76).



Sin embargo, Ciudad Gótica recibe un golpe casi mortal cuando los esposos Wayne son asesinados por el ladronzuelo Joe Chill. Tanto Bruce como la ciudad quedan en *shock* ante la muerte del patriarca. Años después, el joven enfrenta uno de los momentos más cruciales de su vida, el cual podría decirse que constituye el primer paso de su vida como superhéroe. Bruce asiste al juicio de Chill, a quien se le otorga la libertad a cambio de que testifique contra Carmine Falcone, el jefe de la mafia local. Aún agobiado y resentido por la muerte de sus padres, espera al antiguo ladrón a la salida del juzgado con la intención de matarlo, pero su venganza es truncada cuando este es asesinado por uno de los secuaces de Falcone. Rachel Dawes (Katie Holmes), amiga de la infancia, retira a Bruce de la escena del crimen y luego ambos discuten sobre la diferencia entre justicia y venganza, que ella resume en esta frase: «La justicia crea armonía, la venganza es solo para que te sientas mejor».

Convencido de que el sistema legal está corrupto, Bruce admite que su único deseo era matar a Chill, afirmando: «Yo no soy bueno», lo que quiere decir: «Yo no soy como mi padre». En efecto, a diferencia de este, Bruce se ha dejado llevar por una sed personal de venganza que desconoce la impersonalidad de la ley. A fin de probar lo dicho, extrae de su saco la pistola con la que pretendía realizar el asesinato. Es entonces que Rachel le asesta dos cachetadas para luego decirle que su padre estaría avergonzado de él. Cada golpe viene a poner coto a la sed de venganza de Bruce y a reinscribirlo en el orden simbólico, en la Ley pública. Avergonzado, pero también castrado por la intervención de Rachel en Nombre del Padre Wayne, Bruce emprende un viaje de exploración personal que lo lleva hasta China.

La película va diagramando así que la justicia está del lado del contrato social, en donde el individuo acepta una autoridad superior a sí mismo así como un conjunto de leyes y normas. La venganza, por el contrario, se muestra

como una cruzada personal, como la satisfacción de un goce solipsista que aísla al individuo de la sociedad. Es el origen de los vigilantes, de quienes se sitúan por encima de la ley imponiendo su propia ética como la única válida para evaluar al resto. Es el origen también de todo movimiento fascista, que suspende la ley para «salvar» a la comunidad de una amenaza real o ficticia, pero también para permitir a los «salvadores» gozar de la transgresión de la ley<sup>126</sup>. Y en este mismo sentido, es el origen de Ra's al Ghul (Liam Neeson), el maestro que Bruce conoce en el Oriente.

Conociendo las habilidades físicas de Bruce y su posición social en Ciudad Gótica, Ra's lo entrena para hacerlo miembro de la Liga de las Sombras, una organización de vigilantes dedicada a erradicar el crimen en el mundo a cualquier precio. El entrenamiento de Bruce se da en dos niveles. Un nivel físico de estrategias de combate y uno moral, en donde Ra's actúa como un nuevo padre que le inculca una nueva ética. Según esta, el Mal debe ser erradicado de raíz y el criminal ejecutado sin miramientos.

En la tensa relación entre Bruce y su nuevo maestro, se observa la lucha entre dos éticas (esta lucha será una constante a lo largo de la película). La ética de la justicia, que nos remite al padre Wayne, a su convicción de que el compromiso con la ley puede salvar a la sociedad, y la ética de la venganza, que nos lleva al nuevo padre Ra's, el cual nos enrostra la debilidad de la ley y por tanto la necesidad, pero también el goce, de ser inmisericorde con el criminal. Para asumir plenamente la ética de Ra's, Bruce debe desaparecer en sí mismo todo vestigio del primer padre (Thomas Wayne).

La disputa ética tiene su momento más explosivo en la sede de la Liga de las Sombras. Bruce ha concluido su entrenamiento y, para ser aceptado como miembro de la liga, debe ejecutar a un delincuente común. Se le presenta así la obscena tentación de ser todopoderoso, de ser juez y verdugo. Y Bruce simplemente dice «no», se niega a la venganza propuesta por el padre fascista. Este «no» está relacionado a los golpes que Rachel le propició a Bruce en Ciudad Gótica poco después del asesinato de Joe Chill, golpes que reinscribieron entonces el No(mbre) del Padre y que ahora le permiten rechazar la ética de Ra's al Ghul. La prevalencia del nombre de Wayne sobre la tutela del padre fascista tiene un correlato en la prevalencia física de Bruce sobre

---

126 Como lo manifiesta Slavoj Žižek, «aunque en la superficie el amor totalitario [o fascista] también impone órdenes severas que nos obligan a renunciar a los placeres y a sacrificarnos por algún deber superior, su mandato real, discernible entre líneas en sus palabras explícitas, es exactamente opuesto [al sacrificio]: llama a la **transgresión** libre e irrestricta» (1999: 240).

Ra's. Además de vencer en combate a quien pretendía usurpar el lugar de su padre, Bruce incendia la sede de la Liga de las Sombras.

Bruce regresa entonces a Ciudad Gótica. Ya se está encontrando a sí mismo y a su propio nombre y con ello nace su álgter ego, Batman, y su determinación de luchar contra la mafia de Falcone. Aquí debemos hacer hincapié en la reacción de la sociedad ante el héroe naciente. Como ciudadanos, los individuos deben aceptar someterse a ciertas instancias estatales, aunque sepan que son imperfectas. Pero en el caso de Ciudad Gótica, la imperfección estatal se desliza peligrosamente hacia la perfección criminal, ya que muchos policías y funcionarios públicos trabajan para la mafia. Por ello muchos ciudadanos aceptan a un vigilante fuera de la ley (Batman): y esta aceptación funciona paradójicamente como un lazo social ilegal que tiene como objetivo el retorno de la ciudad a la legalidad. Las autoridades, no obstante, tienen una posición conflictiva con relación a este héroe. Algunos policías, como el teniente Gordon (Gary Oldman), respetan su labor, pero el comisionado Loeb ordena su captura pues resiente que, en su ciudad, alguien tome la ley en sus propias manos.

Si para Ciudad Gótica Batman genera una tensión entre aceptarlo y rechazarlo, para Bruce Wayne el proceso tampoco es sencillo. El conflicto, para él, se da entre seguir sus deseos como individuo (su amor por Rachel y la sed de venganza que lo emparenta con Ra's) y separarse de ellos para privilegiar su deber social. Y lo que la narrativa filmica señala una y otra vez es que solo asumiendo el nombre de Wayne (el Nombre del Padre) podrá Bruce llevar a buen puerto su misión de superhéroe.

Una escena que ilustra este conflicto es la discusión entre Bruce y Alfred (Michael Caine), el mayordomo de los Wayne. Para llegar a este momento, se debe recordar que Rachel había sido atacada con un letal alucinógeno por el villano conocido como el Espantapájaros. Batman la rescata y conduce su batimóvil a altas velocidades hasta la baticueva para suministrarle un antídoto y así evitar su muerte. Pero en el trayecto pone en riesgo la vida de otros civiles y ocasiona graves daños a la ciudad. Al llegar a casa, Alfred, que había visto el incidente por la televisión, lo increpa: «Usted se está perdiendo dentro de su monstruo». Bruce se defiende aduciendo que solo se sirve del monstruo para ayudar a los demás, igual que su padre; y añade que su imprudencia al volante se debió a una situación excepcional, la vida de Rachel estaba en peligro. Alfred trata de hacerle entender entonces que debe haber una razón **menos personal** para actuar como Batman. Esto lo dice en el sentido de que Bruce acaba de actuar en nombre de su amor a Rachel (un deseo personal) en vez de en nombre de todos los ciudadanos (el deber impersonal).



Bruce ha admitido, sin saberlo, que hay un deseo individual (el amor a una mujer) por el cual sería capaz de ponerse por encima de la ley. Es por ello que debe sacrificarlo. Él se compara a su padre, al héroe que salva vidas, pero Alfred le hace ver que el padre obró siempre de manera desinteresada, vale decir, impersonal. Así, queda claro que Bruce aún se resiste a asumir el Nombre del Padre<sup>127</sup>, es decir, el Nombre que sostiene la impersonalidad de la ley, pues hacerlo implicaría renunciar a su particularidad, a su propio querer personal (Rachel). De allí que cuando, luego de resonarlo, Alfred lo insta a atender a sus invitados, pues estos han acudido a la mansión en parte para honrar la memoria del padre (la discusión se da en el contexto de la fiesta de cumpleaños del joven Wayne), Bruce le responde sintomáticamente: «No me importa mi nombre».

Sin embargo, el momento para la asunción del Nombre de Wayne no está lejos para el héroe. Ra's al Ghul regresa como la venganza encarnada y, antes de destruir Ciudad Gótica, decide destruir al «hijo» que lo negó. La Liga de las Sombras invade la mansión Wayne y Ra's le comunica a Bruce que «esta vez sí» acabarán con Ciudad Gótica. Sorprendido por esta afirmación, Bruce pregunta si habían atacado anteriormente la ciudad y Ra's explica que, durante la Gran Depresión, la liga se sirvió de la economía como arma para llevarla al colapso, pero que fue detenida por filántropos como Thomas Wayne. En ese instante, Bruce comprende que no podrá hacer frente a la liga sin aceptar por completo el nombre Wayne.

La Liga reduce a escombros la casa paterna, pero nada de esto importa, pues Bruce ha asumido finalmente su Nombre. Batman ha terminado de nacer; ahora sabe cuál es su lugar en el mundo: ser esa torre Wayne al centro de Ciudad Gótica, ser el soporte del orden y del sentido de su ciudad. El final de la película es previsible y el escenario no podría ser otro que los cimientos de la torre Wayne. Batman derrota a Ra's al Ghul y desbarata su plan de destrucción, mediante lo cual se aparta de su propio deseo personal de venganza. Pero falta todavía apartarse de otro deseo para convertirse en el pilar de Gótica. En efecto, en el epílogo, Bruce renuncia a (o al menos pospone) su amor por Rachel.

---

127 El Nombre del Padre está «estrechamente vinculado con la enunciación de la ley. Es a este respecto como es aceptado o no es aceptado por el niño como aquel que priva o no priva a la madre del objeto de su deseo» (Lacan 1999: 197). En efecto, es separando al niño del deseo de la madre que el padre lo inscribe como sujeto en el orden simbólico.

## El dilema del caballero oscuro frente a la ley

En *Batman inicia*, Batman (nuevamente Christian Bale) se enfrenta, más que a un enemigo, a sí mismo, para encontrar al héroe que su ciudad necesita. Hay un marcado énfasis en el desarrollo ético del individuo. En cambio, en *Batman. El caballero oscuro* (2008), el eje narrativo apunta a la constitución de toda una sociedad, a cómo el héroe crea lazos con la ciudad y sus habitantes hasta convertirse en el sostén de la noción misma de comunidad.

Ciudad Gótica está ahora en un proceso de reestructuración a raíz de que Batman empezara a remover a políticos y oficiales corruptos. La policía no piensa seguir persiguiéndolo, pues en el fondo está conforme con su accionar y el ciudadano de Gótica siente que al fin alguien lo protege. La identificación con el héroe va por dos lados. Por el lado informal, algunos ciudadanos tratan de imitarlo con resultados lamentables, pero confirmando la condición excepcional de Batman. Y por el lado oficial, las autoridades abandonan su actitud desconfiada hacia el héroe y aceptan su existencia fuera de la Ley.

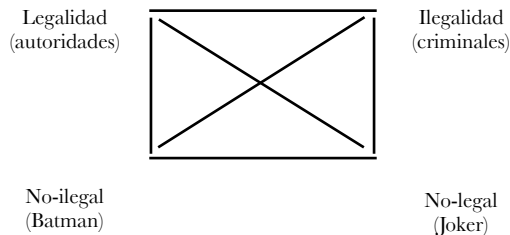
Uno de los personajes que, como el teniente James Gordon, ve en Batman un apoyo en vez de una amenaza, es el nuevo e incorruptible fiscal de distrito Harvey Dent (Aaron Eckhart), también conocido como «El ángel de Gótica». De hecho, Rachel (Maggie Gyllenhaal), el viejo amor de Batman, ahora trabaja para Dent y entre ambos ha surgido una relación amorosa. Se presenta así una relación de complementariedad entre Dent y Batman. Mientras que Dent ve en Batman a un ciudadano valiente, a un protector anónimo de la ciudad, Batman ve en Dent a su reverso oficial, a un defensor de la ley dentro de la legalidad. Es evidente que el éxito de Dent daría pie a la utópica percepción de que el sistema ha podido subsanar sus propias inconsistencias y



que por lo tanto la existencia de Batman ya no es necesaria. Por otra parte, a pesar de que sobre Batman se cierne la sombra del vigilante, Dent confía en su naturaleza heroica y, para él, eso es garantía suficiente de que no abusará del poder conferido implícitamente por la ciudad. Es entonces que resume la posición del héroe con una frase contundente: «O mueres siendo un héroe o vives lo suficiente para volverte un villano».

Esta frase encierra los fundamentos éticos del héroe, que constituyen el eje de toda la película. Para Jacques Lacan, un héroe jamás cede en su deseo, aunque llegue exhausto, aunque esté solo frente al mundo: de lo único que puede ser culpable un héroe es de haber cedido en su deseo<sup>128</sup>. Lejos de justificar el hedonismo, «no ceder en el deseo» implica, para el sujeto, inscribir su particularidad en la impersonalidad de la ley. Pero, si Batman es un ente fuera de la ley, ¿se puede decir que él es realmente un héroe?

Para responder a esta pregunta, debemos primero precisar las diferentes posiciones del sujeto frente a la ley a través de un cuadro semiótico.



En el cuadro hay cuatro lugares. El primero (arriba a la izquierda) es el de la **legalidad**, el cual implica, por supuesto, obrar dentro de la Ley. Aquí se encuentran Thomas Wayne, las autoridades como Gordon y Dent y todos los ciudadanos que actúan dentro del marco legal. En posición contraria al primer lugar, está el segundo (arriba a la derecha): el lugar de la **ilegalidad**, que implica estar fuera de la ley. Este lugar lo ocupan los delincuentes y mafiosos como Carmine Falcone o el Espantapájaros, quienes violan la ley en pos de un beneficio individual (generalmente económico). Lo que Christopher Nolan, el director, logra en *Batman. El caballero oscuro*, es plasmar dos lugares complementarios a esta polaridad canónica (legal e ilegal) que eluden a la luz pública.

128 «Lo que llamo **ceder en su deseo** se acompaña siempre en el destino del sujeto de alguna traición. O el sujeto traiciona su vía, se traiciona a sí mismo y él lo aprecia de este modo. O, más sencillamente, tolera que alguien con quien se consagró más o menos a algo haya traicionado su expectativa, no haya hecho respecto a él lo que entrañaba el pacto» (Lacan 1988: 381).

Así, el tercer lugar es el de lo **no-legal** (abajo a la derecha), que implica no solo estar fuera de la ley sino ponerse encima de ella: es decir, tratar de reemplazarla por una ley «superior». Este lugar lo ocupa el Joker, quien, a diferencia de los criminales comunes en el lugar de **ilegalidad**, no busca un rédito económico en su actividad criminal. Esto no significa que no pueda ser complementario a la **ilegalidad**; después de todo, el Joker trabaja junto a mafiosos. Pero cuando consigue una gran cantidad de billetes por medios ilegales, no tiene ningún reparo en quemarlos. Por otro lado, al estar radicalmente opuesto (en diagonal) a la **legalidad**, se configura a sí mismo como el agente del Caos Puro, o mejor, de una ética que apunta a llevar a la ciudad al Caos. Algo similar se puede decir de Ra's al Ghul, quien trabaja con criminales como el Espantapájaros (es decir, es complementario a la **ilegalidad**), pero solo en tanto que estos son funcionales para oponerse a la **legalidad** de Gótica (que él considera corrupta) y llevar a cabo su destrucción. Así como el Joker, Ra's intenta reemplazar la ley pública de la ciudad por una ley que considera superior: en el caso del primero, se trata de la ley del Caos, en el del segundo, de la ley de la venganza de la Liga de las Sombras.

Finalmente, el cuarto lugar (abajo a la izquierda) es el de la **no-ilegalidad**, que implica la curiosa figura de estar fuera de la ley pero por debajo de ella. Este es un lugar opuesto (en diagonal) al de la **ilegalidad**, y a la vez complementario al de la **legalidad**. Allí se encuentra Batman, quien se opone a la **ilegalidad** (combate a todo tipo de criminales), pero también es complementario a la ley (ayuda a los policías) sin ser parte de ella. Por tanto, su deseo en tanto héroe es cumplir con el deber de proteger a la ciudad **fuera de la ley sin ponerse encima de ella**. Para cumplirlo, él debe necesariamente transformar su sed particular de venganza en deseo universal de justicia. Y debe también sacrificar su amor por Rachel. En breve, debe llegar al punto en que Bruce Wayne no sea más que la máscara de Batman. En este contexto, renunciar al deseo no implica solo dejar de luchar contra el crimen sino también luchar contra él poniéndose fuera y encima de la ley. O, para decirlo en los términos de Dent: si uno no muere como héroe (si uno no se sostiene fuera de la ley pero por debajo de ella), entonces vivirá lo suficiente para saberse un villano (que se ha colocado por encima de la ley). Es este el riesgo que corren Bruce Wayne y Harvey Dent. Su riesgo es caer en el mal de Ra's, el mal de la venganza, deslizarse hacia el tercer lugar (el lugar de lo **no-legal**) del cuadro semiótico.

Este riesgo se pone en escena en una abierta discusión entre Batman y Dent a partir de una escalada de violencia en la ciudad. El Joker (Heath Ledger) ha

puesto contra las cuerdas a Gótica, acabando con muchos representantes de la ley e incluso amenazando la vida de Rachel. Esto desequilibra a Harvey Dent, que rapta a un secuaz del Joker a fin de obtener información. Ante su nula colaboración, Dent recurre a un perverso juego psicológico donde la vida del criminal depende de la suerte. Pero el juego es interrumpido por un furibundo Batman que no puede concebir que Dent, el héroe con rostro, la cara del futuro brillante de Gótica, recurra a un acto tan deleznable para defender a la ciudad. Batman le increpa: «Tú eres el símbolo de esperanza que yo no puedo ser, eres el primer rayo de luz en Gótica en décadas. Si alguien viera esto, todo se desbarataría». Todo esto nos recuerda el concepto del suplemento obsceno de la ley que se deslizó al inicio. Si la transgresión que sostiene la ley se hace pública, el ciudadano pierde fe en el orden simbólico y este se derrumba. Es esto lo que podría pasar en Gótica si se conociesen los excesos de Dent, su ángel salvador.

Pero si Batman se opone a que Dent encarne al suplemento obsceno, es decir, la posición de estar por fuera y encima de la ley (el lugar de lo **no-legal**), ¿es él realmente un suplemento distinto? Sabemos que Batman está fuera de la ley, ¿pero qué evidencias tenemos de que está por debajo de ella? Hay dos momentos cumbres de la película que responden a estas preguntas.

El primero se da en el contexto en que Batman persigue al Joker por las calles de Ciudad Gótica hasta que su rival, maltrecho, queda parado en medio de la pista, desafiándolo. Batman acelera su batimoto, mientras el Joker lo invita a castigarlo. La venganza está a centímetros, pero en el momento cumbre, el héroe evita atropellar al villano. A pesar de todo, él no es un vigilante que procura vengar a la sociedad de ese ser nefasto que le hace daño, sino que, al contrario, se subordina al marco legal. Quien captura al Joker no es Batman, sino el teniente Gordon, en un gesto que se repetirá al final de la película. Si bien el superhéroe está fuera de la ley, en todo momento evita ponerse encima de ella.

El segundo momento se da cuando el Joker escapa de la prisión y conduce a Ciudad Gótica a la total anarquía. A fin de capturarlo y antes de que los ciudadanos pierdan lo poco ganado en cuanto a la confianza en la ley, Batman recurre a métodos éticamente cuestionables, como vigilar la ciudad por medio de una máquina que se conecta a todos los celulares de sus habitantes. Es imposible no remitirse a la paranoia de control que se advierte en los cómics, principalmente al Brother Eye, la máquina orwelliana con la que Batman pretendía vigilar a los demás superhéroes. Tanto en DC Comics como en la película, se muestra el miedo de que el héroe ceda a la tentación de encarnar el suplemento obsceno, es decir, de deslizarse hacia el tercer lugar del cuadro semiótico (el **no-legal**), el de los villanos que, como Ra's, niegan la ley para reemplazarla por una ley «superior».

Lucius Fox (Morgan Freeman), un colaborador de Batman, se horroriza de la máquina, él teme también que el héroe se convierta en ese monstruo obscuro que desde la primera película se cernía como una amenaza. Por ello Batman decide no usar la máquina sino delegar su uso a alguien intachable como Fox y le ordena que, cuando haya encontrado al Joker, la destruya. Esta decisión confirma la heroicidad de Batman. Pase lo que pase, él no cederá en su deseo de luchar contra el crimen desde el cuarto lugar (el **no-ilegal**), es decir, contra el crimen desde fuera de la ley pero por debajo de ella.

Lamentablemente, Harvey Dent, el «caballero blanco» de Gótica, no podrá vivir de acuerdo a su propia frase y morir siendo el héroe. En uno de sus tantos juegos perversos, el Joker secuestra a Dent y a Rachel y obliga a Batman a escoger a quién salvar de los dos. El juego acaba con Rachel sacrificada y con Dent con severas quemaduras en la mitad de su rostro.

La muerte de Rachel trastorna por completo a Dent, quien secuestra a la familia de Gordon, a quien culpaba por la muerte de Rachel, y asesina a varios policías corruptos que habían colaborado con el Joker. Dent se desliza así al tercer lugar del cuadro semiótico (el **no-legal**) en tanto que se coloca no solo fuera sino encima de la ley para castigar el crimen. A diferencia de Batman, Dent cede en su deseo de luchar contra el crimen desde el cuarto lugar del cuadro (el **no-ilegal**). Finalmente, luego de una lucha contra Gordon y Batman, muere convertido en el villano Dos Caras (*Two-Face*): el lado de su cara sin quemaduras alude a la ley pública, el mutilado a su reverso obscuro.



El panorama es desolador, la caída en desgracia de Dent pone en riesgo la confianza adquirida por los ciudadanos de Gótica en el poder público. En este sentido, es importante el momento en que Batman voltea la cara del cadáver de Dent. Es decir, sepulta el rostro del monstruo obscuro para rescatar al del Caballero Blanco que encarna la esperanza de Gótica. De esta manera, Batman permite que Gótica se identifique con la cara limpia de la Ley, con el Caballero

Blanco, mientras que él asume los crímenes de Dent. No teniendo un cargo público, él puede aparentar ser lo oscuro y peligroso que amenaza a la sociedad.

La escena termina de confirmar que Batman soportará toda dificultad sin jamás ceder en su deseo de héroe y que por lo tanto ha acabado por convertirse en esa Torre Wayne al centro de Ciudad Gótica. Pero la escena muestra, además, que Batman se ha convertido en un «mediador evanescente», cuyo gesto de autoanulación vela una verdad incómoda. En otras palabras, Batman asume la posición de un agente fuera de la ley que funda el orden legal, pero que a la vez se borra simbólicamente para sostener la idealizada narrativa histórica de que el orden legal se basta a sí mismo.

Christopher Nolan recurre a una estrategia narrativa con tradición en el cine americano. No podemos dejar de pensar en un clásico del *western* como *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962) de John Ford, cuya tesis central sigue vigente hasta el día de hoy: la tesis de que la existencia social no se basa solo en las leyes sino en un acto de violencia denegado. Como lo sostiene Žižek, toda fidelidad a una comunidad entraña finalmente un crimen fundador con el cual los habitantes se identifican solapadamente (2005: 93).

Remitiéndonos a un caso cercano a nuestra realidad, tenemos la polémica figura de Alberto Fujimori, quien, para luchar contra el terrorismo y sostener el «Bien Común», no tuvo reparos en suspender la Ley, provocando la identificación de gran parte de la sociedad, que consideraba necesaria dicha suspensión. De acuerdo a las posiciones que hemos visto en el cuadro semiótico, Fujimori se defiende de sus detractores aduciendo que actuaba desde el lugar de lo **no-ilegal** ya que, según él, ante las trabas que los políticos tradicionales le ponían, necesitaba estar fuera de la ley para agilizar y garantizar la paz en el país. No obstante, este lugar reservado para el héroe demanda que ni aun bajo la excusa de obrar por el bien del otro el sujeto se posicione por fuera y encima de la ley. Y en el caso de Fujimori las violaciones a los derechos humanos en nombre del «Bien Común» claramente lo llevan hacia el tercer lugar, el de lo **no-legal**. Así como en el caso de los vigilantes fascistas, Fujimori suspendió la ley a fin de defender el «espíritu de la comunidad»<sup>129</sup>. Finalmente, lo que separa a Batman del ex presidente, es que mientras este roba y mata para luego declarar patéticamente su inocencia, depositando la culpa en su asesor, Batman jamás renuncia a su ética y, en un acto de heroísmo supremo, asume culpas que no son suyas a fin de que la sociedad pueda mantener su sentido.

---

129 Por otra parte, Fujimori también ocupa el lugar de la **ilegalidad** (el lugar del delincuente común) en tanto se benefició económicamente de la suspensión de la ley, como lo demuestra el caso de las donaciones de ropa del Japón y los pagos de las cuotas de las universidades de sus hijos en Estados Unidos.

# El Hombre Araña o la heroicidad del espectador

*Marcos Mondoñedo*

Dos son las coordenadas temáticas que utilizaré para mi análisis: el tópico de la ciencia y la tecnología, por un lado, y el tema del vínculo social, por el otro. Estas temáticas no son, sin embargo, gratuitas. Mi impresión es que a través de ellas podemos acceder a la comprensión cabal de la significación de la muy taquillera trilogía del Hombre Araña. Posteriormente, desde las conclusiones a las que arribaremos, será posible establecer –y la tarea será del lector– una serie de nexos con lo que, dicho en términos generales, es la subjetividad de la época contemporánea. Ese tipo de especulación interpretativa, sin embargo, requiere de un análisis de los procedimientos de construcción de la significación<sup>130</sup> y es a eso a lo que nos dedicaremos en este trabajo.

Nuestro objetivo, entonces, es introducirnos en dicha descripción a partir de los tópicos mencionados. El primero, el de la ciencia y la tecnología, se configura dentro de nuestra serie de películas elegidas como la fuente del poder o del superpoder, tanto de los villanos como del Hombre Araña mismo. El segundo, el tópico de lo social, resulta pertinente porque es el campo temático de su conflicto principal; este conflicto se da siempre entre el **deber** con lo social, con la ciudad de Nueva York, y el **querer**, que es individual, con su amada Mary Jane. En síntesis, hablaremos del **poder**, del **deber** y del **querer** los cuales, dentro de una perspectiva semiótica, son llamados modalidades<sup>131</sup>.

---

130 La **significación** se describe como una función establecida entre el **plano de la expresión** y el **plano del contenido**. A semejanza de la relación entre el significante y el significado del signo lingüístico de Saussure, la significación (o función **signica**) describe un vínculo simbólico entre expresión y contenido; pero se distingue de aquella en que no correlaciona sus partes (o **funtivos**) por convencionalidad o por arbitrariedad, como en el signo lingüístico, sino, antes bien, por solidaridad y por necesidad inmanente a un discurso dado.

131 En realidad, las modalidades que son consideradas por la semiótica se distribuyen en virtualizantes (deber y querer), actualizantes (poder y saber) y potencializantes (creer y adherir). En esta ocasión utilizaremos solo el deber, el querer y el poder por razones de elección analítica determinadas por la construcción de nuestro objeto de estudio, a saber, las dos temáticas elegidas. Sobre el tema de las modalidades, consúltese *Análisis del discurso* de Joseph Courtés (1998) y *Semiótica del discurso* de Jacques Fontanille (2001).



## La formación en el poder

Podría postularse que, como los mitos para los hombres de la antigüedad, las historias de superhéroes sirven como fantasías que pretenden responder a ciertas preguntas fundamentales. En este caso, las preguntas son: ¿qué es el Bien? y ¿qué es el Mal? Desde el punto de vista del espectador, es tan grande la intensificación que el poder procura a los actos de los superhéroes o los supervillanos que la polaridad entre el deber relacionado con el Bien y el querer egoísta relacionado con el Mal resulta enormemente clara. Estas películas son como «pastillitas para la moral». Después de hora y media de intensa contemplación, el espectador sale «esclarecido», aunque no lo sepa; reconfortado sin entender realmente por qué; dispuesto a seguir en su esforzada lucha con su deber o sus deberes cotidianos y postergando su querer, por lo menos hasta el fin de semana.

En consecuencia, distinguir al héroe de su enemigo implica directamente responder a la siguiente pregunta: ¿para qué utilizan el **poder**? Y la respuesta es siempre: los villanos lo utilizan para satisfacer su **querer** egoísta o simplemente privado, mientras que el superhéroe, en este caso el Hombre Araña, para alcanzar su **deber**, que se difunde a toda la sociedad. En síntesis, el **querer** en los supervillanos es concentrado, mientras que el **deber** en el superhéroe es difuso.

Por otro lado –como resulta evidente deducir–, el deber, el querer y el poder son condiciones para hacer algo, cualquier cosa, tanto las buenas como las malas. Podríamos entonces decir que son parte de la formación de estos personajes. Me explico: sin el poder arácnido, no hay todavía superhéroe, sin el poder tecnológico, no hay aún Duende Verde. En consecuencia, el proceso de obtener el **superpoder**, pero también el **superdeber** o el **superquerer** constituye el relato de la formación tanto de un villano como de un héroe.

Aparentemente, el cine de nuestra época destaca esta etapa de la historia de los superhéroes, la de su formación, y, de hecho, las películas que analizaremos en esta sección son una suerte de relatos de aprendizaje, historias derivadas de aquel género de la novela, el *Bildungsroman*, en el que el héroe aprende a vivir en un mundo fundamentalmente hostil o, dicho de otro modo, adquiere la competencia necesaria para sobrevivir en él.

El Hombre Araña tiene, como todos saben, un poder sobrenatural que le permite trepar por las paredes y lanzar telarañas. Dicha facultad es producto del piquete de una araña mutante, la cual es a su vez el resultado de una intervención científica sobre la naturaleza. (Es de notar que en el cómic la araña es radioactiva, lo cual se corresponde más con el modo de imaginar

lo científico de su época; en la versión filmica que estamos describiendo se trata, como llevamos dicho, de una araña mutante, que alude más a lo que el imaginario popular identifica mejor con la ciencia en el presente: la ingeniería genética). En tal sentido podemos decir que el poder de nuestro héroe deviene de la incorporación narrativa de la ciencia moderna, en este caso la genética, como un tema o tópico que otorga verosimilitud a la posibilidad de seres superdotados: ya no son semidioses como en la antigüedad, sino cuasi experimentos científicos. Con mayor precisión, el carácter generalmente contingente de la adquisición de su poder hace del superhéroe un residuo de la ciencia, un exceso tecnológico inesperado.

En nuestro héroe, dicho poder es incorporado al organismo de tal suerte que su cuerpo y la cualidad arácnida configuran una síntesis; esto permite al relato una suerte de postulación implícita del predominio de lo humano natural por encima de lo científico artificial. Como sabemos, es también la ciencia la que otorga poder a los villanos antagonistas del Hombre Araña (principalmente el Duende Verde, su hijo o el Doctor Octopus), pero en estos casos dicho poder es figurativizado por una estructura exógena, ortopédica e incluso dominante respecto de lo humano. Entonces, el poder del héroe tanto como el del villano derivan de la ciencia, pero en el primero hay una síntesis y un predominio figurativo de lo biológico natural, mientras que en el villano se trata de una incorporación aditiva y superficial que, no obstante, predomina. En pocas palabras, se trata de una oposición entre la encarnación humanizadora y la ortopedia tecnológica deshumanizada.

## **Entre el deber y el querer**

Una secuencia que proponemos como aquella que contiene todos los componentes temáticos (que luego serán desarrollados) se encuentra en la primera película de la trilogía (*Spider-Man*, 2002). En ella, el Duende Verde (William Dafoe) pone al superhéroe en una disyuntiva que se establece «entre el deber y el querer». De pie, en la parte más alta del puente de Brooklyn –y luego de haber destruido el mecanismo que hacía funcionar un funicular público del puente neoyorkino–, el villano, haciendo uso de un superpoder exógeno, tiene en una mano un cable que sujeta un vagón del funicular lleno de niños a punto de caer y, en la otra mano, a Mary Jane (Kirsten Dunst), también suspendida a muchos metros del agua. Se trata, claramente, de una estructura del tipo «o... o...», en este caso, «o tu deber o tu querer».

El villano deja caer al funicular y a Mary Jane y un plano muestra, en los ojos de la máscara del Hombre Araña (Tobey Maguire), el reflejo de ambas presencias cayendo en el vacío y en la desesperación. Por oposición a la propuesta del Duende Verde, el superhéroe elige una estructura de tipo «y... y...»: tanto su deber como su querer. Como era de esperarse, el Hombre Araña, con un esfuerzo descomunal y con la ayuda de un grupo de ciudadanos que se enfrentan en masa al villano, logra hacer prevalecer por igual el deber con lo social, representado por la vida de los niños del funicular, y su querer, ubicado en la presencia de su amada Mary Jane.

En esta secuencia, lo tecnológico (el planeador del Duende Verde, su armadura blindada) está, claramente, del lado del mal y es incorporado en el relato como un componente característico del plano de la expresión para la malignidad narcisista como plano del contenido<sup>132</sup>. Hemos dicho que esta secuencia contiene lo que será desarrollado en las siguientes películas; pues bien, esta misma relación entre la tecnología y el mal ocurre, por ejemplo, en el personaje del doctor Otto Octavio (Alfred Molina) en la segunda película de la serie, *Spider-Man 2* (2004), cuyos brazos ortopédicos, semejantes a tentáculos, llegan a dominarlo luego de una fallida experimentación científica.

Volviendo a la secuencia con el Duende Verde, quien es poseedor de una fuerza obtenida (aunque no solamente) de un traje blindado, el Hombre Araña es presentado, al contrario, realizando un descomunal esfuerzo muscular, inadmisibles desde un punto de vista realista, pero que cobra verosimilitud por el complemento del tratamiento del sonido en la secuencia. El espectador escucha la respiración agitada del héroe como solo este podría escucharla, dando la ilusión de que se realiza «desde dentro». Esa respiración, esos jadeos, son parte del plano de la expresión para la humanidad solidaria en el plano del contenido. Ellos expresan que el superhéroe es un hombre que se esfuerza y no una máquina que ha tomado posesión del hombre.

Pero lo más importante del héroe no es su poder sino la tensión entre su **deber** y su **querer**. Cuando el Duende Verde pone al Hombre Araña ante su «sádica decisión», le propone optar o por su deber con lo social, que se actualiza en la imagen de un funicular lleno de niños, o por su querer, representado por la figura de Mary Jane. El primer plano de la máscara del

---

132 Las nociones de **plano de la expresión** y **plano del contenido** componen la **significación** (ver la nota 130 al inicio de este artículo). El primero se presenta como un estado de cosas sensibles que se articula simbólicamente con un estado de ánimo o con un contenido. La articulación entre ambos planos es de solidaridad semisimbólica singular y no generalizable.

héroe expresa, en el reflejo de sus ojos, esa tensión, esa crisis entre el querer y el deber. Podríamos decir que aquí el Hombre Araña se representa ante el espectador como un sujeto dividido entre su compromiso con el gran Otro social y su compromiso con el objeto singular de su deseo.



Como adelantamos, arriesgando una generalización, esta división subjetiva es la de todo espectador que también se siente atrapado en una dicotomía semejante. De esta manera, por increíble que parezca, él **se ve allí** representado en el enmascarado y en sus hazañas descomunales. (También el espectador siente que todo lo que hace para ganar dinero y sobrevivir en esta época es descomunal y que, no obstante, no puede sino hacerlo).

### **El deber y la culpa**

Pero, ¿cómo se constituye el deber? Para el Hombre Araña, este deber supone un compromiso con los ideales de la tradición moderna, encarnados en la presencia del tío Ben y su famosa sentencia: «Un gran poder implica una gran responsabilidad». Dicho más precisamente, la encarnación del deber deriva en Peter Parker de una especie de imperativo ético surgido de una decisión suya que, sin él quererlo, se convierte en la **causa** de la muerte de su tío Ben Parker. Al principio, esta frase es asumida solo como un consejo de un hombre viejo que no tiene relevancia en contraste con el ímpetu de un jovencito; sin embargo, la conversación gravitará retrospectivamente en la conciencia de Peter cuando, poco después, tiene la oportunidad de atrapar a un ladrón y no lo hace.

Para vengarse de un empresario de espectáculos de lucha libre, no interviene en un robo que, ante su presencia, se comete. Como este empresario no le había pagado el dinero acordado por su participación (y por su victoria) en uno de esos encuentros de cachascán, Peter Parker no detiene al ladrón que se llevaba todo el dinero de las entradas de una noche. Lamentablemente, ese mismo ladrón será el que, poco más tarde, asesine a su tío. El contingente efecto de la muerte de esta figura paterna se convierte en una culpa que lo atormentará y que luego devendrá en el agente de la inscripción de aquel consejo como un principio de vida heroica.

Es significativo que en el cómic de 1962 esta frase («Un gran poder implica una gran responsabilidad») se le atribuya al narrador, la conciencia que textualmente se ubica fuera de los sucesos del relato; esto no hace sino demostrar que el deber implicado en dicha locución es externo y determinante, es decir, que proviene del Gran Otro, el Orden simbólico. En la película de Sam Raimi del 2002 la representación de este Otro simbólico y social la encarnan los ancianos que enuncian locuciones de orientación generales, actualización de valores en potencia; no se trata de directivas de conducta, sino de sentencias que importan más como alusión de ideales fundamentales que como reglas. Al respecto es significativa la conversación que tiene Peter Parker con su tía en la tercera película (*Spider-Man 3*, 2007). Ella visita a su desolado sobrino Peter, quien, a regañadientes, le cuenta de su fracaso con Mary Jane. La tía Mae le dice: «Perdónate a ti mismo». Como se ve, este enunciado no es un consejo en el sentido de directiva para la acción. Por otro lado, el carácter solo potencial y orientador de sus enunciados se remarca en la escena con la figura borrosa, desenfocada y en un segundo plano del personaje de la tía Mae.

Como guiño al espectador y a modo de síntesis entre la propuesta del cómic y la de la película, podemos observar de vez en cuando a Stan Lee, el creador del Hombre Araña, haciendo lo que se llama «cameos»: aparece de vez en cuando en algunas escenas como guiño al entendido y para enunciar sentencias como por ejemplo: «Yo creo que un hombre hace la diferencia».

Se trata de la voz de la experiencia, claro está; pero esto quiere decir que el mundo social imaginado en este relato es capaz de soportar dicha experiencia sin perturbarla. En consecuencia, todos los cambios que la tecnología procura a la vida del hombre imaginado en este mundo son de naturaleza superficial y, por tanto, los valores fundamentales perviven. El mundo así configurado es principalmente armónico y tanto el Bien como el Mal no están del lado de esas modificaciones sino del lado de las decisiones de un hombre. Esto se

complementa con el hecho de que los espacios fundamentales del héroe son de clase media con crisis familiares, problemas económicos y escuela pública. Espacios que sostienen más verosímilmente la falta constitutiva o el motor de los deseos que impulsa a los protagonistas más allá de sus límites, pero también espacios de conservación de valores tradicionales radicalmente distintos de otros en los cuales la riqueza y el lujo excesivo los obnubilan. En este sentido, los espacios de los Parker contrastan radicalmente con los de los Osborn, es decir, el Duende Verde y su hijo (James Franco). El hogar de estos es escenificado como una mansión tradicional, ornamentada con emblemas de abolengo aristocrático y de interés intelectual y antropológico (las máscaras de culturas tribales africanas). Desde este punto de vista, el espacio —lo cual resulta, en realidad, una clásica técnica narrativa— es la manifestación expresiva de los valores éticos, culturales o políticos de los personajes que lo habitan. De este modo, el lujo habitacional es el plano de la expresión de la disolución de los valores tradicionales, que sería el plano del contenido; y la casa de clase media se corresponde con el plano de la expresión de la conservación de los valores tradicionales como plano del contenido.

### **La villanía del querer**

Por oposición al héroe, el villano no solo no incorpora de manera orgánica el poder sobrenatural que la ciencia le permite sino que tampoco agrega el deber vinculante o social a la constitución de su identidad. De hecho, mientras que al héroe se le representa a través de una división subjetiva entre el querer y el deber, el villano gira en torno a su querer de una manera que podemos denominar **narcisista**. En la secuencia que describimos más arriba, el Duende Verde tiene nítida, ostensiblemente, una falta de compromiso con el Otro social, no está en su condición pasar por el orden simbólico para tramitar sus apetencias singulares sino que, directamente gobernado por el narcisismo de sus apetitos de poder, no le importa hacer colapsar los bienes sociales o acabar con la vida de las personas.

Esta actualización narcisista es, entonces, el resultado de una ausencia radical del deber o por lo menos de su atenuación. A diferencia de esta tensión, que se manifiesta nítidamente en la secuencia analizada (la del puente, el funicular y Mary Jane), en la tercera película de la serie, *Spider-Man 3*, el propio superhéroe se ve envuelto por este narcisismo y precisamente por causa de una disminución en la intensidad de su modo de asumir el deber y de una exacerbación en su querer. En este punto de desequilibrio, el villano

y el superhéroe se aproximan e incluso se confunden. Este es el momento en el que el Hombre Araña utiliza su poder para dedicarlo a una venganza personal: cuando descubre que no era aquel ladronzuelo de poca monta quien había realmente asesinado a su tío Ben, sino el Hombre de Arena, lo persigue e intenta matarlo.

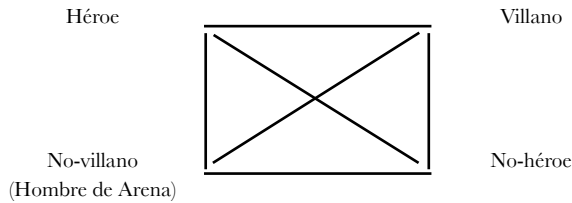


En esta película hay una escena de persecución que se asemeja en mucho a otras en las que el villano y el héroe se enfrentan. Sin embargo, la motivación, perfectamente legible por el espectador, hace que esta cacería tenga un valor significativamente opuesto: ya no se trata del deber que regula al superpoder del héroe, sino de un **superquerer** vengativo que lo rige; por lo tanto, no existe casi distinción entre las motivaciones de los personajes enfrentados.

Por su parte, los villanos también pueden inclinarse hacia el lado del Bien. Y en la estructura temática del relato esto se debe a que participan de aquello que hace a un héroe lo que es: la incorporación orgánica del poder o la actualización de un vínculo con el otro. Estas dos condiciones son, por ejemplo, las del Hombre de Arena, quien además de ser una síntesis residual pero científica entre una cualidad inhumana y su organismo, posee un vínculo social con el otro.

Este villano obtiene sus poderes también de manera contingente: perseguido por la policía cae en una instalación científica, donde es desintegrado en la arena. La voluntad de salvar a su hija de una enfermedad que la tiene postrada hace que se restablezca, pero, en ese proceso, descubre que sus moléculas y las de la arena están integradas. De este modo, el **poder** (que adquiere su estructura figurativa en el experimento de desintegración molecular en el que accidentalmente participa) se incorpora a su organismo. Para explicar con

precisión esta posición transicional y precaria del Hombre de Arena podríamos utilizar un cuadrado semiótico<sup>133</sup>.



En el esquema, la posición del Hombre de Arena **implica** a la del héroe sin que esto quiera decir que podamos identificarla con ella. Pero también resulta claro cómo tampoco se trata de un villano propiamente, incluso puede decirse que su identidad se constituye en franca contradicción respecto de dicha posición. En otras palabras, este personaje complejo tendría un recorrido narrativo que se aleja de la villanía y se aproxima, sin definitivamente identificarse, a la heroicidad.

Por otro lado, lo que lo hace un no-villano, y no un héroe, es el grado de extensión de su compromiso: mientras que el deber en el Hombre de Arena es concentrado, tiene que ver solo con su hija enferma por la cual delinque –porque quiere curarla de una enfermedad que la tiene conectada a un tanque de oxígeno–, en el Hombre Araña este deber es difuso, se trata de toda la ciudad de Nueva York.

### El querer de una mujer

Por último, una breve alusión al querer de nuestro superhéroe. En primera instancia, podemos decir que dicho querer se inscribe clásicamente dentro del tópico de la doncella en problemas. Pero es más complejo que eso. Ante la dicotomía entre el querer y el deber, el protagonista, hacia el final de la primera película, privilegia el deber social y posterga el querer individual. Podríamos decir que es una salida hollywoodense para lo que en el psicoanálisis se postula como la imposibilidad de la relación sexual. Según esta teoría lacaniana,

---

133 Se trata de una articulación de dos oposiciones de contrariedad (en el ejemplo: héroe-villano y no villano-no héroe), dos oposiciones de contradicción (héroe-no héroe y villano-no villano) y dos relaciones de complementariedad o implicación (héroe-no villano y villano-no héroe). Sobre el esquema denominado cuadro o cuadrado semiótico, pueden consultarse los libros mencionados en la nota 131.



no habría proporción entre los sexos, es decir, no habría un modo de goce masculino que se conforme armónicamente con el modo de goce femenino. El cine en tal sentido, con la figura del superhéroe, permite una salida imaginaria a dicha imposibilidad por la vía de la fantasía del deber impostergable, del deber descomunadamente soportado.

En la trama esto adquiere verosimilitud a partir de la narrativa de las estrategias que realizan los villanos: en la primera película de la trilogía, el Duende Verde posee un momentáneo control sobre el Hombre Araña con el ataque a la tía Mae y con el secuestro de Mary Jane; en la segunda, el villano Octopus pretende doblegar su voluntad con el mismo procedimiento; lo mismo ocurre en la tercera, con una Mary Jane suspendida dentro de un taxi sostenido por una enorme tela de araña a muchos metros de altura.

En consecuencia, querer a una mujer es un peligro para el héroe y, por supuesto, para la amada. De esta manera, se ve obligado a alejarse de su querer y llenar el vacío dejado por la amada con el deber. Así, el Hombre Araña no tiene que enfrentar la no-relación sexual, esa imposibilidad de acceder a un conocimiento, proporción o medida conveniente entre los sexos que propicia la insoportable indeterminación ante el encuentro sexual<sup>134</sup>.

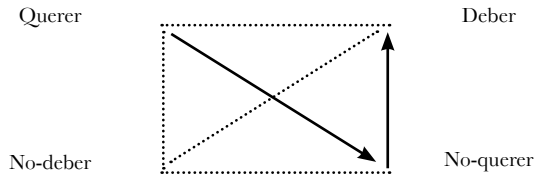
Sin embargo, ocurre que esta opción tampoco es factible. Luego de dejar partir a su amada en la primera película, en la segunda el Hombre Araña se deprime y pierde sus poderes; en concreto, le sobreviene una impotencia que le impide lanzar su fluido arácnido y desplazarse por los aires: la telaraña no le sale. Es por lo tanto necesario renovar ese compromiso individual (recuperar a su amada) para sostener el que tiene con lo social: si pierde su poder arácnido, presa de una profunda depresión, no puede cumplir con su deber en el orden social.

En tal sentido, podemos decir que la imposibilidad de la relación sexual (el deber que se impone al querer o que solo lo suplanta) se constituye como una causa que tendrá que permanecer en tensión constante, en alternancia o en incesante movimiento pendular, para sostener o incluso dar lugar al

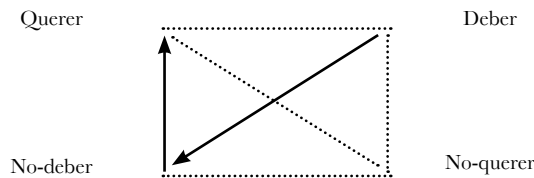
---

134 Sobre el particular, Jacques Lacan utiliza la poética del amor cortés como ejemplo de un discurso que fue hegemónico en la Edad Media en Europa y que tiene el valor de actualizarse como un perpetuo rodeo del encuentro sexual. Por ejemplo, en el *Seminario 7*, llamado *La ética del psicoanálisis*, Lacan explica alguna de las temáticas: «el objeto no solo es inaccesible, está separado de quien languidece buscando alcanzarlo por toda suerte de potencias malélicas [...]» (1988: 186). Otro desarrollo del tema puede encontrarse en el capítulo V de su *Seminario 20*, llamado *Aún*, en donde dice: «El amor cortés es para el hombre, cuya dama era enteramente, en el sentido más servil, su súbdita, la única manera de salir airoso de la ausencia de la relación sexual» (1975: 85).

poder. Es en tal sentido que la narrativa amorosa de la trilogía que, desde una perspectiva superficial, parecería secundaria, resulta ser el verdadero soporte de la identidad superpoderosa del Hombre Araña. De este modo, podemos esquemáticamente observar una continuidad oscilatoria entre el querer y el deber a lo largo de las tres películas. Y para visualizarlo podemos utilizar otro cuadrado semiótico.



En él podemos observar el recorrido de la temática amorosa en la primera película: en ella, Peter Parker descubre que no puede arriesgar a su amada y la rechaza a pesar suyo. Esto, en términos abstractos es, como se supondrá, negar el querer para afirmar el deber. Pero en la siguiente película, el superhéroe rechaza su compromiso con lo social para, a continuación, intentar recuperar el amor de Mary Jane; lo cual puede verse en el recorrido del siguiente cuadrado semiótico.



En este caso, negar el deber para afirmar el querer sería el otro movimiento complementario, como, en el movimiento cardiaco, la sístole respecto de la anterior diástole. Pero este querer, recientemente afirmado, será negado nuevamente en el momento en que el superhéroe descubre que no puede rehuir a su deber. Etcétera. Este pendular sugiere el movimiento de un motor o de un corazón cuyas revoluciones o latidos impulsan o incluso determinan el superpoder arácnido.

## **Superquerer, superdeber, superpoder**

En síntesis, podemos decir lo siguiente: tanto el héroe como el villano son productos excesivos e inopinados de la ciencia. La diferencia radica en el modo de asumirla: si es incorporándola y haciendo prevalecer lo humano del cuerpo, será posible transitar por el lado del Bien. Mientras que si lo tecnológico se hace prevalecer y se convierte en estructuras que obnubilan la corporalidad humana, entonces será posible equivocarse el rumbo.

Pero esto no es suficiente, la predominancia del cuerpo del hombre sobre la tecnología hace posible el Bien, pero no lo actualiza. Para que esto ocurra, debe inscribirse en ese cuerpo, además de un superpoder, un superdeber que se hace presente temáticamente en el compromiso del Hombre Araña con el «vecindario», él será el «buen vecino».

Sin embargo, la dimensión que hace con mayor intensidad al héroe un hombre es la crisis, la contradicción que lo divide y que lo hace fallar. Dicha crisis no puede ser inscrita temáticamente en este universo armonizado por la presencia de lo humano si no es sobre la base de la intervención del amor por una mujer: un **superquerer** que rivaliza con el **superdeber** pero que también sostiene al **superpoder**.

# La pequeña comunidad *sinlugar* de los X-Men

*Juan Carlos Ubilluz*

*X-Men* (2000), la primera película de la saga, principia con una frase proferida por el profesor Charles Xavier (Patrick Stewart): «La mutación es la clave de nuestra evolución. Ella nos ha permitido evolucionar de un organismo unicelular a la especie dominante del planeta. Este proceso es lento, normalmente toma miles de miles de años. Pero cada doscientos mil años, la evolución da un salto hacia adelante».

Debido a este salto en la evolución genética, aparecen en la Tierra unos muchachos con poderes sobrehumanos que, luego de adiestrarse en la escuela del profesor Xavier, reciben un uniforme y se convierten en los X-Men, los nuevos superhéroes. Nada más nietzscheano que este relato: primero el animal, luego el hombre y finalmente... el mutante<sup>135</sup>. Pero hay algo aun más nietzscheano en ellos que esta secuencia evolutiva. Si digo que los X-Men son los nuevos superhéroes, no es en el sentido de la novedad: desde su aparición en las páginas de Marvel en la década de 1960, la industria del cómic no ha cesado de crear «nuevos» superhéroes. Los X-Men son los nuevos superhéroes porque su objetivo es realmente nuevo. El Hombre Araña y Batman sostienen el orden social: aunque de distintas maneras, su misión es defender la sociedad estadounidense y sus ideales. Pero los X-Men son un caso aparte: pues, además de defenderse contra esta sociedad (que desconfía profundamente de ellos), los X-Men encarnan la promesa de una nueva. Es debido a su compromiso con lo Nuevo que se acercan más al superhombre nietzscheano que todos los superhéroes anteriores.

En las líneas que siguen, me concentraré en el drama ético de los mutantes en su lucha por afirmarse como individuos y como comunidad. A través del análisis del diálogo implícito entre este drama y el imaginario social y

---

135 «El hombre es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre, una cuerda al borde del abismo. Es peligroso pasar de un lado a otro, es peligroso caminar por la cuerda, es peligroso mirar atrás, es peligroso temblar y es peligroso pararse. La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta; lo que hay en él digno de ser amado es que es un tránsito y un ocaso» (Nietzsche 2008: 15).

político estadounidense, intentaré determinar si ellos alcanzan la valla del superhombre esbozada en *Así habló Zaratustra*, o si, por el contrario, continúan siendo humanos, demasiado humanos...

## Un lugar para los sinlugar

En la saga de los X-Men, hay unos jóvenes que reciben de la naturaleza un don... pero uno que parece, en primera instancia, una maldición. En *X-Men 2* (2003), por ejemplo, el joven Bobby confiesa a sus padres que tiene el poder de congelar las cosas con sus manos. Sus padres lo escuchan con nerviosismo y se angustian de sobremanera cuando transforma en hielo el líquido en una taza. Mitigando el reproche con la diplomacia, su madre le pregunta: «¿Bobby, has tratado de no ser un mutante?».

De más está decir que esta escena está basada en Otra Escena del imaginario popular: aquella en la que un chico les cuenta a sus padres: «Soy gay», y estos no quieren admitirlo y le sugieren en forma de pregunta: «¿Has tratado de no ser gay? ¿Has tratado de ser heterosexual?». Con esto no quiero decir que los mutantes sean realmente gays sino, más bien, que la película se sirve del imaginario gay para hacer comprensibles los dramas psicológicos y sociales de los mutantes.

Queda claro entonces que el drama central de los mutantes es, en principio, el de los muchachos raros, distintos. Es el drama de los adolescentes cuya diferencia no tiene cabida en la norma social. Felizmente para ellos, está la escuela de Charles Xavier, donde los «jóvenes dotados» (es decir, los jóvenes mutantes) pueden sentirse aceptados y desarrollar sus poderes con tranquilidad.

La escuela de Xavier es el modelo de la pequeña comunidad posmoderna que acoge a quienes no tienen lugar en la gran comunidad nacional. Si los padres de estos chicos realizan la clásica operación del Nombre del Padre, Xavier realiza la operación del Padre del Nombre. O, para ser un poco más claro: si los padres encarnan la función paterna que coloca al hijo en un lugar de la sociedad existente, Xavier encarna la función que nombra la singularidad del hijo<sup>136</sup>. La función que nombra, es decir, aquello que es **sinlugar** en

---

136 Para Jacques-Alain Miller, Lacan se vio llevado «a pasar del Nombre del Padre al padre del nombre, lo que no supone una retórica vana. La nominación, dar nombre a las cosas [...] es el problema de saber cómo la conversación puede anudarse a algo de lo real» (Miller y Laurent 2005: 256). Así, la nominación del Padre del Nombre articula algo de lo real alojado en el síntoma, da cabida a eso que es **sinlugar** en los ideales del gran Otro.

el orden social. Es por ello que en la escuela de Xavier, el nombre de los adolescentes mutantes es sustituido por un nuevo nombre que da cuenta de sus respectivos dones/maldiciones, o **sinlugaridades**: así, por ejemplo, Mary Ann (Anna Paquin), una adolescente que hiere a quien toca con su cuerpo, será reconocida con el nombre de *Rogue* ('pícaro') y Bobby, el muchacho que transforma en hielo lo que toca, será rebautizado como *Iceman*.

La escuela de Xavier es el lugar de los **sinlugares**, el lugar de todos aquellos para quienes no hay lugar en el gran Otro social. Pero además, para este gran Otro, para la gran sociedad estadounidense, no hay lugar para la pequeña comunidad de Xavier. El Estado desconfía de las actividades de la escuela y quisiera hacerla desaparecer. Por ello, sabiéndose **sinlugar** en las convenciones sociales, la escuela impulsa a los adolescentes a desarrollar sus poderes para convertirse en los X-Men y obrar activamente en pro de la causa mutante. Pues si algo queda claro, es que la sociedad convencional, la de los padres normativos y homogenizadores, es una amenaza para ellos.

De hecho, lo que demuestran las cuatro películas de la saga es que, de permanecer aislados, los mutantes corren una serie de peligros. Así, en *X-Men Orígenes: Wolverine* (2009), la precuela de *X-Men*, Logan y su hermano (dos mutantes), luego de matar a su padre biológico, acaban peleando en casi todas las grandes guerras de Estados Unidos: en la guerra civil, en las dos guerras mundiales y hasta en Vietnam. Y ni bien concluida esta guerra, son cooptados por el comando paramilitar del general William Striker, el suplemento obscuro de la sociedad estadounidense.

Pero los mutantes no solo deben temer al brazo militar o paramilitar de los Estados Unidos, sino también a sus representantes legales y a la ciencia. Por ello, en *X-Men*, deben combatir al senador Robert Kelly (Bruce Davison) y a su propuesta de ley para facilitar el registro de todos los mutantes en los archivos del Estado. La trama alude al registro obligatorio de los judíos en la Alemania nazi y en los países colaboracionistas, pero también al intento de registrar a los inmigrantes musulmanes en los Estados Unidos de Georges W. Bush. Y en *X-Men: La batalla final* (*X-Men: The Last Stand*, 2006), la tercera película de la saga, los nuevos superhéroes se ven obligados a hacer frente a un descubrimiento científico que permite desarrollar una «cura» científica para convertir a los mutantes en personas «normales».

Pronto volveré en detalle a esta película, pero antes debo mencionar que, además de enfrentarse a los poderes de la sociedad hegemónica, los X-Men deben combatir a una secta llamada Hermandad de los Mutantes Malvados, cuyo líder es el genio maligno Eric Magneto (Ian McKellen). Así como el Estado quiere destruir a todos los mutantes, Magneto quiere destruir a todos

los humanos, quienes no son para él sino un eslabón desechable entre el animal y el mutante. Y, a pesar de que la mayoría de los humanos quiere acabar con los mutantes, los X-Men los defienden de la Hermandad.

La comunidad de los X-Men se encuentra así entre la Escala de la sociedad homogenizadora y la Caribdis de la reacción terrorista contra aquella. En términos de la geopolítica del nuevo siglo, ellos caminan por la cuerda floja entre el republicanismo conservador estadounidense y el fundamentalismo terrorista. Es entre estas dos caras de la misma moneda que los X-Men deben afirmarse como comunidad.

### **Las correctas decisiones éticas de los X-Men**

Como todas las películas de la saga, *X-Men: La batalla final* tiene múltiples líneas narrativas. Aquí me concentraré solo en dos.

Primera línea narrativa: hay una niña, Jean (Famke Janssen), cuyo destino es incierto. Xavier y Magneto (quien aún no funda la Hermandad) acuden a casa de los padres de Jean para convencerlos de que le permitan asistir a la escuela para «jóvenes dotados». Como todos los padres de los mutantes, los de Jean expresan su preocupación por la «enfermedad» de su hija, lo cual indigna a Magneto, quien sostiene que los mutantes son una raza superior. Pero, ¿por qué digo que el futuro de la niña es incierto?

Xavier le dice a la niña que él y Magneto son mutantes como ella, a fin de hacerle entender que puede ser parte de una comunidad. Pero la niña rehúsa la idea del vínculo social y se afirma como excepción, replicando «¿En serio? Lo dudo», para luego levantar con el poder de su mente todos los autos de la calle. Al ver los grandes poderes de Jean, Magneto comenta en voz alta a Xavier: «Oh, Charles, esta me gusta». En otras palabras, Magneto la sostiene en tanto excepción, en tanto fuera de serie, es decir, en tanto fuera de la ley. Esta será la estrategia principal de Magneto para captar a los mutantes a su empresa terrorista. Ante el narcisismo herido de los jóvenes por el rechazo de la sociedad homogenizadora, Magneto apunta a resarcirlo alimentando sus fantasías megalómanas (sus fantasías de excepcionalidad). Así, a Pyro, un adolescente que manipula el fuego, le comenta: «Recuerda que eres un Dios entre insectos», refiriéndose con lo de insectos a los humanos.

Volviendo a la escena en casa de Jean, aquí se pone en juego a qué comunidad se integrará finalmente la niña: ¿a la secta terrorista de Magneto (la Hermandad de los Mutantes Malvados) o a la comunidad de Xavier (la de los X-Men)? Puesto que en este punto del relato Magneto aún no ha creado

su secta, la decisión es fácil: Jean se integra a la escuela de Xavier y desarrolla sus poderes hasta adquirir mayor poder que todos los otros mutantes juntos, convirtiéndose en un peligro para humanos y mutantes por igual. Según Xavier, en el inconsciente de Jean se aloja un personaje llamado Fénix, que es una criatura impelida por el deseo sexual y la violencia. El nombre freudiano para Fénix no es otro que el Ello, el sitio de las pulsiones. Temiendo el poder sin-ley de esta criatura, Xavier, para bien o para mal, decide realizar su único acto tradicionalmente paterno en la saga: reprimirla, «hundir» a Fénix en el inconsciente de Jean. Queda por ver si este acto es una simple excepción a la regla o si es un indicio de las limitaciones de Xavier como Padre del Nombre.

Segunda línea narrativa: hay un padre que no puede aceptar la diferencia de su hijo. En un baño, un niño angustiado y lacrimoso trata de cortar con una navaja algo que sobresale de su espalda. El padre toca la puerta del baño y le exige que abra. El niño le pide que espere un segundo mientras sigue cortándose ansiosamente con la navaja, pero el padre sospecha que algo anda mal y derriba la puerta con el pie. Cuando el niño voltea hacia el padre, este ve en el azogue del espejo dos manojos de plumas que nacen de sus espaldas y, sin poder disimular el asco en su rostro, exclama: «Oh Dios, tú no»; el niño solo atina a responder: «Papá, lo siento», para luego deshacerse en llanto.

El horror ante la diferencia del hijo impulsa a este padre, Warren Worthington II (Michael Murphy), director de los laboratorios Worthington, a una investigación científica con el fin de «curar» a los mutantes. Esta investigación da un salto cualitativo al descubrirse un niño mutante que tiene el poder de transformar a los mutantes en humanos. El hallazgo permite al laboratorio desarrollar una vacuna que inhibe el gen mutante en quienes «sufren» de él, de manera que puedan retornar a la «normalidad». Y el padre, por supuesto, decide usarla con su propio hijo, ahora ya un joven hombre.

En una sala médica ubicada en un piso elevado de un rascacielos, el joven (Ben Foster) expresa sus dudas sobre si inocularse o no la vacuna y el padre trata de calmarlo diciéndole que todo terminará pronto. Los enfermeros atan al joven con unas correas a una camilla en diagonal y alistan una inyección que tiene la forma de un arma de fuego. El joven se asusta y le dice al padre que no puede hacerlo, mientras que el padre replica que sí puede, que se relaje, que todo estará bien. Pero el joven insiste en que no y de un solo golpe se libra de las correas y de los enfermeros para luego incorporarse de la camilla con el torso desnudo y las alas desplegadas. El padre suplica: «Warren, es una mejor vida. Es lo que todos queremos». «No. Es lo que tú quieres», responde el *Ángel* (apelativo que será desde ahora su nuevo nombre), antes de lanzarse por la ventana del rascacielos y empezar a volar.





Aquí se aprecia nuevamente el imaginario gay. El niño rehúsa someterse a la voluntad del padre y acepta su singularidad exhibiendo la belleza corporal de su diferencia (el torso desnudo, las alas desplegadas). Mas la película —hay que decirlo— se sirve no solo del imaginario gay para dar cuenta de los conflictos sociales entre los mutantes y los humanos, sino también del imaginario de otros grupos minoritarios. Por ejemplo, la mutante *Mystique*, al ser apresada por los agentes del gobierno, rehúsa ser llamada Raven Darkholme, su nombre legal, puesto que este es su «nombre de esclava». La expresión evoca al rechazo de los musulmanes negros en Estados Unidos a ser llamados por su nombre legal: recuérdese que el boxeador Muhammad Ali rechazaba el «nombre de esclavo» Cassius Clay.

Ahora bien, y volviendo a esa «cura» científica, los X-Men reaccionan con cautela, mientras que la Hermandad de los Mutantes Malvados decide destruir el laboratorio científico, a su director y al niño mutante capaz de transformar a los mutantes en humanos. Pero para ello, la hermandad necesita de Jean y de sus poderes. Afortunadamente para la Hermandad, Fénix, o el Ello, ha tomado posesión de la personalidad de Jean y la lleva a deshacer sus vínculos sociales. No solo asesina a su novio Cyclops sino que se excluye de la comunidad de Xavier. Confundida, Jean regresa a casa de sus padres, adonde nuevamente acuden Xavier y Magneto, el primero para ayudarla a retomar el control de su poder, el segundo para servirse de Fénix a fin de destruir la amenaza de la cura.

En la sala de la casa de los padres de Jean, se inicia este diálogo entre los tres:

Jean [a Xavier]: Sabía que vendrías.

Xavier: Por supuesto, he venido a llevarte a casa.

Jean: No tengo casa.

Xavier: Sí la tienes. Tienes una casa y una familia.

Magneto [a Jean]: ¿Sabes que él cree que tu poder es demasiado grande para que lo puedas controlar?

Xavier: Eric...

Magneto: No creo que tus juegos mentales vayan a funcionar otra vez, Charles.

Jean [a Xavier]: ¿Entonces quieres controlarme...?

Xavier: No.

Magneto: Sí quiere.

Xavier: No. Quiero ayudarte.

Jean: Ayudarme. ¿Qué hay de malo conmigo?

Magneto: Absolutamente nada.

Xavier: ¡Eric, basta!

Magneto: No, Charles, no esta vez. Siempre la has detenido.

Xavier: Por tu propio bien, Jean.

Jean [haciendo volar una lámpara]: Mantente fuera de mi cabeza.

Xavier [a Jean, mientras la casa empieza a temblar]: Mírame, Jean.

Puedo ayudarte. ¡Mírame!

Jean: ¡Sal de mi cabeza!

Magneto: Tal vez deberías hacerle caso, Charles.

Xavier: Debes confiar en mí. Eres un peligro para todos y para ti misma.

¡Pero yo puedo ayudarte!

Magneto: Creo que quieres darle la cura.

Xavier: ¡Mira lo que le pasó a Scott! ¡Mataste al hombre a quien amabas porque no podías controlar tu poder!

Jean: ¡¡No, basta!!

[Al grito de Jean, se rompen los vidrios y salen volando Xavier y Magneto, el primero muere, el segundo sobrevive y Jean se va con él.]

En el diálogo anterior, se observa la batalla entre el superyó fundamentalista y la función paterna. El superyó se alimenta del resentimiento contra el padre. Como lo dice Lacan en *La ética del psicoanálisis*, el superyó «es odio de Dios, reproche a Dios por haber hecho tan mal las cosas» (1988: 367). Representante del superyó, Magneto azuza en Jean el odio hacia sus padres y hacia la sociedad en general por querer normalizarla, curarla, por hacer un mundo tan malo que no acoge su singularidad.

Por otro lado, Xavier, el representante de la función paterna, intenta que Jean restablezca el vínculo social con los X-Men. Es decir, que la pulsión autista de Jean se convierta en un deseo que no prescinda del Otro. Como habíamos dicho, la función paterna de Xavier es la del Padre del Nombre, la del Padre que nombra la singularidad del niño. Pero astutamente, Magneto intenta asociar esta función poética, creadora de lo Nuevo, con la vieja función paterna del

Nombre del Padre. Es decir, intenta asociar a Xavier, el Padre de lo Nuevo, con el Viejo Padre normalizador. En cierto sentido Magneto tiene razón: años atrás, Xavier no supo lidiar con el Fénix-Ello y optó por la solución represiva, de manera que ahora se ve cara a cara con el «retorno de lo reprimido».

Finalmente, el superyó gana al Ello para sí y la Hermandad de los Mutantes Malvados se dispone a destruir el laboratorio militar, a su director y al mutante allí alojado. Los X-Men intervienen para proteger a los humanos y consiguen desarmar a Magneto y a sus huestes, mas no a Jean-Fénix, que es demasiado poderosa.

Es entonces que Wolverine (Hugh Jackman), quien ama a Jean y a quien Jean amaba también, trata de restablecer el vínculo de amor con ella. Al principio parece lograrlo, pero de pronto aparecen unos soldados por detrás de Jean que le disparan a mansalva. Ella suspende las balas en el aire, voltea hacia los soldados y desintegra a algunos. Wolverine intenta ahora avanzar hacia Jean para calmar su furia, pero ella hiere con su mente el cuerpo de él. Luego de mucho esfuerzo, Wolverine llega hasta Jean, quien le pregunta: «¿Morirías por ellos [por los soldados]?». Y él responde: «No, no por ellos. Por tí». «Sálvame», le pide Jean. «Te amo», responde él y hunde sus garras de metal en el cuerpo de ella.

Adviértase cómo, en esta escena, el lazo de amor se disuelve debido al resentimiento. Jean estaba a punto de entregarse a Wolverine, pero llega la agresión de los soldados y estalla con toda su furia. Wolverine se ve entonces obligado a acabar con ella. Wolverine es el prototipo del héroe que ama más a la mujer que a su deber, pero que para cumplir con su deber es capaz de renunciar a la mujer o, mejor aun, de asesinarla.

Al final de la película, los X-Men no solo restablecen el orden social sino que tienen éxito en inscribir en él a su pequeña comunidad. En la última escena, Wolverine, en la escuela de Xavier, observa complacido en la pantalla del televisor cómo el presidente de los Estados Unidos designa a un mutante como embajador de todos los estadounidenses (humanos y mutantes por igual) ante las Naciones Unidas.

La película delinea, paso a paso, las correctas decisiones éticas del individuo distinto, así como las de la pequeña comunidad minoritaria. Primero, el individuo distinto debe resistir al gran Otro social normalizador, pero también debe aceptar, nombrar y desarrollar su singularidad. «Debes llegar a ser el que eres», es el lema nietzscheano de este *Bildungsfilm*<sup>137</sup>. Segundo, el

137 Es en el aforismo 271 de *La gaya ciencia* donde Nietzsche afirma: «¿Qué dice la conciencia? Debes llegar a ser el que eres» (1988: 201).

individuo debe desarrollar su singularidad estableciendo un vínculo de amor con el semejante. Para ello, es importante la pequeña comunidad. Sin esta comunidad de apoyo, sin este pequeño gran Otro, el individuo se encuentra desprotegido ante el gran Otro normalizador. Tercero, tanto el individuo distinto como la pequeña comunidad deben renunciar a la alianza entre el Ello y el resentimiento contra la sociedad homogenizadora: es decir, deben renunciar al odio a Dios Padre por haber hecho tan mal las cosas, pues este odio da lugar al mal terrorista. Finalmente, la pequeña comunidad **sinlugar** debe tratar pacientemente de hacerse un lugar en la gran comunidad: luego de mucho esfuerzo, la pequeña comunidad mutante consigue ser aceptada por la gran sociedad estadounidense. Su esfuerzo replica entonces la presente actividad política de las comunidades minoritarias en Estados Unidos.

### **El Dios que no acaba de morir**

En el plano individual, los X-Men parecen ejemplificar ese punto en el que la prescripción ética nietzscheana coincide con la «cura» lacaniana. Para Nietzsche, el superhombre es quien lleva hasta sus últimas consecuencias la prescripción: «Debes llegar a ser el que eres». Esta frase tautológica insta al sujeto a desarrollar su singularidad: a desarrollar eso que en sí mismo puja por ser, pero que no es aún. No hay que confundir la ética del superhombre con la autosuperación del cognitivismo o con el fortalecimiento del ego en la psicología del Yo: mientras que para estos dos últimos uno debe mejorarse de acuerdo a ideales de normalidad o sanidad, para aquella uno debe inventar una forma que dé lugar a eso que no lo tiene en los ideales del gran Otro. Es por ello que la muerte de Dios es la precondition del superhombre: sin la asunción de la inexistencia del gran Otro (Dios), la invención autónoma del superhombre se degradaría en la repetición heterónoma. O para esclarecer estos términos que giran alrededor del término griego *nomos*, que quiere decir 'ley': sin la asunción franca del ateísmo, el superhombre no se inventaría de acuerdo a su propia ley (*autonomos*), sino que caería en la humana, demasiado humana, disposición a adecuarse a la ley del Otro (*heteronomos*).

Del mismo modo, para Lacan la cura psicoanalítica no consiste en restaurar al padre y a sus ideales sino en identificarse con lo real que se aloja en el síntoma: es decir, en articular y dar cabida a un goce que no tiene lugar en las representaciones ideales del Yo. Como argumenta Jacques-Alain Miller, el dicho lacaniano «arreglárselas con el síntoma» no implica «curarlo, dejarlo

atrás, sino por el contrario [...] estar atornillado, sujeto a él y arreglárselas» (2005: 422). Así como el superhombre se inventa a sí mismo haciendo caso omiso a los mandatos de Dios, el analizante que se «cura» se reconcilia con su manera sintomática de gozar sin hacerse la pregunta neurótica: «¿Es esto lo que el gran Otro quiere de mí?».

Volviendo a la saga de los X-Men, los jóvenes mutantes deben desarrollar un poder que es rechazado por el gran Otro social. Así como para el cognitivismo y la psicología del Yo, para los padres de estos chicos este poder es el síntoma de una maldición: el síntoma de una enfermedad que debe ser curada, erradicada. Pero así como para Lacan y para Nietzsche, para Xavier el síntoma encierra el ser del sujeto: de allí que estos tres pensadores pretendan conducirlo a asumir la inexistencia del Otro a fin de que entienda que la «maldición» es en realidad un don. En términos nietzscheanos-lacanianos, Xavier exhorta a los jóvenes a identificarse con su síntoma para «llegar a ser lo que son».

Sin embargo, y a pesar de todo lo expuesto, es posible que para Xavier y los mutantes, el gran Otro sí exista...

Más adelante volveré a este punto, ahora es preciso considerar a los X-Men como comunidad. En términos colectivos, hasta ahora los X-Men no pueden sino parecer humanos, demasiado humanos. En tanto que la comunidad de Xavier es un grupo minoritario que reclama tolerancia de la gran comunidad, ella tiene sin duda un compromiso con lo Nuevo. Pero se trata de una novedad previsible: el porvenir que anhelan los X-Men se halla incluido en la agenda política liberal-demócrata en Estados Unidos, para no hablar de la agenda multicultural posmoderna, que es parte ya del imaginario global. Hasta ahora, entonces, no hay nada en ellos que se asemeje al audaz compromiso nietzscheano con el devenir: es decir, con lo Nuevo que rehúsa al programa para encomendarse el azar.

No obstante, hay otra dimensión de la película... una que se hace evidente en la escena de la batalla final, cuando Magneto y sus huestes toman el laboratorio que desarrolló la cura contra el gen mutante y aprehenden a Warren Worthington II, el padre científico. Un grupo de jóvenes mutantes malvados llevan a Worthington hasta la azotea de un edificio y lo tiran hacia abajo. Antes de que se estrelle contra el suelo, su hijo, el Ángel, vuela hasta él, lo coge de un pie y luego lo acomoda bajo su ala protectora. El padre, confundido, mira al hijo hacia arriba, y el hijo, seguro de sí, mira raudamente al padre hacia abajo. El plano que sigue el vuelo revierte el imaginario cristiano. Si en este el Hijo está abajo y a la derecha del Padre, en aquel el Padre está abajo y a la derecha del Hijo.



Aquí es importante resaltar que el hijo salva al padre precisamente con el objeto de la prohibición paterna. El padre quería prohibirle al hijo las alas, pero el hijo lo salva con ellas. La escena enfatiza el valor del perdón: para ser uno mismo, hay que perdonar al padre. Y esto porque quien odia al padre no se libera realmente de su poder, así como el ateo que odia a Dios no es realmente ateo, sino un creyente en el clóset. Pero la escena también da cuenta de la fantasía subyacente a la saga: la del hijo que es tan potente y sabio que puede darse el lujo de perdonar al padre impotente y estúpido. Es esta fantasía la que permite a los hijos-mutantes defender a los padres-humanos de los atentados de la Hermandad, así como negociar políticamente con ellos la inscripción de la pequeña comunidad en la gran comunidad estadounidense. Si los X-Men pueden negociar alegremente con los humanos es porque su batalla ya está ganada. Pues la negociación se da entre una nueva especie que comienza a poblar la Tierra y una destinada a la extinción. Es mejor decir entonces que esta negociación es el disfraz de un acto de misericordia, el cual consiste en que los hijos que heredarán la Tierra preservan como reliquias históricas a los padres que la perderán.

En esta otra dimensión, se trata de una fantasía adolescente de omnipotencia: es a través de ella que el público adolescente se engancha a la película. Pero, en términos políticos, se trata además de la narrativa fantasmática del avance teleológico que conduce a la victoria. Esta narrativa ya la conocemos. Es la narrativa del marxismo vulgar. Es la narrativa del «mañana será nuestro» del proletariado que encuentra una garantía en el progreso material de la Historia. He aquí toda una dimensión revolucionaria en los X-Men que se halla eclipsada por la prédica de la tolerancia y de la negociación. Nada tengo que objetar al deseo de los excluidos de heredar la Tierra. Pero debo señalar que su fantasía de omnipotencia es un obstáculo a la consecución de su fin. Y lo es porque vela el momento de la decisión política. Para la comunidad de

los X-Men, no hay ninguna decisión que tomar, porque la Evolución lo dicta todo, así como la Historia lo dicta todo en el marxismo vulgar.

Lo mismo se puede decir de los X-Men en el plano individual (lo cual demuestra que el individuo y el colectivo no existen en compartimientos estancos). El desarrollo de la singularidad de cada uno de los mutantes no se realiza en la saga a la manera de Nietzsche o de Lacan. Para Nietzsche, la muerte de Dios es la precondition de la emergencia del superhombre que «llega a ser quien es», y, para Lacan, la identificación con el síntoma se realiza sin la garantía del gran Otro. Pero, para los jóvenes mutantes, el desarrollo de su singularidad encuentra una garantía en el gran Otro de la Evolución. Después de todo, para los X-Men Dios sigue vivo, aunque oculto detrás de una fachada científica.

Ahora se entiende mejor el acto tradicionalmente paterno del profesor Xavier, el acto de reprimir a Fénix en el inconsciente de Jean. Lejos de ser un caso aislado, este acto represivo da cuenta de que Xavier se posiciona como garante de una Evolución benigna. Si los poderes de los mutantes anuncian una evolución del hombre para mejor, los enormes e incontrolables poderes de Jean-Fénix introducen el peligro de la extinción de la especie humana, así como el de la heredera especie mutante. En otras palabras, Fénix encarna una verdad engorrosa para Xavier: que la Evolución se puede equivocar. Así, es para que la Evolución siga siendo el gran Otro de las certezas, que Xavier intenta deshacerse de Fénix. Más allá de que su acción haya sido o no justificada, queda claro que no se puede asociar a Xavier con la errancia del devenir. Si se ha de insistir en que Xavier es el Padre de lo Nuevo, hay que apresurarse en añadir que es el padre de lo nuevo amaestrado, preprogramado.

Volviendo al plano colectivo (pero ahora sabiendo que lo dicho en este plano tiene un eco en el individual), la confianza de los X-Men en un mañana mutante no puede sino recordar la confianza de los militantes del siglo pasado en el mañana marxista. En ambos casos, la confianza se desplaza fácilmente hacia la espera de que el gran Otro (la Evolución, la Historia) haga el trabajo. Pero como lo saben los verdaderos militantes de una empresa revolucionaria, no hay garantías, ni evolutivas ni históricas, que aseguren la decisión correcta, ni mucho menos la victoria. Y como lo sabía Lenin cuando decidió llevar a cabo la Revolución de Octubre, mientras muchos de sus partidarios objetaban que no estaban dadas las condiciones históricas, la Historia no se hace a través de nosotros sino que nosotros hacemos la historia.

A fin de cuentas, lo que está rechazado, forcluido, en la narrativa de los X-Men, es una decisión que se toma sin garantías, una decisión indistinguible de la locura para los observadores neutrales. Es debido a este rechazo a una

decisión en la que el sujeto aprieta los dientes y se encomienda al azar, que los X-Men se acercan, pero no son el superhombre. Deseo que no exige otra garantía que su propia existencia, deseo que encuentra su causa en la **sinlugaridad** de lo increado –esta es la ética del superhombre de Nietzsche, una alta valla ética que hasta ahora ningún superhéroe de cómic ha conseguido superar–.



## **Zoom out**

# **¿Son los superhéroes humanos, demasiado humanos?**

Ya hemos dicho que las películas de este género tienden a ser *Bildungsfilms*. En una época marcada por el ocaso del deber colectivo, es solo lógico que los superhéroes tengan que atravesar un proceso de aprendizaje en la ética de sacrificio que cimienta el (super)heroísmo. Una obvia consecuencia narrativa de ello es que el proceso de adquisición de los poderes resulta tematizado a la manera de una indagación por la vida privada del personaje. No se trata simplemente de respuestas a la pregunta sobre cómo adquirieron su poder. Al privilegiar el espacio de lo privado, los *Bildungsfilms* tematizan también el querer y el deber.

De hecho, en todas las películas de superhéroes existe una tensión entre el querer y el deber, entre la particularidad del goce y su inscripción en el lazo comunitario. Y es aquí donde radica la diferencia entre el superhéroe y el villano. Mientras que este sucumbe a un goce que no puede inscribirse en lo social (la megalomanía del Duende Verde), aquel consigue separarse de él, o transformarlo, para asumir un deber colectivo. Sin embargo, lejos de simplemente desvanecerse, el goce retorna (como lo reprimido) a amenazar la disposición comunitaria del héroe. Así, Bruce Wayne debe incesantemente poner coto a su sed de venganza para ser el pilar de Ciudad Gótica; Peter Parker, a sus aspiraciones narcisistas para ser el «amical vecino» (*The friendly neighbour*) de Nueva York; y los mutantes, su narcisismo herido para formar parte de la pequeña comunidad de los X-Men.

Por lo general, es el narcisismo lo que perturba de uno u otro modo la misión del superhéroe. ¿Cómo podría ser de otro modo en una época en la que el capitalismo promueve el egoísmo como nuevo ideal social? Pero, además de esta tensión propia de la época, hay otra con la cual todo superhéroe tiene que lidiar: la tensión entre el vínculo con la mujer amada (el querer) y el vínculo con la comunidad (el deber). Y como el héroe debe necesariamente sostener este último, la renuncia al amor es, para él, una ley. La renuncia, sin embargo, no es definitiva: el amor se mantiene como una posibilidad siempre abierta y nunca realizada. En consecuencia, no se trata solamente de una tensión entre el compromiso con lo social y el amor por una mujer. Se trata además

de que esta tensión fundamenta el superpoder del héroe; como el caso del Hombre Araña, en quien el amor, aunque irrealizado, debe mantenerse como posibilidad a riesgo de perder las facultades arácnidas.

En este sentido, el superhéroe se parece mucho al caballero de la (est)ética del amor cortés. A pesar de amar a su *domina* y de dedicarle todas sus hazañas, el caballero jamás la lleva a la cama. Y es que, como recuerda Lacan, el amor cortés es una solución elegante al hecho de que no hay relación sexual. En otras palabras, a fin de no tener que constatar que hombre y mujer no son las dos mitades de una naranja y que por lo tanto su vida sexual no estará bendecida por un goce absoluto, el caballero pospone indefinidamente su deseo de acostarse con la dama. O, dicho aun de otro modo, es para mantener la fantasía del goce sexual absoluto que se abstiene del acto sexual. Es gracias a esa fantasía para siempre postergada que él cuenta con la energía y el arrojo necesarios para realizar sus hazañas.

Dicho esto, la tensión entre el poder y el querer se configura como el trasfondo humanista del género. Y es dicho trasfondo el que lleva a estas películas a concebir a la tecnología como un instrumento que no cambia los valores humanos fundamentales. Esto no quiere decir que ella no tenga sus peligros. En Batman, por ejemplo, existe el peligro de que, en su obsesión por vencer al villano, el héroe se sirva de una megacomputadora para instaurar un orden totalitario. En el Hombre Araña, el peligro consiste en el narcisismo: es el sueño de grandeza el que lleva al Doctor Octopus y al Duende Verde a usar la tecnología para fines nefastos. No obstante, en ninguna de estas películas se contempla la idea de que el propio avance de la tecnología pueda modificar la «esencia humana» del hombre. No hay nada en ellas que nos remita a la sospecha de Martin Heidegger y de Theodor Adorno de que si bien la tecnología (entendida ampliamente como el pensamiento técnico o la «racionalidad instrumental») es una herramienta del hombre para dominar a la naturaleza, el hombre, en tanto parte de la naturaleza, puede acabar sometido por la tecnología.

Es solo en la saga de los X-Men donde el peligro es inherente a lo tecnológico: en su afán por eliminar la mutación de jóvenes como su hijo, el padre científico Warren Worthington II inventa una «cura» para inhibir el gen mutante y despojar a los jóvenes «raros» de su «rareza». A diferencia de las demás películas del género, la tecnología destructiva no está aquí en manos de los villanos o del héroe trastornado, sino en las de los «hombres de bien» que anhelan corregir en el individuo aquello que lo separa de la norma. La saga tematiza así el peligro de que la tecnología devenga en una biopolítica que erradique en el hombre aquello que lo hace realmente hombre: a saber, su

diferencia. ¿Acaso no es el hombre ese animal que no encaja bien en ningún sistema social de su especie?

Sin embargo, aparte de este caso aislado, al cual volveremos más adelante, las películas de superhéroes no consideran que el proyecto tecnológico pueda ser en sí mismo destructivo. En una época en la que los psicofármacos modifican la conducta y hasta el sentir del hombre, resulta curioso que estas películas localicen el peligro de la tecnología en los «problemas psicológicos» del ser humano. Es más, son estos problemas (que algunos llaman sencillamente «maldad») los que determinan otra diferencia entre el villano y el superhéroe: mientras este se relaciona con la tecnología a través del deber colectivo, aquel se vincula con ella a través de una particularidad narcisista.

Estas relaciones están inscritas en los cuerpos de los personajes: en el héroe, lo tecnológico es absorbido por lo orgánico, de manera que se potencializa el brillo fálico de la anatomía humana (los pectorales hinchados, el *sixpack* del abdomen), pero en el villano, la anatomía es deformada por lo tecnológico (los tentáculos del Doctor Octopus). Es decir: el predominio de lo anatómico en el héroe es la evidencia tangible de que lo humano se ha impuesto sobre la tecnología, mientras que el predominio de lo ortopédico en el villano señala que la tecnología ha tomado posesión del hombre. Obsérvese que lo humano —la esencia del hombre— es, en estos relatos, definido como la capacidad de elevarse sobre lo individual para asumirse como parte de una comunidad. De allí que el repliegue del villano en su narcisismo, lo pliegue en exceso al «instrumento» tecnológico (que le dio su poder) y acabe siendo deshumanizado por él<sup>138</sup>.

Ahora bien, si el género no problematiza demasiado la relación del hombre con la tecnología, tampoco se hace muchos problemas con respecto a su relación con la ley. Comencemos por recordar que en estas películas la ley

---

138 Dicho esto en general, debemos reconocer la excepción de los archienemigos de Batman. El Joker, por ejemplo, se presenta torpe en la manipulación de los artefactos tecnológicos. Esto se debe a que este villano no afirma una particularidad narcisista sino la potencia puramente negativa del Caos. Por su parte, Gatúbela y el Pinguino tienen un contacto muy limitado con la tecnología, a diferencia de su profunda relación con lo animal. En tal sentido, los enemigos de Batman no se oponen al humanismo heroico desde la sumisión de lo humano a lo tecnológico sino desde la vertiente, más antigua, de la irracionalidad (lo animal, el caos). Batman, por supuesto, tiene también una relación profunda con lo animal (el murciélago), pero, a diferencia de los villanos, la animalidad ínsita de este personaje está supeditada a los valores humanistas. Estas consideraciones nos llevan a proponer una fórmula más abarcadora sobre los villanos. Estos se oponen al humanismo de los relatos a través de su relación con la tecnología por un lado y/o con la naturaleza por el otro. En ambos casos, los villanos se ven doblegados por la alteridad o lo exógeno: la tecnología somete a los antagonistas del Hombre Araña; la animalidad, a los de Batman.

no se basta a sí misma, que ella requiere de un suplemento para sostener el orden social. Si en las sociedades latinoamericanas el narcotráfico devela esta debilidad de la ley y de sus agentes, en las películas esto lo hace el supervillano. Es este personaje excesivo el que conmina al espectador a aceptar la necesidad de ese suplemento de la ley llamado superhéroe. Por lo general, a estos relatos no les preocupa mucho que el héroe viole la ley para preservar el orden social. Cuando Superman rompe la pared de una casa para capturar a una pandilla de ladrones, pocas veces se menciona que ha prescindido de la orden de arresto. No obstante, en la actualidad, la obscena actividad paralegal de los servicios de inteligencia, los grupos neonazis y los asesinos en serie justicieros obliga a repensar el personaje superheroico. En el cómic, por ejemplo, se ha tematizado la sospecha de que el superhéroe pueda convertirse en un suplemento obsceno de la ley: es decir, de que al colocarse fuera de la ley para preservar el orden social, acabe socavándolo. Lamentablemente, las películas se han quedado a la saga con respecto a su referente escrito. Por supuesto, todas ellas dan cuenta del riesgo de que el héroe haga mal uso de sus poderes, pero solo se concentran en la dimensión ético-subjetiva. Cuando, por ejemplo, el Hombre Araña intenta ejecutar extralegalmente a un villano debido a una venganza personal, todo se resuelve recordando los valores fundamentalmente humanos. Pocas veces hay una consideración ético-sociológica sobre la relación entre el superhéroe y el marco legal.

La gran excepción a la regla es, por supuesto, la saga de Batman, donde se delinea claramente la diferencia entre los distintos personajes fuera de la ley. Los criminales comunes, por ejemplo, violan la ley en función de un rédito económico; los villanos, sin embargo, la violan no para llenar sus bolsillos sino para reemplazarla por una «ley superior»: la ley del Caos del Joker, la ley fascista de Ra's al Ghul. En otras palabras, si los criminales comunes están simplemente **fuera de la ley**, los villanos se colocan **fuera y encima de la ley**. Y he aquí la sutileza de la posición del superhéroe, quien está también fuera de la ley, pero, a diferencia de los criminales comunes, no busca réditos económicos, y, a diferencia de los villanos, no intenta reemplazar la ley por otra superior, sino simplemente sostenerla. Este héroe encarna así la curiosa figura de estar **fuera de la ley y debajo de ella**. Cada vez que él captura a un villano, no lo ejecuta sino que lo entrega a los agentes del marco legal.

El género le debe a Christopher Nolan el justificar ética y socialmente la existencia del superhéroe. O mejor, le debe el delinear una ética para todo superhéroe que pretenda ser un suplemento no-obsceno de la ley. No obstante, a pesar de todos sus aciertos, que son muchos, hay una ausencia en sus películas: el antagonismo social. Si los habitantes de Gótica están descontentos,

es porque la ley es débil, no porque no los represente. En breve, lo que falta en estas películas, así como en todas las del género, es la dimensión de lo político. No decimos lo político en el sentido de la acción institucional que permite el buen funcionamiento del orden social (después de todo, en estas películas hay alcaldes, congresistas y hasta presidentes). Decimos lo político en el sentido de la actividad que apunta a cambiar la sociedad. Hay, sin embargo, una excepción en el género: la saga de los X-Men.

En esta saga, vemos por primera vez un antagonismo social: la lucha de las comunidades minoritarias contra el Estado-nación. Los X-Men son los héroes de los negros, de los latinos, de las mujeres, de los homosexuales, etc.; son los héroes de las minorías inconformes con el orden social existente. Y no porque este no funcione bien sino porque precisamente **funciona muy bien** en contra de sus intereses. Para cambiar este orden homogenizador, la saga propone, por un lado, la política posmoderna de la tolerancia: la meta explícita de los X-Men es que los distintos grupos sociales puedan coexistir en paz. Pero, por el otro, sugiere que estos héroes finalmente fundarán un Nuevo Orden: aunque de manera velada, hay aquí el viejo tema revolucionario de «el mañana será nuestro».

En todo caso, ya sean posmodernos o revolucionarios, los X-Men tematizan el cambio social. Es decir, por primera vez en el género la extralegalidad del superhéroe se halla en función de un argumento propiamente político. Y lo interesante es, además, que este argumento es una extensión del argumento biográfico. Si, en lo biográfico, cada mutante debe vencer al padre normalizador pero a la vez su propio resentimiento contra él, en lo político la pequeña comunidad debe resistir a la biopolítica de Estado, pero también la reacción terrorista contra ella. En ambos casos, se trata de afirmar una singularidad sin convertirse en el negativo (en el reverso especular) de la ley. La saga se encarga así de educar al joven ciudadano en cambiar pacíficamente el orden social.

Esto –hay que reconocerlo– es algo realmente nuevo en el género. Normalmente, la identificación del espectador con el superhéroe lo lleva a hacerse responsable por el orden social sin exigir compensación o reconocimiento alguno. Todos esos momentos en los cuales uno se ha abstenido de reclamar un beneficio narcisista se consagran en la decisión del héroe de postergar su querer para cumplir su deber. En una época en la que el capitalismo desintegra el vínculo colectivo, las películas de superhéroes son una forma cultural que inscribe al espectador en una comunidad. Pero lo novedoso de los X-Men es que no los inscribe en un colectivo existente sino en uno por venir.

Se podría decir, en términos psicoanalíticos, que normalmente las películas de superhéroes propician la identificación del espectador con el ideal paterno. Después de todo, ellas proponen castrar el goce narcisista y aceptar el mundo como es. Y, en este sentido preciso, se puede decir que los superhéroes en el cine son humanos, demasiado humanos. Pero en los X-Men se propicia más bien la identificación con la singularidad, tanto en el terreno personal (el drama de construirse desde lo más «bizarro» en uno mismo) como en el político (el drama de la comunidad **sinlugar** que lucha por hacerse un lugar). Así, si normalmente las películas de superhéroes llevan al espectador a la restauración del padre, la saga de los X-Men lo lleva a la identificación con el síntoma, con eso que, para la biopolítica, debe ser corregido, pero que, para el psicoanálisis, encierra lo más singular del sujeto. Uno de los méritos de la saga es el de haber introducido en el imaginario popular una comunidad que se organiza alrededor de eso que la excede desde su interior.

Ahora se entiende mejor por qué solo esta saga de superhéroes introduce el tema adorniano o heideggeriano de la «amenaza tecnológica». Al posicionar lo humano no en el ideal colectivo sino en la singularidad, la saga trae inevitablemente a colación el temor de que lo singular sea «corregido» por la alianza entre el ideal y el pensamiento tecnológico. No hay que dejar pasar por alto esta novedosa definición de lo humano. Si, para el humanismo, lo humano es lo que un hombre comparte con todos los hombres (el ideal como universal), para esta saga lo humano es, por el contrario, lo que un hombre **no comparte** con todos los hombres (lo **sinlugar**). Es por ello que los X-Men se acercan más al superhombre de Nietzsche que todos los héroes anteriores. Y es por ello también que no se llaman a sí mismos «superhéroes» (lo cual supone la potencialización superyoica del ideal humano) sino «mutantes» (lo cual implica el predominio de la «rareza» sobre el ideal).

Y, sin embargo... ¿por qué asociar esta saga con nociones tan subversivas como el superhombre o la identificación con el síntoma (fin de la terapia analítica lacaniana), cuando «Sé tú mismo» se ha convertido en un mandato de la sociedad de consumo? ¿Acaso la cultura del mercado no nos insta a crear un negocio original, a escoger la profesión de nuestro agrado o a singularizar nuestros estilos de vida? Sin duda, hay mucho del fetiche capitalista del «Sé tú mismo» en la saga de los X-Men. Es decir, hay en esta saga una ética del individualismo hedonista que se alinea con la actitud adolescente de rechazar la renuncia a una particularidad del goce para inscribirse en lo social. En este sentido, la imaginaria mutante convierte una negativa inmadura (adolescente-capitalista) en una inevitabilidad genética.

No obstante, el hecho de que, en ella, la narrativa biográfica esté estrechamente ligada a la narrativa política problematiza la reapropiación capitalista del «Sé tú mismo». Y esto porque introduce la idea de que, para poder realmente ser uno mismo, hay que colaborar con otros para cambiar el orden social, incluso con aquellos que no son como uno. Después de todo, la comunidad de los X-Men no es una comunidad particularista: los adolescentes no forman un colectivo basado en la semejanza o en el goce (la etnia, la religión, la diferencia sexual) sino uno basado en la **sinlugaridad**. En este sentido, esta comunidad se parece más a un colectivo proto-leninista.

## Bibliografía 6

BORDWELL, David

2008 «Observations on Film Art». En: *David Bordwell's Website on Cinema*. Consulta: 2/2/2010. <[www.davidbordwell.net/blog/?p=2713](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=2713)>.

COURTÉS, Joseph

1998 *Análisis del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.

DEBORD, Guy

2002 *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

ENZENSBERGER, Hans Magnus

2005 «The Radical Loser». En: *Signandsight.com*. 1 de diciembre. Consulta: 2/2/2010. <<http://www.signandsight.com/features/493.html>>.

FONTANILLE, Jacques

2001 *Semiótica del discurso*. Lima: FCE.

LACAN, Jacques

2006 *Seminario 18. De un discurso que no fuera del semblante*. Buenos Aires: Paidós.

1999 *Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós.

1988 *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

1975 *Seminario 20. Aún*. Buenos Aires: Paidós.

LIPOVETSKY, Gilles y Jean SERROY

2009 *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama: Barcelona.

MILLER, Jacques-Alain y Eric LAURENT

2005 *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Buenos Aires: Paidós.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm

2008 [1883-1885] *Así habló Zaratustra*. Madrid: Ánfora.

1988 [1882] *La gaya ciencia*. Madrid: Akal.



SIEGEL, Jerry

2009 [1933] «The Reign of the Super-Man», con ilustraciones de Joe SHUSTER. En: *La Cárcel de Papel*. 13 de agosto. Consulta: 2/2/2010. <[www.lacarceldepapel.com/2009/08/13/the-reign-of-super-man/](http://www.lacarceldepapel.com/2009/08/13/the-reign-of-super-man/)>.

ŽIŽEK, Slavoj

2005 *Las metástasis del goce*. México: Paidós.

2001 *El espinoso sujeto: el centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires: Paidós.

1999 *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI.

# **Desenlace abierto**

## **Los núcleos de goce de la pantalla global**

Comencemos a concluir diciendo que no vamos a concluir, o más precisamente, que no vamos a totalizar. A pesar del gran número de películas analizadas, no creemos poder extraer conclusiones generales de los géneros estudiados y mucho menos de Hollywood en su conjunto. Por supuesto, como todo el mundo, tenemos intuiciones, pero preferimos terminar con aquello que podemos sustentar.

En este último escrito, entonces, intentaremos delinear ciertos núcleos de goce-sentido en la pantalla global. Por núcleos de goce-sentido, nos referimos a imágenes o narrativas que se anudan a un goce para afirmar un deber-ser (o, por el contrario, un no-deber-ser). Por ejemplo, cuando experimentamos el goce de desplazarnos con los protagonistas de *Avatar* por las imágenes de una naturaleza idílica, se experimenta un núcleo que transforma el respeto ecológico en un deber-ser para la época.

Si a lo largo del libro hemos abordado un género por secuencia, ahora nos concentraremos en los núcleos de goce-sentido que se repiten en más de uno de los géneros. Y esto con el fin de establecer más precisamente la relación entre estos núcleos y la ideología de la globalización capitalista. Le corresponde al lector determinar cuál es su verdadero alcance en el vasto corpus de Hollywood. Pero incluso si el lector considera que su alcance es limitado, creemos que delinearlos con precisión servirá como punto de partida a futuras investigaciones sobre la relación entre Hollywood y la época.

### **El declive del Nombre del Padre**

Un tema que se repite en los géneros del fin del mundo y de asesinos en serie es que, en nuestra época, el padre falla. Si en la televisión de las décadas de 1950 y 1960 se podía todavía pensar que «papá lo sabe todo», el cine actual toma como punto de partida que papá no sabe, no puede o no quiere inscribir al sujeto en el orden social.

En las películas del fin del mundo, la falla paterna se asocia muchas veces con la causa de la catástrofe. En *La guerra de los mundos*, 2012, *Presagio*, *Armagedón* e *Impacto profundo*, las imágenes de un padre irresponsable o ausente preceden siempre a las imágenes de la destrucción de la Tierra. Y si algo o mucho de la civilización humana puede ser salvada, es precisamente porque el padre consigue hacerse responsable. Así, la falta del padre funciona como un llamado a su retorno.

El retorno del padre que falta es un núcleo narrativo que excede a las películas estudiadas. En su libro *In Defense of Lost Causes*, Žižek observa cómo muchas películas de Spielberg (entre ellas, *E. T.*, *El imperio del Sol*, *Jurassic Park* y *La lista de Schindler*) repiten esta narrativa hasta el cansancio (2008: 56-57). Por ejemplo, como vimos en la secuencia de nazis, *La lista de Schindler* es un *remake* de *Jurassic Park*: en esa película, Schindler es un padre irresponsable (un empresario cínico y oportunista) que redescubre su rol paterno hacia sus hijos (los indefensos judíos) a raíz del ataque de los dinosaurios (los voraces nazis).

Pero si el padre puede redimirse en las películas de catástrofes (y *Jurassic Park* y *La lista de Schindler* deben entenderse como tales), en las de asesinos en serie se devela su impotencia para frenar la destructividad que su falta genera en el mundo. Tanto en *Mr. Brooks* como en *Juegos perversos* el padre fracasa ante el goce sádico de los asesinos. En la primera película, Mr. Brooks busca la ayuda de un pastor a fin de dejar de matar a parejas que copulan, pero esta solución finalmente se devela como insuficiente, e incluso como cínica (queda claro que Mr. Brooks volverá a matar). Y en la segunda, *Juegos perversos*, dos jóvenes asesinos se introducen en la casa de una familia burguesa, rompen la pierna del padre y se regodean contemplando su debilidad para impedir la matanza. La saga de *Saw* tiene, sin embargo, una estructura narrativa distinta: son las fallas del padre para con su familia (el doctor Gordon en la primera entrega, el detective Matthews en la segunda) las que funcionan como causa de la violencia del asesino en serie. En este sentido (es decir, que la falla paterna genera el mal posterior), la narrativa de la saga se asemeja a las películas de catástrofes. Pero, a diferencia de estas películas, en la saga el padre no alcanza la redención.

Más allá de que el padre pueda redimirse o no, todas estas películas dan cuenta del fenómeno discutido en la toma panorámica: el declive de la autoridad paterna. Y todas ellas también establecen una relación entre tal declive y la emergencia de un goce desenfrenado. Podría decirse entonces que el cine de Hollywood ha intuido cómo, en nuestra época, el superyó lacaniano reemplaza al superyó freudiano. Mientras este instala en el sujeto la culpa de no estar a la altura del ideal, aquel suscita en él la culpa de no gozar lo

suficiente. Y la respuesta de Hollywood más prevalente es culpar al padre de todo. En las películas del fin del mundo, en la saga de *Saw* y en las películas de Spielberg es porque el padre ha faltado a su deber paterno que emerge un superyó devorador.

En el psicoanálisis es posible establecer la orientación política de los psicoanalistas por la manera en que lidian con el declive del Nombre del Padre. Tanto los lacanianos de izquierda como los de derecha reconocen las perturbaciones subjetivas que advienen con la emergencia del discurso capitalista. Pero los de izquierda ven en el declive del padre una oportunidad para que el sujeto pueda identificarse con el síntoma (volveremos a esto más adelante), mientras que los de derecha lo ven con horror, denuncian la perversión de la época y apelan a un padre que pueda reinstaurar el orden.

Volviendo a los géneros del fin del mundo y de asesinos en serie, la prevalencia en ellos de la nostalgia por la vieja autoridad paterna muestra que hay en Hollywood un núcleo de goce-sentido profundamente conservador. No obstante, como veremos más adelante, una serie de películas en el género de asesinos en serie se esfuerzan por subrayar que este urgente llamado conservador es parte inherente de la lógica perversa. Pero antes de ello debemos concentrarnos en cómo la identificación del sujeto con el síntoma no es necesariamente de izquierda.

## **Individualismo Z**

Hay un núcleo que estructura fuertemente el género infantil animado, pero también débilmente el género de superhéroes: a saber, que el sujeto debe convertirse en sí mismo. En el cine infantil, la saga de Shrek, *Bee Movie* y *Antz* ubican la promesa del mañana en el individuo que desencaja con su sociedad. El título de la película *Antz* expresa esto a la perfección: la Z (que reemplaza «erróneamente» a la S del plural en inglés) alude no solo al nombre de la hormiga protagonista sino a su condición de individuo que no acepta su lugar en el gran Otro sociosimbólico. La Z es por tanto la letra de su singularidad o, mejor, de su **sinlugaridad**. Asimismo, en el género de superhéroes, los X-Men son los muchachos bizarros que resisten a la biopolítica de Estado y al desprecio de la sociedad normativa. El mutante es aquel que, al separarse de la norma humana, anuncia una nueva (in)humanidad.

Dicho en términos lacanianos, el individualismo propuesto en estos géneros no es el individualismo del Yo, el cual responde siempre al deseo del Otro

social, es más bien uno que apunta a la identificación con el síntoma, con esa formación singular en la cual la palabra se anuda al goce sin la mediación del Otro. ¿Podría decirse entonces que el individualismo de Hollywood es subversivo? En principio sí: que el sujeto debe convertirse en quien es (mas no es aún) es una máxima nietzscheana/lacanianana que insta a sostener un deseo a menudo contrario al *status quo*. Pero si en principio esto es subversivo, no siempre lo es para terminar: y es que en la mayor parte de estas películas la identificación de los personajes con el síntoma es mágicamente inscrita en las formas sociales hegemónicas. Recuérdese que el descubrimiento de la singularidad lleva a la Reina Malvada de *Shrek 2* a aceptar el mercado abriendo un *spa*, a Z de *Antz* a la creación de la democracia liberal y a Barry de *Bee Movie* a elegir su vocación soñada (ser una abeja polinizadora) en el mercado global.

Así, al inscribir la singularidad en las formas sociales existentes, estas películas convierten el «ser uno mismo» en una exploración estrictamente individual. He aquí la razón por la cual las voces de cómicos como Woody Allen, Jerry Seinfeld y Eddie Murphy animan a los personajes del cine infantil animado (a Z, Barry y Asno, respectivamente). Si, para Sigmund Freud, el humor permite al sujeto separarse de los deberes morales impuestos por el superyó, la infaltable presencia del humor en estos personajes es un indicio de que la máxima «Sé tú mismo» se ha separado del deber de transformar la colectividad.

No obstante, en la saga de los X-Men la singularidad no es tan fácilmente integrable a las formas sociales existentes. Es cierto que, por un lado, el mutante simplemente exige mayor tolerancia multicultural de parte del padre o del Estado, pero, por el otro, apunta a la construcción de una nueva comunidad. Más adelante veremos las particularidades de este colectivo, basta con decir por ahora que la saga pone un gran énfasis en que, para desplegar su singularidad, el individuo requiere del Otro.

Es por tanto injusto decir que Hollywood educa abiertamente a los niños o a los adolescentes a ser sujetos capitalistas, sobre todo cuando existe un fuerte núcleo en la pantalla que señala los peligros del individualismo. Siguiendo con el cine infantil y de superhéroes, *Cars*, la saga de *Shrek* y *Spider-Man* realizan una crítica al imperativo narcisista y/o al imperativo perverso al goce en «la sociedad del espectáculo». (Y habría que preguntarse incluso si en estas películas el humor ayuda al sujeto a separarse del imperativo superyoico al goce). También, en el cine de nazis, *Good*, *Los falsificadores* y *Bastardos sin gloria* develan que la subjetividad capitalista ha sido clave para la emergencia del fascismo. Y las comedias románticas denuncian los excesos del individualismo tanto en el hombre (*La cruda verdad*, *Simplemente no te quiere*, *Alguien tiene que ceder*)

como en la mujer (*La novia fugitiva*, *La boda de mi mejor amigo*) con el fin de hacer posible la comunidad amorosa.

Vemos así la imposibilidad de determinar si el individualismo de Hollywood se alinea claramente con el capitalismo. Con todo, el hecho de precisar mejor las coordenadas de este individualismo nos permite dar ciertas indicaciones sobre cómo evaluarlo ideológicamente en otras películas. El núcleo dominante en Hollywood es que el individuo debe construirse desde lo más singular en sí mismo. Si la autenticidad en la época clásica de Disney consistía en inscribirse en el lugar que el Otro tenía deparado para uno, hoy, en las películas contemporáneas destinadas al público infantil/adolescente, la autenticidad recupera lo más bizarro en el sujeto. Pero, a fin de determinar si esta es o no subversiva, se debe prestar atención a si se inscribe en la lógica del mercado o si, por el contrario, se señalan los peligros de esta inscripción y/o se abre al reconocimiento de que no se puede ser uno mismo sin el Otro. A fin de cuentas, todo futuro estudio del nuevo individualismo de Hollywood debe precisar si la aventura de la singularidad se limita a una exploración individual dentro del orden existente o si se pone al servicio de la búsqueda de nuevas formas comunitarias.

## **El padre recargado de nuestra época**

Ya hemos visto que las películas del fin del mundo y de asesinos en serie muestran la debilidad de la autoridad paterna. Y hemos visto también que mientras las segundas se regodean en mostrar la impotencia del padre, en las primeras la catástrofe permite su redención y restitución. Ahora consideraremos el declive de la autoridad paterna en el nexo entre las películas de asesinos en serie y de superhéroes.

En el género de asesinos, *Se7en*, *En las manos del diablo* y la saga de *Saw* describen ciudades corruptas por una voluntad de goce desenfrenada, voluntad que en las primeras dos películas es asociada con el pecado. Y en el género de superhéroes, las dos películas recientes de Batman muestran que las instituciones de Ciudad Gótica están corruptas hasta la médula y que son por tanto incapaces de vencer a la mafia de Falcone y, por supuesto, tampoco pueden triunfar sobre los archivillanos. ¿Cómo llegó Ciudad Gótica a esta situación desesperada? A raíz de la muerte del patriarca Thomas Wayne.

En todas estas películas, se apela, una vez más, al retorno del padre. Pero los villanos son tan poderosos y la sociedad tan corrupta que el retorno del buen padre (que triunfa en las películas del fin del mundo) no basta. Por tanto se

necesita el retorno de un padre recargado, un padre que sea lo suficientemente poderoso para frenar el mal violento que amenaza la supervivencia del orden social.

En el género de asesinos en serie, el padre recargado es el mismo asesino: en *Se7en*, Joe Doe se adjudica la tarea de ser el brazo letal del Dios, el «ángel vengador» que elimina el pecado del mundo. De manera similar, en *En las manos del diablo*, Adam asume el rol de aniquilar a los demonios disfrazados de hombres (se trata de simples pecadores) que hacen el mal en la Tierra sin miedo al castigo. Y en la saga de *Saw*, Jigsaw pretende corregir y/o castigar a hombres y mujeres que, por un exceso de individualismo, se apartan de una vida recta en función de la familia y de la comunidad.

Hay, sin embargo, diferencias entre las películas mencionadas con respecto a esta particular solución paterna. Las narrativas de la saga de *Saw* y de *En las manos del diablo* se ponen del lado del asesino, es decir, del padre recargado. La segunda de estas películas es en tal aspecto bastante sorprendente. Al principio su narrativa parece describir una psicosis, ya que el asesino arguye tener poderes sobrenaturales para detectar a los demonios que se disfrazan de seres humanos, pero finalmente ella misma se vuelve psicótica al mostrar que el asesino posee realmente ese poder. *En las manos del diablo* devela así la verdad subjetiva de muchas de las películas de asesinos en serie: hay, en ellas, horror, indignación e incluso desesperación ante los males de nuestra época y estos sentimientos las inducen a proponer con urgencia (¡y como sea!) el retorno del padre. Se trata por tanto de narrativas tan conservadoras como autoritarias: en ellas se advierte el inconsciente político de la derecha radical, para la cual no hay solución a la época sin mano dura.

Algo de esto se aprecia en el género de asesinos en serie en su conjunto: aquí, el espectador no se identifica con el asesino como un perverso que goza alucinado de la mutilación del cuerpo humano, sino que demanda, como un neurótico escandalizado, un violento y vengativo acto paterno ante quienes transgreden el imperio de la Ley. Es por ello que en estas películas la figura del asesino se halla a menudo revestida de cierta cualidad ética: así, por ejemplo, Hannibal solo mata en la pantalla a los machistas, a los corruptos, en breve, a quienes roban el goce de los sujetos del derecho.

Por lo general, sin embargo, las narrativas no se identifican plenamente con el llamado neurótico al padre recargado. *Se7en*, por ejemplo, lo cuestiona de una manera muy inteligente. El asesino John Doe se propone eliminar a siete tipos que encarnan los siete pecados capitales. Pero, luego de cometer solo cinco asesinatos, Doe se entrega a la policía y, a cambio de su confesión, exige que los detectives encargados del caso lo acompañen a un descampado en las

afueras de la ciudad. Una vez allí el asesino entrega al detective David Mills la cabeza de su mujer y, este, cegado por la ira, dispara contra aquel. Obsérvese que, mediante este acto, Mills participa a pesar suyo del plan del asesino de eliminar a los pecadores: Doe, como lo confiesa él mismo, había matado a la mujer de Mills por envidia ante su feliz vida marital y Mills comete entonces el séptimo asesinato contra el séptimo pecado. Y lo más importante de este desenlace es que la ira es el único pecado que no muere (nadie asesina a Mills, quien encarna la ira; él es simplemente arrestado). Lejos de corregir el mundo, el acto vengador perpetúa su lógica pecaminosa, vale decir, perversa. Lo que *Se7en* pone sobre el tapete es que el padre recargado no puede corregir el mundo porque **ya** es parte de este mundo.

El cine de superhéroes problematiza también el retorno del padre. En *Batman inicia*, Bruce Wayne, para convertirse en Batman, debe separarse del padre fascista Ra's Al Ghul, quien está convencido de que Ciudad Gótica está demasiado corrupta para ser salvada y por tanto debe ser destruida. En otras palabras, Bruce debe separarse de la indignación y de la ira justiciera de Ra's. Curiosamente, la misión de Batman pasa por la identificación con el buen padre, es decir, con Thomas Wayne. Y decimos curiosamente porque Batman no opera dentro sino fuera de la Ley. No podemos detenernos aquí en la diferencia entre la posición extralegal de Ra's y la de Batman<sup>139</sup>. Lo importante para nosotros ahora es el hecho de que Batman es un soporte ilegal de la Ley del Padre.

En *El caballero oscuro* esto se vuelve aun más explícito: Batman asume las culpas del fiscal Harvey Dent a fin de preservar, para los ciudadanos de Gótica, la ilusión de que el agente de la Ley (o sea, el padre) es un tipo intachable y, más importante aun, capaz de restaurar el orden por sus propios medios. Así, si en las películas de asesinos se considera el retorno del padre recargado, en las de Batman se trata de sostener mediante el embuste al buen padre que falla. En realidad, esta es una constante del género de superhéroes: así como en *Batman*, en *Spider-Man* la violencia generalizada ha puesto fin a la vida del buen padre. Y la función del superhéroe es precisamente la de suplementar la debilidad del padre ante un mundo demasiado violento para las viejas prescripciones paternas.

En resumen, la pantalla de Hollywood considera a menudo un llamado al padre, como agente de la castración, para devolver el orden al mundo. En las

---

139 El tema de los distintos suplementos obscenos de la ley ha sido tratado con detenimiento en la secuencia 6 (pp. 355-356, 364, 395).



películas del Apocalipsis, se propone el retorno del buen padre, pero en las de asesinos en serie se cuestiona su potencia. Ante ello, algunas de estas películas proponen el retorno del padre recargado, mientras que otras destacan el lado perverso de su retorno. Las películas de superhéroes también presuponen al padre como impotente, pero no lo descartan sino que esconden su impotencia o la suplementan (con el superhéroe).

Hay, por tanto, en las películas de asesinos en serie y de superhéroes un núcleo dividido entre el deseo de y el miedo a la solución paterna. A veces el deseo vence el miedo (*Saw*, *En las manos del diablo*, *La guerra de los mundos*, etc.), otras veces sucede lo inverso (*Se7en*, *Batman inicia*) y otras aun el deseo y el miedo se conjugan de manera compleja (en la saga de Hannibal, por ejemplo, la narrativa llama una y otra vez al asesino para que elimine a personajes repugnantes, pero luego se desentiende cínicamente de su propia solución y recurre a sentencias morales para condenar al asesino).

Más allá de esto, lo que se aprecia en todos estos géneros (Apocalipsis, asesinos, superhéroes) es la imposibilidad de imaginar un arreglo social sin la figura del padre. Uno de los pacientes de Freud le relata un sueño en el que aparece su padre recientemente fallecido: «Mi padre estaba muerto, pero él no lo sabía» (Freud 1981: 607). Lo mismo se puede decir de Hollywood con respecto al declive de la autoridad paterna: el padre en nuestra época **ya** está muerto, Hollywood lo sabe, o al menos parece saberlo, pero se esfuerza para que él no lo sepa. Y como veremos en lo que sigue, esta imposibilidad de imaginar un futuro sin el padre está relacionada a la imposibilidad de imaginar a la mujer.

## **La mujer que no existe**

En el nexo entre las comedias románticas y el cine infantil animado hay un fuerte núcleo feminista. Si a inicios de la década de 1990 se podía ver aún a mujeres en la pantalla cuya valía consistía en ser buenas, bellas y pasivas (*La sirenita* en el cine infantil, *Pretty Woman* en las comedias románticas), hoy ellas demuestran de uno u otro modo una mayor capacidad de agencia. ¿De agencia para qué? Para sobresalir en los campos que otrora eran propiedad exclusiva de los hombres.

Se puede decir entonces que Hollywood ha hecho suyo el primer movimiento feminista, aquel que reivindica el derecho de las mujeres a participar como sujeto en la vida de las naciones. Las películas de hoy instan a las mujeres a salir del espacio doméstico para conquistar la igualdad en el campo laboral,

político, sexual e incluso militar. No obstante, no queda claro hasta qué punto Hollywood ha conseguido incorporar las enseñanzas del segundo movimiento feminista, aquel que reivindica la diferencia femenina.

En el folklore académico hay dos maneras bastante comunes de lidiar con la escandalosa frase de Jacques Lacan: «La mujer no existe». La primera es denunciar la frase como machista; la segunda, darle una interpretación culturalista: «Lacan estaba denunciando que el orden patriarcal falogocéntrico se rehúsa a darle un lugar a la mujer». El problema con ambas posiciones es que esquivan la elaboración propiamente lacaniana de la especificidad de la posición femenina. Para Lacan, tanto el hombre como la mujer son seres sexuados, pero en ella hay un goce que excede al sentido sexual. No se trata de que haya una natural sexualidad femenina negada por el falogocentrismo. Se trata de que, a partir de su entrada en el sentido sexual, es decir, fálico, se genera en la mujer un goce Otro (o femenino), un goce sinsentido sexual. Que «la mujer no existe» significa entonces que no hay en el inconsciente sexual un significante que dé cuenta de lo real de la feminidad.

Siguiendo (pero también problematizando) a Lacan, el segundo movimiento feminista se propuso indagar sobre este Otro goce desde el psicoanálisis, el arte y la escritura. Pero lo que vemos en el nexo entre las comedias románticas y el cine infantil animado es que, por aferrarse a la igualdad sexual del primer movimiento feminista, se pierde de vista la diferencia sexual procurada por el segundo movimiento.

En la saga de Shrek, las princesas son bellas y *sexy*s y pueden pelear como hombres: ellas son, entonces, la versión infantil de los protagonistas femeninos en las recientes películas de acción (Angelina Jolie en *Lara Croft: Tomb Raider*, Uma Thurman en *Kill Bill*, Kate Beckinsale en *Inframundo*). Aquí como allá, se trata de conciliar dos cosas: el deseo feminista de ser sujeto en el campo tradicionalmente masculino y el deseo tradicionalmente femenino de ser objeto de deseo en el fantasma sexual. Es así como este nuevo modelo de la feminidad, el de la supermujer, reconcilia el imposible de tener el falo y a la vez serlo.

En las comedias románticas, la supermujer está también presente, aunque de un modo menos estereotípico (es decir, no hay mujeres *sexy*s que derroten a varones en combate cuerpo a cuerpo). Abby de *La cruda verdad* es la mejor productora de la televisión, pero le falta saber jugarse como objeto del fantasma sexual; y de hecho sobre esto trata la película: de cómo ella aprende del vulgar y donjuanesco Mike a suscitar el deseo masculino. Maggie de *La novia fugitiva*, por el contrario, sabe demasiado bien cómo encarnar el objeto fantasmático (en toda relación, ella aplasta su singularidad y se convierte camaleónicamente

en la mujer que desea su pareja de turno), pero no tiene la menor idea de cómo ser sujeto: la película trata de cómo ella aprende a separarse del fantasma masculino para desarrollarse profesionalmente y asumir sus gustos personales. Así, en estas y otras comedias románticas la mujer comienza estando dividida entre ser objeto y sujeto para finalmente conseguir ser los dos. Lo que esta solución pone al descubierto es que la supermujer es el efecto de una no-elección o, mejor, de la elección de serlo todo. De allí que la mujer de carne y hueso experimente este modelo como una cansadora sobrecarga de imperativos («ahora no solamente tengo el deber “femenino” de ser *sexy* sino también el deber “masculino” de conquistar la esfera pública»).

Dicho esto, si el modelo de la supermujer es experimentado como superyoico, no es tanto porque la mujer de carne y hueso no pueda «hacer dos cosas a la vez» como porque este modelo se desentiende de la singularidad femenina que escapa a la dualidad sujeto-objeto. Las películas mencionadas se concentran en el lado visible de la feminidad, el lado que pertenece al dominio finito de lo sexual: ser sujeto o ser objeto, este es el dilema que se resuelve con el «y», es decir, con la elección de ser lo uno **y** lo otro, o sea, todo. Pero precisamente por ello se les escurre el no-todo de la mujer: el goce femenino que elude y a veces, incluso, horada y descompleta la totalidad sexual.

Sería, sin embargo, exagerado decir que el goce femenino está ausente en Hollywood. Después de todo, sin indagar demasiado en la posición femenina, las comedias románticas dejan entender que el ser de la mujer (su goce infinito) necesita de la palabra de amor. Y quizás por ello la responsabilizan por el destino de la comunidad amorosa: para formar una pareja, tanto la mujer como el hombre tienen que ceder en algo sus aspiraciones individuales; pero dado que el hombre es burro con su fantasma y la mujer necesita más de la palabra de amor, es ella quien tiene que ceder más. Este es sin duda otro núcleo fuerte en las comedias románticas, el cual se advierte también en las películas infantiles: recuérdese la gran paciencia que tiene Fiona con los arrebatos violentos de Shrek para lograr que este acepte la vida de pareja. Una mujer que tiene paciencia con un ogro, con un hombre que es una «bestia» (como se advierte literalmente en *La bella y la bestia*): no hay mejor manera de describir la misión de amor que el cine infantil le adjudica a la mujer.

¿Podemos concluir entonces que el feminismo en estas películas de Hollywood es liberal? La respuesta es compleja, ya que el núcleo que adjudica a la mujer la responsabilidad sobre la comunidad amorosa funciona como un límite al núcleo liberal que la insta a ser una supermujer (un sujeto fálico y a la vez un objeto sexual) en la sociedad de mercado. El amor es siempre el recuerdo de que la mujer no está toda en el orden liberal de las libertades

individuales y de la competencia. Que la mujer debe superarse en el mundo laboral capitalista, pero a la vez hacer un espacio en su vida para el amor –esta es la solución pragmática que se observa en casi todas estas películas–.

El problema con esta solución es que el comunitarismo de la mujer se localiza demasiado fácilmente en la esfera privada de la pareja. Ni las comedias románticas ni el cine infantil animado piensan demasiado sobre si el ser de la mujer podría alojarse en espacios más públicos. De manera que tenemos, en estos géneros, un núcleo feminista liberal pragmático que prescribe un individualismo público y un comunitarismo privado. De allí que el ser femenino no perturbe realmente las relaciones sociales existentes.

Por supuesto, hay en Hollywood algunas intuiciones sobre otros destinos para el ser de la mujer, pero se trata de intuiciones más que de grandes desarrollos narrativos. En *La novia fugitiva*, por ejemplo, Maggie se sirve de su goce femenino deformando la rigidez «masculina» de las piezas industriales para diseñar lámparas decorativas. Y Érica de *Alguien tiene que ceder* se cura del desamor poniendo su goce femenino en la escritura de una nueva obra de teatro titulada: «Una mujer para amar»<sup>140</sup>. Hay, entonces, la intuición en las comedias románticas de que el goce femenino puede alojarse también en el arte. Y como veremos en la sección final, hay al menos una comedia romántica (*Amor a segunda vista*) que intuye que puede servir de base a una nueva comunidad política.

## **Del totalitarismo a la democracia liberal**

Si en las comedias románticas el liberalismo es relativizado por el amor, en los géneros de nazis e infantil animado se despliega a sus anchas. Y lo que permite dicho despliegue es el viejo concepto arendtiano de totalitarismo, el cual establece la identidad entre el fascismo y el comunismo. Las películas de nazis, por ejemplo, homologan ambos regímenes a través del horror genocida. En *Desafío*, un viejo rabino y un joven intelectual discuten sobre política. El rabino dice que desconfía de la política puesto que esta solo ofrece un hombre con bigotes en el Oeste (Hitler) y otro hombre con bigotes en el Este (Stalin).

---

140 Por cierto, de todos los personajes femeninos que hemos estudiado, Érica de *Alguien tiene que ceder* es quizás el único que subjetiva el goce femenino y por tanto se convierte en un modelo femenino más *realista*. Por *realista* no nos referimos a un modelo que respeta más las limitaciones de las mujeres de carne y hueso, sino a uno que se construye a partir de lo real de la feminidad (el goce Otro).

Pero el intelectual replica con una sonrisa que Franklin Delano Roosevelt, el presidente de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, no lleva bigotes.

Algo similar ocurre en *Sunshine*, donde la familia judía húngara Sonnenschein es oprimida por el fascismo durante la Segunda Guerra Mundial y luego por el comunismo durante la postguerra. Tras mostrar que ambos regímenes son igualmente intolerantes con la diferencia judía, la película concluye de manera optimista cuando el personaje-narrador Ivan Sors, el último de los Sonnenschein, se alegra por la Caída del Muro de Berlín: «Por primera vez en mi vida caminé por las calles sin sentir la necesidad de esconderme [...]». Para cuando concluí esta historia la tercera gran desafortunada aventura llegó a su fin. Después de la monarquía y el régimen fascista, el régimen comunista también se hizo humo». Lejos de ser incidental, la súbita alegría de Ivan revela que la Caída del Muro –es decir, el momento en que Estados Unidos se consolida como la única potencia en el globo y la democracia liberal se convierte en el único modelo político– es el punto de enunciación de la película.

Ahora bien, si en el cine de nazis se alude al totalitarismo mediante la yuxtaposición de imágenes o secuencias en la narrativa, en el cine infantil animado el totalitarismo se funde en una sola realidad. En *Antz*, el régimen político de la colonia de hormigas oscila entre el fascismo y el comunismo. De allí que el líder totalitario Mandible presida un desfile muy similar al de la película nazi *El triunfo de la voluntad* y que a la vez profiera la famosa frase de Fidel Castro: «La historia me absolverá». Este régimen militarista –que se sirve de sus «ciudadanos» como carne de cañón– llega a su fin cuando se genera una espontánea revuelta a partir de la rebeldía de la hormiga Z. La película concluye con una multitud de hormigas celebrando el fin del horror totalitario para luego mostrar el *skyline* asimétrico de la ciudad de Nueva York. De lo cual se sigue que lo ocurrido en el hormiguero es el relato de origen de una sociedad democrática basada en la libertad y la competitividad del individuo: ¿qué son los rascacielos de Nueva York sino la materialización urbana de la competencia de distintos grupos o individuos por superar económicamente a todos los demás?

Hay, entonces, en el nexo entre el cine de nazis y el cine infantil animado, un núcleo liberal que da materialidad imaginaria a la tesis del totalitarismo para luego idealizar ese tipo de democracia que garantiza la libertad del individuo en el contexto de la economía de mercado. Como lo recuerda Žižek, es a partir de la Caída del Muro de Berlín que la tesis arendtiana se convierte en un mantra que repiten los neoliberales a fin de obstaculizar cualquier proyecto futuro de emancipación socialista (2002: 13).

Estrechamente vinculado a lo anterior está el desprecio al comunitarismo en el cine infantil. Esto se aprecia tanto en *Antz* como en *Bee Movie*. En ambas películas hay sociedades comunitaristas (el hormiguero, el panal) que no permiten a los personajes animados la libre elección de su destino. Es en nombre de la libertad individual que sus narrativas ven la rebelión con buenos ojos. En consonancia con la ideología liberal, lo que se advierte en todas estas películas es tanto la devaluación de la idea socialista de la democracia como la reivindicación de la propiedad y las metas comunitarias.

### **El giro capitalista posmoderno**

En el nexo entre los géneros de superhéroes, nazi e infantil animado, hay otro núcleo bastante fuerte: la revaloración posmoderna de la diferencia. En las películas infantiles animadas, la saga de Shrek defiende la singularidad individual contra la homogenización narcisista y *Antz* y *Bee Movie* defienden lo mismo contra la homogenización colectivista. Asimismo, en las películas de superhéroes, la saga de los X-Men se alinea claramente con los reclamos de los chicos raros contra los intentos de normalización por parte del Uno (trátase del Estado o del padre). La letra X (de X-Men), pero también la Z (de *Antz*), es por tanto la marca posmoderna de la diferencia en el cine.

Obsérvese que, en el caso de los X-Men, la narrativa no se alinea solamente con la singularidad individual sino también con la particularidad comunitaria (las pequeñas comunidades étnicas, raciales, sexuales, religiosas, etc.). Si hace algunas décadas la crítica a los grandes relatos universales y la defensa de la particularidad podían ser subversivas, hoy constituye un sentido común de las películas para niños y adolescentes.

Este giro posmoderno de lo Uno a lo múltiple se encuentra también en el cine infantil: en *Pocahontas*, por ejemplo, la colonización europea es el Mal que amenaza la particularidad étnico-ecológica de los nativos norteamericanos. Pero es el cine de nazis en su conjunto el que ha llamado más la atención sobre los peligros del gran relato universal, sobre todo en nuestra época. La tesis explícita o implícita de muchas de las películas de este género es que, así como el fascismo, el comunismo debe eliminar a la particularidad étnica, ya que ve en esta un obstáculo a la consolidación de la sociedad homogénea. En otras palabras, el judío diezmado a la vez por el nazismo y el comunismo es la imagen que convierte a este proyecto universalista en sinónimo de totalitarismo.

Nada hay que objetar al hecho de que estas y otras películas prediquen la tolerancia hacia las distintas particularidades. Pero hay que decir que su

denuncia del Mal universalista se hace de la vista gorda ante la lógica universal del capital. Seamos más precisos. Hoy en día, el comunismo no presenta realmente una oposición a la proliferación de las culturas particulares. Si los pocos enclaves comunistas que restan en el planeta dejasen por fin de existir, no tendríamos un mundo realmente posmoderno, ya que aún quedaría en pie la universalidad material-cultural del capitalismo global.

¿Por qué existe entonces la ilusión de que vivimos en un mundo realmente posmoderno? Porque el capitalismo contemporáneo tiende hoy a incorporar a su lógica todas las culturas del mundo. Si de pronto los neoyorquinos se descubriesen fascinados por la cultura inca, las compañías multinacionales no tendrían ningún problema en organizar un *Inca Parade* en la Quinta Avenida ni en colocar sus logos en el centro del símbolo del sol incaico. El imperialismo cultural todavía existe, pero este consiste cada vez menos en la imposición del particularismo nacional de los Estados-nación poderosos hacia las Estados-nación débiles, y cada vez más en la imposición de una lógica empresarial.

Las culturas particulares florecen, en efecto, en el globo, pero convertidas en mercancías. Que los incas caminen por la Quinta Avenida no quiere decir que los neoyorquinos vayan a redescubrir el trabajo colectivo o la propiedad comunitaria del *ayllu*. Tan solo quiere decir que lo incaico ha conseguido transformarse en objeto de producción y de consumo. Este es finalmente el límite de la posmodernidad capitalista. Pues cuando las comunidades indígenas se oponen a alguna actividad industrial que contaminaría sus tierras o su agua los capitalistas mandan toda su posmodernidad al tacho.

Volviendo al cine de Hollywood, cuando este invisibiliza la lógica del capital, se hace cómplice de un sistema y una ideología universal que posa de defensora posmoderna de las culturas particulares. ¿Qué pretendemos entonces? ¿Exigir un posmodernismo de verdad, un posmodernismo en el cual cada cultura particular preserve su propio modo de producción a fin de que el mundo florezca en la diversidad? Nada de esto es ya posible. Para bien o para mal, el capitalismo ha unificado gran parte del globo y por tanto la única respuesta posible es un nuevo comunitarismo universal.

Ahora se entiende mejor la denuncia hollywoodense al universalismo. Para Hollywood, el verdadero Mal no es el universalismo homogenizador: a fin de cuentas, el capitalismo homogeniza todas las relaciones sociales; el verdadero Mal es el potencial resurgimiento de un universalismo político que ayude a las culturas particulares y a los ciudadanos del mundo a reducir la propiedad privada en beneficio de la propiedad comunitaria. Al denunciar el universalismo, Hollywood se suma entonces a la defensa liberal-capitalista contra la amenaza de un nuevo socialismo.

## Del capitalismo industrial al capitalismo informático

Al decir que el capitalismo se defiende contra el socialismo, podríamos dar la impresión de que las cosas no han cambiado mucho desde el siglo pasado. Por un lado, las cosas, en efecto, siguen igual: así como en la época de Marx, el dilema político de hoy sigue siendo: propiedad privada *versus* propiedad colectiva. Pero, por otro lado, las cosas han cambiado mucho: si el socialismo ya no puede ser el mismo de antes (ya no puede, por ejemplo, confiarlo todo al estatismo), el capitalismo ya no lo es.

En *Tiempos modernos* de Charles Chaplin, el vagabundo ajusta con una herramienta las tuercas de un producto en serie en la línea de ensamblaje. Finalizada su labor, sus reflejos están tan maquinizados que, ya en la calle, intenta «ajustar» a una mujer de bellas formas. La secuencia materializa así la denuncia del capitalismo fordista como una jaula de hierro que aplasta la subjetividad. De hecho, el jefe de la fábrica en la película —el único que habla en ella— se parece mucho a Henry Ford.

Además de dar en su momento la vuelta al mundo, la secuencia de Chaplin es hoy parte del cine infantil animado. En este, se escenifica el capitalismo fordista en lugares que apuntan al disciplinamiento normativo del individuo. Así, la maquinaria industrial aparece en *Antz* en el hormiguero totalitario y en *Bee Movie* en el panal colectivista. Asimismo, en *Shrek II*, la fábrica y la línea de ensamblaje están localizadas en el recinto de un Hada Madrina malvada que pretende excluir de la felicidad a quienes no obedecen los patrones de belleza de los cuentos de hadas. Y en *Anastasia*, a fin de mostrar la falta de libertad del individuo en la Rusia post-zarista, es decir, en la Unión Soviética, la película deja los escenarios palaciegos de la familia de Nicolás II para ingresar a una fábrica.

Se podría decir entonces que el capitalismo fordista es, en Hollywood, el signo imaginario de sociedades enemigas de la libertad individual. La máquina industrial es pesada, rígida, inflexible, y estas características recaen sobre las sociedades que la utilizan, de manera que acaban restringiendo la ligereza, el movimiento y la flexibilidad del individuo. A todo ello ha ayudado quizás la asociación del campo de concentración con la fábrica en el género de nazis. En *Noche y niebla*, *La lista de Schindler*, *Los falsificadores*, etc., la maquinaria industrial literalmente acaba con la vida de los trabajadores judíos. *Conspiración* resume todo esto cuando uno de los presentes en la conferencia de Wannsee, al oír de la eficacia de las cámaras de gas, exclama admirado: «Una línea de ensamblaje». Y Reinhardt Heydrich, el principal operador de la «solución final», acota: «Sí, aquello que aprendimos de los americanos lo ponemos al servicio de una visión triunfante germana».



Como imagen negativa de sociedades pasadas, poco respetuosas de la vida y de la libertad humana, el capitalismo fordista está muy presente en el cine infantil. ¿Pero cuáles son las imágenes que hacen presente el capitalismo tardío (postindustrial o informático)? La respuesta a esta pregunta requiere de mayor investigación. Quizás podría decirse que tales imágenes son la computadora (*Wall-E*, *Lluvia de hamburguesas*), el consumo (*Shrek*, *Wall-E*, *Lluvia de hamburguesas*) o el espectáculo (*Shrek*, *Cars*). Fuere como fuere, no hay en realidad una gran imagen negativa del capitalismo tardío en el cine infantil (o en Hollywood en general) que resuma los males del sistema tan bien como lo hizo la línea de ensamblaje con el fordismo en *Tiempos modernos*. Es más, podría decirse que la ausencia de tal imagen es el signo positivo del capitalismo actual. Al salir del hormiguero de *Antz*, las hormigas se reúnen como una gozosa multitud espontánea y, al salir del panal de *Bee Movie*, las abejas vuelan gozosas polinizando las flores del Central Park. Es porque han conseguido zafarse de la jaula de hierro fordista que los personajes animados pueden ahora gozar de libertad plena.

El capitalismo de «acumulación flexible» aparece entonces así, flexible, capaz de modificar sus propios moldes y presupuestos. Y lo que vemos, en efecto, en las películas infantiles son imágenes que demuestran que el sistema actual puede reformularse para integrar lo heterogéneo. En *Bee Movie*, el mercado global se modifica para corregir el comercio inicuo entre la Metrópoli (los humanos) y la Periferia (las abejas); en *Cars*, el mundo de la competencia (automovilística) puede acoger a la vieja comunidad en su seno; y, en *Shrek*, el mundo del espectáculo se desprende de su armazón narcisista y permite una fiesta celebratoria de la explosión de la multitud de singularidades. Así, un núcleo fuerte que recorre las películas animadas es la idealización del capitalismo posmoderno en tanto revolución permanente.

En cierto sentido, el capitalismo es, y ha sido siempre, la revolución permanente, la revolución de sus propios modos de producción. Pero incluso el capitalismo posmoderno es incapaz de revolucionar su propia lógica, es decir, la lógica del capital (Dinero-Mercancía-Dinero). Lo que se halla ausente en estas películas es la jaula de hierro invisible que no puede dejar de transformar la singularidad o la particularidad en mercancía (*Shrek*) o la comunidad en un simulacro (*Cars*); o que no puede evitar explotar a las poblaciones periféricas (*Bee Movie*). *Bee Movie* termina con un nuevo pacto entre la Periferia y la Metrópoli, pero se olvida de precisar en qué consiste este pacto en términos de plusvalía. Sintomáticamente, este olvido devela la imposibilidad de la película, pero también del cine infantil, de imaginar la alteración de la lógica del capital.

## El fin del capitalismo global

Y sin embargo... la gran cantidad de películas apocalípticas (que escenifican la posibilidad o la llegada del fin del mundo) o post-apocalípticas (que escenifican el mundo posterior a la catástrofe) revela un núcleo fuerte en Hollywood que no confía tanto en que el capitalo-parlamentarismo pueda resolver sus propias contradicciones. Y no solo no confía en este sistema sino que lo culpa de la futura catástrofe: así, el fin del mundo arriba en *El núcleo* a causa de la carrera armamentista y en *El día después de mañana* y *El fin de los tiempos* a causa del poco respeto de la industria a las leyes de la naturaleza.

La falta de confianza en el orden actual se advierte, además, por el hecho de que el tema post-apocalíptico ha llegado al cine infantil. En *Wall-E* es el consumismo fomentado por la mega corporación Buy'n Large el que convierte al planeta en un montículo de chatarra, de manera que la raza humana se ve obligada a habitar unas naves espaciales que se desplazan en el espacio exterior mientras un escuadrón de robots descontamina el ecosistema terrestre. El problema es que, ya en la nave, los seres humanos se entregan nuevamente a un consumismo malsano que los hace engordar y anula su deseo de re-colonizar la Tierra. Y en *Lluvia de hamburguesas*, el joven inventor Flint desarrolla una máquina que transforma la lluvia en comida. Pero su deseo narcisista de brillar socialmente lo lleva a complacer el deseo popular de consumir comida chatarra y entonces sobrecarga el invento con pedidos y se genera una tormenta de comida gigante (kilométricos espaguetis, cataratas de refrescos, albóndigas del tamaño de meteoros) que amenaza con destruir el planeta.

Tanto en el cine infantil como en el no-infantil predomina así una visión apocalíptica del futuro. Si en las películas del fin del mundo durante la Guerra Fría el peligro era la guerra nuclear, en las de hoy el peligro es la destrucción de la naturaleza. No hay en ellas confianza en que, por impulso propio, la modernidad capitalista pueda revertir sus excesos. Y no les falta razón: hasta ahora los líderes del mundo no han podido llegar a un acuerdo vinculante para reducir los gases que producen el efecto invernadero.

Dicho esto, tampoco hay en estas películas una gran imaginación utópica: siempre les resulta mucho más fácil pensar que la catástrofe, en vez de un proyecto político, pondrá coto a la irracionalidad del capitalismo. Seamos más precisos. Sin duda hay en estas películas una pulsión utópica, es decir, un impulso a ir más allá del sistema de producción y consumo de mercancías. Pero no hay en ellas un imaginario utópico que transforme este impulso en un nuevo proyecto político. No hay en la pantalla de Hollywood visos, por ejemplo,

de una rebelión ecologista. De allí que se recurra casi indefectiblemente al retorno del padre y que el nuevo pacto social que este funda no se distinga mucho del presente.

Sin embargo, no hay que juzgar tan severamente el giro apocalíptico de Hollywood, sobre todo cuando nuestra actitud hacia la catástrofe ecológica es la de la denegación fetichista: «Yo sé bien que la catástrofe ecológica es inminente y, sin embargo, actúo como si no fuese a ocurrir». Inconscientemente, no creemos en la catástrofe, confiamos de manera inmadura en que el problema se resolverá solo o en que quizás no existe. Hoy más que nunca adquiere relevancia lo dicho por Lacan sobre cómo el hombre «normal» afronta los peligros a su integridad: «Lo peor no es seguro». En este sentido, las películas apocalípticas, con sus verosímiles efectos especiales, ayudan a instalar un imaginario en el cual **lo peor es seguro**.

Así, al de-mostrar que **la catástrofe ya ocurrió**, quizás las películas apocalípticas insten al sujeto a actuar retroactivamente para cambiarla. Como lo sugiere Žižek, siguiendo a Dupuy, la manera en que deberíamos enfrentar la catástrofe ecológica es, primero, percibirla como nuestro destino, como inevitable, y luego, desde esta perspectiva, tratar de cambiar su pasado (el pasado de la futura catástrofe inevitable, es decir, ese pasado que es nuestro presente) (2009: 151). Así, como uno de esos personajes de ciencia ficción, debemos tomar el presente como la oportunidad que nos ha dado una máquina del tiempo para regresar al pasado (a nuestro presente) y cambiar el desastre inevitable.

No obstante, a diferencia de ciertas películas del fin del mundo, donde un pequeño grupo de héroes salva al mundo, en la realidad cualquier intento de frenar el desastre debe darse en el plano colectivo. Y esto es precisamente de lo que carece Hollywood: de la imaginización de una sociedad alternativa. No hay entonces allí un más allá del capitalismo, aunque sí hay pequeños, pero muy pequeños, esbozos. Se trata, más precisamente, de elementos que rehúsan el lugar que les asigna el sistema. O mejor aun, de **sinlugaridades** que amenazan con desplazar los lugares del capitalismo.

La primera de estas **sinlugaridades** es el síntoma, esa formación en la cual la palabra se enreda con el modo de goce singular del sujeto. Esto se puede advertir en la saga de los X-Men, donde los mutantes luchan por hacerse un lugar en la sociedad estadounidense. Pero este lugar es ambiguo porque, por un lado, la comunidad mutante se inscribe bastante bien como un grupo de interés particular en el orden democrático liberal. De hecho, al final de *X-Men. La batalla final*, el presidente nombra a un mutante para el cargo de embajador de los Estados Unidos ante las Naciones Unidas. La serie muestra así el éxito

del sistema norteamericano para integrar a las comunidades particulares (los gays, los latinos, los negros, etc.). Muestra, es decir, el éxito del sistema para asignarles lugares establecidos de antemano por la agenda multicultural que emana desde la universidad y llega hasta el partido demócrata.

Sin embargo, por otro lado, la comunidad de los X-Men representa también una comunidad revolucionaria que redefine los lugares en el sistema. Los mutantes no son estrictamente un grupo particular, son uno que acoge a distintos individuos declarados inhumanos por el sistema. En este sentido, la comunidad de los mutantes apunta a redefinir el mismo concepto de humanidad: se trata de una comunidad que es singular –(in)humana, **sinlugar** en la definición existente de lo humano– y a la vez universal –en esta comunidad se reconocen todos aquellos que no tienen lugar en el sistema–.

Para matizar un tanto lo anterior, digamos también que la saga tiende a alinearse con el rechazo narcisista del hijo hacia la prohibición paterna. No es difícil adivinar que su público predominantemente infantil/adolescente goza de ver la impotencia de los padres para homogenizar la diferencia. Aun así, la saga de los X-Men subraya que el desafío al padre no puede darse de manera individual sino mediante la fundación de una nueva comunidad. En vez de retomar la fantasía liberal del individuo raro que vence a una comunidad normativa, la saga enfatiza que la rareza debe formular y ceñirse a una nueva Ley si es que pretende poner en cuestión la normalidad del mundo.

Hay, entonces, visos de una nueva comunidad en la saga. El problema es que esta comunidad deposita su confianza en una narrativa teleológica: es finalmente la evolución natural de la raza humana la que garantiza a los mutantes que «el mañana será nuestro». No hay pues grandes decisiones políticas que tomar ni indagaciones que realizar sobre las leyes que deben regir la comunidad futura. Tan solo hace falta resistir a la normatividad del padre y del Estado hasta que la evolución haga su trabajo.

A fin de cuentas, la comunidad de los X-Men no puede superar la confianza del marxismo vulgar en la necesidad histórica. Si *X-Men. La batalla final* concluye con la integración de la comunidad mutante en el orden democrático liberal, es porque delega a la evolución el trabajo de crear lo nuevo. O, dicho de otro modo, el débil final de la saga revela que en ella la Evolución reemplaza a la imaginación.

Dejando atrás el género de superhéroes, hay una segunda singularidad que presenta una oposición más **realista** al sistema: la feminidad. En dos comedias románticas al menos, la mujer presenta una oposición a la lógica del capital. En *Tienes un email*, Kathleen intenta preservar una pequeña tienda de libros contra la expansión monopólica de la mega tienda Fox Books y, en *Amor a segunda vista*,

Lucy pretende rescatar un centro comunitario de los planes desarrollistas de una gran compañía constructora. Lo primero que llama la atención en estas películas es que mientras el hombre se sumerge en la lógica empresarial, la mujer se resiste a aquella a fin de preservar el espíritu de la comunidad.

Aquí conviene prestar atención a los detalles. En *Tienes un email*, el deseo de Kathleen de preservar la pequeña tienda de libros que heredó de su madre se devela como una fijación nostálgica. La película trata entonces de cómo aquella supera la fijación para integrarse al capitalismo tardío. Pero, en *Amor a primera vista*, Lucy no solo resiste al capitalismo hasta el final sino que además consigue sumar a George, su novio capitalista, a la resistencia. La pareja no es por tanto el signo de la preservación del pasado, es más bien el signo de la fundación de una nueva comunidad sin un destino dado de antemano.

Entonces, en estas dos comedias románticas existe la intuición de que algo en la mujer funciona como obstáculo al capitalismo. Algo similar se puede decir de las películas de asesinos en serie: en *Mr. Brooks*, la saga de Hannibal, *Juegos perversos* e innumerables films *slasher*, es la mujer quien resiste mejor el imperativo al goce de los asesinos en serie. Es en ella donde radica la posibilidad de reactivar un goce comunitario que re-forme el goce solipsista. Al hablar del imperativo superyoico al goce del capitalismo, se comete generalmente el error de pensar solo en la posición masculina. Y se olvida que en la posición femenina hay un goce singular que elude a toda contabilidad, incluso al «más goce» del capitalismo. Por lo cual se pinta una época más perversa de lo que es.

Dicho de otro modo, en el sistema capitalista existe un imperativo a gozar cada vez más y más de una serie infinita de mercancías finitas. Se trata en este caso de una infinitud contable (1, 2, 100, 10.000, etc.) a la cual se adecúa el deseo masculino de acumulación. Pero en la mujer hay un aferramiento a un goce in-finito (no-finito, informe) que elude al imperativo infinito del número. Como lo advierte Colette Soler, el goce in-finito de la mujer no encaja en la lógica del intercambio o del contrato comercial<sup>141</sup>. Y es que este goce femenino es el del orden del gasto, del derroche, de lo incontable.

Las comedias románticas y los films de asesinos en serie intuyen esto de algún modo, pero *Amor a segunda vista* intuye además que el goce in-finito de la mujer puede servir de base a un nuevo tipo de comunidad. Si los géneros de asesinos en serie, de superhéroes y del fin del mundo apelan al retorno a

---

141 «La instancia social de la mujer es, me parece [...], el alcance social, los efectos del deseo femenino en lo social, en cuanto es específico; hoy diríamos irreductible al uno fálico. Lacan afirma entonces que ese deseo es irreductible a la paridad contractual» (Soler 2000: 122).

la excepción trascendente del padre para recuperar un orden comunitario perdido, en *Amor a segunda vista* la mujer es la excepción inmanente que funda la comunidad abierta del mañana. Ya no se trata en este caso de servirse del Uno para «devolver un poco de orden a un mundo caótico», se trata de dar forma a lo real de un goce incontable para emprender el proceso de construir un Nuevo Orden.

¿Pero cómo dar sentido a lo que no lo tiene? Según el psicoanálisis, la palabra de amor puede capturar el ser (el goce sinsentido) de la mujer. Es a través de esta palabra que tanto ella como él se consagran a crear lo increado. El amor es así el eje central de una comunidad que, en vez de rehuir al caos, lo toma como punto de partida. Por lo general, el psicoanálisis localiza esta comunidad en la pareja, pero lo interesante de *Amor a segunda vista* es que propone una comunidad política basada en el amor como principio de formalización de lo informe. Lucy y George son claramente una pareja, pero también el principio de una comunidad más allá del padre.

Aquí conviene recordar que, así como en *Amor a segunda vista*, en la saga de los X-Men hay una comunidad que no se rige por la ley paterna. ¿Pero por qué es importante recordarlo?, ¿por qué prestar tanta atención a una comunidad ajena a la vieja figura del padre cuando el conflicto central en la globalización capitalista es el de propiedad privada *versus* propiedad colectiva? ¿No deberíamos concentrarnos más bien en el retorno de lo colectivo (que es lo más importante y urgente) y dejar de ser quisquillosos sobre si la figura que debe presidir a este colectivo es o no el padre?

Definitivamente no. En primer lugar, porque el llamado al padre funciona a menudo como un discurso moralista que ubica el Mal en la pérdida de los «valores fundamentales», sin ocuparse jamás de cómo esta es el resultado del avance de la lógica capitalista. La ilusión conservadora es que basta con un llamado a la moral para corregir el mundo. Y la evidencia de que no basta con este llamado es que quienes a menudo recurren a él son cómplices del capital. Prueba de ello es que cuando se dieron los recientes actos vandálicos en Londres (que replican los de París), David Cameron, el primer ministro británico, en vez de repensar el recorte de los programas sociales o el desmantelamiento del Estado benefactor, recurrió a la vieja monserga de «la pérdida de la brújula moral». Y en segundo lugar, porque la comunidad paterna solo considera lo real como una perturbación, nunca como la oportunidad para lo nuevo. Por ejemplo, ante lo real de la economía informal, el llamado al padre va de la mano del retorno a la legalidad y por tanto es incapaz de pensar que lo real puede servir de base para la formulación de nuevas leyes, por ejemplo, una nueva ley sobre la propiedad intelectual.

Es solamente cuando se dejan atrás las fantasías nostálgicas de frenar los excesos de la globalización capitalista con un retorno al orden paterno que uno se puede servir de esos excesos para construir una nueva comunidad. *Amor a segunda vista* politiza lo real femenino y la comunidad de los X-Men lo real del síntoma. Es en estos pequeños esbozos de la pantalla grande donde se encuentran imágenes y secuencias que ayudan a pensar un fin del capitalismo desligado de la catástrofe.

Terminemos este libro atendiendo a una posible objeción: a lo largo de estas páginas, los autores hemos trazado «lo dicho» por las películas, pero también hurgado en lo no-dicho por ellas para develar su sentido subversivo. ¿Pero por qué buscar el lado subversivo de narrativas que funcionan tan claramente dentro del mercado? Digámoslo de otro modo. Según Alain Badiou, el arte debe hacer visible aquello que es invisible a la lógica del capital<sup>142</sup>. Pero si estas películas no hacen el esfuerzo suficiente para visibilizar lo invisible, ¿por qué nosotros hacemos el esfuerzo por ellas?

Seguimos sin duda a Badiou en que el arte es un proceso de verdad que apunta a dar forma a lo informe, pero pensamos que él no se ha detenido lo suficiente en que la interpretación puede ser parte de este proceso: a saber, que puede hacer visible aquello que es invisible para una época<sup>143</sup>. Tomemos como ejemplo las pinturas de Van Gogh: es gracias a ciertos críticos audaces que estas obras despreciadas por el público y la crítica en general llegaron a ser reconocidas por su excelencia artística. No estamos diciendo, por supuesto, que *Amor a segunda vista* o la saga de los X-Men sean comparables a la obra de Van Gogh. Pero hay en estas películas algo que elude a la lógica comercial en la cual se hallan sin duda inmersas. Y si la crítica no dice ese algo, entonces persiste como invisible, como inexistente, y Hollywood en su conjunto acaba corroborando lo visible, lo que ya existe.

---

142 En «15 tesis sobre arte contemporáneo», Alain Badiou sostiene en la tesis número 13: «El arte de hoy se hace solamente a partir de lo que no existe para el Imperio. El arte construye abstractamente la visibilidad de esta inexistencia. Es lo que ordena, para todas las artes, el principio formal: la capacidad de hacer visible para todos lo que no existe para el Imperio (y, por tanto, para todos, pero desde otro punto de vista)» (2009). Y por «el Imperio» hay que entender la lógica del capital.

143 Y en la tesis número 3, Badiou sostiene: «El arte es un procedimiento de verdad, cuya verdad es siempre la verdad de lo sensible en tanto que sensible. Lo que quiere decir: transformación de lo sensible en acontecimiento de la Idea» (2009). Esto no quiere decir que lo sensible debe expresar una idea ya existente sino que desde la inmanencia de lo sensible debe advenir la forma de la idea. Que el arte es la formalización de lo informe, quiere entonces decir que lo sensible (lo informe) debe devenir en una nueva forma (la idea).

Hollywood se maneja dentro de lo visible, esto es un hecho. Que el individuo puede realmente ser en el mercado, que la mujer debe ser tan productiva como el hombre, que la democracia liberal es la superación del totalitarismo y que la globalización capitalista acoge lo heterogéneo y permite la proliferación de lo múltiple –estos núcleos, que hemos estudiado a lo largo del libro, son el sostén de lo que existe, la repetición global de lo visible–.

Sin embargo, en la vasta red liberal que urden estos núcleos hay también reparos. Contra lo que se podría imaginar, la hegemonía también se piensa a sí misma. Que la singularidad individual es restringida por los imperativos al éxito o al goce, que la subjetividad capitalista permitió el ascenso del nazismo, que el consumismo puede generar una catástrofe planetaria y que el sistema no puede corregir sus propias contradicciones –estas son algunas de las objeciones que la cultura del Hollywood dirige a la globalización capitalista–. Pero, como también hemos visto, esta cultura atiende dichas objeciones de un modo limitado: que las comunidades de apoyo pueden ayudar al individuo a lidiar con los nuevos imperativos del mercado, que la mujer debe hacer un espacio en su vida privada para el amor y que el padre debe retornar para corregir la pérdida de los valores y evitar la catástrofe global, son soluciones que permiten al sistema subsistir sin realizar un cambio significativo.

Por ello, más importantes que los problemas que Hollywood ubica en la época, son sus esbozos de un nuevo comunitarismo. Y nosotros decidimos renunciar a un fácil elitismo para que esos esbozos no se queden en la invisibilidad. La cultura de Hollywood es un potente creador de consenso para el capitalo-parlamentarismo en el globo, pero, como todas, esta cultura tiene grietas (anti-consensuales). Quizás entonces nuestros actos interpretativos ayuden a otros a entenderlas y a ensancharlas.

Según Giorgio Agamben, «contemporáneo es aquel que percibe la sombra de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo, algo que, más que cualquier luz, se refiere directa y singularmente a él» (2008). Este es precisamente el tipo de percepción que hemos tratado de sostener al abordar la pantalla de Hollywood: hemos dado cuenta de sus núcleos, de las luces que constituyen el régimen de lo visible, pero no nos hemos dejado cegar por ellas y nos hemos adentrado en las sombras para darles una nueva luz. Se puede dudar de muchos de los argumentos en este libro, pero no de su intento de ser contemporáneo.



## **Bibliografía**

AGAMBEN, Giorgio

2008 «¿Qué es lo contemporáneo?». En: *Salon Kritik*. 1 de diciembre.  
Consulta: 3/11/2011. <salonkritik.net/08-09/2008/12/que\_ es\_lo\_contemporaneo\_giorgi.php>.

BADIOU, Alain

2009 «15 tesis sobre arte contemporáneo». En: *Salon Kritik*. 28 de marzo.  
Consulta: 3/11/2011. <salonkritik.net/08-09/2009/03/\_15\_ tesis\_sobre\_arte\_contempor.php>.

FREUD, Sigmund

1981 [1900] «La interpretación de los sueños». En: *Obras completas*, t. 1. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 343-720.

SOLER, Colette

2000 *La maldición sobre el sexo*. Buenos Aires: Manantial

ŽIŽEK, Slavoj

2009 *First as Tragedy, Then as Farce*. Londres: Verso.

2008 *In Defense of Lost Causes*. Nueva York, Londres: Verso.

2002 *¿Quién dijo totalitarismo? Cinco intervenciones en el (mal) uso de una noción*. Valencia: Pre-Textos.

# Índice de películas

- 1984* (1984, Michael Radford, Estados Unidos), p. 76.
- 2012* (2009, Roland Emmerich, Estados Unidos), pp. 43, 75, 78, 79, 81, 402.
- Acoso sexual* (1994, Barry Levinson, Estados Unidos), pp. 25, 26.
- Aeropuerto* (1970, George Seaton, Estados Unidos), p. 41.
- Aladino* (1992, John Musker, Estados Unidos), pp. 152, 186, 187.
- Alguien tiene que ceder* (*Something's gotta Give*; 2003, Nancy Meyers, Estados Unidos), pp. 96, 139-140, 141, 142, 404, 411.
- Alicia en el país de las maravillas* (1952, Clyde Geronimi, Hamilton Luske y Wilfred Jackson, Estados Unidos), p. 151.
- American Psycho* (2000, Mary Harron, Estados Unidos), p. 287.
- American Psycho 2* (2002, Morgan J. Freeman, Estados Unidos), p. 287.
- Amor a segunda vista* (*Two Weeks Notice*; 2002, Marc Lawrence, Estados Unidos), pp. 129, 132-135, 137, 143, 144, 145, 411, 419, 420, 421, 422.
- Anastasia* (1997, Don Bluth y Gary Goldman, Estados Unidos), pp. 13, 415.
- Annie Hall* (1977, Woody Allen, Estados Unidos), pp. 88, 89.
- Antz* (1998, Eric Darnell y Tim Johnson, Estados Unidos), pp. 153, 156, 157-162, 165, 168, 169, 170, 171, 194, 197, 198, 199, 403, 404, 412, 413, 415, 416.
- Apollo 13* (1995, Ron Howard, Estados Unidos), p. 40.
- Armagedón* (1998, Michael Bay, Estados Unidos), pp. 47-48, 53, 62, 64-66, 68, 72, 73, 78, 81, 402.
- Asesinos por naturaleza* (1994, Oliver Stone, Estados Unidos), pp. 287, 313, 320.
- Atlantis* (1913, August Blom, Dinamarca), p. 39.
- Avatar* (2009, James Cameron, Estados Unidos), pp. 23, 402.
- Aventuras del Capitán América* (serial; 1944, Elmer Clifton y John English, Estados Unidos), p. 345.
- Bambi* (1942, David Hand, Estados Unidos), p. 151.
- Bastardos sin gloria* (2009, Quentin Tarantino, Estados Unidos), pp. 209, 212-213, 234-237, 273, 277, 404.
- Batman* (serial; 1943, Lambert Hillyer, Estados Unidos), p. 345.
- Batman* (1989, Tim Burton, Estados Unidos), pp. 316, 345, 346, 354, 407.

- Batman. El caballero oscuro* (2008, Christopher Nolan, Estados Unidos), pp. 315, 346, 361-366, 407.
- Batman Forever* (1995, Joel Schumacher, Estados Unidos), pp. 345, 354.
- Batman inicia* (2005, Christopher Nolan, Estados Unidos), pp. 354, 356-360, 361, 407, 408.
- Batman. La película* (1966, Leslie H. Martinson, Estados Unidos), p. 345.
- Batman regresa* (1992, Tim Burton, Estados Unidos), pp. 345, 354.
- Batman y Robin* (1997, Joel Schumacher, Estados Unidos), pp. 345, 354.
- Bautismo de fuego* (1939, Hans Bertram, Alemania), p. 211.
- Bee Movie. La historia de una abeja* (2007, Steve Hickner y Simon J. Smith, Estados Unidos), pp. 153, 156, 157, 162-165, 168, 169, 170, 171, 197, 199, 200, 403, 404, 413, 415, 416.
- Blade* (1998, Stephen Norrington, Estados Unidos), p. 345.
- Blade II* (2002, Guillermo del Toro, Estados Unidos), p. 345.
- Blade Trinity* (2004, David S. Goyer, Estados Unidos), p. 345.
- Blancanieves y los siete enanos* (1937, David Hand, Estados Unidos), pp. 151, 152, 186.
- Bundy* (2002, Matthew Bright, Estados Unidos), p. 287.
- Buscando a Nemo* (2003, Andrew Stanton y Lee Unkrich, Estados Unidos), pp. 152-153.
- Cars* (2006, John Lasseter, Estados Unidos), pp. 153, 156, 157, 165-169, 170, 171, 198, 200, 404, 416.
- Casablanca* (1942, Michael Curtiz, Estados Unidos), p. 287.
- Catwoman* (2004, Pitof, Estados Unidos), p. 345.
- Ceguera* (2008, Fernando Meirelles, Brasil), pp. 62, 75, 77.
- Chicago* (1937, Henry King, Estados Unidos), p. 40.
- Confidencias de medianoche (Pillow Talk)* (1959, Michael Gordon, Estados Unidos), p. 89.
- Conspiración* (2001, Frank Pierson, Estados Unidos), pp. 228-230, 272, 278, 415.
- Cuando Harry conoció a Sally* (1989, Rob Reiner, Estados Unidos), pp. 88, 89, 90-94.
- Cuando la Tierra se abre (Crack in the World)* (1964, Andrew Marton, Estados Unidos), p. 41.
- Cuéntame la vida (Spellbound)* (1945, Alfred Hitchcock, Estados Unidos), p. 111.
- Cuestión de honor* (1992, Rob Reiner, Estados Unidos), p. 355.
- Dahmmer* (2002, David Jacobson, Estados Unidos), p. 287.
- Danza con lobos* (1990, Kevin Costner, Estados Unidos), p. 23.
- Death Proof* (2007, Quentin Tarantino, Estados Unidos), p. 213.
- Desafío* (2009, John Avnet, Estados Unidos), p. 255, 260-263, 265, 266, 267, 268, 269, 274, 277, 411.

- Desde el infierno* (2001, Albert Hughes, Estados Unidos), p. 287.
- Doc Hollywood* (1991, Michael Caton-Jones, Estados Unidos), p. 166.
- Dr. Insólito o: Cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba (Dr. Strangelove...;*  
1964, Stanley Kubrick, Gran Bretaña), p. 41.
- Dumbo* (1941, Ben Sharpsteen, Estados Unidos), p. 151.
- E. T.* (1982, Steven Spielberg, Estados Unidos), pp. 154, 402.
- Easy Rider* (1969, Dennis Hopper, Estados Unidos), p. 233.
- Ed Gein* (2000, Chuck Parello, Estados Unidos), p. 287.
- El agujero negro* (1979, Gary Nelson, Estados Unidos), p. 151.
- El coleccionista de huesos* (1999, Phillip Noyce, Estados Unidos), pp. 287, 338.
- El día de la Independencia* (1996, Ronald Emmerich, Estados Unidos), pp. 44,  
51-52, 73.
- El día de mañana* (1983, Nicholas Meyer, Estados Unidos), p. 41.
- El día del fin del mundo (The Day the World Ended;* 1955, Roger Corman, Estados  
Unidos), p. 42.
- El día después de mañana* (2004, Roland Emmerich, Estados Unidos), pp. 25, 40,  
49, 70, 71, 72, 73, 78, 417.
- El día que la Tierra se detuvo* (1951, Robert Wise, Estados Unidos), pp. 41, 44.
- El día que la Tierra se detuvo* (2008, Scott Derrickson, Estados Unidos), pp. 44,  
51-52.
- El diario de Anne Frank* (1959, George Stevens, Estados Unidos), p. 239.
- El diario de Bridget Jones* (2001, Sharon Maguere, Gran Bretaña), pp. 29, 96.
- El diluvio* (1933, André Cayatte, Estados Unidos), p. 40.
- El dragón rojo* (2002, Brett Ratner, Estados Unidos), pp. 285, 287.
- El enemigo de las rubias (The Lodger;* 1927, Alfred Hitchcock, Gran Bretaña), p. 285.
- El fantasma* (serial; 1943, B. Reeves Eason, Estados Unidos), p. 345.
- El fin de los tiempos (The Happening;* 2008, M. Night Shyamalan, Estados Unidos),  
pp. 50, 53, 417.
- El fin del mundo (Verdens Undergang;* 1916, August Blom, Dinamarca), p. 40.
- El fin del mundo* (1931, Abel Gance, Francia), p. 40.
- El fotógrafo del pánico (Peeping Tom;* 1960, Michael Powell, Gran Bretaña), pp.  
290-291, 313.
- El gabinete del doctor Caligari* (1920, Robert Wiene, Alemania), p. 285.
- El gigante de hierro* (1999, Brad Bird, Estados Unidos), p. 152.
- El gólem* (1920, Paul Wegener y Carl Boese, Alemania), p. 285.
- El graduado* (1967, Mike Nichols, Estados Unidos), p. 88.
- El gran dictador* (1940, Charles Chaplin, Estados Unidos), pp. 220, 238, 271.
- El hombre que mató a Liberty Valance* (1962, John Ford, Estados Unidos), pp. 316, 366.
- El imitador (Copycat;* 1995, Jon Amiel, Estados Unidos), pp. 287, 338.

- El imperio del Sol* (*Empire of the Sun*; 1987, Steven Spielberg, Estados Unidos), p. 402.
- El infierno blanco del Piz Palü* (1929, Georg Wilhelm Pabst y Arnold Fanck, Alemania), p. 209.
- El juicio eterno* (1941, Fritz Hippler, Alemania), pp. 211, 212, 252, 276.
- El juicio Süss* (1940, Veit Harlan, Alemania), p. 211.
- El juego de la guerra* (1965, Peter Watkins, Gran Bretaña), p. 41.
- El juicio de Núremberg* (1961, Stanley Kramer, Estados Unidos), p. 238.
- El lector* (2008, Stephen Daldry, Estados Unidos), pp. 233, 237, 272.
- El libro de la selva* (1967, Wolfgang Reitherman, Estados Unidos), pp. 151, 152.
- El nacimiento de una nación* (1915, D. W. Griffith, Estados Unidos), p. 211.
- El núcleo* (2003, Jon Amiel, Estados Unidos), pp. 50, 54, 73, 81, 417.
- El padrino* (1972, Francis Ford Coppola, Estados Unidos), p. 130.
- El perseguido* (*The Running Man*; 1987, Paul Michael Glaser, Estados Unidos), p. 24.
- El pianista* (2002, Roman Polansky, Gran Bretaña), pp. 214, 223, 233.
- El pingüino* (*Happy Feet*; 2006, George Miller, Estados Unidos), p. 152.
- El planeta de los simios* (1968, Franklin J. Schaffner, Estados Unidos), p. 42.
- El rey león* (1994, Rob Minkoff y Roger Allers, Estados Unidos), p. 152.
- El rey león II* (1998, Darrel Rooney y Rob LaDuca, Estados Unidos), p. 188.
- El sexo y la ciudad* (serie de televisión; 1998-2004, Darren Star y otros, Estados Unidos), p. 96.
- El silencio de los inocentes* (1991, Jonathan Demme, Estados Unidos), pp. 285, 286, 287, 295, 297-301, 335, 338.
- El solterón y el amor* (*The Tender Trap*; 1955, Charles Walters, Estados Unidos), p. 89.
- El triunfo de la voluntad* (1935, Leni Riefenstahl, Alemania), pp. 159, 210, 212, 214, 218-220, 221, 222, 271, 275, 412.
- El triunfo del espíritu* (1989, Robert Young, Estados Unidos), p. 273.
- El último nazi* (*Eichmann*; 2007, Robert Young, Gran Bretaña), pp. 223, 225.
- Elektra* (2005, Rob Bowman, Estados Unidos), p. 345.
- Elizabeth* (1998, Shekhar Kapur, Gran Bretaña), p. 192.
- En la noche y el hielo* (1912, Mime Misu, Alemania), p. 39.
- En las manos del diablo* (*Frailty*; 2001, Bill Paxton, Estados Unidos), pp. 287, 337, 405, 406, 408.
- Encantada* (2007, Kevin Lima, Estados Unidos), p. 152.
- Encuentros cercanos del tercer tipo* (1977, Steven Spielberg, Estados Unidos), p. 151.
- Erin Brockovich* (2000, Steven Soderbergh, Estados Unidos), p. 164.
- Escape de Sobibor* (1987, Jack Gold, Gran Bretaña), p. 273.
- Escrito en el cielo* (*The High and the Mighty*; 1954, William A. Wellman, Estados Unidos), p. 41.
- Estado de alarma* (*The Bedford Incident*; 1965, James B. Harris, Gran Bretaña), p. 41.

- Fantasia* (1940, Ben Sharpsteen, Estados Unidos), p. 151
- Flash Dance* (1983, Adrian Lyne, Estados Unidos), p. 183.
- Funny Games* (1997, Michael Haneke, Austria), p. 313.
- Gacy* (2003, Clive Saunders, Estados Unidos), p. 287.
- Ghost Rider* (2007, Mark Steven Johnson, Estados Unidos), p. 345.
- Good* (2008, Vicente Amorim, Gran Bretaña), pp. 231-234, 237, 272, 273, 277, 404.
- Halloween* (1978, John Carpenter, Estados Unidos), pp. 323, 324.
- Hancock* (2008, Peter Berg, Estados Unidos), pp. 346, 351-352.
- Hannibal* (2001, Ridley Scott, Estados Unidos). pp. 287, 295, 301-302, 334, 338.
- Hannibal. El origen del mal (Hannibal Rising; 2007, Peter Webber, Francia), pp. 285, 287, 295, 296, 302, 334.*
- Hellboy* (2004, Guillermo del Toro, Estados Unidos), p. 345.
- Historias de Filadelfia* (1940, George Cukor, Estados Unidos), p. 89.
- Hitch* (2005, Andy Tennant, Estados Unidos), pp. 113, 124.
- Hitler. El ascenso del mal* (serie de televisión; 2003, Christian Diguay, Canadá), pp. 221, 271.
- Holocausto* (serie de televisión; 1978, Marvin Chomsky, Estados Unidos), pp. 215, 223, 227, 228, 238, 256-259, 262, 267, 268, 272, 273, 276, 277, 278.
- Hostel* (2006, Eli Roth, Estados Unidos), p. 287.
- Hostel II* (2007, Eli Roth, Estados Unidos), p. 287.
- Impacto profundo* (1998, Mimi Leder, Estados Unidos), pp. 47, 49, 62, 66-67, 69, 73, 78, 402.
- Indiana Jones* (1981, Steven Spielberg, Estados Unidos), pp. 154, 346.
- Indiana Jones y la calavera de cristal* (2008, Steven Spielberg, Estados Unidos), p. 13.
- Infierno en la torre* (1974, John Guillermin e Irwin Allen, Estados Unidos), pp. 40, 41.
- Inframundo* (2003, Len Wiseman, Gran Bretaña), p. 409.
- Insurrección* (2001, Jon Avnet, Estados Unidos), pp. 258, 262, 267, 268, 273, 277.
- Juegos de guerra* (1983, John Badham, Estados Unidos), p. 41.
- Juegos perversos (Funny Games; 2008, Michael Haneke, Estados Unidos), pp. 293, 313, 314-321, 334, 336, 338, 402, 420.*
- Jurassic Park* (1993, Steven Spielberg, Estados Unidos), pp. 155, 241, 402.
- Karate Kid* (1984, John G. Avildsen, Estados Unidos), pp. 295, 296.
- Karate Kid II. La historia continúa* (1986, John G. Avildsen, Estados Unidos), p. 295.
- Karate Kid III. El desafío final* (1989, John G. Avildsen, Estados Unidos), p. 295.
- Kill Bill. Volumen 1* (2003, Quentin Tarantino, Estados Unidos), pp. 213, 409.
- Krakatoa, al este de Java* (1969, Bernard L. Kowalski, Estados Unidos), p. 41.
- Kung Fu Panda 1* (2008, Mark Osborne y John Stevenson, Estados Unidos), p. 153.
- Kung Fu Panda 2* (2011, Jennifer Yuh, Estados Unidos), p. 153.
- La adorable revoltosa (Bringing Up Baby; 1938, Howard Hawks, Estados Unidos), p. 89.*

- La bella durmiente* (1959, Clyde Geronimi, Estados Unidos), pp. 151, 152, 186, 200.
- La bella y la bestia* (1991, Gary Trousdale y Kirk Wise, Estados Unidos), pp. 178, 186, 187, 410.
- La boda de mi mejor amigo* (1997, P.J. Hogan, Estados Unidos), pp. 94, 113, 114, 122-124, 126, 141, 142, 405.
- La caída* (2004, Oliver Hirschbiegel, Alemania), pp. 221, 222, 223, 271.
- La caja de Pandora* (1929, Wilhelm Pabst, Alemania), p. 285.
- La celda* (2000, Tarsem Singh, Estados Unidos), p. 287.
- La Cenicienta* (1950, Clyde Geronimi, Estados Unidos), pp. 151, 152, 186.
- La cruda verdad* (2009, Robert Luketic, Estados Unidos), pp. 94, 96-98, 100-103, 108-112, 114, 124, 140, 404, 409.
- La dama y el vagabundo* (1955, Clyde Geronimi, Estados Unidos), p. 151.
- La era del hielo 1* (2002, Chris Wedge y Carlos Saldanha, Estados Unidos), pp. 152, 153.
- La era del hielo 2* (2006, Carlos Saldanha, Estados Unidos), p. 152.
- La guerra de las galaxias* (1977, George Lucas, Estados Unidos), pp. 151, 154, 346.
- La guerra de los mundos* (1953, Byron Haskin, Estados Unidos), p. 41.
- La guerra de los mundos* (2005, Steven Spielberg, Estados Unidos), pp. 51-52, 62-64, 73, 78, 402, 408.
- La invasión de los usurpadores de cuerpos* (1956, Don Siegel, Estados Unidos), p. 41.
- La isla* (2005, Michael Bay, Estados Unidos), p. 24.
- La lista de Schindler* (1993, Steven Spielberg, Estados Unidos), pp. 214, 240-243, 251, 253, 273, 274, 275, 402, 415.
- La masacre en Texas* (1974, Tobbe Hooper, Estados Unidos), pp. 287, 323.
- La noche de las narices frías* (1961, Clyde Geronimi, Hamilton Luske y Wolfgang Reitherman, Estados Unidos), p. 151.
- La noche que la Tierra explotó* (1957, Fred F. Sears, Estados Unidos), p. 43.
- La novia fugitiva* (1999, Garry Marshall, Estados Unidos), pp. 94, 114-120, 121, 123, 124, 125, 127, 141, 142, 404, 409, 411.
- La propuesta* (2009, Anne Fletcher, Estados Unidos), pp. 113, 124.
- La sirenita* (1989, John Musker y Ron Clements, Estados Unidos), pp. 152, 186, 187, 408.
- La Tierra contra los platillos voladores* (1956, Fred. F. Sears, Estados Unidos), p. 41.
- La ventana indiscreta* (1954, Alfred Hitchcock, Estados Unidos), pp. 87, 111.
- La vida es bella* (1997, Roberto Benigni, Italia), p. 214.
- Lara Croft: Tomb Raider* (2001, Simon West, Estados Unidos), p. 409.
- Las aventuras del Capitán Maravillas* (serial; 1941, John English y William Witney, Estados Unidos), p. 345.
- Lluvia de hamburguesas* (*Cloudy with a Chance of Meatballs*; 2009, Philip Lord y Chris Miller, Estados Unidos), pp. 155, 416, 417.

- Lo que quieren las mujeres* (2000, Nancy Meyers, Estados Unidos), pp. 113, 124.
- Lo que sucedió aquella noche* (1934, Frank Capra, Estados Unidos), p. 89.
- Los ángeles de Charlie* (2000, McG, Estados Unidos), pp. 190, 201.
- Los ángeles de Charlie. Al límite* (2003, McG, Estados Unidos), p. 201.
- Los falsificadores* (2007, Stefan Ruzowitzky, Austria), pp. 214, 236, 237, 243-247, 248, 252, 253, 273, 276, 277, 278, 404, 415.
- Los héroes de Hogan* (serie de televisión; 1965-1971, Bernard Fein, Estados Unidos), p. 218.
- Los increíbles* (2004, Brad Bird, Estados Unidos), pp. 153, 345.
- Los juicios de Núremberg* (1961, Stanley Kramer, Estados Unidos), p. 217.
- Los puentes de Madison* (1995, Clint Eastwood, Estados Unidos), p. 26.
- Los últimos sobrevivientes* (*The World, the Flesh, and the Devil*; 1956, Ranald MacDougall, Estados Unidos), p. 42.
- M, el vampiro de Dusseldorf* (1931, Fritz Lang, Alemania), pp. 212, 285.
- Mad Max* (1979, George Miller, Australia), p. 42.
- Manhunter* (1986, Michael Mann, Estados Unidos), p. 286.
- Marcianos al ataque* (1996, Tim Burton, Estados Unidos), pp. 73, 76.
- Mary Poppins* (1964, Robert Stevenson, Estados Unidos), p. 151.
- Metrópolis* (1926, Fritz Lang, Alemania), p. 40.
- Mi novia Polly* (*Along Came Polly*; 2004, John Hamburg, Estados Unidos), pp. 113, 124.
- Mi súper ex novia* (2006, Ivan Reitman, Estados Unidos), pp. 114, 346.
- Monster* (2003, Patty Jenkins, Estados Unidos), pp. 287, 334.
- Mr. Brooks* (2007, Bruce A. Evans, Estados Unidos), pp. 287, 292, 293, 336, 338, 402, 420.
- Mulan* (1998, Barry Cook y Tony Bancroft, Estados Unidos), p. 186.
- Niños del hombre* (o *Hijos de los hombres*; Alfonso Cuarón, 2006, Gran Bretaña), pp. 50, 54, 57-61, 75-77, 81, 203.
- Noche y niebla* (1956, Alain Resnais, Francia), pp. 225, 226, 228, 272, 276, 278, 415.
- Nosferatu* (1922, F. W. Murnau, Alemania), p. 285.
- Pánico infinito* (*Panic in the Year Zero*; 1962, Ray Milland, Estados Unidos), p. 41.
- Pesadilla en Elm Street* (1984, Wes Craven, Estados Unidos), p. 323.
- Pinocho* (1940, Ben Sharpsteen y Hamilton Luske, Estados Unidos), p. 151.
- Plan B* (*Back-up Plan*; 2010, Alan Poul, Estados Unidos), pp. 113, 124.
- Pocahontas* (1995, Mike Gabriel y Eric Goldberg, Estados Unidos), pp. 152, 413.
- Pollitos en fuga* (2000, Nick Park y Peter Lord, Gran Bretaña), p. 153.
- Poseidón* (1972, Ronald Neame, Estados Unidos), p. 41.
- Presagio* (2009, Alex Proyas, Estados Unidos), pp. 43, 51, 55-57, 60-61, 62, 67-69, 78, 402.



- Pretty Woman* (1990, Garry Marshall, Estados Unidos), pp. 94, 113, 114, 121, 142, 408.
- Psicosis* (*Psycho*; 1960, Alfred Hitchcock, Estados Unidos), pp. 286, 288-289.
- Psicosis II. El regreso de Norman* (1983, Richard Franklin, Estados Unidos), p. 286.
- Psicosis III* (1986, Anthony Perkins, Estados Unidos), p. 286.
- Psicosis IV. El comienzo* (1990, Mick Garris, Estados Unidos), p. 286.
- Punto límite* (*Fail-Safe*; 1964, Sidney Lumet, Estados Unidos), p. 41.
- Ráíces* (serie de televisión; 1977, Marvin Chomsky, Estados Unidos), p. 258.
- Realmente amor* (*Love Actually*; 2003, Richard Curtis, Gran Bretaña), pp. 129, 136-137, 144.
- Rebelde sin causa* (1955, Nicholas Ray, Estados Unidos), p. 154.
- Rocky* (1976, John G. Avildsen, 1976, Estados Unidos), p. 295.
- Rocky II* (1979, Sylvester Stallone, Estados Unidos), p. 295.
- Rocky III* (1982, Sylvester Stallone, Estados Unidos), p. 295.
- Rocky IV* (1985, Sylvester Stallone, Estados Unidos), p. 295.
- Salvados del Titanic* (1912, Étienne Arnaud, Gran Bretaña), p. 39.
- Saw* (2004, James Wan, Estados Unidos), pp. 287, 293, 322, 323-326, 330, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 402, 403, 405, 406, 408.
- Saw II* (2005, Darren Lynn Bousman, Estados Unidos), pp. 326-328.
- Saw VI* (2009, Kevin Greutert, Estados Unidos), pp. 328-330, 336.
- Saw VII* (2010, Kevin Greutert, Estados Unidos), pp. 287, 330.
- Se7en* (1995, David Fincher, Estados Unidos), pp. 287, 293, 304-311, 336, 337, 405, 406, 407, 408.
- Ser o no ser* (1942, Ernst Lubitsch, Estados Unidos), pp. 218, 239.
- Ser o no ser* (1983, Alan Johnson, Estados Unidos), p. 239.
- Shrek* (2001, Andrew Adamson y Vicky Jenson, Estados Unidos), pp. 153, 172-178, 181, 182, 183, 190, 192, 199, 320, 403, 404, 416.
- Shrek 2* (2004, Andrew Adamson, Kelly Asbury y Conrad Vernon, Estados Unidos), pp. 153, 174, 175, 181, 183, 199, 404, 415.
- Shrek, felices para siempre* (2010, Mike Mitchell, Estados Unidos), p. 153.
- Shrek tercero* (2007, Chris Miller y Raman Hui, Estados Unidos), pp. 153, 178-181, 182, 188-190, 197-200.
- Simplemente no te quiere* (*He's just not that into You*; 2009, Ken Kwapis, Estados Unidos), pp. 93, 98, 107, 110, 404.
- Sin destino* (2005, Lajos Koltai, Hungría), pp. 248-251, 252, 276.
- Sky High* (2008, Mike Mitchell, Estados Unidos), p. 346.
- Solo un sueño* (*Revolutionary Road*; 2008, Sam Mendes, Estados Unidos), p. 26.
- Space Jam* (1996, Joe Pytko, Estados Unidos), p. 152.
- Spawn* (1997, Mark A. Z. Dippé, Estados Unidos), p. 345.

- Spider-Man* (2002, Sam Raimi, Estados Unidos), pp. 369-371, 404, 407.
- Spider-Man 2* (2004, Sam Raimi, Estados Unidos), p. 370.
- Spider-Man 3* (2007, Sam Raimi, Estados Unidos), pp. 372, 373-375.
- Suave como el visón* (*That Touch of Mink*; 1962, Delbert Mann, Estados Unidos), p. 89.
- Sunshine, el amanecer de un siglo* (1999, Istvan Szabó, Hungría), pp. 160, 263-266, 268, 269, 274, 412.
- Superchica* (1984, Jeannot Szwarc, Gran Bretaña), p. 345.
- Superhero Movie* (2008, Craig Mazin, Estados Unidos), p. 346.
- Supermán* (serial; 1948, Spencer Gordon Bennet y Thomas Carr, Estados Unidos), p. 345.
- Supermán* (1978, Richard Donner, Estados Unidos), pp. 345, 346.
- Supermán II* (1980, Richard Lester, Estados Unidos), p. 351.
- Supermán III* (1983, Richard Lester, Estados Unidos), p. 345.
- Supermán IV. En busca de la paz* (1987, Sidney J. Furie, Estados Unidos), p. 345.
- Supermán regresa* (2006, Bryan Singer, Estados Unidos), p. 346.
- Supermán y los hombres moleculares* (1951, Lee Sholem, Estados Unidos), p. 345.
- Tarzán* (1999, Kevin Lima y Chris Buck, Estados Unidos), p. 152.
- Terremoto* (1974, Mark Robson, Estados Unidos), pp. 41, 43.
- Terrible verdad* (*The Awful Truth*; 1937, Leo McCarey, Estados Unidos), p. 89.
- The Crow* (1996, Tim Pope, Estados Unidos), p. 345.
- The Little Shop around the Corner* (1940, Ernst Lubitsch, Estados Unidos), p. 130.
- The Sweetest Thing* (2002, Roger Kumble, Estados Unidos), pp. 113, 124.
- The Switch* (2010, Josh Gordon y Will Speck, Estados Unidos), pp. 113, 124.
- Tiempos modernos* (1936, Charles Chaplin, Estados Unidos), pp. 415, 416.
- Tienes un email* (1998, Nora Ephron, Estados Unidos), pp. 129-132, 133, 134, 135, 137, 143, 144, 419, 420.
- Titanic* (1953, Jean Negulesco, Estados Unidos), p. 41.
- Toy Story I* (1995, John Lasseter, Estados Unidos), p. 153.
- Toy Story 2* (1999, John Lasseter, Estados Unidos), p. 153.
- Tres reyes* (1999, David O. Russell, Estados Unidos), p. 13.
- Tron* (1982, Steven Lisberger, Estados Unidos), p. 151.
- Un gran chico* (2002, Paul Weitz, Gran Bretaña), p. 96.
- Una Eva y dos Adanes* (*Some like it Hot*; 1959, Billy Wilder, Estados Unidos), p. 89.
- V de Vendetta* (2006, James McTeigue, Estados Unidos), p. 76.
- Vértigo* (1958, Alfred Hitchcock, Estados Unidos), p. 103.
- Victoria en el Oeste* (1940, Svend Noldan y Fritz Brunsch, Alemania), p. 211.
- Viernes 13* (1980, Sean Cunningham, Estados Unidos), p. 323.
- Wall-E* (2008, Andrew Stanton, Estados Unidos), pp. 24, 155, 202-203, 416, 417.

*X-Men* (2000, Bryan Singer, Estados Unidos), pp. 379, 381, 404, 418, 419, 421.

*X-Men 2* (2003, Bryan Singer, Estados Unidos), pp. 380.

*X-Men. La batalla final* (*X-Men. The Last Stand*; 2006, Brett Ratner, Estados Unidos), pp. 381, 382-387, 418, 419.

*X-Men Orígenes. Wolverine* (2009, Gavin Hood, Estados Unidos), p. 381.

# Índice de fotogramas

- Pág. 43: *2012* (2009) © Columbia Pictures.
- Pág. 43: *Presagio* (2009) © Summit Entertainment.
- Pág. 57: *Presagio* (2009) © Summit Entertainment.
- Pág. 58: *Niños del hombre* (2006) © Universal Pictures.
- Pág. 67: *Impacto profundo* (1998) © Paramount Pictures.
- Pág. 101: *La cruda verdad* (2009) © Sony Pictures y Lakeshore Entertainment.
- Pág. 102: *La cruda verdad* (2009) © Sony Pictures y Lakeshore Entertainment.
- Pág. 102: *La cruda verdad* (2009) © Sony Pictures y Lakeshore Entertainment.
- Pág. 115: *La novia fugitiva* (1999) © Paramount Pictures y Touchstone Pictures.
- Pág. 122: *La boda de mi mejor amigo* (1997) © Columbia Pictures.
- Pág. 122: *La boda de mi mejor amigo* (1997) © Columbia Pictures.
- Pág. 159: *Antz* (1998) © Dreamworks Pictures.
- Pág. 159: *Antz* (1998) © Dreamworks Pictures.
- Pág. 162: *Antz* (1998) © Dreamworks Pictures.
- Pág. 162: *Antz* (1998) © Dreamworks Pictures.
- Pág. 172: *Shrek* (2001) © Dreamworks Pictures.
- Pág. 173: *Shrek* (2001) © Dreamworks Pictures.
- Pág. 173: *Shrek* (2001) © Dreamworks Pictures.
- Pág. 175: *Shrek 2* (2004) © Dreamworks Pictures.
- Pág. 182: *Shrek* (2001) © Dreamworks Pictures.
- Pág. 182: *Shrek* (2001) © Dreamworks Pictures.
- Pág. 182: *Shrek* (2001) © Dreamworks Pictures.
- Pág. 182: *Shrek* (2001) © Dreamworks Pictures.
- Pág. 184: *Shrek 2* (2004) © Dreamworks Pictures.
- Pág. 188: *Shrek tercero* (2007) © Dreamworks Pictures.
- Pág. 189: *Shrek tercero* (2007) © Dreamworks Pictures.
- Pág. 189: *Shrek tercero* (2007) © Dreamworks Pictures.
- Pág. 189: *Shrek tercero* (2007) © Dreamworks Pictures.
- Pág. 189: *Shrek tercero* (2007) © Dreamworks Pictures.
- Pág. 192: *Shrek* (2001) © Dreamworks Pictures.
- Pág. 193: *Shrek* (2001) © Dreamworks Pictures.
- Pág. 193: *Shrek* (2001) © Dreamworks Pictures.

- Pág. 202: *Wall-E* (2008) © Pixar Animation Studios.
- Pág. 213: *Bastardos sin gloria* (2009) © Universal Pictures.
- Pág. 213: *Bastardos sin gloria* (2009) © Universal Pictures.
- Pág. 220: *El gran dictador* (1940) © United Artists.
- Pág. 220: *El gran dictador* (1940) © United Artists.
- Pág. 224: *El último nazi* (2007) © Entertainment Motion Pictures.
- Pág. 224: *El último nazi* (2007) © Entertainment Motion Pictures.
- Pág. 225: *Noche y niebla* (1956) © Cocinor, Cosmo-Films y Argos Films.
- Pág. 235: *Bastardos sin gloria* (2009) © Universal Pictures.
- Pág. 242: *La lista de Schindler* (1993) © Universal Pictures.
- Pág. 246: *Los falsificadores* (2007) © Coproducción Austria-Alemania.
- Pág. 250: *Sin destino* (2005) © Coproducción Hungría-Alemania-GB y ThinkFilm.
- Pág. 257: *Holocausto* (1978) © Titus Productions Inc.
- Pág. 260: *Insurrección* (2001) © Warner Bros. Television.
- Pág. 289: *Psicosis* (1960) © Paramount Pictures.
- Pág. 289: *Psicosis* (1960) © Paramount Pictures.
- Pág. 291: *El fotógrafo del pánico* (1960) © Anglo-Amalgamated Productions.
- Pág. 291: *El fotógrafo del pánico* (1960) © Anglo-Amalgamated Productions.
- Pág. 297: *Hannibal. El origen del mal* (2007) © Coproducción República Checa-Gran Bretaña-Francia-Italia.
- Pág. 299: *El silencio de los inocentes* (1991) © Orion Pictures.
- Pág. 300: *El silencio de los inocentes* (1991) © Orion Pictures.
- Pág. 306: *Se7en* (1995) © New Line Cinema.
- Pág. 308: *Se7en* (1995) © New Line Cinema.
- Pág. 309: *Se7en* (1995) © New Line Cinema.
- Pág. 314: *Juegos perversos* (2008) © Coproducción Estados Unidos-Gran Bretaña-Francia.
- Pág. 317: *Juegos perversos* (2008) © Coproducción Estados Unidos-Gran Bretaña-Francia.
- Pág. 329: *Saw VI* (2009) © Estados Unidos-Canadá-Australia-Gran Bretaña; Lionsgate Films.
- Pág. 351: *Superman* (1978) © Warner Bros. Pictures.
- Pág. 352: *Hancock* (2008) © Columbia Pictures.
- Pág. 357: *Batman inicia* (2005) © Warner Bros. Pictures.
- Pág. 361: *Batman. El caballero oscuro* (2008) © Warner Bros. Pictures.
- Pág. 365: *Batman. El caballero oscuro* (2008) © Warner Bros. Pictures.
- Pág. 371: *Spider-Man 2* (2004) © Columbia Pictures.
- Pág. 374: *Spider-Man 3* (2007) © Sony Pictures.
- Pág. 384: *X-Men. La batalla final* (2006) © 20th Century Fox.
- Pág. 389: *X-Men. La batalla final* (2006) © 20th Century Fox.

# Ficha técnica

## Director

### Juan Carlos Ubilluz

Es doctor de Literatura Comparada de la Universidad de Texas en Austin. Actualmente, es profesor de literatura, cine y psicoanálisis en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es autor de *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea* (2006), *Sacred Eroticism. George Bataille and Pierre Klossowski in the Latin American Erotic Novel* (2006) y *George Bataille, la exigencia de lo sagrado* (2006); y coautor de *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política* (2008).

## Guionistas

### Víctor Vich

Es doctor en Literatura Hispanoamericana por la Georgetown University. Es autor de varios libros, entre los que destacan: *El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú* (2001), *El caníbal es el otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo* (2002), *Oralidad y poder* (con Virginia Zavala, 2004). Ha sido profesor invitado en varias universidades del Perú y del extranjero y en el año 2010 ganó la prestigiosa beca Guggenheim. Actualmente, es coordinador de la Maestría en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Católica del Perú e investigador principal del Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

### Cecilia Esparza

Es doctora en Literatura por la New York University. Ha publicado el libro *El Perú en la memoria. Sujeto y nación en la escritura autobiográfica* (2007) y diversos artículos en revistas especializadas. Actualmente se desempeña como profesora y coordinadora de Literatura Hispanoamericana en el Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

**Marcos Mondoñedo**

Es magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y profesor de Teoría Literaria y de Semiótica en la misma casa de estudios. Es asociado de la Nueva Escuela Lacaniana de Lima y dirige un grupo de investigación de los discursos de la cultura desde una perspectiva psicoanalítica.

**Félix Lossio**

Es candidato a magíster en Sociología de la cultura por The London School of Economics and Political Science. En el 2008 ganó el premio a mejor tesis de licenciatura de la misma universidad. Ha publicado artículos sobre cultura política en el Perú y también sobre cine y participación social. Ha sido profesor en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya y en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Entre los años 2006 y 2011 se desempeñó como coordinador de la Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

**Tilsa Ponce**

Es candidata a doctora en Antropología Social en la Harvard University. Ha publicado diversos artículos sobre la despolitización del sujeto en la cultura contemporánea. Trabajó como profesora en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y en la Pontificia Universidad Católica del Perú, en la que además se desempeñó como asistente académica de la Maestría en Estudios Culturales.

**Alexis Patiño-Patroni**

Es bachiller en Sociología y magíster en Estudios Culturales por la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde además ha sido profesor en el área de Ciencia Política. Su tesis de maestría –«Nombrar la nación. La estrategia de la publicidad contemporánea»– será pronto publicada en Lima.

**David Durand**

Es licenciado en Literatura por la Universidad Federico Villarreal y egresado de las maestrías de Literatura Latinoamericana (UNMSM) y Estudios Culturales (PUCP). Actualmente es profesor de Estética, Teoría Crítica y Psicoanálisis del Arte en la Escuela Nacional de Bellas Artes en Lima.

### **Max Pinedo**

Es bachiller en Literatura de la UNMSM y magíster en Estudios Culturales de la PUCP; también editor de textos en páginas web. Escribe un blog sobre cine, publicidad, videojuegos y cómics.

### **Talía Chlimper**

Es bachiller en Psicología Clínica por la Universidad de Lima. Egresó de las maestrías de Psicoanálisis y Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Trabaja en consultorio privado.

### **Stephan Gruber**

Es estudiante de Economía de la PUCP. Es coautor del libro *Figuraciones del mundo juvenil en el cine contemporáneo*, con Gonzalo Portocarrero y Fernanda Montenegro. Actualmente, es asistente de docencia en un curso sobre cine en la Maestría de Estudios Culturales de la PUCP.



SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE

**TAREA ASOCIACIÓN GRÁFICA EDUCATIVA**

PASAJE MARÍA AUXILIADORA 156-164, BREÑA

CORREO E.: [tareagrafica@tareagrafica.com](mailto:tareagrafica@tareagrafica.com)

PÁGINA WEB: [www.tareagrafica.com](http://www.tareagrafica.com)

TELÉF. 332-3229 FAX: 424-1582

JULIO 2012 LIMA - PERÚ

SABEMOS, AL MENOS DESDE OSCAR WILDE, QUE EL ARTE NO IMITA A LA VIDA SINO QUE LA VIDA IMITA AL ARTE. ALGO SIMILAR SE PUEDE DECIR DE LA RELACIÓN ENTRE HOLLYWOOD Y LA GLOBALIZACIÓN. LA PANTALLA DE HOLLYWOOD NO ES SIMPLEMENTE EL REFLEJO DE UN MUNDO CAPITALISTA EN EXPANSIÓN SINO QUE ES TAMBIÉN SU SOPORTE, SU FUNDAMENTO LIBIDINAL. ESTO NOS LLEVA A UNA PREGUNTA OBLIGADA: ¿CUÁLES SON LAS FICCIONES FUNDAMENTALES SOBRE EL INDIVIDUO, LA MUJER, EL AMOR, LA ÉTICA, LA SOCIEDAD Y LA POLÍTICA QUE EL HOLLYWOOD CONTEMPORÁNEO PROPONE A LA IMITACIÓN DEL ESPECTADOR GLOBAL?

LA PANTALLA DETRÁS DEL MUNDO SE ABOCA A RESPONDER ESTA PREGUNTA A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE SEIS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS: LAS PELÍCULAS DEL FIN DEL MUNDO, LA COMEDIA ROMÁNTICA, EL CINE INFANTIL, DE NAZIS, DE ASESINOS EN SERIE Y DE SUPERHÉROES. DESDE UNA PERSPECTIVA PSICOANALÍTICA, Y EN DIÁLOGO PERMANENTE CON LA FILOSOFÍA, LA SOCIOLOGÍA Y LA TEORÍA POLÍTICA, ESTE LIBRO MUESTRA, EN LA PANTALLA GRANDE, ESAS FICCIONES QUE MODELAN NUESTROS DESEOS MÁS RECÓNDITOS.

ISBN: 978-9972-835-15-5



9 789972 835155



FONDO  
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ



UNIVERSIDAD  
DEL PACÍFICO

50 AÑOS  
1962 - 2012

*IEP Instituto de Estudios Peruanos*