

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE SOCIOLOGÍA Y CIENCIAS POLÍTICAS

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE SOCIÓLOGO CON
MENCION EN CIENCIAS POLÍTICAS

**“ANÁLISIS DE LA IDEOLOGÍA POSMODERNA DE LA TOLERANCIA EXPRESADA
EN EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO DE HOLLYWOOD DE LA DÉCADA DE
LOS 60's Y 70's QUE TERMINA PARADÓGICAMENTE NEGANDO A LA
ALTERIDAD”**

Por: David Alejandro Salas Navarrete

Estefanía Villacís Maldonado

Directora: Dra. Natalia Sierra

QUITO, 2012

*Gracias a los encuentros y desencuentros
que estremecieron la vida*

Al sueño y la desnudez por compartir mundo

*Hoja verde de campo, que escapas ante el incendio que te agobia,
Corre de ahí antes que un destino vano te consuma.
Trepa mejor profundo en mi garganta
y quédate ahí hasta que del humo no quede nada,
suda despacio tu última gota que aquí serás recordada.*

Resumen

Esta disertación trata sobre la configuración de la tolerancia como nuevo marco ideológico para el desarrollo de las relaciones sociales en la actual época postmoderna, a partir de la Revolución Cultural de los 60 y 70 en Estados Unidos. Este proceso histórico que inicialmente se había propuesto como una sublevación ante un paradigma ideológico homogeneizante y excluyente de toda manifestación de la alteridad, posteriormente transforma su potencial crítico en aras de la reproducción de un sistema social que presentándose ahora como incluyente de las particularidades, invisibiliza un orden constrictivamente permisivo de la diferencia. Lo que se analizará en el cine de Hollywood producido en esta época.

Este análisis pretende hacer una crítica hacia esta nueva virtud que se ha conferido desde el Estado hasta el sujeto: la tolerancia, la cual en la anulación de la posibilidad de interpelación por el Otro, niega también toda forma de recreación del orden simbólico a partir del establecimiento de mundo en común que supone el encuentro con la alteridad.

En primera instancia se desarrollan las categorías que permitirán el análisis de la problemática: la alteridad desde la fenomenología levinasiana, para continuar con la ideología desde el pensamiento post estructuralista zizekiano, a partir del cual va a ser leído el cine en tanto que estructura ideológica, y finalmente la postmodernidad desde

la caracterización de Frederic Jameson como pauta cultural, y la tolerancia como expresión de esta etapa histórica.

En el segundo capítulo se considera el entramado generado en la relación entre la esfera económica, política, y social, para dar cuenta del contexto político y económico en el que se genera la Revolución Cultural, la cual generalmente desde la historia lineal es aislada. Para de esta manera comprender la transformación asistida hacia la micropolítica, la cual a diferencia de los movimientos articulados en torno a las anteriores categorías académicas y políticas de la lucha de clases, toma a los aspectos más personales de la construcción identitaria del sujeto como punto de partida.

Paralelamente, se hace un recorrido por la historia del cine norteamericano para dar cuenta del cambio en las temáticas y formas de presentación de las mismas, como producto de la confrontación socio-cultural generada en este tiempo.

Finalmente, se analizan las películas consideradas como las más idóneas en el cine de Hollywood (*Breakfast at Tiffany's*, *The Graduate*, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, y *THX-1138*) a la hora de comprender los principios que configuran al sujeto postmoderno, y la relación de estos con la nueva subjetividad tolerante.

ÍNDICE

Resumen.....	ii
Índice.....	iv
Introducción.....	1
1. Capítulo. Conceptos fundamentales.....	5
1.1 Alteridad: El Rostro desde el pensamiento ético.....	5
1.1.1 Totalidad.....	13
1.2 Ideología.....	19
1.2.1 Cine: Ficción Ideológica.....	28
1.3 Posmodernidad.....	31
1.3.1 Tolerancia: Soporte del Multiculturalismo Posmoderno.....	37
2. Capítulo. De la conflictividad social al retrato hollywoodense.....	44
2.1 Crisis de paradigmas clásicos: Características del contexto social de los Estados Unidos de la década de los 60 y 70.....	45
2.2 Cuál es el Otro que se presenta.....	58
2.3 Respuesta a la crisis: Reconfiguración de la mirada frente al Otro.....	79

2.4 Dentro y Fuera Hollywood: El discurso cinematográfico y el Otro.....	92
2.4.1 Historia: De la Edad de Oro a los Blockbusters.....	92
3. Capítulo. Del Otro Como la Imposibilidad En el Modernismo y El	
Posmodernismo.....	104
3.1 Breakfast At Tiffany's y El Graduado o De Lo Conservador Como	
Subversivo y De Lo Subversivo Como Conservador.....	106
3.2 One Flew Over the Cuckoo's Nest y THX-1138: De la transgresión a la	
autoridad y la resignificación del orden simbólico, hacia el simulacro de la	
transgresión en la invisibilización del Gran Otro.....	134
Bibliografía.....	177

Introducción

Plantearse la necesidad de repensar las relaciones sociales, de repensarse uno aquí y ahora, no implica únicamente enfrentarse a la imposibilidad de reconciliación de ciertos antagonismo propios de nuestras experiencia social, sino que implica ante todo abrirse uno al vértigo de sentirse extranjero en el mundo, de reconocer que estamos en un espacio del que no sabemos todo y no vamos a saberlo necesariamente, pues no todo es objeto dispuesto a nuestra aprehensión racional.

Reconocer este límite puede arrojarnos a la angustia que producen las incertezas en nuestra existencia solitaria, sin embargo también nos revela una dimensión fundamental para la articulación de nuestras fantasías, el espacio de la socialidad y en este, al encuentro con el Otro, como la única posibilidad de construir mundo más allá de lo posible o permitido, pues es este encuentro el que construye lo verdadero y lo válido.

Esta premisa ha sido fundamental en este trabajo, pues aun cuando se soporta principalmente en los análisis sobre la ideología y los tiempos actuales, realizados por el filósofo esloveno Slavoj Zizek, hemos pretendido introducir una dimensión de entendimiento que parte de la Alteridad trabajada por el filósofo fenomenólogo Emmanuel Levinas del cual hemos tomado su idea de Infinito como el Otro.

Así hemos pretendido pensar lo Real de la teoría lacaniana que maneja Žižek, no solo como ruptura de la fantasía simbólica que articula la realidad (aun cuando somos conscientes de que es mucho más complejo), ni reducir su análisis a la abstracción de la Historia o del Gran Otro en su intento de armonizar el vacío de la experiencia social, sino pensarlo directamente como encuentro con la Alteridad, que es totalmente distinto, pero que igualmente se inscribe en la propia teoría lacaniana también como lo real, o como cierto límite infranqueable, pues su gran acierto es justamente teorizar esta imposibilidad; por lo que desde esta perspectiva no es en ningún momento contradictorio.

En este sentido, hemos pretendido desplazarnos desde esta imposibilidad, entendida cómo la relación entablada entre dos seres humanos que en su imposibilidad inherente de armonizarse o completarse, siempre estarán mediados por el vacío, por lo Real de sus diferencias que es principio de separación y causa de comunión, al mismo tiempo.

Nuestros intereses aquí expuestos, nos ha remitido de igual manera a una búsqueda que aporte un contexto histórico en el que podamos identificar las nuevas formas que adopta en este universo ideológico la relación con lo Otro. Así hemos indagado estos elementos constitutivos de los cambios paradigmáticos, en los años 60 y 70, específicamente en su producción cinematográfica, que a nuestro entender es una de las expresiones máximas del arte y la ideología.

Desde luego este ejercicio, que no ha sido pensado únicamente como un proceso teórico, sino como una necesidad subjetiva de ubicarnos en el mundo, no ha estado exento de frustraciones y descubrimientos personales.

El asumir ese reto de colaborar para un mismo fin y comprometerse con ello, entre dos personas con ideas a veces opuestas, ha sido también un proceso interesante de dialogo e imposición, principalmente en un momento tanto generacional como individual donde el compromiso honesto con una causa o proyecto que implique confrontación, parece obra exclusiva de fanáticos extremistas, por lo que “botar la toalla”, siempre fue la opción más fácil, pero no la más sensata.

La gran dificultad a la que nos enfrentamos en principio sin embargo no fue entre nosotros, sino el encontrar un Rostro dentro de este universo cinematográfico, que exprese aquello que buscábamos, pretendiendo identificar un estereotipo de alguna persona o relación, descuidando del todo el sentido mismo de lo que nos planteamos en principio. Esto pasó hasta que nos dimos cuenta de la inutilidad de este ejercicio y de lo contradictorio de nuestra posición, por lo que dejamos este haber y decidimos abrirnos a la posibilidad de encontrar algo distinto aun en la delimitación misma de nuestro enfoque cinematográfico.

Por este motivo y reconociendo las diferencia que pueden existir a la hora de aproximarse y estructurar una lectura de un filme, hemos desarrollado esta disertación en dos momentos. En el primero se ha realizado una lectura conjunta de los soportes

teóricos que nos guían, ejercicio que será vislumbrado también en las conclusiones generales. Más el segundo momento, que corresponde al análisis fílmico como tal, lo hemos planteado como un proceso individual, pues la experiencia en primer orden frente a estas obras no puede ser necesariamente compartida. Aun cuando el marco teórico y las discusiones nos han otorgado elementos comunes a partir de los cuales reflexionamos, hemos procurado no forzar la interpretación y partir de aquello que en nuestras condiciones particulares hemos logrado apreciar.

No podemos hablar jamás en términos de éxito o fracaso de esta disertación frente a nuestros objetivos, pues aun cuando somos consientes que estamos lejos de poder otorgar una respuesta definitiva a la complejidad en que se manifiesta y sigue manifestando la negación al Otro en nuestra sociedad y las implicaciones del posmodernismo y la tolerancia en este nivel, consideramos en cambio que hemos logrado con este ejercicio poner en debate nociones existenciales no solo ideológicas, sino éticas, que desde la frialdad o “neutralidad” que pretende a veces las Ciencias Sociales aparecen como intrascendentes, corriendo el riesgo de petrificarse en la razón instrumental, como ha pasado con otras ciencias.

Este no dejarse objetivar por el discurso, entender los mecanismos de funcionamiento de la ideología, y sobre todo no desconocer cierto horizonte ético fundamental en nuestra convivencia, es un compromiso que hemos asumido y que en esta disertación aparece como un elemento más de una lucha que esperamos nos acompañe el resto de nuestras vidas.

1. Capítulo. Conceptos fundamentales

En este primer capítulo expondremos las bases teóricas y conceptos que manejaremos durante todo el trabajo siguiente y que será la base del análisis cinematográfico final. Aquí veremos las nociones de: Alteridad u Otridad, en el que se incluye un análisis de Totalidad, ambas pensadas desde Emmanuel Levinas. La Ideología, el Cine, la Posmodernidad y la Tolerancia, por su parte serán pensadas desde Slavoj Žižek principalmente y en constante apoyo a los estudios de Fredric Jameson.

1.1 Alteridad: El Rostro Desde el Pensamiento Ético

Adentrarse en la ética levinasiana implica arrastrar al ser hasta sus últimas consecuencias, abrirse a su solipsismo, a su indigencia como rostro desnudo en el mundo, y al mismo tiempo reconocer los límites del pensamiento, de la razón colonizadora que cree que puede conocer y explicarlo todo.

Aquello que aparece como lo “totalmente” conocido o comprendido en relación al ser, es en efecto una apropiación por parte del saber, en el lenguaje científico y más aun en la forma de aproximarse a la realidad fenoménica. Se podría decir también desde las nociones žizeksianas de la realidad que esto constituye un efecto ideológico¹ a través

¹ Tanto las categorías de Ideología como la de Realidad serán explicadas más adelante. Ahora nos limitaremos a entender este efecto como una pretensión de una organización social de explicarlo y clasificarlo todo excluyendo aquello que parece irracional.

del cual el mundo de vida se limita a ciertas coordenadas significantes que permiten su reproducción como un todo social congruente.

Empero esta aprehensión, que en su relación con lo no abaricable en el ser genera esta dicotomía entre Totalidad y Alteridad, o Mismo y Otro, no está en posibilidad de clausurar sus diferencias. Esta dualidad, fundamental en el pensamiento del filósofo fenomenólogo Emmanuel Levinas, será la reflexión que impulse a depurar la dimensión ética fundadora de la socialidad más allá de la razón (entendida en su variante más instrumental, pero no reducida a esta); aquí planteará una de las primeras rupturas con la filosofía que ya no se definirá, en su concepción griega más clásica, como - Φιλοσοφία Φιλο: Amigo, amante, confidente FILOS) σοφία: Sabiduría. (SOFIA)²- Amor a la Sabiduría, sino como la Sabiduría del Amor.

Aun cuando la dimensión de la Alteridad en esta disertación no abarcará la complejidad del planteamiento filosófico levinasiano, pues no es su espacio, la referencialidad a este cambio de noción será fundamental en tanto que es una postura fundamentalmente ética, que delimitara la forma en que podemos aproximarnos al Otro.

Retomando la problemática, Levinas expone que la relación que se establece entre el Mismo y el Otro no es complementaria, es más bien una “relación que consiste en la autonomía del ser separado...Y que por este hecho, en el conocimiento o más

² Tomado de <http://www.slideshare.net/anacbg/definicion-de-filosofa>. 26 de abril de 2012.

exactamente en su pretensión, el cognoscente no participa ni se une al ser conocido...no forma totalidad con la otra orilla”³.

Es fundamental recalcar que esta separación no se da entre términos equivalentes, pues la alteridad en tanto que “la heterogeneidad radical de lo Otro, solo es posible si lo Otro es otro con relación a un término cuya esencia es permanecer en el punto de partida, es servir de entrada a la relación, ser el mismo no relativamente sino absolutamente...en tanto que Yo”⁴, es decir en tanto que identidad sustancial cerrada. Ya que solo en la medida en que el Yo se mantiene separado de la Totalidad, es posible su deseo del Otro.

El deseo metafísico que es siempre deseo por lo totalmente Otro, parte desde esta condición filosófica de ipsiedad del ser, es decir, desde la condición existencial de devenir como ser individual y separado. Es así que, en la imposibilidad de aprehensión del ser por el pensamiento y por la economía, el deseo se configura como un movimiento que se dirige hacia el Infinito. Aquí el sujeto no se desplaza hacia el Otro en búsqueda de su completud, de la satisfacción de una necesidad, o del retorno hacia lo que implicaría su síntesis con él, sino que goza de su fracaso, en el intento de alcanzar o apresar su objeto de deseo; pues solo en la imposibilidad de fusionarse con este en plena y perpetua satisfacción, es que se reproduce infinitamente como deseo. El goce entonces se encuentra en esta imposibilidad, por lo que frente a su objeto, la reproducción del deseo se convierte en su medio y fin.

³ Levinas, Emmanuel. Totalidad e infinito. Ed. Sígueme. Salamanca. 1977. Pág. 87

⁴ *Ibíd.* Pág. 60

De esta manera la Alteridad se revela al Ser no como la respuesta a una carencia sino como la posibilidad de trascendencia con respecto a su existencia ontológicamente egoísta, la misma que se lleva a cabo en el establecimiento de una “relación con una realidad infinitamente distante...sin que esa distancia destruya sin embargo esta relación y sin que esta relación destruya esa distancia...”⁵. Así la trascendencia no es concebida como negatividad, lo que implicaría comprenderla como el rebasamiento de la condición ontológica de ipsiedad del ser, sino como posibilidad de romper con una identidad consustancial a sí misma.

Esta revelación *ahonda la soledad del yo hasta sus últimas consecuencias*, en tanto que le permite al sujeto verse a sí mismo como *extranjero*, sentirse ajeno a su propia patria, es decir a su propio ser, re- definiéndose continuamente en la relación que mantiene consigo mismo y con los otros.

El deseo del Otro es precedente e in-asimilable al planteamiento de una intencionalidad por parte de una identidad establecida o Yo, que más allá de sus posibilidades, no puede negar aquello que se escapa a su control. Por ello, la revelación del Otro no se reduce a la negación de la *idea de lo infinito*: de su *infinita* posibilidad de devenir en el ser, sino que es justamente anterior a cualquier representación mental que esboce el Mismo con respecto al Otro. Esta asimetría en la relación es fundamental pues, la revelación del Otro trasciende el campo de significación creado por el Yo entre lo posible e imposible, es una presencia inevitable que interpela al sujeto de forma

⁵ Ibíd. Pág. 65

análoga como la posesión por un Dios, pues su presencia, que me invoca como un ser pasivo, “viene del exterior y me trae más de lo que contengo”⁶.

Esta presencia que debe entenderse desde la temporalidad del *aquí y ahora*, se distancia de la intensidad de su aprehensión por una comprensión racional que lo convierte en un *ya pasado, ya hecho*, a través de la lengua muerta de la teoría. Aquí, la alteridad se convierte en objeto de tematización, precisamente porque ya no habla, porque se le ha sustraído su presencia, se la ha totalizado.

Ahora bien, lo definido, lo establecido y abarcable, no escapa a la anfibología como principio de la palabra dice Levinas, por lo que esa indeterminación, que es el origen de la interpretación, fácilmente podría arrojarnos al miedo totalizador y a la certeza de lo Dicho, es decir a la fosilización de la palabra y del lenguaje. No obstante, esta indeterminación también expresa intrínsecamente la posibilidad de abrirnos a aquello que aun no está dicho, de movernos al Decir, en la palabra nueva que es aquella que no existe antes del ser, sino solo cuando es pronunciada por éste, siendo única medida de sentido y validez. Aquí nos encontramos ante la *revelación del Rostro* como una *presencia que se auxilia con las palabras*, como un rostro que habla. Por ello, el Rostro en su expresión está en una continua re-significación de mundo, y por tanto en una constante recreación de la historia.

Esta diferenciación entre lo Dicho y el Decir es fundamental, puesto que el primero se mueve en el espacio de la determinación al afirmar las ideas *sobre* la relación, para lo

⁶ *Ibíd.* Pág. 75.

que toma al Otro como algo ya dado, presuponiéndolo en sus condiciones y existencia. Mientras que el segundo se ejerce como revelación del Rostro. Este *Decir* en tanto que experiencia producida en mí a partir del Otro, me relaciona con una temporalidad distinta, que implica una nueva forma de conciencia.

Esta conciencia Otra se expresa en una temporalidad diacrónica, que es discontinua e infinita y por tanto es posibilidad constante de un nuevo comienzo. Ésta “se temporiza cuando las temporalidades del yo y del otro se encuentran pero sin fusionarse en una representación”⁷.

Por otro lado, el tiempo sincrónico, el de lo Dicho, es “el tiempo en el cual la conciencia, rememorando y presentificando las distintas fases temporales del fenómeno, reúne a estas en el presente de la representación...reduciéndolo a un tema articulado por la conciencia”⁸. Esta articulación es la estructura misma de la auto constitución de la conciencia, como una conciencia que en la negación de la alteridad como única forma de dotación de sentido, no hace más que pensarse a sí misma.

La experiencia con el Otro, que debe entenderse como experiencia temporal, es tanto encuentro con el límite como con la posibilidad. El límite surge de la suspensión o puesta en entredicho del poder de poder sobre el otro, así como de la conciencia⁹ indagadora. Entendidos estos como mecanismos del Mismo que tematizan, controlan y

⁷ Rolland, Jacques palabras preliminares en Levinas, Emanuel. *Ética Como Filosofía Primera*. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/lorca43.pdf>. 26 de abril del 2012.

⁸ Óp. cit. Rolland, J. *Ética como Filosofía...*

⁹ Conciencia que nunca se sitúa en el vacío, sino que se siempre se dirige a algo..., siempre es conciencia de-

localizan¹⁰. Mientras que la posibilidad surge del constante excedente que define al Otro como infinito, como aquello que conserva su transcendencia en el seno de la historia.¹¹

Es necesario tomar en cuenta que la revelación del Otro no se produce en un ser abstracto sino en un Yo y en un Mundo, entendido éste como espacio de *estancia* del Yo. Por consiguiente, el encuentro con el Otro, es el encuentro también con mi propia alteridad, porque solo en la cesación de mi conciencia colonizadora se abre este espacio que me permite la relación ética. Por lo tanto, el *cara a cara*, que es el nombre levinasiano para este encuentro se produce en mí como un momento totalmente individual e intransferible.

El cara a cara se presenta como epifanía, es decir como revelación desde un más allá que no hace referencia a un espacio ya habitado, sino que da cuenta únicamente de la asimetría desde donde se relaciona el Yo y el Otro. La asimetría ontológica que implica una imposibilidad de un diálogo de iguales, inscribe como única posibilidad de relación en el pensamiento levinasiano a la responsabilidad.

Es por ello que, Levinas plantea a la ética como eje articulador de la existencia social en tanto que permite el cuestionamiento de mí espontaneidad por el Otro, lo que es palpable en la dimensión económica, política, y subjetiva de la vida humana, en las que

¹⁰ Este localizar hace referencia principalmente a lo que Žižek plantea como ubicar dentro de unas coordenadas de sentido particulares, en un universo simbólico determinado en el cual cada uno adquiere su lugar, el que aparece como única posibilidad de existir tanto social como subjetivamente; esto es lo que desde Levinas podemos entender como Totalidad.

¹¹ Levinas, E. Totalidad e... Pág. 64

el sujeto se configura como un Yo occidental en tanto que *Yo pienso* y *Yo puedo*. En este punto y sin entrar aun en el debate, podríamos decir que es justamente este Yo trascendental, el Gran Otro que Zizek trabaja desde Lacan

Ahora bien, es necesario tomar en cuenta que la revelación del Rostro por sí mismo no revela nada, simplemente suspende la temporalidad sincrónica de lo Dicho y se abre al Decir. La presencia del Otro convoca al habla no a su comprensión, no provoca la aprehensión de una esencia a ser intelegida sino que su presencia invita a la construcción de sentido en el espacio que se abre *entre* el yo y el otro: el *inter*. Siendo éste el espacio por excelencia para la construcción de sociedad, en la *puesta en común de mundo*, más no en la visión en común del mismo.

Es por esta razón que no puede asimilarse al *rostro* como portador en sí mismo de una experiencia de ruptura de la Totalidad. La fenomenología levinasiana que hace una crítica hacia la hegemonía del logos para la construcción de mundo, tampoco plantea su opuesto: la hegemonía de las sensaciones. Ello implicaría presuponer que éstas pueden ser concebidas en sí mismas, como que si fuera posible su abstracción respecto a la experiencia particular e intransferible entre el rostro que se presenta y el sujeto al que se revela esta presencia.

Por ello, el encuentro con el Otro es la *manifestación de un rostro más allá de la forma*, ya que ello implicaría la abstracción del mismo como figura plástica, y su consecuente conversión en un ya hecho, del cual se está en posibilidad de hablar, pues este ya no

habla. Es en este sentido que Levinas afirma que "...la forma traiciona incesantemente su manifestación -petrificándose en forma plástica- porque adecuado al Mismo - aliena la exterioridad del Otro"¹².

1.1.1 Totalidad

Para comprender el problema de la negación del Otro por el Yo, y la correlativa apropiación de la alteridad por la totalidad, es necesario remitirnos a la forma como el individuo se relaciona con un mundo de vida. Desde las corrientes idealistas-pragmáticas de la filosofía de la historia por ejemplo, este se presenta hostil en un primer momento; lo que niegan estas corrientes, que sitúan al Yo autónomo y libre como eje de la historia, es la naturaleza como primera alteridad, como exterioridad siempre inaprehensible e incomprensible por una voluntad de saber y poder totalizante. Constituyéndose ésta en la misma dinámica bajo la que el Yo se acerca al Otro.

Esta relación con el mundo de vida, entendido como Otro, implica la imposibilidad de desplazarme en él disponiéndolo como un medio. Así, ante un mundo agreste donde la muerte se presenta como una realidad inminente, la única forma para prolongar mi existencia es a través de mi materialización en un conjunto de bienes físicos y simbólicos medianamente instituidos, que permitan mi reproducción en el tiempo, que hagan en un ser para más allá de la muerte.

¹² Ibíd. Pág. 89

Es por ello que, tomando como base el pensamiento de Levinas y Zizek, la Totalidad va a ser considerada en sus dos dimensiones. Por un lado, como la condición necesaria para la construcción de sociedad; y por otro lado, como un mecanismo de poder ejercido sobre los individuos para la participación y reproducción del cuerpo social. Por ello, se puede afirmar que la Totalidad se desenvuelve en un movimiento dialéctico de creación y objetivación de mundo.

Así pues, desde ambos pensadores, esta colinda con la vida y la muerte. Lo que se evidencia en el aplazamiento de la muerte, a través de la producción de un mundo de vida que permita la previsión del yo ante la violencia inesperada de la naturaleza o del universo social; y en el consecuente desplazamiento de esta forma de organización social como posesión de una esencia verdadera que está más allá de la existencia particular de los individuos, y que por tanto los convierte en medios al servicio de esta causa suprema. Esto con el objetivo de que en la dotación de un carácter sublime a este modelo histórico, sea factible su reproducción.

En este sentido, la Totalidad se convierte en el tributo que el sujeto paga por el aplazamiento de su muerte, la misma que no se reduce a su dimensión físico-biológica sino que tiene una connotación simbólico-cultural, que se evidencia en el desconcierto que le causa al sujeto el encuentro con un espacio no simbolizado, por tanto caótico.

La forma como el sujeto busca atenuar esta experiencia traumática es a través de un tercer término, externo a la relación del yo con el mundo, en él viene a amortiguarse el

choque. Permitiendo la eliminación de mi distancia con el mundo, y así mi predisposición racional hacia el encuentro con lo inesperado del mundo. Este tercer elemento se traduce en términos políticos en las instituciones sociales que forman parte de determinado proyecto histórico-civilizatorio, y en términos subjetivos en una identidad unificadora de las infinitas posibilidades que supone siempre la alteridad.

El mundo se configura como inhóspito para el sujeto moderno, en la medida en que es un espacio desconocido, y por lo tanto este sujeto se ve desprovisto del saber-hacer, de la técnica. Por ello, la diferencia para el sujeto moderno entre un espacio idóneo para ser habitado y aquel que no presenta las condiciones para ello, radica en la posibilidad de su control. Control que busca ejercer también en el Otro a través de la racionalidad totalizante que permita aplacar su impacto.

No obstante este Otro no es ajeno en ningún momento al sujeto. En la primera relación que este establece con el mundo fenoménico, no está en capacidad de atenuar el impacto que le genera esta experiencia. Por tal motivo se configura en este primer encuentro como *extranjero*, como extraño al mundo donde se desenvuelve, como Otro.

De esta forma, la transcendencia del sujeto se hace posible solamente a partir de la apropiación del mundo, entendida como significación y no como posesión. El sujeto al no poseer en primer momento los medios físicos ni simbólicos para reproducir su existencia en el mundo, se configura como un ser finito, como <ser para la muerte>. Entonces sólo está en capacidad de trascender a su primera condición circunstancial a

través de la transformación de éste, lo que implica la significación del mismo a través de la *obra* entendida en sus dos dimensiones: laboriosidad y lenguaje.

La obra es la objetivación de la voluntad del sujeto, la cual se desplaza desde su interior hacia el exterior. En este sentido, la obra da cuenta de un movimiento de alienación del Yo con respecto a sí mismo, y al mismo tiempo de entrega generosa del Yo que pone a disposición del Otro su creación, pues esta obra al ser dispuesta en el mundo es autónoma de su creador, le es exterior.

Ahora bien, la laboriosidad a diferencia del lenguaje adquiere un carácter impersonal, que se desarrolla en la forma cómo la obra se desenvuelve en el espacio social, en el que, gracias a su entrega anónima asume la forma de mercancía, como una *posesión alienable*.

Por ello, es en la acumulación de las obras que se crea el cuerpo social del mundo como flujo de sentido generado en la transitoriedad de éstas, es decir a través de la socialización de su significación. Lo que determina el carácter que asumen las instituciones como estructuras objetivadas que permiten la reproducción social.

De otra manera, el lenguaje se constituye por excelencia en generosidad, en tanto que puesta en común del mundo que se nombra.

A través de la obra, como exposición y materialización de la voluntad del sujeto para la creación de mundo, se evidencia la condición del mismo como transformador del mundo. Lo que implica que solamente a partir de la puesta en marcha de la voluntad personal para la transformación física y simbólica del mismo, el sujeto puede apropiarse de éste y así constituirse en <ser-para-más-allá-de la-muerte>. Levinas afirma que la obra es *la primera salvación como economía*. Por tanto, “la obra es liberación en la economía de la subjetividad”¹³.

El mundo no me está dado para ser aprehendido por el Yo, en tanto que portador de una esencia inmanente que debe ser intelegida, sino que el sujeto como tal solo existe a partir de su subjetivación.

La historia como la interacción de obras implica una relación dialéctica entre el movimiento de subjetivación y objetivación, más ésta es reducida hacia su objetivación. Por otro lado, en el ámbito subjetivo se da también un movimiento constante del Mismo hacia el Otro, más esto es posible solo sí se concibe a la trascendencia como la condición metafísica del sujeto, en la medida en que se constituye en términos simbólicos y materiales, en la única posibilidad que tiene el sujeto para existir.

Encontrándose originariamente el sujeto en un universo desconocido, acompañado por otros sujetos que de igual forma le son extraños, éste ve necesaria la construcción de un mundo en común. Aun cuando este se erige como espacio para el encuentro de las

¹³ Ibíd. Pág. 40

alteridades, en ningún momento clausura la distancia metafísica que los separa y que les lanza a ese encuentro.

La creación de mundo común solamente se hace posible a través del lenguaje “el cual se habla allí donde falta la comunidad”¹⁴, es decir donde los términos de la relación que instaura se mantienen como Otros. Por ello, el lenguaje lejos de suponer universalidad y generalidad, *sólo la hace posible*, para lo cual supone la presencia de una pluralidad de interlocutores.

De esta forma, el mundo como espacio común solamente se hace posible en la conservación de la alteridad de sus integrantes, implicando su opuesto la fosilización y mortandad del mismo.

No obstante, el ser que tiene como contenido a la identidad se desenvuelve en un proceso de colonización tanto hacia el Otro que se encuentra por fuera de él, como hacia el Otro que pervive en sí mismo. Lo que configura a este Yo en un constante movimiento de reafirmación de su Mismidad a través de la integración desustancializada de la alteridad. Por ello Levinas dice: “El yo no es un ser que permanece siempre el mismo, sino el ser cuyo existir consiste en identificarse, en recobrar su identidad a través de todo lo que le acontece”¹⁵. Así, este ser se mantiene como mismo a pesar de, o gracias a un mundo que le es totalmente externo.

¹⁴ Ibid. Pág. 97

¹⁵ Ibid. Pág. 60

1.2 Ideología

Antes de adentrarnos en la problemática de la tolerancia como discurso ideológico, vamos a remitirnos al trabajo crítico que realiza Slavoj Žižek respecto a la Ideología como tal. La originalidad e importancia de este enfoque es que logra establecer una ruptura tanto con los teóricos postmodernos que aluden al *fin de las ideologías*; así como con el pensamiento clásico marxista, que ha concebido a la ideología principalmente como una *falsa conciencia* o *consciencia ingenua*.

Desde el punto de vista de la izquierda clásica, la ideología responde siempre a los intereses de una clase dominante que ha tenido la capacidad de imponer y universalizar sus intereses particulares. Así, la ideología se configura necesariamente como el proyecto de esta clase social que promueve una falsa representación de la realidad, con el fin de permanecer en el poder. Quedando está adscrita al espacio único de la lucha de clases, donde se configura como una mirada parcial que encubre la verdad de las relaciones sociales: explotación, inequidad, enajenación, etc. Aunque esta visión ha dado cuenta de la efectividad de las relaciones sociales en el contexto capitalista y ha sido fundamental en el desarrollo del pensamiento y de la teoría crítica, sus posibilidades de análisis no han sido agotadas.

En un contexto donde la crítica ideológica parecía haber desaparecido, Žižek aporta a los enfoques marxistas y a los enfoques post ideológicos, una nueva dimensión de análisis: el psicoanálisis lacaniano.

A partir de aquí, la ideología se configura como el marco estructurador de la realidad, de despliegue de lo humano, que en última instancia debe ser entendido como el acto mismo de simbolización. Este acto nace en cierto sentido, por la necesidad de limitar o canalizar si se quiere, el caos constitutivo, o lo que sería el núcleo traumático desde Lacan.

Esto implica su no reducción a “un sistema de creencias, ni tampoco a un conjunto de prácticas externas al sujeto”¹⁶, sino su constitución como el fundamento mismo de existencia de este sujeto.

Para comprender este enfoque žizeksiano de la ideología, es imprescindible antes retomar el planteamiento psicoanalítico del universo humano como producto de una fisura ontológica, el cual se produce de la expulsión del hombre de la naturaleza, del paraíso pre-consciente. Así, la ideología confluye como una condición necesaria para la posibilidad de mundo, ya que se perfila como una oportunidad de eludir el caos originario, que en el pensamiento de Lacan se traduce en lo Real.

¹⁶ Žižek, Slavoj (comp.) Ideología. Un mapa de la cuestión. Fondo de cultura Económica. Buenos Aires. 2005. Pág. 21.

Es por ello que, el significado que estructure o dote de completud a esta nada originaria, siempre va a ser arbitrario, como un intento siempre fallido por “enfrentarse con el mismo núcleo ahistórico traumático”¹⁷.

Si bien esta dinámica bajo la que se construye mundo aparecería como contradictoria, no lo es. La forma como se significa lo Real de la existencia es a través del orden de lo Simbólico, del trabajo de la ideología.

Siendo contingente el contenido que adopta el orden de lo simbólico, este responde a ciertas “condiciones históricas-objetivas”, las que le instituyen como verdadero en su momento de generación, por una necesidad humana de dar sentido al mundo, más no porque en sí mismo posea una esencia inmanente.

Esta noción es fundamental para comprender como se estructura la realidad en tanto que marco ideológico, y no como ésta es enmascarada por la ideología.

Al plantearse la ideología como algo que no es exterior al sujeto, se subvierte la noción clásica que afirmaba que “la definición de normalidad es un aparato psíquico abierto a la realidad, mientras que la psique es patogénica si, en vez de establecer un contacto adecuado con aquélla, constituye su propio universo “desarticulado” ”¹⁸. Frente a esta concepción, Marx expone que “la realidad a la que el psicoanálisis conformista se

¹⁷ Zizek, Slavoj, ¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires. 1994. Pág.105.

¹⁸ Ibíd. Pág. 65

refiere como una norma de “sanidad” psíquica no es la realidad neutral como tal, sino la forma históricamente especificada de la realidad social”. Por lo tanto la consecuencia fundamental, con la concepción del sujeto sano como aquel bien “adaptado a la realidad”, es en última instancia su subordinación a la realidad social existente, “a sus relaciones de dominación, donde la distancia crítica que mantiene con la vista es calificada como patológica¹⁹.

Este abandono de la concepción de una realidad externa e interna, dio paso al planteamiento de Freud del principio de placer y principio de realidad, como principios constitutivos de la realidad. Este aporte se da al advertirse una discordancia entre el aparato psíquico y las exigencias de la realidad. El argumento completo de ello se expone a continuación:

Por su propia naturaleza, el aparato psíquico no está adaptado a la realidad: funciona siguiendo el “principio de Placer”, al que no le importa nada las limitaciones impuestas por la realidad; luego, las condiciones de auto preservación exigen al aparato psíquico un renunciamiento a la predominancia absoluta del “ principio del placer”, su transformación en el “principio de Realidad”²⁰.

La violencia traumática a la que necesariamente debe someterse el individuo para la construcción de un espacio social-significativo en el que pueda eludir el vacío existencial de su propia alteridad, se genera en la “retirada” del principio de placer para dar pasó al principio de realidad. Zizek desde Lacan expresa que estos principios son pulsiones que no constituyen “una oposición simbólica, sino una tensión, y un

¹⁹ Ibíd. Pág. 66

²⁰ Ibíd. Pág. 66

antagonismo inherente a lo Real Pre-simbólico²¹; pero cuya tensión al mismo tiempo permite la recreación de lo simbólico

De ahí que, el devenir humano se configure como una dualidad entre su vivencia discontinua como naturaleza, como materialidad, como sensorialidad, como contingencia; y su vivencia continua como sociedad, como proyección trascendental, como racionalidad, como necesidad. Esta escisión no debe pensarse como una patología, por el contrario define nuestra condición; como dice Zizek, “el hecho de que el hombre sea un ser hablante significa precisamente que, por así decirlo está constitutivamente *fuera de carril*, marcado por una fisura irreductible que el edificio simbólico intenta reparar en vano”.²²

Es por esto que el principio de placer, como aquello imposible de ser confinado a los límites de la realidad, del orden de lo simbólico, irrumpe siempre en el mismo.

Debe entenderse al *síntoma* como la forma en que se expresa este resto que perdura y se resiste a todo intento de simbolización, y que al mismo tiempo es el excedente producido por todo orden de lo simbólico. En términos psicoanalíticos esto se traduce como el *plus-de-goce*. Por ello, en la imposibilidad de ser colonizado por el orden significante, el síntoma es vivido como falla a ser reestructurada en el flujo normal del significante. Forcluyéndose entonces que, la *falta en el significante* es la única posibilidad de recreación del mismo.

²¹ Ibíd. Pág. 38

²² Zizek, Slavoj. Mirando al Sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular. Ed. Paidós SAICF. Buenos Aires. 2000. Pág. 66

Así, el Gran Otro (o la Totalidad levinasiana), entendido como articulador del orden simbólico, es por excelencia un espacio vacío sobre el cual generamos nuestras proyecciones imaginarias que, en la búsqueda de retorno al “estado natural primigenio”, se configura en un soporte tanto de la existencia social como individual.

Es por ello que, Zizek desde el psicoanálisis lacaniano, concibe al sujeto como un *sujeto tachado*, cuya condición para desplazarse como unidad en el mundo, deviene de la organización de su deseo: economía libidinal. Esta direcciona su energía de vida hacia un fin que trasciende a sus pulsiones individuales, hacia un fin encaminado a la edificación social.

Así pues, el sujeto se ve en la necesidad de abrirse de su solipsismo en pos de su configuración como un sujeto social que trabaja para alcanzar un fin común, es decir en su transformación en un ser para más allá de la muerte. El cual es caracterizado por Zizek como aquello que está más allá del deseo particular, de la pulsión individual, y por lo tanto se configura como un fin sublime, trascendental y “verdadero” de una organización social.

Se entiende entonces porque el sujeto adquiere consistencia a partir de “enajenarse” en el significante, de “suprimir” su Alteridad, o en otros términos de asumir la norma simbólica; pues en principio únicamente de esta manera puede ocupar un espacio

social dentro de las coordenada socio-simbólicas, en un contexto histórico determinado, o ser reconocido por el Gran Otro, que sería lo mismo.

La identidad por lo tanto, funciona como una máscara necesaria que, “determina el lugar real que ocupamos en una red simbólica intersubjetiva”²³. Esta es por tanto una posición auténticamente subjetiva, pues no esconde detrás de ella a un “verdadero yo” enmascarado; por el contrario, expone el carácter fundamental y al mismo tiempo ficticio de esta “apariencia esencial”.

De igual modo este carácter performativo de la identidad que va “desde afuera hacia adentro”²⁴, podría entenderse desde un nivel ético en la filosofía de la Alteridad levinasiana, en tanto y en cuanto, ésta viene de la revelación del Otro y se relaciona con un yo en constante construcción.

En este punto debe quedar claro que este Otro al que nos referimos será asumido en su concepción de Alteridad radical y que por lo tanto constituye y ha sido pensado como la diferencia y no solo como oposición del Gran Otro lacaniano, que desde luego se relacionará directamente con la Totalidad en Levinas.

Pues bien, tras haber expuesto los presupuestos que exponen a la ideología como la *constitución no escrita de la sociedad*, ejercida por medio del lenguaje; se comprende

²³ Óp. cit. Zizek, S. ¡Goza tu síntoma!... Pág. 50

²⁴ *Ibíd.* Pág. 50

por qué entonces este lenguaje, más que la expresión de la “realidad”, es el que la performa, en un espacio ahí puesto en común y recién engendrado.

Es por esto que, Zizek afirma que, en el momento en que retroactivamente buscamos enfocar la mirada y conocer directamente la realidad, pretendiendo sustraer las ficciones simbólicas que la distorsionarían, no solo ésta revela su carácter contingente²⁵ e inconsistente, sino que la percepción misma de la realidad se cae; pues la ilusión que la estructura pierde su efecto. Por lo tanto la “distorsión de la realidad” no es casual sino constitutiva. En esta distorsión causada por lo que Lacan llama una *mancha Anamórfica*²⁶, es que se encuentra el fundamento de la realidad y de nuestros deseos, no detrás; razón por la cual este psicoanalista planteó que “la verdad está estructurada como ficción”.

Así, retomando la problemática inicial, cuando se asume que la ideología es exclusivamente una falsa conciencia, se pasa por alto que “esta máscara no encubre simplemente el estado real de las cosas; la distorsión ideológica está inscrita en su esencia misma²⁷. Es así que, la realidad en tanto que experiencia humana, emerge como la “construcción de la fantasía que funge de soporte a nuestra realidad, y se

²⁵ Contingencia que produce ese plus, que fascina, y a la que lo simbólico se sujeta para adquirir consistencia, es denominada por Zizek desde Lacan como un “gesto de lo real”, Esta no es nada en sí misma, su poder viene dado por el lugar que ocupa en la red de simbólica, no obstante debe aparecer como que “siempre estuvo allí”, que no es arbitraria y tiene un porqué de ser. Este proceso ya implica una proyección de nuestros deseos; por lo tanto es a partir de cierta fijación en un “gesto de lo real” es que se forma el espacio fantasmático que nos permite estructurar nuestros deseos.

²⁶ Sin forma o que cambia incesantemente de forma: Puro Semblante. Zizek, Slavoj. El sublime objeto de la ideología. Siglo XXI Editores. Buenos Aires. 2005. Pág. 115

²⁷ *Ibíd.* Pág. 56

construye en una ilusión que estructura nuestras relaciones sociales efectivas, reales”²⁸.

Por ello es que, la ideología opera en el inconsciente como una “elusiva red de actitudes y presupuestos implícitos cuasi “espontáneos” que constituyen un momento irreductible de la reproducción de las prácticas “no-ideológicas” (económicas, legales, políticas, sexuales)”²⁹. No obstante, no se puede pensar que el hecho de su afincamiento en el inconsciente, le dota de cierta debilidad a su proceder, pues contrariamente es allí donde recae su potencial. Lo que se manifiesta por excelencia en la figura que Pascal utiliza: “la máquina autómatas del significante”, bajo la que no importa si creemos o no en ella, porque ella cree por nosotros: “actúa como si creyeras, ora, arrodíllate y la creencia vendrá por sí sola”³⁰.

Esto nos permite entender porque al pregonado mundo “post-ideológico” de la actualidad no le interesa si las creencias han sido desmovilizadas, o prácticamente se han extinguido, dado que esto se constituye paradójicamente en un rasgo que afirma la mayor fortaleza con el que el mandato simbólico se desarrolla, pues naturaliza y “perpetúa” las relaciones sociales existentes.

Si en otras etapas históricas, la efectividad de la ideología recaía en el desconocimiento de su fundamento, como se puede constatar en el feudalismo, en el

²⁸ *Ibíd.* Pág. 76.

²⁹ *Óp. Cit.* Zizek, S. *Ideología...* Pág. 24

³⁰ Pascal, Blaise. En Zizek, Slavoj (comp.) *Ideología. Un mapa de la cuestión.* Fondo de cultura Económica. Buenos Aires. 2005. Pág. 21.

cual la creencia y el vasallaje al señor feudal estaban basados en el desconocimiento de su “naturaleza” y en su identificación como un enviado divino; en la actualidad, la ideología opera como una “falsa conciencia ilustrada”, la cual tiene pleno conocimiento de la distancia entre el discurso ideológico y la materialización efectiva del mismo; es decir entre su presentación con un carácter universal y las falencias que a nivel particular genera.

Es por ello que, en esta etapa histórica la efectiva reproducción de la ideología recae en su actuar de acuerdo con ella, más que en su cree de acuerdo a ella. Permaneciendo así intacta la fantasía, la ilusión que estructura nuestros actos.

La efectividad ideología actual recae en la invisibilización de una distancia entre ella y la realidad, situación que es el principio bajo el que el nuevo orden de lo simbólico se estructura. Por ello, allí donde se asume que no hay un mandato simbólico, es donde se hace innecesario la subversión del mismo.

Con esta premisa también nos adentraremos al arte cinematográfica.

1.1.2

Cine: Ficción Ideológica

En la gran pantalla “a través de los juegos entre realidad y fantasía es posible ver cómo lo Real – en forma de goce, alteridad, violencia, etc. – fisura las jerarquías del orden de

lo Simbólico y revela cómo éste es una construcción social e ideológica³¹. En este estricto sentido se entenderá al cine: como una construcción que se estructura como ficción ideológica, pues expresa el sentido de la economía libidinal a partir de la cual se produce esta sociedad en tanto que orden social existente: Gran Otro o Totalidad.

Es importante recalcar el hecho ideológico de que nuestra realidad social y con ello nuestros deseos, son artificiales -aunque no por eso son menos reales³²-, sin embargo ha quedado claro que no poseen ninguna característica sustancial mas allá de la propia fantasía en la que se despliegan, por este motivo el ejercicio analítico del arte cinematográfico posibilita el ejemplificar y más aún indagar en los mecanismos ideológicos a partir de los cuales se estructura y regula nuestro deseo.

Si la ficción estructura la realidad, entonces la verdad de esta debe ser buscada dentro de la ilusión, y no detrás. Este es el papel crucial que desempeña el universo cinematográfico como “arte de las apariencias y las fantasías, que por lo tanto, es capaz de decirnos cómo la realidad misma se constituye³³”, de aquí que es posible identificar en este espacio simbólico la forma en que nos relacionamos con el Otro por ejemplo.

³¹ De los Ríos, Valeria y Ayala, Matías. El cine según Slavoj Zizek. En <http://lafuga.cl/el-cine-segun-slavoj-zizek/18>. 26 de abril del 2012.

³² Esto debe entenderse desde la lógica de lo Real dentro de la teoría lacaniana acuñada por Zizek, es decir como aquello que se resiste o escapa a la simbolización, porque se encuentra por fuera del lenguaje, pero que paradójicamente constituye el principio y amenaza de la realidad simbólica misma en tanto que “falta fundante”, que por sus características aparece en forma de trauma, como se explicó anteriormente.

³³ Óp. Cit. De los Ríos, V. y Ayala, M. El cine según Slavoj...

Este encuentro con la alteridad puede aparecer tanto en el nivel diegético del filme, es decir desde el universo en que se nos plantea cierta situación, o manifestarse como un excedente al mismo, algo que escapa directamente a la intencionalidad racional del filme visto como totalidad; esta revelación que deberán entenderse en estricto sentido levinasiano, nos posibilitará perfilar para nuestro fin el tratamiento que desde la ideología posmoderna tolerante se ejerce sobre el Otro.

En este nivel radicará el papel fundamental del cine, pues “la ficción cinematográfica es más real que la realidad misma... ya que en ella encontramos esa dimensión crucial que no estamos listos para confrontar en nuestra propia realidad”³⁴, esta dimensión pertenece a lo Real de nuestro deseo y por lo tanto solo puede manifestarse mediante las apariencias de la ficción. A esto Žizek añade que en esta sociedad el cine desempeña un papel fundamentalmente perverso, puesto que “no te da lo que deseas, sino que te dice como desear”³⁵, y en eso consiste su arte, en despertarlo, jugar con él, crear identificación pero bajo la salvaguarda de una distancia que lo domestica y por lo tanto lo hace “asimilable” bajo su apariencia de inofensivo e irreal. En esta relación ambivalente leeremos los filmes.

No pretendemos abarcar la discusión de la diferencia del cine clásico, moderno y posmoderno como paradigma en la forma misma de hacer cine, pues no es nuestro objetivo, más que para ubicarnos en un contexto, pues está claro que la negación o totalización de la alteridad en la lógica cultural de la tolerancia del capitalismo

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ *Ibíd.*

multinacional, dentro del cine, puede manifestarse en un paradigma clásico, moderno posmoderno, (tomando en cuenta la dificultad en el cine de delimitar estrictamente estos períodos), por lo tanto lo que marcará la diferencia será las coordenadas del discurso de la época de los 60 e inicios de los 70.

1.3 Posmodernidad

Para el análisis de la posmodernidad retomaremos la problemática planteada tanto por Jameson como por Žižek, en relación al estatuto de la ideología moderna. Esta tesis apunta sobre el cambio que se ha producido, de un manejo anterior de la ideología en la dualidad imaginario- simbólico como soporte de la realidad social, a la modificación de este orden que lo ubica ahora en la dualidad simbólico– real, misma que se expresa a partir de los cambios culturales de los 60, y que funge como base de la tolerancia ascética actual.

Para aproximarse a una definición y periodización del posmodernismo entonces, hay que referirse necesariamente a las implicaciones que tuvieron en la ideología dominante los diferentes procesos socioculturales generados en las décadas del 60 y 70 a nivel mundial, pues estos constituyen el marco referencial a partir del cual se podrá entender el corte histórico con el modernismo.

Ahora bien, la caída de los ideales modernistas que apuntaban a una supremacía de la razón, el rechazo a la tradición y la promesa de progreso basado en el desarrollo tecnológico productivo, alcanzado a su vez por el conocimiento científico, y que habían conformado un paradigma bajo el cual se había construido un sujeto bien delimitado y por tanto inmerso en un destino histórico-social claro, no dio paso a un simple reacomodo del discurso hegemónico, sino que lo minó.

La muerte de la promesa modernista no implicó una nueva respuesta, en la que los cambios lleguen como imposición de otra nueva concepción de hacer las cosas (léase, reacomodo en las fases de acumulación del capital), o ruptura radical, sino que se transformó a partir de la muerte del mismo ideal utópico de cambio. Esta nueva lógica, aprendió a sostenerse sin separarse del todo de sus elementos anteriores justamente porque no logró proponer nada, es por esto que Jameson propone pensar al posmodernismo como una dominante cultural mas no como un estilo.

Es en este sentido que debe comprenderse la naturaleza del corte que implicó el posmodernismo, es decir, desde la relación “simbiótica y parasitaria que este guarda con el modernismo”³⁶, más que como la gestora de un periodo histórico radicalmente diferente, o de un espacio Otro.

De hecho la pretendida oposición que suele asumirse entre la lógica del modernismo y el posmodernismo no corresponde, pues no puede reducirse a una simple diacronía;

³⁶ Jameson, Fredric. *Periodizar los 60*. Ed. Alción Editora. Córdoba. 1997. Pág. 52.

Zizek apunta más lejos afirmando que “en cierto sentido nos sentimos incluso tentados a decir que el posmodernismo precede al modernismo. Retroactivamente la mirada moderna ha percibido como incompletud la inconsistencia posmoderna del Gran Otro (Universo simbólico)”³⁷, incompletud que en el modernismo no funciona como traba, pues el registro de lo imaginario posibilita llenar esta falta y así integrarlo al universo simbólico.

El orden de los códigos sociales aceptados, es decir del orden simbólico o Gran Otro, cumple justamente la función de llenar la falta de sentido y la arbitrariedad de la existencia. El rasgo del posmodernismo entonces no consiste en una distancia crítica frente a este universo simbólico, sino en su decadencia que como se ha dicho, no fue en pro de otro ideal social, más allá del movimiento económico.

Este aspecto es más que una modificación puramente formal en el sentido de un reacomodo paulatino de la base cultural del capitalismo. Si en la posmodernidad, “La retirada del aceptado Gran Otro ocurre porque en la cultura popular prevalece la “ruptura de códigos”³⁸, lejos de presentarse esto como un espacio de posibilidades libre de constreñimientos, lo que queda es una abertura, la pura heterogeneidad de lo Real que por definición es suspensión del relato histórico, dejando a esta inconsistencia que supure entre la razón y el sentido, como una *Nada fragmentada*, como diría Eduardo Grüner. Esto reduce a la cultura, a la historia y desde luego a la subjetividad, al movimiento esquizofrénico de la ideología posmoderna, misma que al ya no lograr

³⁷ Óp. cit. Zizek, S. Mirando al.... Pág. 241

³⁸ Zizek, Slavoj. Tu Puedes: Sobre el ego posmoderno. En: [http:// www.infoamerica.org /documentos pdf/ zizek02.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/zizek02.pdf). 26 de abril del 2012

apoyarse en lo imaginario para generar una perspectiva social de unidad, fluctúa en cierto sentido, desarticuladamente.

Decimos en cierto sentido, pues, aún cuando esta ideología dominante posmoderna (que si bien es ya global, es no obstante norteamericana), apunta a “un pensamiento del fin de todas las cosas sin que se prevea el comienzo de ninguna”³⁹, se encuentra inmerso o adquiere sentido en el contexto del espacio mundial de capitalismo multinacional, que aparece como su objeto fundamental, al ser la base de la transformación de la cultura y de la industria cultural. Aquí, dice Jameson, los países capitalistas avanzados en el posmodernismo, se han convertido “en campo de una heterogeneidad estilística y discursiva carente de norma”⁴⁰, que ha tenido la capacidad de disimular la plena vigencia del capital como paradigma universal.

Esta heterogeneidad estilística implica un tipo de producción mecánica e impersonal, tanto a nivel de bienes de consumo materiales de subsistencia, como bienes culturales, desligándose de la noción clásica de estilo que comprende a lo particular y determinado como sentido de individualización y por lo tanto de diferenciación.

No obstante aun cuando esta forma de producción aparentemente no genera una unidad, pues presenta rasgos muy diversos e incluso inconexos entre sí, estos se encuentran subordinados a una lógica anti-universalista que paradójicamente funciona

³⁹ Grüner, Eduardo. Prólogo a Jameson, Fredric. Ensayos sobre el Posmodernismo. Ediciones Paidós. Barcelona. 1991. Pág. 1

⁴⁰ Jameson, Frederic. El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío. Ediciones Paidós. Barcelona 1991. Pág. 43

como norma universal. Es por esto que cualquier análisis que pretendiere abarcar la complejidad de las relaciones sociales, en este contexto, es menospreciado bajo la pretensión de totalitarista. De hecho, esto define en parte al posmodernismo, que en tanto que dominante cultural, se mueve a partir del escepticismo en los metarelatos, despojándose de todo aquello que aparece como verdad trascendente, es decir desplazándose bajo el principio de la desconfianza.

Esta imposibilidad de articular una propuesta sea entendida como nuevo paradigma o deber ser del sujeto de la historia frente al sistema imperante, ejemplifica lo que Zizek nombra como el cambio principal entre el modernismo y el posmodernismo, es decir, el desplazamiento del carácter del goce entendido como “la Cosa real”, la imposibilidad central en torno a la cual se estructura toda red significativa⁴¹.

Entonces, en el modernismo el discurso se articula alrededor de esta inconsistencia, lo que implica una subjetividad “imaginaria”, que apunta a su vez hacia la construcción de una totalidad sin faltas. Mientras que en el posmodernismo *esta* inconsistencia se convierte en la lógica misma del discurso, en la dominante cultural.

El sujeto posmoderno tiene una subjetividad caracterizada por el juego de las representaciones en las que se puede adoptar muchas facetas que ya no pretenden remitirse a una en particular, a aquella que en tanto que poseedora de la identidad “real” o última, constituye el núcleo primordial de identificación imaginaria. De tal modo que la identidad, como imagen de uno mismo sucumbe ante “el “ahogo” de la infinita

⁴¹ Óp. Cit. Zizek, S. Mirando al ... Pág. 238

multiplicación de representaciones que ya no representan a nada más que a sí mismas en su representarse: la tautología de la imagen fragmentada⁴², en este sentido, el vacío como lugar originario de la enunciación, ya no es la excusa alrededor de la cual se articula el juego de la significación simbólica, sino el límite de esta, con esto no solo se subvierte el juego de la representación, sino el sentido mismo de la realidad como experiencia articulada y por ende de la forma en que nos percibimos.

Esta diferencia fundamental que se remite al estatuto de lo Real, nos posibilita comprender ahora el paso del modernismo al posmodernismo o de un universo imaginario-simbólico a uno simbólico-real. Žižek expresa esta diferencia de la siguiente manera:

La lección del primero es que la estructura, la máquina intersubjetiva, funciona también aunque la Cosa falte, aunque gire alrededor de un vacío, la inversión posmoderna revela la Cosa en sí como el vacío encarnado, materializado. Lo hace mostrando directamente el objeto aterrador, y revelando a continuación que su efecto resulta sencillamente del lugar que ocupa en la estructura⁴³

Es decir expone que su función no depende de ninguna propiedad intrínseca, despojándola del elemento sublime si se quiere, que es condición de su eficacia.

En conclusión, el posmodernismo se expone como una tendencia deslegitimadora de toda la base tradicional y gestora del modernismo, con un campo de influencia global y de pretensiones totalitarias, que desde luego llegó a espacios como el arte, y por lo

⁴² Grüner, Eduardo. Prólogo a Jameson Frederic. Ensayos sobre el Posmodernismo. Ed. Paidós. Barcelona. 1991. Pág. 3

⁴³ Op. Cit. Žižek, S. Mirando al... Pág. 240

tanto al cine no solo como discurso cinematográfico, sino como una subjetividad característica a partir de la cual tanto los cineastas y la industria hollywoodense como los críticos y el público, fueron repensados. Esta subjetividad a la que nos referimos puede asumirse como el principio de la tolerancia.

1.3.1 Tolerancia: Soporte del Multiculturalismo Posmoderno

La ruptura con las estructuras clásicas de orden y control social producto del surgimiento de la subjetividad posmoderna, que se mantiene plenamente vigente hasta ahora, está lejos de reducirse a la caída de los metarelatos, por lo que debe interpretarse a la par con el surgimiento de nuevas formas de organización y dominio, que a su vez están directamente relacionadas con las nuevas tecnologías, principalmente en lo que respecta a los medios de comunicación: televisión, cámaras, computadora e internet. Este contexto sociocultural de interconectividad mundial, generado por los nuevos movimientos del capital y la virtualización de la realidad, ha posibilitado una suspensión de los límites materiales como el tiempo-espacio, y simbólicos como las fronteras de los estados-nación, así como la división entre la alta cultura y la cultura de masas. El código imaginario que en esta época se ha impuesto como soporte de esta socialización multicultural, es la Tolerancia.

Ahora bien, el problema de la tolerancia debe ser entendido a partir de la paradoja que se inscribe como máxima del posmodernismo: “lo distinto se parece”. Aun cuando la

tolerancia se plantea como el respeto hacia lo diferente, en la práctica constituye la aceptación únicamente de aquello que no representa una amenaza a la identidad unificada del Yo, que no excede nuestra posibilidad de control y que por lo tanto puede ser fácilmente integrado a los cánones de la ideología dominante o Totalidad. Las condiciones necesarias para esto implican por un lado, el vaciado del contenido *Real* del Otro, es decir el “blanqueamiento” del exceso que impide su asimilación como *mismo*; y por otro la presuposición de un espacio “neutro” en que estas alteridades puedan confluír; caso contrario la experiencia misma de vaciamiento y la imposibilidad de un soporte imaginario propio, los arrojaría directamente a la muerte.

Que lo distinto se parezca, es la consecuencia de una sociedad fragmentada, en la que el sistema de producción se ha desarrollado como un sistema de reproducción, y su única función es la de recrear el simulacro, es decir generar copias infinitas de un modelo original inexistente, copias de iconos vaciados de contenido, como los dibujos replicas de Marilyn Monroe del artista Andy Warhol o las fotografías del revolucionario Che Guevara en productos masivos de consumo.

Esta lógica no obstante, es más que una condición del arte o de la estética posmoderna, es el sentido mismo de la subjetividad social y se expresa claramente en el mercado del multiculturalismo. En la época de los íconos, ya no existen trasfondos políticos por ejemplo que articulen una identidad alrededor de una postura comunista, anarquista o de cualquier otra índole, porque todo el sentido se juega en la capacidad de adquirir productos que estéticamente configuren al sujeto como perteneciente o

relativo a cierto grupo o a ninguno. La condición de aceptación social se encuentra entonces en ser parte de una performatividad vacua generalmente confusa, pero en última instancia respetuosa del orden imperante y tolerante frente a ese otro “descafeinado”, como diría Zizek.

Esta posibilidad de repetir cualquier cosa al punto de desvanecer el referente o reducirlo a una nada, para ser reapropiado y constantemente resignificado, genera la desaparición de los límites que hacían de ese sujeto u objeto lo que era en su contexto y condiciones históricas específicas; esto implica también que todo pueda ser asimilable bajo una misma lógica libre de contradicciones políticas, éticas o estéticas aparentes.

Únicamente bajo estas características, la tolerancia que Zizek describe como “el fetiche de la ideología dominante”, puede aparecer como efectiva. Su necesidad radica en que en un espacio tan diverso como el constituido por el mundo posmoderno, es necesario moderar de algún modo las relaciones sociales, tomando en cuenta que desde la perspectiva liberal, “la percepción básica del otro ser humano es siempre como la de algo que puede de algún modo dañarnos”⁴⁴.

Por este motivo la tolerancia, que se plantea como un regulador que imposibilitaría que ese Otro invada o agreda los pilares de la identidad del sujeto que se pretende plenamente integrado, queda desde entonces “atrapada en un círculo vicioso que

⁴⁴ Zizek, Slavoj, Ideología y política, bajo la lupa... de Zizek. En: <http://soydondenopiense.wordpress.com/2007/04/03/ideologia-y-politica-bajo-la-lupa-de-zizek>. 26 de abril del 2012.

simultáneamente concede demasiado o demasiado poco a la especificidad (o infinitud) del Otro”⁴⁵, precisamente por la imposibilidad que supone atrapar la heterogeneidad.

Aquí surge lo paradójico, pues parecería contradictorio que en un universo simbólico influenciado por las más diversas expresiones humanas, provenientes de los lugares más recónditos del mundo, y que precisamente por esto pregona la pluralidad de modos de vida, la libertad creativa, que realza los valores étnicos y las diferentes identidades, en suma que alienta la diferenciación, se hable aún de Totalidad y de aniquilación de la diferencia en pos de una mismidad. Si esto es así, entonces, ¿en qué nivel esta búsqueda de originalidad termina pareciéndose?

La trampa podría radicar en la fantasía ideológica o contenedor en que se despliega lo diferente. Miguel Ángel Quintana plantea el problema del pluralismo posmoderno en su ensayo del mismo nombre, de la siguiente manera:

Quando los pensadores postmodernos elogian...la pluralidad de las interpretaciones de la realidad, no sería sino una nueva monotonía, el monologismo de la universal tolerancia entre las interpretaciones presuntamente “plurales”. Es decir, en último término, se aspiraría a implantar en la praxis un nuevo tipo de identidad e igualdad...que acumularía en una insulsa tolerancia mutua a múltiples perspectivas que, al fin y al cabo, serían solo anecdóticamente diferentes, por cuanto habrían de ser iguales en lo fundamental: en su capacidad de convivir y respetarse acrítica y recíprocamente unas a otras, sin poner en especiales aprietos tal statu quo de presunta multiplicidad⁴⁶.

⁴⁵ Zizek, Slavoj. La Tolerancia Represiva del Multiculturalismo. En: http://homepage.mac.com/eeskenazi/zizek_tolerancia.html. 26 de abril del 2012.

⁴⁶ Quintana Paz, Miguel Ángel. ¿Cuán Plural es el Pluralismo Posmoderno? En: <http://www.miguelangelquintana.com/zizek.pdf>. 26 de abril del 2012

La igualdad e identidad en la que se desdibujan las particularidades insustituibles del Otro, solo son posibles bajo la condición de la disimulación o desplazamiento de las determinantes político-económicas que regulan la realidad social.

El desplazamiento en el imaginario social, es el lugar de la tolerancia en lo cultural. Esto le da la posibilidad a la cultura de configurarse como el espacio propio de la construcción identitaria, desconociendo que en la práctica, es el campo por excelencia de “des-subjetivación” del sujeto y de reproducción del orden social. Ésta es una de las consecuencias más graves del monologismo de la tolerancia universal, como lo denomina Quintana.

Este monologismo es trabajado por Zizek quien lo plantea como el resultado de la asimilación de toda la diversidad por el Uno, es decir en la total negación a la diferencia, al ser ésta ahora la norma totalitaria. Esto según el autor, es producto de la introducción de la “creciente multitud”, de una masa polimorfa que a la larga tiene como único referente a su subyacente mismidad que lo invade todo. El gravísimo problema es que en este imaginario contendor del todo, está excluido el Otro, en relación al cual se abre lo real, en tanto que es la “brecha radical antagonista que afecta al cuerpo social entero”⁴⁷.

Aquí Zizek parece apuntar al problema fundamental trabajado largamente por Levinas, la relación entre el Mismo y el Otro: una dualidad insustituible que instaura el principio mismo de socialidad. El primero expone entonces que:

⁴⁷ Ibíd.

Existe una razón filosófica muy precisa por la cual el antagonismo debe residir en una diada, esto es, por que la “multiplicación” de las diferencias reafirma al subyacente Uno. [...] En un análisis dialectico, incluso cuando tenemos la impresión de múltiples especies, tenemos que buscar a las especies excepcionales que dan cuerpo de manera directa al género en sí: la verdadera Diferencia es la “imposible” diferencia entre esta especie y todas las demás. [...] Cuando la diada antagonista es reemplazada por la evidente “creciente multitud”, la brecha que se halla así obliterada es, en consecuencia, no solamente la brecha entre el contenido diferente dentro de la sociedad, sino la brecha antagonista entre lo Social y lo no Social, la brecha que afecta la verdadera noción Universal de lo Social⁴⁸.

La consecuencia lógica de esto es que la aparente diversidad pregonada, ha conformado un paradigma totalitario aun más radical que cualquier pretensión de la modernidad, por la forma disimulada en que se expresa. Aquí las diferencias y antagonismos de lo real, propio de la sociedad, aparecen como enfrentamientos de extremistas intolerantes en contra de la democracia liberal. De tal modo que la única manera de existencia de la diferencia (en su acepción levinasiana más radical), es o bien a partir de su “folklorización”: una performatividad construida para los ojos de la Totalidad tolerante y que en la práctica constituye una especie de domesticación de aquel que de antemano aparece como inferior, o sino mediante su establecimiento como nuevo nicho de consumo, es decir cómo posibilidad de expansión del mercado capitalista, que se regocija en la diferencia, pues constituye su motor principal.

En conclusión, el multiculturalismo posmoderno y la tolerancia -como su soporte fantasmático-, van configurándose en el campo de lo económico como la alienación inevitable, como el precio a pagar por una economía de la abundancia, donde las relaciones interpersonales en la producción ya no son visibles como relaciones de

⁴⁸ *Ibíd.*

dominio y servidumbre debido al blanqueamiento de las condiciones de trabajo y a la posibilidad del negro, el indio, la mujer, el homosexual, el discapacitado etc., de participar en su funcionamiento.

El campo cultural por su parte, se erige como el espacio democrático por excelencia, en el cual el sujeto “es” a través del mercado como único modo de desdiferenciación; su condición de existencia está delimitada en el consumismo y en su capacidad de poder participar de él. Este espacio “neutro”, leído en el pensamiento de Levinas como el del Mismo, aparece como una dimensión que escapa a la relación concreta establecida entre dos entes, como espacio general, vacío, el cual está por fuera de expresar y crear experiencias sociales antagónicas pero concretas, como una isla flotante, impávida ante el empobrecimiento material y simbólico del mundo.

2. Capítulo. De La Conflictividad Social al Retrato Hollywoodense

A lo largo de este capítulo se hará un recorrido de contextualización en principio por los cambios económicos, políticos e ideológicos desarrollados durante la década de los 60 y 70, lo que nos permitirá dar cuenta de dos aspectos fundamentales:

- Cual fue el impacto de los cambios socio-culturales generados en los sesenta, que constituye la expresión sintomática de una crisis que será entendida como la intromisión de lo Real, como una apertura dentro un proyecto histórico como el liberal-capitalista, que sin embargo no implicó necesariamente una ruptura radical,
- Y como este proceso configuró lo que luego sería conocido como posmodernismo y que tiene a la tolerancia ascética como paradigma de socialización.

Todo ello atravesado por un breve vistazo hacia el cine como producto cultural, que en sus cambios tanto en el lenguaje cinematográfico como en el contenido de sus relatos, da cuenta del cambio que se opera en el orden de lo simbólico, como la ficción necesaria generadora de realidad y su articulación con los registros de lo simbólico e imaginario.

2.1 Crisis de paradigmas clásicos: Características del contexto social de los Estados Unidos de la década de los 60 y 70

Los años finales de la de década de los 60 y gran parte de los 70 constituyeron una época que ha perdurado en el imaginario histórico por ser un período de alta convulsión social, que dio origen a una paulatina modificación de las bases en las que se sostenían la sociedad norteamericana⁴⁹. Este proceso tuvo un significativo impacto en una generación que reaccionó, frente a lo que consideraban era una organización social excluyente y represiva, mediante unas movilizaciones sociales tanto pacíficas como armadas, que originalmente buscaron revolucionar el mundo, y que impactaron en varios niveles como el socio-cultural, político-económico y subjetivo, lo que dio origen a un nuevo período más tarde conocido como postmodernismo.

Si bien, referirnos en primera instancia a un periodo de tiempo socio-simbólico específico, caracterizado únicamente por cortes temporales como las décadas de los

⁴⁹ Si bien entendemos que este fenómeno no es exclusivo de Norteamérica, y que está relacionado con los cambios globales de la época, como se sabe, este trabajo se centrará en las repercusiones en este país.

60 e inicios de los 70, podría parecer bastante arbitrario, no lo es, al menos para la caracterización histórica. Esto es posible si se toma ciertas distancias con el historicismo y se entiende a un periodo como Jameson lo plantea, es decir:

No como un cierto estilo de vida compartido, omnipresente y uniforme, o como un modelo de pensar y actuar, sino más bien como una situación objetiva, respecto de la cual son posibles una enorme gama de respuestas e innovaciones creativas, pero siempre desde los límites estructurales de esa situación⁵⁰

De esta manera podemos romper la concepción clásica de la historia como sucesión lineal de hechos y asumir cierta arbitrariedad como principio de toda explicación.

La caracterización de los hechos acaecidos en este período son pensados en cierto nivel fundamental, como una explosión de alteridades negadas y reprimidas por la lógica de organización social imperante o Totalidad; alteridades que adquirieron su materialidad en la figura del pobre, el indio americano, el homosexual, la mujer, los negros y el movimiento hippie, principalmente.

Aun cuando podemos entender a estos sujetos ahora artífices de los procesos históricos como fundamento de las revueltas y movilizaciones, no se los puede asumir como una organización homogénea y concordante. Precisamente Jameson afirma que “lo que está en juego no es cierta proposición acerca de la unidad orgánica de los “sesenta”⁵¹ en todos sus niveles, sino más bien una hipótesis sobre el ritmo y la dinámica de la situación fundamental en la cual estos niveles diferentes se desarrollan

⁵⁰ Óp. Cit. Jameson, F. Periodizar los... Pág. 14

⁵¹ Una vez más entendiéndolos desde una concepción más amplia que no se limita de 1960 a 1969, sino que incluye la década de los 70 en función de los cortes temporales propuestos por Jameson.

de acuerdo a sus propias leyes”⁵². En este sentido lo que pretendemos hacer a continuación no es más que un acercamiento esquemático o contextualización de ciertos hechos.

Al menos en un principio, está claro que esta época propendió al auge económico capitalista, puesto que las fuerzas productivas se encontraban en mayor desarrollo, aunque paradójicamente la inequidad y el inconformismo con la sociedad crecían. Aunque cuando esto pueda parecer contradictorio, si se toma en cuenta que el proceso norteamericano estuvo inserto en una serie de revueltas a nivel mundial que aparentemente pusieron en crisis el orden social y que tienen como referente el Mayo del 68 en Francia, no lo es, puesto que debe entenderse desde el análisis de los ciclos de auge y recesión del capital mundial, o ciclos Kondratiev. Estos dos momentos se encuentran directamente relacionado como explica Samir Amín, pues “las fases de reproducción basadas en un sistema de acumulación estables son sucedidas por períodos de caos... las contradicciones (inherentes al sistema) hacen su trabajo silenciosamente, y un día las estructuras “estables” colapsan”⁵³, justamente al encontrarse en alguno de sus picos más altos.

El crecimiento económico a inicios de esta década, se debió a que fue un “período en el cual el capital estaba en una expansión completamente dinámica innovadora, equipado con una completa armadura de frescas producciones técnicas y nuevos

⁵²Óp. cit. Jameson, F. Periodizar los... Pág. 16

⁵³ Amín, Samir, La economía política del siglo XX. Citado en Sierra, Natalia. Ética y Marginalidad: Una Mirada Desde América Latina. Tesis. Universidad Libre de Berlín. 2008. Pág. 18.

“medios” de producción”⁵⁴. Un ejemplo de esto lo da Jameson al caracterizar la transformación tecnológica en la agricultura como uno de los fenómenos más importantes junto con las transformaciones en telecomunicaciones e informática.

No obstante, el principal impulsador económico tanto para los fenómenos descritos como para otros posteriores, llegó de la mano de la reconstrucción en la posguerra tras la Segunda Guerra Mundial, de la cual este país fue el mayor beneficiado. Con su industria intacta logró desbancar del panorama internacional la influencia de países como Alemania, Francia e Inglaterra, (caras visibles del capitalismo internacional antes de la guerra), al punto de que se temía que el capital norteamericano llegase a controlar las principales industrias europeas. Este contexto posibilitó una nueva forma de expansión e imposición del capitalismo norteamericano conjuntamente con la democracia burguesa como modelos hegemónicos, en contraposición, desde luego, al naciente Bloque de Países Socialista de Europa Oriental.

Es así que, después de la segunda guerra mundial el PNB⁵⁵ estadounidense subió de “200,000 millones en 1940, 300,000 millones en 1950 a más de 500,000 millones en 1960.”⁵⁶Miles de obreros ingresaron a la clase media, en lo que fue una de los momentos más importantes del llamado *Estado de Bienestar*. De igual manera desarrollaron ampliamente otros cambios, pues:

⁵⁴ Óp. cit. Jameson, F. Periodizar los... Pág. 31

⁵⁵ Producto Nacional Bruto.

⁵⁶ León, Javier. Economía de Estados Unidos (1960). En: <https://sites.google.com/site/elmundoactualhistoria4to/unidades-1/la-decada-de-los-60>. 26 de abril del 2012.

Se habían generalizado políticas económicas que se basaban en el impulso que el Estado le daba a la demanda y a la organización del proceso productivo. Estas circunstancias, hicieron aumentar la productividad y a su vez abaratar costos, lo que permitió a los trabajadores, acceder al mercado de bienes de consumo durables (automóviles, electrodomésticos, etc.), como nunca antes en la historia⁵⁷.

No obstante este crecimiento duró únicamente hasta 1974, pues esta es la fecha que marca el fin de la economía en alza y el inicio de una recesión mundial que para Jameson se puede rastrear hasta nuestros días. Esto debe entenderse una vez más desde “las olas Kondratiev” que se caracterizan por “saltos cualitativos en la producción tecnológica, dichos saltos posibilitan aumentos decisivos en el porcentaje de los beneficios en general, hasta que al fin las ventajas del nuevo proceso de producción han sido explotadas y agotadas y con esto el ciclo termina”⁵⁸. Para Mandel, que es el que caracterizó este proceso, el último ciclo fue el de la tecnología informática, la agricultura tecnificada, y la energía nuclear que con la recesión de 1973-1974 se consumió.

En este contexto de recesión, lo que prevaleció en términos políticos y culturales fue la inestabilidad y la crisis de las instituciones tradicionales. Esto implicó a su vez una explosión de aquello que se consideraba la política y lo políticamente correcto, y con ello toda categoría universalista como la de clase social. De esta fragmentación emergieron “categorías sociales y políticas como el colonizado, la raza, la marginalidad, el género, etc.”,⁵⁹ con un carácter evidentemente más individualista que la concepción de clase social que había aglutinado la lucha social en procesos anteriores, pero que

⁵⁷ Movimiento Hippie: Contexto Histórico. En: <http://hippiesxx.wordpress.com/contexto-historico>. 26 de abril del 2012.

⁵⁸ Mandel, Ernest. Late Capitalism. En Jameson, Fredric. Periodizar los 60. Alción Editora. Córdoba. 1997. Pág. 77.

⁵⁹ Óp. cit. Jameson, F. Periodizar los... Pág. 20

ahora en el apareamiento de estas alteridades marginadas su sentido de articulación se mermó.

Los antecedentes o “condición de posibilidad” como designa Jameson, para esta inestabilidad social, pueden rastrearse desde la fusión del AFL -Federación Norteamericana del Trabajo-, en sus siglas en ingles y el CIO -Congreso de Organizaciones Industriales- en el año 55, lo que aseguró “la expulsión de los comunistas del movimiento obrero norteamericano, consolidó el nuevo contrato social anti-político entre las compañías Americanas y los sindicatos obreros”⁶⁰, sosteniendo de esta manera los privilegios de la fuerza blanca masculina y el control sindical. Asimismo, se lo puede rastrear en fenómenos como la pérdida de terreno de la iglesia, debido a las denuncias de su complicidad con el poder político; de igual manera la explosión demográfica conjuntamente con la llamada “revolución sexual” y la píldora anticonceptiva, transformaron el modelo tradicional de familia; finalmente el Estado se encontró totalmente desacreditado tras el magnicidio de J. F. Kennedy en el 63.

Esta crisis institucional tomó cuerpo en protestas, movilizaciones y revueltas frente a un sistema jurídico y cultural acusado de inequitativo, racista y excluyente con las “minorías”, que paradójicamente implicaban a una mayoría. De igual manera se fortaleció con la desaprobación generalizada hacia la política exterior e interior, principalmente con la Guerra de Vietnam y las guerras coloniales.

⁶⁰ Ibíd. Pág. 20

Es así que las mujeres, la población negra y los estudiantes, principalmente los de San Francisco y New York nacidos después de la 2da guerra mundial, se convirtieron en las caras más visibles de los procesos sociales de los 60. Belden Fields considera que, si los movimientos estudiantiles más poderosos surgieron en dos de las naciones más influyentes del mundo (refiriéndose a Francia y Estados Unidos), fue “precisamente porque estos dos países estaba involucrados en guerras coloniales”⁶¹, que aportaron en la configuración de modelos políticos y culturales de resistencia frente al accionar del Estado; aquí no puede olvidarse la influencia que la revolución cubana tuvo en la construcción de imaginarios.

A propósito de esto, Jameson advierte sobre un elemento fundamental: el carácter de las guerras coloniales, que deben entenderse no solo a nivel exterior sino dentro de los mismos países, especialmente en Estados Unidos.

“En los inicios de la década del '60, más de cinco millones de americanos estaban cesantes y el desempleo de los negros era nueve veces mayor al de los blancos”⁶². Este trato diferenciado, legitimado por el sistema judicial y cultural, hizo que “las “new black politics”, y el movimiento de los derechos civiles (que deben datarse...desde las primeras sentadas en Greensboro, Carolina del Norte, en febrero de 1960),⁶³ ...también constituyan un movimiento de descolonización”⁶⁴. Este alcanzó

⁶¹Belden Fields. En: Jameson, Fredric. Periodizar los 60. Alción Editora. Córdoba. 1997. Pág. 18

⁶² León, Javier. Economía de Estados Unidos (1960). En: <https://sites.google.com/site/elmundoactualhistoria4to/unidades-1/la-decada-de-los-60>. 26 de abril del 2012

⁶³ Esta fecha se refiere a una de las manifestaciones de negros y activistas de los derechos civiles más notoria, en la que un grupo de personas realizó un plantón frente a un restaurante segregado, del que reusaron retirarse llamando la atención pública. A esto debe sumarse el inicio de las llamadas “Giras de la Libertad”, donde negros y

su mayor impacto en julio de 1964 bajo la presidencia de Lyndon B. Johnson (ex vicepresidente de Kennedy) cuando se firmó el acta de los derechos civiles que desestimaba la discriminación racial.

No obstante los problemas al respecto estaban lejos de apaciguarse, más aun con la creciente influencia del ya llamado “Black Power” o Poder Negro. Si bien las primeras manifestaciones se llevaron a cabo en el sur del país, pronto se trasladaron al norte, principalmente en los guetos de Los Ángeles, en el año 65 donde “cuatro mil negros fueron arrestados; mil personas fueron heridas; 34 fueron asesinadas. En los tres años siguientes, las ciudades del norte experimentaron "largos y ardientes veranos", de descontento, motines y brotes de violencia. Estos culminaron en 1967, en Newark y en Detroit, donde 43 personas perdieron su vida”⁶⁵. Estos enfrentamientos se agudizaron con la muerte de uno de sus líderes más importantes, Martin Luther King baleado en la primavera del 1968, quien liderara en el 63 una de las marchas a Washington más representativas en la historia de ese país, al contar con la presencia de 200 mil personas reclamado por la igualdad de derechos civiles.

En otro espacio de lucha, la represión sexual y de género de la que se hicieron eco, al menos en un principio, tanto los movimientos feministas, el GLBTI⁶⁶ como el Hippie, sacudieron a la conservadora sociedad norteamericana, bajo el lema de la “revolución

blancos viajaban conjuntamente en los buses en que normalmente se encontraba separados, este tipo de acciones causaban repudio pero gran atención mediática.

⁶⁴ Óp. cit. Jameson, F. Periodizar los.... Pág. 18.

⁶⁵ El mundo en los años 60. En: <http://wazzo.tripod.com/epoca68.html>

⁶⁶ Agrupación de las llamadas minorías sexuales que concentran a Gays, Lesbianas, Bisexuales, Transexuales e Intersexuales.

sexual”. Esta implicó principalmente modificaciones en los valores tradicionales de los roles de género, y la búsqueda de eliminar lo que se conocía como una hipocresía general frente a: los anticonceptivos, el aborto, el sexo prematrimonial, el reconocimiento de las minorías sexuales, etc. Con este fin se crearon organizaciones como la Liga por la libertad sexual de Nueva York, la Liga por la libertad de expresión, entre otras. Lo que pretendían era contribuir al “derrumbamiento del monolítico muro puritano que la sociedad norteamericana había construido”⁶⁷.

Se puede decir que la visibilización de las minorías sexuales llegó, en los disturbios generados espontáneamente afuera de un bar neoyorquino conocido como Stonewall frecuentado por hombres homosexuales y personas transgéneros en 1969, aun cuando las primeras protestas datan de inicios de los 50.

Estos disturbios son considerados “como la primera ocasión, en la historia de Estados Unidos, en que la que la comunidad LGBT luchó contra un sistema que perseguía a los homosexuales con el beneplácito del gobierno, y son generalmente reconocidos como el catalizador del movimiento moderno pro-derechos LGBT en Estados Unidos y en todo el mundo”⁶⁸.

Desde luego habría que agregar que no fue la comunidad LGBT la que luchó por sus derechos, sino un grupo de personas marginadas, cansadas del acoso, mismas que

⁶⁷ Video. “Revolución sexual: La Generación Beat”. En: http://www.dailymotion.com/video/xbxopi_revolucion-sexual-60-la-generacion_school#rel-page-6. Min. 14:20. 26 de abril del 2012.

⁶⁸ Armstrong, Elizabeth, Crage, Suzanna. Movements and Memory: The Making of the Stonewall Myth, American Sociological Review, 71 (5) p. 724–752. Citado en: http://es.wikipedia.org/wiki/Disturbios_de_Stonewall#cite_note-memory-1. 26 de abril del 2012.

más tarde conformarían lo que ahora se conoce como comunidad LGBT, pues previo a estos disturbios no se puede pensar a estas personas como una comunidad identitaria conformada.

El problema principal al que se enfrentaban era desde luego el rechazo generalizado, el amedrentamiento y la extorsión policial, causada por continuas redadas a los sitios de reunión, en donde se abusaba sexual y psicológicamente de ellos. Además los bares en las que se les aceptaba eran generalmente de propiedad de la mafia por lo que servían de chivo expiatorio para los problemas de estas con los uniformados⁶⁹.

Las protestas abrieron camino a una serie de organizaciones que se juntaron a las de los derechos civiles y algunas feministas, para terminar con la persecución y sacar del registro de enfermedades psiquiátricas a la homosexualidad, algo alcanzado en 1973 gracias al trabajo de GLF, (el Frente de Liberación Gay, por sus siglas en inglés). El trabajo posterior de estas organizaciones se reflejó en algunos cambios legislativos y principalmente en el desfile anual del “Día del Orgullo Gay” que se practica desde entonces ahí y que se ha popularizado en el mundo.

El movimiento feminista por su parte, tenía cierta resistencia a trabajar conjuntamente con los movimientos gay, pues los acusaban de perpetrar el machismo y por lo tanto los roles de género. Así, alzó su propia bandera y se articuló como respuesta a las ahora consideradas inequitativas condiciones de las mujeres en relación a los hombres, en el trabajo, en el hogar y en la posibilidad de disponer de su sexualidad libremente.

⁶⁹ En: http://es.wikipedia.org/wiki/Disturbios_de_Stonewall. 26 de abril del 2012.

En “1950 y 1960 un creciente número de mujeres casadas ingresó a la fuerza de trabajo, pero en 1963 la paga que recibían en promedio era de sólo el 63% de la de los varones”⁷⁰. El alcance de este movimiento fue notorio principalmente en la juventud que vio con beneplácito la aparición de la píldora anticonceptiva en 1961, y que generaron distintas organizaciones pro derechos civiles como la NOW (National Organization For Women) en el 66, la New York Radical Women y otras como el Movimiento Pro Derechos Civiles de las Mujeres Afroamericanas, más afines al problema racial y lideradas por la viuda de Luther King, Coretta Scott King.

No obstante, esta explosión de movimientos feministas generó a la larga una fragmentación que les llevo a una dura crisis, de tal modo que perdieron cierto carácter contestatario y para “el período de 1972 – 1974 incrementaron su articulación en posiciones ideológicas relativamente diferentes: feminismo “burgués”, feminismo social, separatismo promovido por lesbianas”⁷¹.

Otro de los grupos contestatarios más importantes de la época fue el movimiento hippie. Este debe ser entendido como un compendio de los distintos procesos de subversión social al estar integrado por gran parte de los anteriores sujetos, sus acciones direccionadas y frontales se aglutinaron en lo que se denominó un “activismo radical”. Este grupo se caracterizo por la confrontación no violenta, y una propuesta estética política, musical, y en general ideológica basada en el rechazo al materialismo

⁷⁰ Reseña de la Historia de Estados Unidos, Capítulo 13: Décadas de Cambio: 1960 – 1980. En: http://www.salonhogar.net/INDICE_EU/Historia/C13.htm. 26 de abril del 2012.

⁷¹ Óp. cit. Jameson, F. Periodizar los... Pág. 26

imperante, a la individualización total de la vida y a la discriminación, así como una búsqueda de reconectarse con la naturaleza perdida.

Con este objetivo muchos se agruparon en comunas persiguiendo nuevos modelos alternativos de vida. Su principal motor fue el movimiento Beat, que ya había nacido en los años 50 y que resumían a cierto grupo de intelectuales, escritores, artistas, poetas y músicos contestatarios que desafiaron las principales creencias éticas, políticas y religiosas de la época. Entre sus principales activistas se encontraban personalidades como Allen Ginsberg o Bob Dylan, poeta y músico respectivamente.

En base a estos antecedentes, y siguiendo a Jameson, se puede decir que el sentido que se gestó en esta época fue ante todo una nueva forma de individualismo basado en la posibilidad de tomar las decisiones por uno mismo en los ámbitos de la vida anteriormente normados. Este sentimiento, que constituyó en parte el principio de una nueva forma de subjetividad, irrumpió justamente como una liberación de lo históricamente reprimido, como su Otredad si se quiere. Las movilizaciones y protestas que aparecieron simultáneamente pero no necesariamente articuladas reclamaban un espacio aun no conformado, exponiendo los límites de una sociedad que no sabía cómo procesar no uno, sino varios frentes de lucha.

Ahora bien, en este contexto las condiciones y contradicciones socio-económico que en los varios separatismos dados pudieron pasar para ciertos grupos a segundo orden, deben ser pensadas para entender este fenómeno, pues el auge económico, es decir

“la aplicación del capitalismo a escala global, produjo, simultáneamente una inmensa liberación y descarga de energías sociales, una prodigiosa liberación de nuevas fuerzas no teorizadas”⁷². Estas fuerzas constituyen “un síntoma histórico y social significativo”, pues independientemente de la intención, el repertorio o accionar cultural particular a estos movimientos, generaron un proceso de movilización social que ante todo mostró su propia imposibilidad de concreción.

Si bien es cierto que, en un segundo momento ciertas protestas y organizaciones de la época fueron institucionalizándose en nuevos comportamientos igualmente represivos, no es menos cierto que “la gente sintió la necesidad de expresar su juicio acerca de la situación y sus prácticas proyectadas en un reificado lenguaje político del poder, la dominación, la autoridad y el anti-autoritarismo”⁷³, como muestra sintomática de este Otro reprimido que como lo hemos dicho antes debe entenderse simultáneamente como el apareamiento de lo Real de los antagonismo sociales.

Se puede decir también que este síntoma histórico tiene justamente como soporte o eje de conflictividad y cuestionamiento a estas dinámicas culturales. Por lo tanto, la retórica ideológica de esta época conocida como los 60, radicó en la “revolución cultural” (tema al que nos referiremos con detenimiento más adelante) y en la necesidad de los distintos tipos de sujetos marginados de generar un discurso propio o reconocimiento.

⁷² *Ibíd.* Pág. 81-82.

⁷³ *Ibíd.* Pág. 27-28.u v

2.2 Cuál es el Otro que se presenta

La década de los 60 y 70 como período condensador de la conflictividad social, no puede considerarse como una etapa uniforme; lo que implicaría suponer que la energía libidinal de la generalidad de sus actores estuvo direccionada hacia el cambio social, y además afirmar que, las fuerzas sociales movilizadas apuntaban hacia un proyecto civilizatorio en común.

Esta falacia de los sesenta como *unidad orgánica*, implicaría la desustancialización de la transgresión social como apertura a la alteridad, a las infinitas formas de construcción de sociedad.

Este período ha sido pensado a partir de la preponderancia de la esfera cultural, más no se puede asumir la univocidad de este factor.

Los 60 pueden ser solamente entendidos desde “la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí”⁷⁴, desde la interrelación no necesariamente armónica entre los diferentes actores y/o procesos sociales. Así, la sociedad de la época se hallaba movilizada por diferentes causas: la universalización de los derechos civiles, la equiparación de las condiciones materiales y simbólicas entre hombres y mujeres, la vivencia de lo social desde lo sensible-

⁷⁴ O cit. Jameson, F. El postmodernismo o... Pág. 16

corpóreo, y el apuntamiento a una política internacional no colonizadora. Lo que en términos levinasianos se lee como la puesta en común de un mundo en el *aquí y ahora* no previamente pensado, *más allá de lo posible y de lo imposible*, es decir, de los límites establecidos explícita o implícitamente por la Totalidad.

De esta forma, los 60 se despliegan como, lo que Žizek llama, un *nudo atemporal*, es decir como un punto de convergencia de la continuidad y discontinuidad histórica, el cual se expresa también en la subjetividad del individuo de esta época. Hallándose el mismo en un movimiento dialéctico entre el *ser de obras*, mediante cuya objetivación en un relato histórico busca aplazar la muerte, y el *ser corpóreo* que, en sus inconstancias e imposibilidades frente a la temporalidad del universo simbólico dominante, *irrumpe la continuidad de la historia*.

Así pues, esta época se presenta para el ser como revelación de su interioridad en tanto que alteridad. Donde los lugares de *estancia* del individuo moderno, entendidos como espacios donde reposa la certeza existencial, son cuestionados. Configurándose la economía, la sexualidad, las relaciones de pareja, y la identidad nacional, en su forma hegemónica de desarrollo, en blancos de disputa de sentido.

De igual manera se presenta como una posibilidad de distanciamiento de una identidad colonizadora de sí mismo, caracterizada por la condena a la indigencia ejercida por el hombre razón hacia el hombre naturaleza.

Siendo el tiempo de trabajo el eje de un modelo histórico encauzado hacia la acumulación, éste margina y niega a una de las dimensiones del ser: el ser naturaleza; la misma que ante este tiempo hegemónico aparece como *locura o animalidad*.

Por ello, se puede afirmar que los 60 se revelan en la historia y en el ser como un punto de ruptura, de emergencia de lo Real en forma de síntoma diríamos desde Zizek, y de apertura por esta condición de ruptura pre-simbólicas hacia la Alteridad como la expone Levinas.

La manifestación de la alteridad o en términos de Zizek, el síntoma, como *fecundidad* “prefigura la posibilidad o las condiciones de posibilidad de quebrar la continuidad de la historia e introducir en ella la novedad”⁷⁵. Por ello, la “ruptura de la duración histórica y totalizada,...es la misma que la creación opera en el ser”⁷⁶. Así, el cuestionamiento hacia la Totalidad en términos históricos implica el cuestionamiento hacia la Totalidad como *identidad*.

Ahora bien, a partir de la tesis trabajada sobre cómo el Otro se presenta en este período, en tanto que cuestionamiento a la totalidad histórica del proyecto liberal-capitalista y, como puesta en duda de la *identidad* que supone el sujeto de la época; podemos dar paso al desarrollo sintomático del modelo histórico-civilizatorio.

⁷⁵ Óp. Cit. Levinas, E. Totalidad e...Pág. 44

⁷⁶ Ibíd. Pág. 81

El período integrado por las décadas de los 60 y 70 se desarrolla en una contradictoria pero amalgamada convivencia entre la expansión y consolidación del proyecto liberal-capitalista a nivel mundial, y la agudización de las contradicciones socio-económicas desplazadas principalmente hacia el “tercer mundo”, mas sin excluir su desarrollo al interior. Deviniendo esta dinámica en una nueva fase del capitalismo, denominada por Jameson como *capitalismo multinacional descentrado*, la cual levanta sus pilares en este período.

Esta nueva fase del desarrollo del capital tiene sus orígenes en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, en la que la economía de guerra se convirtió en la estrategia idónea para enfrentar la crisis del capitalismo, provocada por el declive de la tasa de ganancia entre 1929 y 1939; al tiempo que fue el motivante para el desarrollo de una nueva tecnología marcada por la automatización⁷⁷. La misma que implicó una nueva dimensión cualitativa en la producción.

Con el aumento de la producción basada en la utilización de maquinaria automatizada, la creación de mundo pasa a estar mediatizada por la máquina. La supresión del encuentro corpóreo-sensorial entre el individuo y la naturaleza, es uno de los elementos que define la identidad del individuo moderno; ya que en la incorporación de tecnología más eficiente para la apropiación de mundo, el individuo se configura como ser no solamente soberano, sino como amo sobre la naturaleza, donde “sobre la tierra exterior a él, se sostiene y puede”⁷⁸

⁷⁷ Hobsbawm Eric. Historia del Siglo XX. Ed. Crítica. Buenos Aires. 1998.

⁷⁸ *Ibíd.* Pág. 61

Esto le permitió a la economía estadounidense un constante ritmo de crecimiento, a diferencia de los demás países que estuvieron involucrados en la guerra, los del denominado *socialismo real*, y de los que conformaban el naciente “tercer mundo”; lo que le dotó al modelo capitalista un sentido de verdad trans-histórica.

Este sentido se afianzó a nivel interno, gracias a la política estatal de universalización del empleo que efectivizó una de las dimensiones de la subjetividad del individuo moderno: el sujeto de consumo. Lo que tuvo como consecuencia una *democratización del consumo* no alcanzada hasta entonces, después de la Gran Depresión.

De esta forma, Hobsbawm afirma que “el compromiso político de los gobiernos con el pleno empleo y –en menor grado- con la reducción de las desigualdades económicas, es decir, un compromiso con el bienestar y la seguridad social, dio pie por primera vez a la existencia de un mercado de consumo masivo”.⁷⁹

Paralelamente al crecimiento económico, las desigualdades socio-económicas también aumentaron. Esto como uno de los “triumfos” forcluidos de un modelo económico que a pesar de la agudización de sus contradicciones, seguía manteniéndose. Haciéndose posible su reproducción gracias a la integración de los actores antes excluidos a través del mercado.

⁷⁹ Ibid. Pág. 272

Así pues, los grupos sociales antes marginalizados simbólicamente y/o materialmente, son transformados en sujetos de consumo que a pesar de la inequidad en la distribución de los ingresos de la que son objeto, en el día a día, están en posibilidad de acceder a ciertos componentes del estilo de vida impuesto y naturalizado. Esto sitúa fantasmáticamente a los estratos económicamente desposeídos en ciertas condiciones de equidad frente a los estratos situados en un mayor nivel económico, es decir que más allá de las inequidades y diferencias insalvables, ahora pueden ser reconocidos si son partícipes de la lógica mercantil.

Por otro lado, a nivel externo, este sentido de trans-historicidad se afianzó en la reconfiguración de la división internacional del trabajo, bajo la cual Estados Unidos se convirtió en el productor mundial de mercancías, y los países del “tercer mundo” en proveedores de materia prima. Irónicamente, el mecanismo bajo el que fue posible la “integración” del “tercer mundo” en este modelo económico es bajo la transferencia de su valor.

Estados Unidos a través de la utilización diferenciada de tecnología en términos cuantitativos y cualitativos, está en posibilidad de vender sus productos por debajo del precio medio fijado en el mercado, y de apropiarse del valor que los países del “tercer mundo” pierden en la venta de sus productos por debajo del valor de producción. Es por ello que, la transferencia de valor se constituye en el eje para la reproducción de este modelo económico.

Se evidencia entonces, el fortalecimiento de este modelo en el imaginario social de la época gracias a las condiciones económicas ya mencionadas; y a las condiciones políticas.

Con la legitimación mundial del capitalismo-liberal, después de que el *socialismo real* había sido ampliamente criticado por la política totalizante que manejaba hacia su interior, aparece esta como la única forma de sociabilidad. En este contexto, Estados Unidos se erigió en líder de este nuevo orden mundial.

No obstante, tras una larga etapa de auge y apogeo generado desde luego por el rol alcanzado en las 2da guerra mundial, la sociedad estadounidense se enfrentó a sus límites ante el advenimiento de la crisis.

Siendo la mano de obra asalariada el eje de la acumulación de capital, es al mismo tiempo aquello que excede la posibilidad de su desarrollo satisfactorio. Esto debido a que, el constante ritmo de crecimiento productivo demandaba una fuerza de trabajo que responda con las necesidades del capital: el aumento de la tasa de ganancia; más ante los pactos acordados entre las agrupaciones sindicales y los comités empresariales; las empresas se hallaban imposibilitadas del abaratamiento de ésta por debajo de los límites fijados en estas alianzas.

Es así que, ante la dificultad por efectivizar el crecimiento económico, el sistema se valió de la misma fuerza de trabajo como medio para afianzar el modelo económico. De

ahí que, en 1972-1973 con el posicionamiento de los países árabes en la fijación del precio del petróleo, se pensó en la masificación del desempleo como una salida temporal a la crisis⁸⁰. Se evidencia entonces el carácter de objeto que asume el individuo, en su transformación en instrumento para la consecución de un proyecto histórico que se desarrolla con independencia del mismo.

Esta estrategia hizo posible un ejército de reserva más amplio y diverso, que permitió en la competencia de los trabajadores por acceso a una fuente de trabajo, el abaratamiento de los costos de mano de obra. Dentro de este mismo contexto, no se debe ignorar los efectos de una política estatal de promoción de la educación universitaria para la especialización de la mano de obra, y la consecuente complejización de los requisitos para la consecución de un empleo.

En este escenario, el Estado se configuró en amortiguador de las nacientes contradicciones sociales, a través de las “transferencias” sociales, ámbito en el que se fortaleció en estos años.

En 1972, “Estados Unidos distribuyó una media del 48% de los gastos del gobierno central en: vivienda, seguridad social, bienestar y salud. Tendencia económica que se prolongaría en el tiempo: siendo la media en 1990 del 51%”⁸¹. Con ello se absorbió la posibilidad de movilización entre los diferentes estratos sociales, así como entre los

⁸⁰ Ibid. Pág. 272

⁸¹ UN World Development, 1992, cuadro 11. En: Hobsbawm Eric. Historia del Siglo XX. Ed. Crítica. Buenos Aires. 1998. Pág. 404

diversos grupos étnicos; los cuales fueron el blanco por excelencia de la mirada del Estado benefactor.

Si entre mediados de la década del 50 y la década del 60, el movimiento negro criticó a un Estado que tenía una identificación racial como eje de su política; desde la segunda mitad de la década de los 60, la inequidad en la distribución de la riqueza social se naturalizó. Lo que fue posible gracias a que al interior de este grupo étnico la movilidad social se convirtió en una realidad. Conllevando esto al fraccionamiento del interés comunitario, en vista de la posibilidad de consecución de los intereses privados. Es así que, “entre 1967 y 1990 el número de negros estadounidenses que ganaron menos de 5.000 dólares (1990) y el de los que ganaron más de 50.000 crecieron a expensas de las rentas intermedias (1992)”⁸²

No obstante, es necesario tomar en cuenta que la crisis va a ser desplazada hacia los países del tercer mundo, lo que implicó un reajuste de las inequidades internas al exteriorizarlas. Esto se evidencia claramente en el rol que asumió el Estado en este período, el mismo que está en capacidad de mantenerse solamente gracias al valor extraído de las economías del “tercer mundo”. Constituyéndose los países periféricos en subsidiarios de la crisis y por ende en el punto sintomático del modelo liberal-capitalista, que aunque desplazado está presente.

El desplazamiento de la crisis hacia la periferia no excluye que la misma también haya tenido sus manifestaciones hacia el interior, como se ha venido viendo. Así pues, los

⁸² Ibíd. Pág. 404

problemas sociales que se habían convertido en objeto de crítica de este proyecto histórico, a finales de los 70, se asumieron como una falla social inevitable. En este sentido, Hobsbawm afirma: “el contraste entre los excedentes de alimentos, por una parte, y, por la otra, el aumento de las personas hambrientas, que tanto había indignado al mundo durante la Gran Depresión de los años treinta, suscitó menos comentarios a finales del siglo XX”⁸³.

Este período se muestra entonces como punto sintomático, en tanto que condensador del excedente del proyecto liberal-capitalista. Configurándose entonces como la grieta de un relato histórico que, en la forma como busca reproducir material y simbólicamente la vida humana, se encuentra con su límite. El mismo que en el nivel económico fue desdibujado gracias a la exportación de la crisis a la periferia, y gracias al trabajo de atenuación ejercido hacia el interior por el Estado benefactor; más es en la esfera socio-cultural donde encuentra su punto de fuga irreprimible.

Es por ello que, se busca un distanciamiento respecto a los estudios históricos que han convenido en periodizar a estos años bajo la denominada Revolución Cultural, que aun cuando entendemos que es en este nivel en donde se expresaron directamente los efectos de las modificaciones económicas y políticas, sino se lo asume desde la complejidad de las interrelaciones entre las esferas sociales, se corre el riesgo de caer en un reduccionismo y adentrarse en la trampa de un debate originado en la misma época de los 60 que habla acerca de la semi-autonomía de las distintas esferas de la sociedad.

⁸³ Ibíd. Pág. 260

Así, la dimensión cultural comprendida desde la historiografía, ha sido considerada como un nivel de la sociedad independiente de los demás niveles económico y político. Esto puede conllevar al ejercicio de una lectura a-política de la época, basada en la separación de ésta respecto a la “totalidad estructural” que conforma con las otras dimensiones, ignorando de esta manera la matriz económica en la cual se genera y las relaciones de poder a las que responde.

La neutralización de la cultura es el resultado ineludible de esta reducción, donde las normas, comportamientos y preferencias no responden, ni tienen ningún tipo de influencia en la estructura del poder; cuando la cultura en tanto que significación de mundo es el campo de lucha por la hegemonía de sentido⁸⁴. Por consiguiente, entender a los 60 articulados desde el campo cultural implica comprender que lo que estaba en juego si bien de forma no explícita, es la pugna por la re-totalización de mundo, ejemplo claro de este proceso fue sin duda la guerra fría.

Tanto en los círculos políticos como en los círculos académicos, los 60 fueron concebidos como una época caótica e irracional. Posición que se sustentó en el argumento de que las fuerzas sociales movilizadas principalmente por la crítica hacia la política imperialista de Estados Unidos, y también enfocadas, si bien no en la propuesta directa y extensiva de otro tipo de sociabilidad, sí enfocadas hacia la creación de comunas que respondan con otra forma de concebir el mundo; carecían de un proyecto

⁸⁴ Grüner, Eduardo. Introducción a Jameson, Fredric y Slavoj, Zizek. Estudios Culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo. Paidós. Buenos Aires. 1998. Pág. 37

de organización social que esté en capacidad de aglutinar los intereses particulares de las facciones sociales, y que por tanto justifique la radicalidad de las formas de su acción social.

No obstante, es allí donde radica el carácter sintomático de los 60 como apertura de mundo. Lo que dan cuenta las fuerzas sociales de la época en sus formas de acción social así como, en la generación de una infinitud de causas para la movilización social, es de la contingencia de todo proyecto civilizatorio como una forma de significación del vacío de sentido de lo humano, y la consecuente necesidad de generar otro relato histórico que permita un nivel de continuidad temporal.

Configurándose los 60 en términos subjetivos como la manifestación por excelencia de la liberación del individuo frente a una identidad que acorde con el proyecto histórico en cuestión, excluye todo aquello que no necesariamente cuestiona el modelo social, más que en la pluralidad de formas en la que se muestra la alteridad como infinitud sí pone en vilo la reproducción planificada del mismo.

Perfilada ya la tesis bajo la que se trabajarán los 60 en términos de apertura a la alteridad, se comenzará por analizar la conflictividad social en la manifestación del desgaste de ciertos sentidos, y en su consecuente apertura hacia una aparente renovación.

Las alteridades que emergen en este período expresan el núcleo de la política, que en la fijación de la misma en instituciones encaminadas hacia la reproducción del orden social, ha excluido: la *interioridad*; entendida ésta como la *modalidad única para lo real de existir como una pluralidad*⁸⁵. Esto se evidencia, en el hecho de que cada una de las fuerzas sociales movilizadas pone de manifiesto una dimensión de su particularidad no considerada ni por el relato histórico dominante, ni por el relato histórico que se había erigido como integrador de las facciones sociales excluidas. En este escenario, los principales actores sociales se posicionaron de manera crítica frente a: la histórica negación a las mujeres y su papel en el espacio público como sujetos políticos, la discriminación simbólica y material de la que era objeto la población negra e indígena, así como a la patologización de la homosexualidad; causas individuales que se erigen en una causa social en la medida en que afectan aquellas particularidades no tomadas en cuenta por los grandes relatos políticos.

En este contexto, se critica tanto al sistema político socialista como al liberal en la medida en que ambos independientemente del discurso que postulan en lo público, a nivel de la práctica reproducen estructuras jerárquicas de dominación. Frente a lo que buscan un distanciamiento los nuevos movimientos en la crítica hacia la burocracia soviética y china.

Así, las alteridades que emergen se muestran en la imposibilidad de su confluencia en las propuestas civilizatorias de la época, configurándose más allá tanto de la ideología liberal-capitalista, así como de la marxista-socialista; que en tanto que paradigmas

⁸⁵ Óp. cit. Levinas, E. Totalidad e... Pág.82.

históricos, se articulan como tal solo a partir de la clausura de sentido que suponen para instituirse como hegemónicos, por tanto en la negación de otras formas de significación del mundo.

Así, para la ideología liberal-capitalista que, amparada en la extensión y fortalecimiento del Estado de bienestar, brindaba a la nueva generación una economía diferencialmente superior a la de la generación predecesora, le era incomprensible las motivaciones de esta conflictividad social. Lo que también era el caso de la ideología marxista-socialista, a la que le resultaba traumática la pérdida de capacidad de la lucha de clases como significativa para totalizar la significación del universo de la resistencia social.

Este período instauro "...un orden diferente del tiempo histórico en el que se construye la totalidad, un orden en el que todo está pendiente, en el que siempre sigue siendo posible lo que históricamente ya no es posible"⁸⁶.

Así, se evidencia porque el Otro como alteridad y como lo Real social, desde la comprensión zizeksiana, como desde la levinasiana, se constituye en una presencia anterior a cualquier interés de la razón o comprensión, y que por tanto excede a la posibilidad de su integración al flujo simbólico, al tiempo de la historia.

Acudiendo a los postulados de Zizek y Jameson⁸⁷ las nuevas identidades no estaban en posibilidad de ser explicadas por los cambios estructurales de la sociedad,

⁸⁶ Ibíd. Pág.79

escapando así a una comprensión racional que ponga luz sobre las “verdaderas causas” que motivaron tal convulsión social. En este sentido la alteridad excede a la posibilidad de su aprehensión por el pensamiento, ésta aparece y en su aparecer se revela en su contenido como lo *infinitamente otro*.

La heterogeneidad y desarticulación de las manifestaciones sociales en esta época fueron la expresión misma de la falta de un significante que aglutine un sentido general, y constituye por lo tanto una clara expresión de lo Real. Esto se evidencia de forma magnánima en la transformación de los movimientos sociales inicialmente críticos hacia la política imperialista de Estados Unidos, en lo que se denominaron las guerrillas urbanas. Estos grupos fueron así denominados debido a que tenían como objetivo el ejercicio de vandalismo principalmente hacia las instituciones públicas, más sin excluir el mismo hacia personas o grupos considerados como objetivos políticos.

Aun cuando en este contexto de caos es donde empezaron a aparecer estos inicios de organización, derivados de los sectores tradicionales de la política partidista, a la larga no cuestionaron directamente la vigencia del sistema liberal-capitalista desde la matriz económica-política, aun cuando lo pusieron en entredicho desde la deslegitimación de las instituciones que permiten su reproducción. En este sentido, las nuevas identidades emergieron como un síntoma de agotamiento de las anteriores estructuras, lo cual puede ser visibilizado principalmente con el movimiento hippie, el cual cuestionó

⁸⁷ Zizek, Slavoj. El ambiguo legado del '68. En <http://www.13t.org/decondicionamiento/forum/viewtopic.php?t=1088>. 26 de abril del 2012.
Y Jameson, Frederic. Periodizar los 60. Alción Editora. Córdoba. 1997.

algunas de las bases de este sistema ideológico: la pareja monogámica occidental con la propuesta de una relación de pareja abierta, el Estado a través de la auto-organización social en comunas, la propiedad privada con la adopción de un carácter colectivo de la misma, y en general la economía de la libido direccionada por el tiempo de trabajo frente a su articulación por el tiempo del placer.

Uno de los puntos sensibles desde donde fue criticado este momento social así como otros, fue desde la pérdida de un horizonte político-propositivo y su reducción a acciones vandálicas. Este fue el caso de “The Weather Undergroud”, grupo catalogado de extrema izquierda, el cual estaba alineado con los movimientos de los derechos civiles y contra la Guerra de Vietnam. No obstante, es necesario preguntarse si en el contexto en cuestión era posible otro escenario, teniendo en cuenta que lo que este momento expresó fue el cuestionamiento hacia el proyecto civilizatorio. Configurándose a la larga como la manifestación de la crisis, mas no una repuesta clara a ella.

En un proceso de proyección de este contexto al escenario actual, Zizek expone la similitud y vacío encontrado entre las congregaciones y ocupaciones de la denominada “Toma de Wall Street” en el otoño estadounidense del 2011 y los happenings que protagonizaba el movimiento hippie en los 60; uno de los participantes de las manifestaciones comento: “Ellos nos preguntan cuál es nuestro programa. No tenemos programa. Estamos aquí para pasar un buen rato”⁸⁸.

⁸⁸ Zizek, Slavoj. Ocupemos primero, las demandas vienen después. En <http://lahipotesiscomunista.blogspot.com/2011/10/ocupemos-primero-las-demandas-vienen.html>. 26 de abril del 2012.

De esta forma, la conflictividad social de la época cataliza la controversia en la que se sitúa a la ideología liberal-capitalista como sentido hegemónico de mundo, que ha sido naturalizada. Lo que si bien no se expresa en el cuestionamiento articulado mediante un discurso político hacia el modelo social, más sí en la crítica hacia las instituciones ideológicas que sirven de soporte del mismo. Así, se hace frente a la fantasía ideológica, en la medida en que no es necesario proclamarse como un detentador del sistema, si, se ha dejado de ser partícipe de las instituciones que soportan el sistema. Es en este contexto en que, Lacan en respuesta al Mayo del 68, como un acontecimiento que forma parte de esta transformación cultural a nivel mundial, dice manifestar la caída de las estructuras a las calles⁸⁹.

Es por ello que a lo que se asiste en la revolución cultural de los 60 es a la caída de la fantasía. En este contexto, Anthony Giddens dice:

Podríamos optar por detenernos aquí y dejar de lado a quienes querían radicalizarlo todo, considerándolos románticos estériles o incluso peligrosos. Sin embargo, yo les tengo algo más que una ligera simpatía. Su liberación era falaz, pero cuestionaba la vida cotidiana, algo que la mayoría dábamos por sentado. Hasta los que, como yo, discrepaban de sus ideas se vieron obligados a pensar y discutir algunos de sus presupuestos, y con frecuencia para defenderlos, aunque de otra manera⁹⁰.

En el tratamiento de las nuevas identidades como expresión de la alteridad, las alteridades que emergen muestran su descontento respecto a un mundo de vida direccionado por una razón pragmática. Lo que se evidenció en las movilizaciones de

⁸⁹ Zizek, Slavoj. El ambiguo legado 68. En <http://www.13t.org/decondicionamiento/forum/viewtopic.php?t=1088>. 26 de abril del 2004.

⁹⁰ Guiddens, Anthony. Aquel Mayo del 68 en California. En <http://harendt.blogspot.com/2008/05/usa-mayo-del-68.html>. 26 de abril del 2012.

agrupamientos especialmente juveniles para hacer frente, entre otras cosas a la estricta moral judeo-cristiana de la época, misma que tenía como eje la represión de la libido para su consagración hacia la producción. Configurándose por tanto este período como una etapa de lucha de sentido en el campo moral.

Para comprender el contexto moral en el que se desenvuelve la juventud estadounidense en vísperas a los 60, es necesario tener en cuenta que si bien la sociedad se basaba en la distinción entre principio de placer y principio de realidad, la sociedad liberal-capitalista de la época exacerbaba el principio de realidad, predisponiendo la energía de vida a la reproducción social, pero a un tipo de reproducción social basada en una economía de la abundancia, la misma que solamente puede ser realizada teniendo como principio moral la ascética.

De esta manera, la población en general estaba configurada por ciertos códigos de comportamiento no necesariamente constituidos legalmente, pero que operaban efectivamente como una institución que concebía a los placeres materiales como banales y por lo tanto los negaba, configurando al hombre por el tiempo de trabajo que demanda una sociedad de la acumulación. Por lo tanto toda actividad que privilegiara el goce a través de los sentidos era sojuzgada como inmoral, en tanto que predisponía al individuo al derroche en contraposición de la austeridad, a la vivencia placentera de la sexualidad en contraposición a una sexualidad dedicada a la reproducción de la familia, lo que ponía en vilo la preservación del capital.

Es visible entonces, como la conocida revuelta cultural se configura en una lucha de sentidos en términos económico-políticos, entendiendo a la moral como base constitutiva de un sistema social.

En esta línea de crítica respecto a los aspectos que reprimen en el orden de lo privado, en contraposición a otras épocas donde el campo de batalla recayó en el espacio de lo público, desde las corrientes académicas más progresistas, la especificidad de la movilización social de esta época radicó en la configuración de lo personal como trinchera política, lo que se expresa en la frase convertida en bandera de lucha del movimiento feminista de aquellos años: "Lo personal es político". Caracterizando a este período por la incorporación de un suplemento a la movilización social encabezada hasta aquel entonces por las causas socio-económicas: lo subjetivo, o también concebido desde otros pensadores como lo cultural. No obstante, la negación de las anteriores luchas obreras como un campo donde la existencia particular del obrero es la que está siendo defendida, en tanto que posicionamiento en el mundo; implica la negación de la identificación de clase como la expresión de un posicionamiento que también es personal.

Este planteamiento en contraste con la fenomenología levinasiana ignora la existencia de una interdependencia entre lo subjetivo y lo político, en la que la adopción de una posición política está basada en como el ser concreto del individuo se desplaza por el mundo, cómo se relaciona con la naturaleza y consigo mismo; si las relaciones que establece con su alrededor están basadas en una lógica de libertad bajo la cual está en

posibilidad de poseer y dominar al Otro- que es el carácter que asumen las relaciones del individuo moderno - o si la forma como me relaciono con el Otro es como un Usted, es decir en esa dimensión de altura en el que el Otro me trae más de lo que poseo, como expone Levinas y por tal motivo se encuentra en un constante cuestionamiento de mi espontaneidad de Yo.

Es por ello que, la especificidad de este período no radica en una subjetivación de la política, ya desarrollada en la propuesta marxista, sino en la irrupción del Otro, como existencia particular diferente del tiempo de la Totalidad, y por consiguiente cuyo devenir descansa en la continua suspensión del tiempo histórico.

A modo de conclusión, se puede decir que los 60 expresan una apertura de mundo, más esta explosión va a ser asumida de forma retroactiva, implicando su re significación como mismidad. Cuando, a lo que asistimos socialmente después de la convulsión de los 60, es a una clausura de mundo, donde nuestra época se configura como una eterna transformación enclaustrada paradójicamente en lo mismo, pues en su constante apropiación y vaciamiento de aquello que aparece como distinto, la capacidad transgresora de este se pierde.

Entonces, como consecuencia, a nivel fantasmático lo Real ya no se mantiene a una distancia frente a lo Simbólico. La sociedad en la actualidad asiste a una fase obsesionada por el cambio constante que no necesariamente implica la re significación de mundo. Así, ésta época se apropia de la “Revolución” de los 60 para integrarla en

los cánones del mismo relato hegemónico, donde la trasgresión se ha convertido en la norma.

De esta forma, la emergencia de la alteridad en la historia y él en ser, abre el vacío de lo Real como lo constante no represable por el relato histórico, más en un segundo momento el síntoma no es la expresión de este nudo traumático, sino que totaliza el mundo.

El reverso de este primer momento en que la crisis muestra su rostro en términos de posibilidad de reproducción material, es su posterior reificación, convirtiéndose el desastre en las coordenadas de desarrollo de esta nueva sociedad. Donde la utopía se ha extinguido no como absurdo, sino que se ha desvanecido del universo simbólico, es decir del universo humano como expresión de lo Imaginario.

Por ello, el caos que emerge en la incongruencia del orden de lo simbólico no es asimilado como tal, lo que implicaría su constitución en una oportunidad repensar la realidad. Esto debido a que, las expresiones de lo Real han sido desustancializadas, es decir vaciadas de su contenido horroroso como manifestaciones del traumatismo original.

Así, en la medida en que los efectos de la crisis son exportados primeramente hacia la periferia, y debido a que el Estado se erige como amortiguador de la misma, se

imposibilita un trabajo de reconfiguración de un mundo que más allá de aparece como carente de falla, habita en ella.

2.3 Respuesta a la crisis: Reconfiguración de la mirada frente al Otro

Al referirnos al problema de la mirada, estamos pensando en la mirada del Gran Otro como espacio de existencia y reconocimiento social, de “la mirada de las correctas apariencias”⁹¹ dice Zizek. Si bien, a partir del psicoanálisis tenemos claro que la instancia del Gran Otro no existe como estructura a-histórica, es decir como el espacio de constancia sobre el que se configura el universo humano; su valor reside en tanto que funciona como soporte fantasmático de la realidad, apareciendo como la garantía necesaria para su validez y concordancia.

En este apartado se plantea entonces reconocer las características de esta mirada que no es más que la expresión de las nuevas coordenadas ideológicas a partir de las cuales pudieron ser pensadas y asimiladas las alteridades surgidas de los 60 en una identidad totalizante, así como en un tiempo histórico.

Zizek afirma “el único modo en que la experiencia de una realidad histórica determinada puede lograr su unidad es mediante la instancia de un significante”⁹², de una cadena significativa. Así, los 60 en tanto que expresión de lo Real son

⁹¹Óp. cit. Zizek, S. Los órganos...

⁹² Óp. cit. Zizek, S. El sublime.... Pág. 138.

transformados como parte del continuo histórico del relato liberal-capitalista, a través de su significación retroactiva. Convirtiéndose la revuelta cultural en un punto referencial para la época presente, en tanto que configurador de un paradigma histórico cuyo orden de lo simbólico se desenvuelve con un carácter inclusivo antes que excluyente, que reconoce las particularidades antes que se impone con una lógica universalista.

De esta manera, el orden simbólico vigente se presenta como que si mantuviese una distancia radical respecto al precedente, como si la sociedad post 60 se estableciese en una ruptura histórica respecto a lo que era la sociedad anterior a este periodo; descuidándose de esta manera que a lo que asistimos en la actualidad, es una reconfiguración de la mirada del Gran Otro. Por ello, haciendo referencia al pensamiento de Lacan desde Žižek, se puede afirmar que, la revolución cultural de los 60 abrió paso a la demanda de un nuevo Amo, más que al desconocimiento de la necesidad del mandato de la Ley⁹³.

Así, la posición que adoptamos es que si inicialmente la cultura ha constituido el espacio donde se pone en vilo la totalidad hegemónica, en un segundo momento ésta transformada en fetiche de la transgresión, se convierte en el espacio inconsciente donde se reproduce el orden social.

Ante la aparente atenuación y la fantasmática desaparición de las contradicciones en el ámbito económico y político, el campo de la cultura se convierte en el espacio de expresión del síntoma. La cultura se configura así, como el ámbito en el que se

⁹³Óp. cit. Žižek, S. El ambiguo...

cuestiona la violencia de una totalidad alienante que niega y excluye la particularidad. Esta marcará la futura tendencia de desplazamiento de la lucha social desde la búsqueda de equidad en el universo económico, hacia la búsqueda de reconocimiento de las particularidades identitarias. Así las batallas políticas de la actualidad “giran sobre los derechos de las minorías étnicas, los gays y las lesbianas, los diferentes estilos de vida y otras cuestiones de ese tipo, mientras el capitalismo continúa su lucha triunfal”.⁹⁴

En este contexto, el orden simbólico se desarrollaba en la imposición de un principio universalista, el mismo que se presentaba fantasmáticamente como aglutinador de los intereses particulares.

Así, la crítica hacia el Estado-Nación como totalidad homogeneizante e universalizadora, le sitúo en la necesidad de adopción de una nueva modalidad que sea más tolerante con las individualidades pero que, al mismo tiempo no dé lugar para que éstas pongan en riesgo su unidad y coherencia.

Por consiguiente, la posibilidad de adaptación del Estado al nuevo escenario social, implicó paralelamente la transformación del sentido crítico de estas nuevas identidades, en un sentido más bien legitimador del mismo. Es por ello que, en el postmodernismo a pesar de que la conflictividad generada entre las nuevas identidades, es una expresión sintomática del proyecto liberal-capitalista, al mismo tiempo se constituye en el

⁹⁴ Óp. cit. Jameson, F. y Slavoj, Z. Estudios Culturales.... Pág. 176

excedente necesario para su reproducción. Lo que se explicará a continuación acudiendo a Eduardo Grüner.

En la medida en que se asiste a un orden social donde la matriz socio-económica para la política, y la totalidad para lo académico, se han desdibujado; las nuevas coordenadas que asume este orden son la fragmentación, el descentramiento, y la heterogeneidad⁹⁵. Por consiguiente en este escenario, los neo fundamentalismos son asumidos como la nostalgia de la Totalidad, cuando son la respuesta a una totalidad hegemónica que presentada bajo la globalización multicultural, oculta su lógica universalista. Por ello, de acuerdo con Žižek el racismo se convierte en el síntoma propio del capitalismo multicultural tardío que al tiempo que expresa la imposibilidad de universalidad del *diálogo cultural* en un mundo eminentemente totalizante, es significado como una patología no integrada aún en la dinámica multicultural del mismo.

Así pues, en el periodo en cuestión la demanda de inclusión en los derechos civiles y de posibilidad de expresión en un espacio social estructuralmente excluyente, marcó paradójicamente el inicio de la articulación sistémica de las alteridades emergentes a partir de una nueva forma de negación quizá más radical, enmarcadas en identidades “blanqueadas” y consumistas.

El sentido general de este “blanqueamiento” surgió de la integración de las alteridades emergentes a partir de las nuevas características del Estado, promovió un deseo oculto

⁹⁵ Como una prolongación de los ejes del capitalismo tardío hacia el universo simbólico.

por su reconocimiento en el campo visual del Gran Otro. En concomitancia Jameson afirma que:

Articular nuevas demandas, en la propia voz, no es necesariamente satisfacerlas, hablar no es necesariamente alcanzar un reconocimiento Hegeliano del Otro, o sí, sólo en el más sombrío y malsano sentido de que el Otro ahora tiene que tenerlo aún en cuenta en un modo nuevo e intentar nuevos métodos para lidiar con esa nueva presencia que uno ha alcanzado⁹⁶.

Se asiste entonces a un cambio del carácter del mandato simbólico, desde la hegemonía de un principio universal hacia la hegemonía de lo heterogéneo. Para cuya comprensión es necesario remitirnos a la lectura que Zizek hace sobre el cambio de la lógica del Estado-Nación:

Con lo que hoy nos enfrentamos es, entonces con un proceso inverso a la temprana constitución moderna de la Nación; es decir, en contraposición a la “nacionalización de la etnia”...actualmente estamos asistiendo a la “etnización de lo nacional”, con una búsqueda renovada (o reconstitución) de las raíces étnicas⁹⁷

De estos nuevos procesos es que se desprende una *política de la otredad*, la cual plantea fantasmáticamente al orden de lo simbólico con una postura incluyente de la alteridad, en distanciamiento de su tradicional carácter de negación a lo diferente. Sin embargo, esta *política de la otredad* se convirtió en un mecanismo de poder al servicio de la Totalidad, que en la invisibilización de ello, también veló las tensiones entre la particularidad y la universalidad.

⁹⁶ Óp. cit. Jameson, F y Slavoj, Z. Estudios Culturales... Pág. 28

⁹⁷ Ibíd. Pág. 168

No obstante, como alega Zizek, esta nueva simbolización de mundo lo que niega es su mismo principio: “toda noción ideológica siempre está hegemonizada como por algún contenido particular que tiñe esa universalidad y explica su eficacia”⁹⁸.

Se asiste así a una *fetichización de los particularismos*, a una obsesión por la multiplicidad de alteridades y por la develación de sus infinitas particularidades, lo que reconfigura el campo de la política. Por ello es que, tomando como referencia la década de los 60, en palabras de Eduardo Grüner, existe un movimiento de “sustancialización de las identidades, como retorno a una “esencia primigenia”.

Esto puede evidenciarse en la película *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, producida en 1975, en la cual el indio-americano que actuaba allí también aparece en otros proyectos pero exclusivamente desde su presentación étnica de indio; lo cual da cuenta de la concepción del factor racial como dotador de completud a una identidad, en una especie de discriminación positiva. Es aquí donde recae la problemática de la forma de representación de actores antes excluidos del discurso cinematográfico, cuya inclusión se hace posible solamente a partir de su personificación estereotipada. Bajo esta mirada el indio no puede ser reconstruido más que como indio, recayendo su humanidad en la raza.

De esta manera, si en la sociedad pre 60 la energía de vida estaba encauzada hacia la significación de mundo; en los años posteriores, bajo el principio de la heterogeneidad, ésta fue reconducida hacia la búsqueda de reconocimiento de la individualidad. Lo cual

⁹⁸ *Ibíd.* Pág. 137

tiene eminentemente un carácter político, en tanto que da cuenta de cómo ocupo el mundo, y por tanto del posicionamiento que se asume en él; más se pierde de vista que esta búsqueda es una forma de totalización de sentido, y por tanto tiene también un carácter conflictivo. Obliterándose así la Totalidad como matriz de desenvolvimiento, así como la forma de lucha que necesariamente implica la creación de mundo.

Aunque inicialmente la transformación de la política en micropolítica revela la necesidad de considerar al individuo en su infinitud e inaprehensibilidad, como una forma de demostrar la violencia ejercida por la Totalidad sobre la Alteridad; en un segundo momento ésta se transforma en un mecanismo a disposición de la Totalidad, en tanto que “productor cada vez mayor de sujetos estructuralmente no utilizables”⁹⁹. Lo que implica que, ante la desaparición de una matriz hegemónica-totalizante, se extingue también la necesidad de subvertirla.

Se evidencia entonces porque la *política de la otredad* que se instaura en los 60 se convierte en un mecanismo de vaciamiento de la política en el postmodernismo, lo que implica también el paralelo movimiento de privación de la sustancia en el Otro, en palabras de Žižek.

El actual proyecto histórico que se desarrolla en la predominancia de lo particular, está en capacidad de presentarse como un universo “postideológico”, neutral, solo en la medida en que aparece carente del mandato simbólico. Lo que reconfigura las coordenadas de acción de los nuevos movimientos sociales, los cuales, en su “des-

⁹⁹ Óp. cit. Fredric, J. y Slavoj, Z. Estudios Culturales...Pág. 40

politización”, se articulan en función de la cultura, tomada como un ámbito independiente de la *totalidad estructural* que es la sociedad.

Si bien los nuevos movimientos sociales tienen su campo de acción en la cultura, no por ello puede desconocerse el carácter de su lucha por la hegemonía ideológica y política, por tanto *por la apropiación de términos que se sienten “espontáneamente” como trascendentales a las fronteras políticas*¹⁰⁰.

Lo que se ejemplifica en las revueltas protagonizadas por jóvenes gay en Stonewall en 1969 como espacios de movilización social en los cuales se formaron nuevas identidades políticas, lo que también ocurrió con las mujeres, los negros, los jóvenes y los latinos. Esto en el caso específico del movimiento GLBT, se condensó en lo que se conoce actualmente como “El desfile del Orgullo Gay”, el mismo que se ha expandido mundialmente. Si bien el carácter original de este desfile fue político, en la actualidad se ha despolitizado en su hedonismo y consumismo, además de perder su carácter contestatario al ser ahora legitimado e impulsado por la burocracia y la institucionalidad articulada al consumo. Así, en la actualidad se asiste a una comercialización de este desfile, cuyas carrozas inclusive están patrocinadas por empresas.¹⁰¹

En cuanto al paradójico vaciamiento de la presencia del Otro que conlleva esta *política de la otredad*. Esto se hace posible solamente a partir de la desustancialización de la

¹⁰⁰ Ibid. Pág. 142

¹⁰¹ Pride Marches and Parades, in *Encyclopedia of Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender History in America*, Marc Stein, ed. (2004), Charles Scribner's Sons. Citado en: http://es.wikipedia.org/wiki/Disturbios_de_Stonewall#cite_note-pride-6

relación social, lo que quiere decir de la negación del traumatismo por excelencia que implica el encuentro con el Otro y que tiene como soporte la universalización de la economía capitalista.

Así pues, la extensión y consolidación de la estructura de la mercancía, basada en el predominio del valor de cambio sobre el valor de uso, tiene su correlativo efecto en la socialidad, la que aparece como producto de un encuentro racional antes que de un encuentro corpóreo. En este sentido, el encuentro social pasa a estar mediatizado por una racionalidad que en el establecimiento de ciertos códigos externos a la relación, está en posibilidad de convertir al *cara-a-cara* en una experiencia de consenso antes que de conflicto, de comprensión antes que de afección.

Paradójicamente, la era actual está en posibilidad de asistir a la desaparición de la violencia entre alteridades, solo en la medida en que ha legitimado inconsciente el uso monopólico de la violencia ejercida por la Totalidad. La misma que en su configuración como una racionalidad abstracta, encuentra su justificación para ejercerse con un carácter universalizante. Excluyendo así, su núcleo perverso como una racionalidad particular que en su aparecer como neutralidad no da cuenta de su dominio.

Es así que, el universo simbólico actual en la medida en que deja atrás las pasiones políticas inmaduras... (está en posibilidad de)... dar paso a un universo pragmático maduro, a un universo libre de impulsos utópicos; en el que la administración desapasionada de los asuntos sociales¹⁰² va de la mano con la desaparición de una alteridad que insiste, que pone en duda la unidad y coherencia del orden totalizante.

¹⁰² Óp. cit. Fredric, J y Slavoj, Z. Estudios Culturales... Pág. 157.

Por tanto, la radicalización del odio entre minorías sociales no es nada más ni nada menos que el anverso excluido de este universo multicultural tolerante.

En este sentido, Zizek afirma que en la actualidad *lo político forcluído está celebrando su retorno triunfal en la forma más arcaica: bajo la forma del odio racista*¹⁰³. Más es necesario preguntarse si este fenómeno no tiene sus raíces en la nueva forma de movilización social desencadenada después de los 60, la que se caracteriza por lo que Zizek denomina como la *recusación de lo Real* y puede rastrearse perfectamente en las llamadas guerrillas urbanas que aparecen a finales de esta década. Este tipo de agrupaciones ante la pérdida de su eje articulador: la crítica a la Guerra de Vietnam y a la preservación de colonias norteamericanas y europeas, asisten a una faceta en la que se desdibuja todo horizonte político de confrontación, así como toda posibilidad de construcción de uno nuevo. De esta forma, si inicialmente los atentados con explosivos se constituían en una *forma de traer la violencia de un Estado imperialista a casa*¹⁰⁴, con el objetivo de interpelar a sus conciudadanos a la responsabilidad frente a la política internacional asumida por su país; en un segundo momento a pesar del reconocimiento de la “ineficacia” de sus acciones, estos se mantuvieron.

Así, el principio que había motivado el uso de la violencia como *suspensión política de la Ética*¹⁰⁵, es posteriormente anulado, transformándose entonces en una violencia obscena ejercida en aras de sí misma.

¹⁰³ Ibid. Pág. 157

¹⁰⁴ Video Documental. Bill Sam Green. The Weather Underground. Estados Unidos, 2009.

¹⁰⁵ Óp. cit. Fredric, J y Slavoj, Z. Estudios Culturales... Pág. 184

Se evidencia entonces porque la despolitización del universo social, y la concomitante desustancialización del encuentro entre alteridades, implica necesariamente la exacerbación de la conflictividad entre grupos sociales que, asumidos como portadores de una identidad esencial, primigenia, no solamente asumen al Otro como un riesgo para su unidad, sino que la posibilidad de una *comunidad* con el Otro ha sido anulada. Esto se evidencia claramente en uno de los productos culturales de finales de los 50 e inicios de los 60: la gran producción de westerns que versan sobre rivalidades no argumentadas entre grupos de vaqueros con grupos indígenas.

A la pérdida de una *lengua nacional* le adviene entonces la inexistencia de mundo en común, o la imposibilidad de crearlo. El lenguaje como principio de creación de mundo, es lo que permite la producción de comunidad, como espacio de *inter-relación* entre las alteridades. Por tanto, se asiste a una pérdida de mundo en común.

Aquí se puede ver expuesto el reverso perverso de este paradigma histórico que se desarrolla en la hegemonía del capitalismo multinacional descentrado, pero no por eso menos totalitario. Aún cuando pueda parecer esto contradictorio no lo es, pues ese descentramiento, dado por la superación del capital frente a las fronteras del estado nación, posibilitan en la práctica, un dominio aun más homogeneizante y desentendido de los constreñimientos locales. Por este motivo, para su extensión y consolidación requiere de un escenario social sin fricciones y ante la inexistencia de esto asume el riesgo de crearlo.

Ahora bien desde este paradigma, el capitalismo a través de su política cultural globalizante, asume la pretensión no solamente de poner en “diálogo” los distintas, o inclusive insalvables estilos de vida por donde se abre paso, sino inclusive de armonizarlos. Es por ello que, la *tolerancia ascética* se convierte en la única forma bajo la que el sujeto postmoderno puede soportar la violencia del mandato ideológico que lo llama a sentirse incluido y lo castiga sino, de tal modo que en su extensión universalizante va negando y transformando todo lo Otro en lo Mismo.

A partir del desarrollo realizado, se comprende entonces porque si inicialmente la dimensión de la cultura se erige como el espacio de ruptura de la Totalidad, aquel en el cual se muestra la imposibilidad de completud del proyecto modernista; es en un segundo momento donde este excedente estructural vuelve a ser confinado a determinadas posibilidades y límites, a nuevas coordenadas que van a constituir el campo autónomo y diferenciado de la cultura.

En la transformación de lo cultural como el espacio por inminencia para la revelación del excedente social, paradójicamente se pierde la capacidad transgresora que suponían las fuerzas sociales de la época. Se asiste entonces a una fetichización de la cultura como encarnadora en sí misma de la capacidad de re-vitalización histórica.

Las agrupaciones sociales de los 60 que habían convergido en la politización concreta de la cultura, lograron su transformación como espacio de expresión no represiva de la alteridad; más en los años posteriores bajo el necesario *viaje al pasado* que hace la

Totalidad, esta conquista política es despolitizada bajo la resignificación de la cultura como el único espacio de desdiferenciación. Esto debido a que, si los sujetos antes excluidos ahora se encuentran amparados bajo el paraguas de los mismos principios abstractos de reconocimiento: la ciudadanía en el plano político, el sujeto en lo ideológico, el individuo en lo jurídico y el propietario privado en lo económico. La cultura se convierte en el único campo en el cual los sujetos están en posibilidad de ser en tanto que individuos particulares y diferentes, como individuos concretos.

Aun cuando la conflictividad inherente ya no se expresaba a través de la lucha de clases sociales, porque mediante la democratización del consumo las diferencias materiales e ideológicas se habían aparentemente desdibujado; en el campo cultural todavía se evidenciaba un estrato dominante perteneciente a la alta cultura que se imponía, denigraba y negaba a un estrato de la cultura popular. Más en el posterior desdibujamiento de las fronteras, y el intento de suspensión de la fricción propia que supone la socialidad, el campo cultural es despolitizado y se convierte en un espacio tolerante al servicio del desarrollo de un modelo económico que para la acumulación de capital en las nuevas condiciones históricas, necesariamente debe resignificarse como un capitalismo multicultural.

Dentro y Fuera de Hollywood: El Discurso Cinematográfico y el Otro

En esta sección se hará un breve recorrido respecto a la historia del cine en sus constancias e inconstancias, para comprender cómo el Gran Otro, bajo su expresión en la producción cinematográfica de Hollywood, representa filmicamente la conflictividad social operada en los años 60 y 70. Si bien, no a través su acercamiento directo hacia ella, sí de forma sutil y silenciosa en la representación de la nueva subjetividad necesaria para la Totalidad tolerante.

2.4.1 Historia: De la Edad de Oro a los Blockbusters

La historia del cine norteamericano empezó mucho antes de los años 60, y se remonta al origen mismo del arte cinematográfico mundial como unos de sus principales impulsores. Esta industria es producto del desarrollo tecnológico que llegó a finales del siglo XIX de la mano de los inventores norteamericanos Tomas Alba Edison y Laurie Dickson, quienes bautizaron a esta máquina capaz de retransmitir el movimiento "kinetoscopio" (*kinetoscope*), como resultado de la combinación de las palabras griegas "*kineto*" (movimiento) y "*scopos*" ("*ver*")¹⁰⁶.

De esta manera, patentaron la primera versión de lo que más tarde sería conocido como "Cinematógrafo", artefacto perfeccionado por los hermanos Lumière en Francia; esto ocurrió justamente un año antes de la que es registrada como la primera exhibición cinematográfica de la historia: el 28 de diciembre de 1895.

¹⁰⁶ En: <http://es.wikipedia.org/wiki/Kinetoscopio>. 26 de abril del 2012.

Este invento francés de antecedente norteamericano tuvo una gran influencia en lo que se consideraba entretenimiento, así como en la forma de percibir la realidad, lo que generó un gran interés tanto intelectual como económico, alcanzando un temprano reconocimiento.

Las condiciones de posibilidad para el desarrollo de este invento en Estados Unidos, se afianzaron a partir de los procesos de migración ya frecuentes en esta época, pues “al ser un país de inmigrantes, muchos de los cuales no hablaban inglés, tanto el teatro como la prensa o los libros les estaban vedados por la barrera idiomática, y así el cine mudo se transformó en una fuente muy importante de esparcimiento para ellos”¹⁰⁷. Con este impulso el negocio cinematográfico se estableció, al principio como atracción dentro de los circos y más tarde como evento principal, lo que implicó una mayor audiencia y cada vez mayor presupuesto para las realizaciones.

No obstante, la rígida patente impuesta por su inventor, impulsó la huida de muchos encargados de la producción de cine para evitar el pagar los impuestos correspondientes, por lo que gran parte de la industria, pero principalmente productores independientes (originalmente instalados en New York), migraron hacia una zona más apacible y alejada del control policial. Este nuevo lugar localizado al sur de California se llamaba Hollywood.

¹⁰⁷ http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_cine. 26 de abril del 2012.

Antes de la Primera Guerra Mundial, las películas se hicieron en varias ciudades de EE.UU., pero los cineastas gravitaron el sur de California como la industria a desarrollarse. Aquí, encontraron condiciones ideales para rodar: días soleados casi todo el año, multitud de paisajes que pudieran servir como locaciones, y la cercanía con la frontera de México, en caso de que debieran escapar de la justicia. Así nació la llamada Meca del Cine.¹⁰⁸

Más allá de su ubicación geográfica conveniente, Hollywood se convirtió en el centro de la industria de cine dentro y fuera del país, y por lo tanto en un referente ineludible de la historia del cine y de la cultura popular norteamericana.

Para evitar el efecto ideológico de pensar a la Edad de Oro y a Hollywood como lo más importante o peor aún lo único en cinematografía, es necesario contextualizarlo en general, a partir del espacio que mantiene dentro de un orden simbólico, tanto en términos cinematográficos como sociales. Dado que la importancia de esta industria no radica tanto en su calidad o cantidad, sino en su capacidad de venderse y acaparar el mercado, pues en términos prácticos, existen otros mercados cinematográficos con producciones anuales de mayor envergadura como el hindú y el nigeriano, los ahora paradójicamente conocidos como Bollywood y Nollywood respectivamente.

Es decir que su influencia se expresa justamente por su papel dentro de la industria cultural como aparato ideológico que sostiene y reproduce un orden social, perpetuando ciertas formas de exclusión. Esta aclaración es necesaria, pues somos conscientes que esta investigación se sitúa inicialmente dentro de los cánones de esta totalidad criticada, en la cual se pretende recorrer el proceso traumático si se quiere, de asimilación/negación del Otro en el seno del discurso mainstream hollywoodense.

¹⁰⁸ *Ibíd.*

Siguiendo esta línea, y aun cuando no se pretende hacer un recuento pormenorizado de la historia del cine “mainstream”¹⁰⁹ norteamericano (que desde ahora será llamado Cine Hollywoodense), ni asumirlo como producto de un desarrollo lineal- progresista, debe anotarse que este pasó por varios periodos de auge y recesión en toda la primera mitad del siglo XX, aun cuando su etapa de crecimiento prevaleció.

Ahora bien, los convulsionados años iniciales de este siglo, donde se data la Primera Guerra Mundial (1914-1918), fueron sin duda el lapso de establecimiento pleno de esta industria. En tanto que se organizó casi desde sus inicios a partir de la triada: “sistema de estudio”, “sistema de estrellas” y la división en géneros.

Los periodos que se reseñan desde este momento, están relacionados tanto a los avance tecnológicos: época del Cine Mudo, previo a la incorporación de sonido sincronizado, apogeo del cine en blanco y negro, etc., como a un orden organizativo industrial, en este caso: El Sistema de Estudios que impulsó a su vez el Sistema de Estrellas. A esto abría que agregar únicamente la ya nombrada división en géneros cinematográficos que se ha mantenido hasta ahora, salvo algunas adiciones y declives.

¹⁰⁹ Mainstream, o corriente principal, hace referencia al cine más reconocido, al de las “superproducciones” o blockbusters generalmente creados bajo los sistemas de estudio, estos buscan apelar a la cultura popular o de masas y se basan no tanto en la calidad argumental o artística, sino en su gran éxito comercial, y en la influencia de sus estrellas para atraer público. El éxito de este cine está en la capacidad de convertir una producción en una franquicia exitosa a partir de la explotación de suvenires que posibiliten varias secuelas. Desde luego el principal exportador de estas películas es la Industria de Cine de Hollywood. Este cine poco o nada tiene que ver con otras formas de hacer cine que pueden ser consideradas artísticas, de autor, caceras, de bajo presupuesto, underground o simplemente independientes, debido a la forma de distribución y realización que tienen, por lo que casi siempre, pero no necesariamente se encuentran separadas de los grandes estudios cinematográficos.

Esta forma de organización del cine hollywoodense fue más cercana a la fábrica de ensamblaje que al proceso creativo de una expresión artística. Esto debido a que todos los elementos y personal, desde actores, directores, y demás equipo creativo, estaban subordinados a las decisiones del productor por quien pasaba todo. Por este motivo a las películas de esta época se las describe como cine de productor o del “sistema de estudio”, debido al control que este podía ejercerse en los tres engranajes implicados en el proceso de producción cinematográfico: realización, distribución y exhibición.

De igual manera, los actores tenían contratos que los sujetaban totalmente a las compañías por su exclusividad y duración, de tal modo que una producción cinematográfica podía ser identificada fácilmente por sus actores de planta.

Este mecanismo fue utilizado como modo eficaz de promoción de los estudio para garantizar el éxito de un film a partir del reconocimiento de sus protagonistas, o mejor dicho de la pareja protagonista, pues la lógica o fórmula general de todo filme independientemente de su género era el esquema “*boy meets girl* (el chico conoce a la chica, el chico pierde a la chica, el chico recupera a la chica); y el *happy end* (final feliz)”¹¹⁰.

Este ha sido y continua siendo el arquetipo alrededor del cual Hollywood construye y reconstruye una historia - léase *Avatar* (James Cameron, 2010)-. Para Žižek, esta

¹¹⁰ http://es.wikipedia.org/wiki/Sistema_de_estudios_de_Hollywood. 26 de abril del 2012.

fórmula estándar conservadora es un típico producto de Hollywood,¹¹¹ donde se anula o reduce los antagonismos sociales al papel de trasfondo para la protagónica historia de la pareja, encasillando según este, todo conflicto en una narrativa edípica.

Finalmente, todos estos elementos que en conjunto conformaron un lenguaje propio tanto a nivel fílmico-discursivo como organizativo-empresarial (o lo que sería lo mismo, de contenido y de forma), fueron conocidos como: La Edad de Oro del cine Hollywoodense.

Este período de aparente estabilidad y auge comercial, “designa a la vez un estilo visual y de sonido para películas y un modo de producción utilizados en la industria cinematográfica de Estados Unidos aproximadamente entre 1910 y 1960”¹¹².

También hace referencia, en términos técnicos, a una narrativa que se basa “en el principio de la continuidad o la edición “invisible” de estilo, es decir, la cámara y la grabación de sonido no debería llamar la atención sobre sí mismos”¹¹³; siendo un modelo que pretende ocultar la forma o mecanismos que hacen posible una película como producto y más aún como experiencia.

¹¹¹“Todo, desde el destino de los Caballeros de la Mesa Redonda hasta los asteroides cayendo sobre la tierra, termina incorporándose a la narrativa edípica. El clímax ridículo de éste procedimiento de montar grandes eventos históricos como el mero escenario de la formación de una pareja es *Reds*, de Warren Beatty (1981), en el que Hollywood encuentra la forma de rehabilitar la Revolución de Octubre, posiblemente el acontecimiento histórico más traumático de la historia del siglo XX”. En: Avatar o el retorno de los nativos. Tomado de <http://ardesodoma.blogspot.com/2010/03/el-retorno-de-los-nativos.html>. 26 de abril del 2012.

¹¹²http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_de_los_Estados_Unidos. 26 de abril del 2012.

¹¹³Traducido de: http://en.wikipedia.org/wiki/Classical_Hollywood_cinema. 26 de abril del 2012. Texto Literal: “Classical style is fundamentally built on the principle of [continuity editing](#) or “invisible” style. That is, the camera and the sound recording should never call attention to themselves”.

Ahora bien, la supuesta estabilidad del cine comercial de la mano de su relato oficial, debe entenderse como la romanización de un periodo que desde luego no estuvo exento de luchas por la independencia de filmes y realizadores frente a la industria masificada¹¹⁴. Esta romanización constituye en la práctica una forma de negación histórica de los pocos, pero existentes artistas y modos de producción independientes, algo que se asoció a un cine de “menor categoría”, como el cine clase B y clase Z¹¹⁵.

Sin embargo, no se puede hablar propiamente de una edad de oro sin añadir un último pero fundamental elemento que se instalaría a partir de los años 30 en la industria: el código de censura.

En 1922, las principales empresas se agrupan en torno a la Motion Pictures Producers & Distributors Of America Inc., organismo encargado de establecer una normativa que articulara el funcionamiento interno de las empresas y sus relaciones; pero el presidente de esta asociación, ex-presidente del comité nacional republicano y ex-ministro Will Hays, irá más allá en el desarrollo de sus funciones y redactará un célebre código moral, el Código Hays, al que se verá sometida la industria de Hollywood a partir de 1930¹¹⁶

Este se mantuvo vigente hasta 1967, donde se la cambió por el sistema de clasificación por edades que se mantiene hasta la actualidad.

¹¹⁴ Un claro ejemplo de esto es Charles Chaplin quien junto a otros directores, guionistas, actores y productores como [Douglas Fairbanks](#), [Mary Pickford](#) y [David Wark Griffith](#), desafiaron al sistema monopólico de producción, distribución y exhibición que perseguía el negocio cinematográfico sobre el arte, formando su propio estudio denominado United Artist, lo que les otorgó el control de sus obras.

¹¹⁵ Estos son considerados subgéneros del cine y por lo tanto de menor categoría por su bajo presupuesto, puesta en escena y calidad actuarial. El cine clase B constituyó la respuesta de la industria frente a la crisis económica de 1929 conocida como la gran depresión que implicó una reducción en la asistencia a las salas. El cine clase Z es una variante aun más pobre que el clase B.

¹¹⁶ <http://es.wikipedia.org/wiki/Star-system>. 26 de abril del 2012.

Este “código del pudor” fue producto de la influencia del republicano Hays en el fortalecimiento de los reproches morales, los estereotipos y una forma de representación que enfatizaba lo perverso o desviado de ciertos comportamientos.

En términos políticos por ejemplo, las temáticas abordadas fueron: la asociación del comunismo y socialismo con el anti héroe social, la degradación de ciertos valores morales encarnados en la población negra y migrante, así como el enfoque en la corrupción al interior del comunismo¹¹⁷.

La premisa básica era mantener una diferencia clara entre protagonistas y antagonistas, asociada a la clásica oposición entre el bien y el mal.

Esta fórmula de Hollywood introdujo la necesidad de crear nuevos mecanismos, a partir de los cuales pudieran ser explicadas las distintas dimensiones de un personaje, sin por ello violar los cánones de conducta.

Esto fue posible a partir de la presentación de relatos sugestivos en contraposición a una enunciación directa. Ejemplos de esto pueden encontrarse en la utilización de metáforas, alegorías e insinuaciones relativas a la consumación del acto sexual, o a las intenciones “desviadas” o inmorales de ciertos personajes¹¹⁸.

¹¹⁷ Como lo expresa claramente George Sadoul en su libro: Historia del Cine Mundial tomo 2. Ed. Siglo XXI. Madrid, España. 1972

¹¹⁸ Zizek analiza al respecto una escena de Casablanca (Michael Curtiz, 1939): “En una escena de Casablanca, cuando durante la noche Ingrid Bergman acude a Humphrey Bogart a pedirle que le dé a ella y a su esposo visas francesas para escapar. Luego de cierta discusión se declaran amor el uno al otro, se abrazan y luego tenemos el famoso fundido en negro., luego hay tres segundos y medio con la vista de la torre del aeropuerto de Casablanca, y se vuelve a la habitación de Humphrey Bogart, donde la misma escena continúa; la gran pregunta es la siguiente ¿lo hicieron o no?...Hay una serie de detalles codificados de que mantuvieron relaciones sexuales: primero, en la

Este código, inflexible en cuanto a lo que se consideraba indecente o apropiado para mostrar, configuró el imaginario cinéfilo de esta época, algo que duró hasta finales de los años 60.

Es importante recordar brevemente que Hollywood tuvo una etapa anterior de aparente libertad creativa; este periodo conocido como pre-código, “se refiere a una era en la industria cinematográfica americana entre la introducción del sonido a finales de los años 20 y el cumplimiento efectivo de las guías del Código de producción cinematográfico”¹¹⁹; es decir que la historia del cine de Hollywood no se limita al código de autocensura.

No obstante, el salto cualitativo más importante del cine hollywoodense, luego de la introducción de la censura, se dio justamente con su declive. Aun cuando esto puede ser considerado producto de la revolución sexual, las revueltas por la no discriminación, la búsqueda de igualdad en derechos civiles y demás luchas articuladas, fueron dos elementos los decisivos: la “intervención federal, que separó la producción de películas de su exhibición en salas y la invención de la televisión”¹²⁰. Ambos aparecieron a

segunda escena él fuma, después de un fundido en negro si él fuma significa que lo hicieron....; segundo, un abrazo y luego un fundido a negro es la clásica señal en Hollywood de que lo hicieron, sin mencionar el obvio simbolismo fálico de la torre”. Tomado de Zizek, Slavoj, *Los órganos sin cuerpo de Hitchcock*. En: <http://elcinesigno.files.wordpress.com/2011/03/los-organos-sin-cuerpo.pdf>. 26 de abril del 2012.

¹¹⁹ Traducido de: http://en.wikipedia.org/wiki/Pre-Code_Hollywood. 26 de abril del 2012. Texto Literal: “refers to the era in the American [film industry](#) between the introduction of sound in the late 1920s and the enforcement of the [Motion Picture Production Code](#) (Hays Code) censorship guidelines”

¹²⁰ http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_de_los_Estados_Unidos. 26 de abril de 2012.

finales de los años cuarenta, más sus efectos no fueron sentidos sino décadas después.

La ruptura con el “sistema de estudios” y la terminación del código Hays, que conjuntamente habían regido la creación, producción y distribución del material fílmico, marcó la muerte de la Edad de Oro del cine hollywoodense y abrió caminos a diversas expresiones tan vertiginosas como disimiles, algo que de hecho marcó al arte en general.

El fin del paradigma cinematográfico clásico, por su parte, implicó justamente una fragmentación de la mirada en una multiplicidad de discursos, que ahora recogían a ese excedente negado del imaginario mainstream, en un ejercicio varias veces asumido como de reapropiación del cine, a nivel artístico, político e inclusive moral.

Evidentemente la fuerza contestataria estuvo ligada al cine independiente, lejos de la gran industria, aun cuando esta también se hizo eco a su modo de la naciente juventud transgresora de finales de los 60 e inicios de los 70.

En este contexto, la rebeldía de la juventud e inclusive su apatía o desconcierto, constituyeron uno de los principales discursos cinematográficos conjuntamente con la sexualidad y la violencia, léase, *The Trip* (Roger Corman, 1967), *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *THX-1138* (George Lucas, 1969), *The Panic In Needle Park* (Jerry Schatzberg, 1971) en el lado independiente y *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray,

1955), *The Graduate* (Mike Nichols 1967), *Bonnie And Clyde* (Arthur Penn, 1967) o *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969), en las producciones mainstream, por poner unos ejemplos¹²¹.

Las películas ahora producidas tenían como protagonistas o al menos incluían a los anteriores “criminales de bajos escrúpulos”, a los hombres y mujeres de “dudosa reputación”, etc. En este nivel diegético, la miseria, la delincuencia y cualquier comportamiento “inmoral”, fue retratado desde la ambigüedad, reduciendo la diferenciación entre protagonistas y antagonistas, además de contar con finales abiertos o sorprendidos, donde era posible escapar a la mano de la ley o de un destino fatal, algo más relajado o permisivo frente a la implacable sanción moral del cine de la edad de oro.

En el caso de finales trágicos, la distancia respecto a los valores e ideales norteamericanos se pretendía más clara. Ejemplos de este momento pueden ser tanto *Breakfast at Tiffany's* (Blake Edwards, 1961), como *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969) e incluso *One Flew Over The Cuckoo's Nest* (Milos Forman, 1975). Estas comparten en mayor o menor medida una misma búsqueda: la manera de sobrevivir de cualquier manera a un universo de carencias tanto materiales como emocionales.

¹²¹ Los nombres de las películas aquí citadas corresponden a los títulos originales con los que fueron exhibidas dentro de E. U.

La respuesta hollywoodense entonces, como institución de legitimación y reproducción de cierto orden, se configuró en términos políticos, a partir de la creación o apertura hacia universos diegéticos más variados, incluyentes, y en ocasiones reaccionarios frente al establishment. Pero en términos cinematográficos la respuesta fue una huida hacia la espectacularización de las producciones gracias a nuevas tecnologías, en una especie de modernización; de esta manera lograron hacer frente al poder alcanzado por la televisión.

Esta nueva etapa de la industria fue conocida como “Nuevo Hollywood”. Esto fue posible gracias a la llegada de una nueva ola de cineastas formados tanto dentro como fuera de las aulas de las escuelas de cine americanas, neoyorquinas principalmente, y por lo tanto fogueados de la situación social.

La tendencia generada de aprovechar toda la tecnología disponible y así hacer películas visualmente innovadoras y complejas, fue ampliamente aceptada entre la audiencia naciente. Dando pie a una distinta manera de valoración de las películas, basada en su recaudación de taquilla o box office.

La increíble recaudación alcanzada en las primeras semanas de exhibición de filmes del Nuevo Hollywood como: Jaws –Tiburón- (Steven Spielberg, 1975), Star Wars -La Guerra de las Galaxias- (George Lucas, 1977), Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979), constituyeron un referente de lo que podría llegar a ser el éxito comercial; así nació el concepto de Blockbusters.

Esta nueva obsesión de Hollywood con el espectáculo, ha moldeado desde luego a la audiencia, que reconoce el valor de una película a partir de su éxito comercial, que desde luego llega por su producción en marketing, sentido que se mantiene hasta la actualidad.

3. Capitulo. Del Otro Como la Imposibilidad En el Modernismo y El Posmodernismo

Este capítulo está destinado al análisis social-ideológico y cinematográfico en base a los elementos antes trabajados, conjuntamente con 4 películas hollywoodenses producidas y estrenadas entre 1961 y 1975, estas son:

Breakfast at Tiffany's, 1962. Dirección: Blake Edwards. Distribución: Paramount Pictures.

The Graduate, 1967. Dirección: Mike Nichols, Distribución: Metro Goldwyn Mayer.

THX-1138, 1971. Dirección: George Lucas. Distribución: American Zoetrope.

One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975. Dirección: Milos Forman. Distribución: United Artist.

Antecedentes

Al indagar en el universo cinematográfico norteamericano de los 60, tenemos discursiva, estética, histórica y políticamente una gran variedad de representaciones, tan diversas como autores pueden haber; no obstante existen obras que por su planteamiento, consciente o inconsciente, en alguno de esos niveles, han alcanzado socialmente gran reconocimiento o nos han afectado a nivel personal. Lo siguiente es una combinación de estos dos elementos. Este ejercicio analítico no pretende acomodar las películas como si pudiesen ser las representantes de algún momento histórico en sí, o como si cada una fuera exponente de un tópico en particular, cuando bien sabemos que el cine no funciona así, menos aún Hollywood y sus códigos. En este sentido hemos pretendido más bien, dar cuenta de ciertos aspectos del posmodernismo en relación al modernismo y las nuevas formas en que se ejerce la negación al Otro.

Este ejercicio que nos hemos planteado consiste en generar una especie de lectura conjunta, a veces de enfrentamiento entre dos obras culturales relevantes; para de esta manera dar cuenta de cambios ideológicos a veces tan sutiles, que en relación a otra obra pueden captarse mejor. De igual modo, y aun cuando este no pretende ser un análisis técnico-estético, nos apoyaremos en ciertos elementos que ejemplifiquen el

carácter de los discursos manejados pues son, ante todo, expresiones ideológicas de un contexto histórico particular. Es por esto que hemos hecho hincapié en la primera parte del análisis en los elementos más ligados al cambio posmoderno, para después en un segundo momento adentrarnos en la negación y la tolerancia.

Sabemos que aquellas producciones cinematográficas que menos se refieren explícitamente a lo que fueron “los años 60”, aquellas “apolíticas”, ingenuas o enajenadas frente a su contexto social o a los cambios de su época, son en cierto sentido, las que más aportan para reflexionar sobre la ideología, al no pretender dar una explicación, sino mostrar “las cosas como son” . Aquí nos referimos indudablemente a Žižek cuando expone que, son justamente estos espacios que aparecen como a-ideológicos en los que se establece la “totalización” de la fantasía ideológica.

3.1 Breakfast At Tiffany's y El Graduado, o De Lo Conservador Como Subversivo y De Lo Subversivo Como Conservador.

Las películas hollywoodenses de los años 60 recogen en parte el espíritu del cambio sociocultural efectuado en la sociedad norteamericana en ese período. Cambio que incidió en que los films producidos en el primer lustro, disten consideradamente en algunos casos, de los producidos en la última mitad de la misma década, debido principalmente a la caída del código de censura y a la búsqueda de nuevos horizontes

discursivos. Así, *Breakfast At Tiffany's* de Blake Edwards, 1961 y *El Graduado* de Mike Nichols, 1967, películas muy reconocidas, ganadoras de múltiples premios y que siguen generando público, son ejemplos de este cambio en el paradigma sociocultural y cinematográfico.

Aun cuando la relación de estos dos productos culturales pueda parecer azarosa, puesto que en su nivel diegético son aparentemente diferentes, en un sentido más amplio se refieren a conflictos similares como la crisis de identidad, las relaciones sentimentales conflictivas o fallidas, aspectos que en conjunto dan cuenta de un momento de cambio bastante personal del personaje principal, por lo que se plantea una especie de proceso de descubrimiento. Sin embargo y aun cuando, ambas películas recurren a la clásica fórmula de la pareja, al final, curiosamente arrojan dos perspectivas casi puestas y esto es lo que nos interesa.

Entonces, ¿En qué nivel debemos ubicar *Breakfast at Tiffany's* en relación a *El Graduado*? Nuestra tesis es que cada una se refiere a un momento ideológico del capitalismo que da cuenta del cambio entre el modernismo y el posmodernismo respectivamente, y que generó esa brecha que en última instancia debe entenderse como el apareamiento de lo Real, como la revelación de lo reprimido, que está presente en las películas pero que apunta más allá de ellas.

Una chica se aproxima en taxi por una calle totalmente desolada, no se sabe de dónde viene pero viste elegante, se baja y se acerca a la vitrina de Tiffany's, una de las joyerías más exclusivas de Nueva York, echa un vistazo por la ventana, y con un desayuno compuesto por un pan y café, se marcha. Así empieza *Breakfast at Tiffany's*, una de las películas más icónicas del siglo XX. Esta puede ser considerada uno de los últimos esfuerzos del cine de la edad de oro, pese a que denota ya ciertas libertades creativas en relación al código de censura; por este motivo fue considerada bastante arriesgada para su época al retratar la vida de una “acompañante” de alto nivel.

Basada en la novela del escritor norteamericano Truman Capote, es un film que cuenta la historia de Holly Golightly (Audrey Hepburn) una chica desenfadada y desorganizada que vive de las apariencias y del anhelo de un estilo de vida de lujo y poder, el cual busca insistentemente rodeándose de hombres con altos ingresos, a los que pretende enamorar con su encanto y estilo. No obstante, la llegada de un nuevo vecino a su edificio, el inconstante escritor Paul Varjak (George Peppard), quien también vive a costa de una mujer casada con la que mantiene una relación, cambiará su perspectiva de la vida.

La película en este sentido, se plantea como un largo aprendizaje de lo “verdaderamente” importante en la vida, razón por la cual Holly tomará al final una decisión que irá en contra de todo lo que ha buscado hasta ese momento, y la enfrentará con su mayor temor, enamorarse. Antes de esto conoceremos también a Doc., el ex esposo de Holly quien rebelará el pasado de pobreza del que ella huyó. De

esta obra se pueden analizar muchos elementos, no obstante nos centraremos en reconocer aquello que la configura con una forma específica de mirada: la moderna.

Partamos de un nivel elemental excluido en el universo simbólico o diegético de *Breakfast at Tiffany's*, y que obedece en primera instancia al guión. Desde el principio se advierte que la única posibilidad de que este film haya funcionado en la época en que fue producido y estrenado, es a partir de la eliminación de los “excesos” que hacían de la obra original de Truman Capote, irrepresentable en la gran pantalla.

Estos excesos se refieren a la omisión intencionada desde luego, de ciertos rasgos decisivos del carácter de Holly: su nada disimulado trabajo de prostituta, su bisexualidad, entre otros. Más allá del hecho de que una traducción literaria a cine implica necesariamente modificaciones, este es un ejercicio moralizante de “blanqueamiento”, requisito indispensable si se pretende generar un nivel de identificación con el personaje, nivel que corresponde al *ideal del yo* desde el psicoanálisis, y se configura como la “forma imaginaria en la que nos resultamos amables”¹²² a nosotros mismos, la cual no obstante, no escapa de la mirada del Gran Otro, sino que responde justamente a la misma.

En una película producida en este período, pero principalmente en una que se refiere a un tema vetado para el imaginario colectivo de la época, se debe ser muy hábiles en la puesta en escena y en los diálogos, pues está prohibido cualquier tipo de referencia explícita a comportamientos “desviados o inmorales” como los ya descritos. Algo que la

¹²² Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires, Argentina. Pág. 115

película logró de buena manera, pero recurriendo a la seguridad que otorga la ambigüedad. En esto no se puede descuidar la efectividad del código Hays, vigente aún por seis años más, hasta 1967.

Desde luego hay que advertir que, lejos de ser un impedimento para el entendimiento y desarrollo del film, la supresión de estos elementos son las únicas garantías de que este universo pueda sostenerse, armónicamente si se quiere. Ese es el motivo por el cual la única referencia que tenemos de las actividades a las que se dedica Holly son, si nos remitimos *estrictamente* a la información otorgada, bastante vagas.

Por un lado, conocemos que tiene un agente que la estaba apoyando en su afán de convertirse en actriz, pero también sabemos que no le interesa de verdad eso, sino que es una excusa para poder conocer gente del medio en las fiestas que organiza o asiste. Con este mismo agente se produce uno de los diálogos más sugerentes:

Cuando Paul conoce a O. J., el agente, luego de cruzar unas palabras acerca del departamento, el segundo le pregunta en relación a Holly: ¿Usted cree que ella es o no es? Después de lo cual la conversación se ve interrumpida por el timbre.

La primera impresión sugiere que le cuestiona sobre el comportamiento de la joven, si es o no prostituta, no obstante, solo cuando se reanuda la charla, entendemos que lo que quería saber es si es o no una farsante, es decir si todo esa dulzura y simpatía es pura apariencia pública, o si de verdad cree en lo que dice.

Por otro lado, se sabe que tiene ingresos económicos gracias a un arreglo realizado con el abogado de un tipo conocido como Sally Tomate, el que está siendo acusado de dirigir la mafia y evadir impuestos. Este arreglo consiste en visitar a Sally Tomate, para hablar una vez por semana como forma de “consolar a un viejo solitario”, como bien ella dice. La garantía de que la visita haya sido efectuada, es que memorice un reporte climático que este bandido desde la cárcel le da. Sería evidente suponer que aquel famoso “reporte del clima” es un código que maneja la mafia para advertir a su gente de lugares seguros para abastecerse y descargar con lo que trafican, no obstante nada de esto es dicho.

Aun cuando puede ser por demás claro lo que Holly hace, nunca se lo nombra, siempre se deja una especie de velo que expresa cierta “ingenuidad” de Holly. La única referencia directa que tenemos sobre el carácter de su relación con los hombres son los 50 dólares que ella declara que le dan por ir al tocador y 50 más para el taxi; además, además de una constante visita de hombres que claman por su atención. Puede parecer innecesario hablar directamente de su trabajo como prostituta, más esto solo en la medida en que se halla implícito, nunca explícito.

De hecho con Paul la situación es mucho más evidente, pues Holly en un momento dado y tras la salida de la amante de este, le pregunta si el dinero que recibe de ella es por semana, por hora o qué. El reacciona molesto, no obstante, ella se apresura con una mirada de complicidad a responder que entiende perfectamente, tras lo cual cambian de tema, lo evaden.

Ahora bien ¿no son acaso esas omisiones o insinuaciones aquello que caracteriza al cine de la edad de oro, como representante de un estilo definido en la sociedad modernista, y lo que se subvierte, a modo de liberación de la hipocresía social, en el posmodernismo?

Esta distancia entre lo explícito e implícito, genera una brecha entre lo que “objetivamente” está pasando y lo que “subjetivamente” uno interpreta y entiende de la situación. Lo interesante es que esta brecha es llenada imaginariamente por el espectador, pues completa los espacios dejados por el relato con sus propias fantasías. En este sentido nuestra participación de la experiencia cinematográfica es activa.

Esto puede entenderse también desde las implicaciones que tiene la diferencia relacional de lo Simbólico-Imaginario y lo Real-Simbólico, que ya se ha expuesto teóricamente. Bajo este primer paradigma, el arte por ejemplo, aún produce un nivel de referencialidades simbólicas que concatenan la obra a un contexto, a partir del cual uno es capaz de desplegar interpretaciones, es decir, la obra expresa más de lo que parece. Mientras que el arte posmoderno genera más bien una realidad atravesada por la lógica de la mercancía, donde todo queda reducido a una serie de íconos reproducidos infinitamente, pues ya no tiene cabida la mirada utópica o imaginaria. Esta diferencia fundamental que apunta a dos miradas distintas, es lo que vamos a encontrar entre las dos películas propuestas.

Entonces, el modo antes propuesto de no remitirse estrictamente a la información que nos es otorgada, lejos de ser un planteamiento ingenuo, nos ejemplifica el nivel en que funciona esta dimensión imaginaria: el de abrir espacio a la interpretación, que puede aplicarse desde lo más lógico, a lo más fantasioso. Sin embargo, la forma como en la pantalla se plantea está lejos de ser producto exclusivo del guión, sino que es obra directa de la elipsis o montaje, que es el verdadero toque cinematográfico.

La función cinematográfica de la elipsis o montaje, al igual que en la literatura, es la de suprimir la información que no es relevante a la trama, por ejemplo, a menos que sea importante, los espectadores nunca vemos a los personajes ir al baño, equivocarse al hablar, etc., esto determina la manera en que vamos a recibir la información para entender una historia. Aquí se debe tomar en cuenta el planteamiento de Slavoj Žižek: el análisis ideológico no está directamente en el contenido sino en la forma, pues es la forma la que genera su propio contenido.

Este procedimiento puramente formal del montaje, conjunto con la manera en que se filman las escenas, movimientos de cámara, planos, composición, etc. son las que generan en su continuidad y articulación una estructuras de sentido, su componente ideológico. En este caso, la manera en que está filmada *Breakfast at Tiffany's* da cabida aún al registro imaginario.

Este mismo autor analiza por ejemplo que en los códigos clásicos de Hollywood una relación sexual jamás podría ser representada, y que en caso de referirse a ello, la

técnica debía ser que, luego de un abrazo o beso apasionado se pase a un *fundido en negro*¹²³ y posteriormente se vea a un miembro de la pareja vistiéndose discretamente o fumando un cigarrillo; como es el caso de la célebre escena de “Casablanca” (Michael Curtiz, 1942), a la que le sucede un intervalo en el que puede visualizarse una torre de control aéreo, que se constituye en un evidente símbolo fálico.

En esta película pasa exactamente lo mismo, véase el momento en que la supuesta decoradora de Paul, sale del baño estirándose levemente la blusa, tras lo cual deposita unos billetes en la cómoda de la habitación antes de marcharse, mientras él duerme semidesnudo en la cama. Efectivamente nunca vemos que ambos hayan compartido la cama o que hayan tenido algún tipo de contacto físico más allá de un beso casual, no obstante, sabemos que tuvieron relaciones sexuales.

Esto también sucede, una vez que Paul y Holly se dan un beso, hay un fundido en negro, tras lo cual se ve a Paul una vez más en la cama solo, y tan pronto se despierta empieza buscar a alguien. Asumimos lo evidente, luego de hacer el amor, Holly se marchó y es a ella a quien busca.

Syd Field, escritor y crítico de cine norteamericano, reseña en su manual de escritura de guiones que, “para hacer una escena hay que decidir cuándo empieza: justo antes o justo después de la acción, o en la misma acción”¹²⁴. Breakfast at Tiffany's se plantea

¹²³ Técnica del montaje cinematográfico que consiste en terminar una escena fundiendo la imagen con un plano negro que a su vez de inicio a otro donde se reanuda la acción.

¹²⁴ Citado en <http://www.todomonografias.com/imagen-audiovisuales-y-espectaculos/desayuno-con-diamantes-blake-edwards-estructura-y-escenas/>.

generalmente después de la acción, esto implica que nos enfrentamos constantemente al resultado de los actos de los personajes, no a las acciones mismas.

Claro que aquí este método se utiliza no únicamente para omitir una relación sexual o una actividad corriente, sino que es la forma en que se estructuran las secuencias en general. Todas las escenas están filmadas de tal modo que el observador sea el que, tenga que inferir por sí mismo ciertos datos para poder generar el flujo sintagmático de sentido. Este es el motivo por el cual la cámara se mantiene siempre alejada de los elementos que confrontan al espectador así como a los personajes.

El inicio ya marca esta estructura, Holly llega de algún lado, podemos suponer que de una fiesta por su traje, pero no sabemos nada. De igual modo, podríamos fácilmente inferir que, la decoradora de Paul, es casada debido a una escena específica en que ella se encuentra en un departamento y la llama Paul, con quien habla como si fuera una amiga; es claro que lo hace para despistar a su aparentemente esposo de quien vemos únicamente una mano.

Esta toma de una mano sin rostro, sin más cuerpo, constituye un manera de que nosotros como espectadores podamos advertir su presencia indirectamente, es decir que sepamos que ella actúa para alguien, pero al mismo tiempo evitar que generemos algún tipo de identificación imaginaria con este, el aparentemente marido cornudo, y de esta manera escapar de una presencia que podría generar cierta incomodidad o expectativa frente al juego de amantes y engaños que nos podría llevar ante una caída

de este universo modernista, articulado desde el engaño: Holly oculta su pasado, vive de las apariencias, Paul es mantenido por su amante, etc.

No obstante, lo que nos interesa por ahora no es estas relaciones precisamente, sino más bien un caso particular que se genera con un personaje secundario, pero de alguna manera notorio, el vecino arrendatario de Holly, Mr. Yunioshi (Mickey Rooney). Este es un hombre amargado del cual se sabe muy poco fuera de que vive solo, varios pisos arriba del departamento de Holly y que es muy malhumorado.

Entonces, si no hay una mayor relación o relevancia de este personaje en la trama, porque nos llama la atención? Pues precisamente por su malhumor y el sentido que genera. Yunioshi perturba el tono y el humor sutil de la película, que más bien se maneja como una comedia ligera o blanqueada diríamos nosotros.

El problema con este personaje es que no tiene ningún sentido ni concordancia con el resto del filme, pues pese a la posible intención, no funciona como contrapunto cómico, y resalta exclusivamente por su fuera de tono y lo caricaturesco de su representación. Por este motivo queda negado desde un principio en una mirada totalitaria que no se lo acerca por fuera de una serie de preconceptos racistas que de hecho no pretende llamar la atención en sí mismo. Aun cuando termina siendo una presencia que perturba el espacio, es un cierto estorbo, algo que salió mal como diría el director y que no aporta nada.

Este problema, externo al relato en cuestión, sin embargo nos habla, no únicamente de la alteridad presente como negación, que queda implícito, sino también del cambio

de época representado en la nueva mirada imperante post 60s. En revisiones más actuales, este mismo personaje ha causado un fuerte rechazo, llegando a ser reprochado inclusive por el mismo director del filme, aduciendo que si podría retirarlo del largometraje lo haría, pues ahora es contemplado como un terrible desatino. Es que la misma concepción del personaje en el imaginario hollywoodense parte de un racismo que se puede contemplar en detalles generales como su habitación al “estilo japonés” y su vestimenta y la cinta en la frente de judoka, pero principalmente en el hecho que Mr. Yunioshi, de origen asiático, fuera interpretado por un actor norteamericano al que pintaron de amarillo y pegaron sus cejas para rasgar sus ojos. La negación en este contexto está dada de antemano, pues el vecino arrendatario ocuparía “el lugar que le corresponde”.

A la larga este personaje deja una cierta sensación de inconsistencia, un espacio vacío, pues es inclusive el único con el que Holly jamás se encuentra directamente, pues siempre están mediados por la distancia de las gradas y jamás llegan a enfrentarse o trascender. Por lo que tampoco se puede decir que se pretende ensalzarlo o caricaturizarlo de forma totalmente intencionada, solo está ahí, por fuera de los conflictos emocionales de Holly, pero lo suficientemente cerca como para llegar a afectarla, por ejemplo cumpliendo su constante amenaza y llamando a la policía.

Ahora bien, otro aspecto a resaltar es que en el caso de Holly, podemos encontrar varios conflicto relacionados con su cambio de vida y que se establecen entre el ser y el deber ser; divisiones que se afirma también en la construcción de los espacios

públicos y los privados. El primero es entendido como el lugar de las apariencias, de las máscaras, mientras que, el privado se lo asume como el de la sinceridad y vulnerabilidad, donde uno puede ser uno mismo; división clásica que parece más ligada a la sociedad modernista en la que el espacio público está constituido por gente “respetable”, donde se actúa ante un Gran Otro que debe permanecer ignorante frente a los problemas mundanos. Esto se ejemplifica de hecho en un componente aparentemente poco trascendental, pero que aquí adquiere relevancia: el vestuario.

La gran mayoría de los momentos dramáticos, especialmente los que se refieren a la relación de Holly con Paul, transcurren en ropa de cama o en ropa mucho menos exuberante que la que utiliza para desplazarse en el espacio público. Tanto cuando conoce a Paul, como cuando hablan en su habitación, ella está vestida con una bata de baño o un gran camisón; igualmente en la escena en que canta una tonada muy melancólica, tiene en su cabeza cubierta por un mantel. El único momento de quiebre de esta lógica es cuando de regreso de su cita con un millonario brasilero al que buscó como pretendiente, recibe una carta informándole de la muerte de su hermano que se encontraba en el ejército; aquí ella desolada grita, destruye la habitación y solo se apacigua cuando Paul la acomoda en la cama, para cuya escena Holly se encuentra con el traje con el que había regresado de la fiesta. Se puede decir entonces que los trajes funcionan como un medidor de las acciones de Holly: las íntimas y las construidas para la mirada del Gran Otro, que en esta concepción aparece como externa.

Esta diferenciación en la forma en que se muestra Holly entre el espacio público y privado, es uno de los hechos en los que se pretende subrayar la aparente dualidad de los universos simbólicos en los que se maneja. También se evidencia esto en la visita de su marido, Doc, el cual se dedica a contar su pasado a Paul.

Esta era antes de llegar a New York una campesina, que se casó con él a la edad de 14 años para escapar de una pobreza apremiante. Según continuaba explicando, su nombre actual no era más que una farsa pues “su verdadero” era Lulamae.

Una vez más la tensión se genera a partir del choque de su pasado y presente, del encuentro de dos mundos totalmente distintos a los que Holly pertenecería, el campo frente a la ciudad, no obstante ella corta tajantemente cualquier relación con su pasado, aclarando que ya no es Lulamae, pese a que Doc le insiste en que reconozca su lugar, donde está su familia, y los que la quieren.

Más allá del hecho de que tratamos con un universo social en el que estas divisiones son efectivas, se puede ver aquí representado un imaginario en el que se lee claramente el afán de progreso ligado a lo prometedor de la gran ciudad, que implica deshacerse de todo lo que pueda remitir al campo como lugar de gente simple, sin aspiraciones y relegada. Esta parece ser la ética de Holly a partir de la cual se desenvuelve: su búsqueda de la felicidad resumida en Tiffany's, frente al mundo de necesidad del cual proviene.

Pese a la seguridad que puede demostrar Holly frente a lo que busca, su única constante es la incertidumbre, todo lo que hace es en función de el futuro prometedor que ha imaginado para sí, por eso no importa vivir en un apartamento que lejos de ser un hogar es una guarida, tener una mascota a la que no le ha puesto nombre, porque dice que no le pertenece, e inclusive llegar a compararse con este animal, diciendo: “No soy Holly. Tampoco Lulamae. No sé quién soy. Soy como el gato, no pertenecemos a nadie y nadie nos pertenece”.

Curiosamente todo lo que Holly reniega, retorna en la figura de Paul al enamorarse de él. Pese a que ella lucha por apartarse de aquello que dice ya no ser, al final termina implícitamente reconociendo que sí lo es, que puede dejar todas sus aspiraciones de lujo y poder por un tipo que sería en última instancia una versión actualizada del esposo cariñoso y dedicado que abandonó.

No obstante, la forma en que Paul, (quien hasta entonces era más cercano a la figura de su hermano Fred, su cómplice), pasa a convertirse en su amante, no es debido a la charla que tuvieron luego de que su prometido brasileño rompiera el compromiso, y Paul la regañara exponiendo lo falso de su supuesta libertad e independencia, al acusarle de que no puede apegarse a nada, etc.; sino este paso se da en el momento en que le regresa un anillo.

La figura del anillo, como objeto que circula entre los dos, es fundamental, pues el momento en que entra en el espacio físico y fantasmático de Tiffany's adquiere un

nuevo sentido. El anillo gravado, lejos de constituirse en un Macguffin¹²⁵, es un objeto fascinante que cumple la función de “clausurar” la contradicción a partir de cual se despliega el deseo de Holly.

Esto es posible gracias a que funciona como un símbolo de la conjunción de estos dos mundos en los que ella se ha desenvuelto: aquel de la pobreza, -el anillo procede de una caja de galletas-; frente al lujo y la extravagancia, -ese mismo anillo es gravado en Tiffany's-, es decir que ahora posee una marca que lo hace sublime, al identificarlo por un lado con aquel lugar “en el que nada puede salir mal”, como definió en algún momento Holly a la joyería y por otro a su historia personal. El papel de Tiffany's como el espacio de proyección de la fantasía de Holly y el anillo como garante de estas son imprescindibles.

Este objeto como tal es totalmente contingente, da exactamente lo mismo si el objeto de intercambio era un anillo, unos aretes, o un collar, no obstante es este el que libera a Holly de la responsabilidad de tener que decidir qué hacer con su vida, pues “armoniza” la imposibilidad que organiza su deseo.

A la final esa fantasía de armonización constituye la forma en que llena el vacío mismo de su existencia. Solo ahora está lista para cumplir con su destino, que debe entenderse desde lo dicho anteriormente, es decir, desde su regreso a aquello que tanto ha renegado en sí misma y de lo que no podrá desprenderse.

¹²⁵ Macguffin, es un término acuñado al director de cine Ingles, Alfred Hitchcock, que designa a un objeto que en sí mismo no es nada pero que sirve de excusa para el desarrollo de la trama.

Entonces, el mensaje de Paul: la correspondencia a su amor, se hace exitoso, no a causa de una interpelación surgida directamente de las palabras, que la invita a una construcción de mundo entre ambos,, sino solo en la medida en que tiene un elemento fetiche que se configura como garantía material que da soporte o validez a su fantasía.

Este es el motivo por el cual, estructuralmente la película debe acabarse inmediatamente después del beso apasionado de los amantes, algo que de hecho es una especie de marca del cine Hollywoodense. La urgencia está en poder cerrar el ciclo armónico, en totalizar la mirada antes de que caiga la fantasía que ha estructurado la posibilidad del encuentro idílico y se vuelvan a encontrar solos y miserables.

Teniendo como marco de análisis lo anterior, no podríamos decir acaso que es *El Graduado*, la película del 67, el contrapunto involuntario de esto, en tanto que presenta la resquebrajadura de esta dimensión de lo imaginario, de la capacidad de proyectarse hacia una utopía, de las divisiones entre lo público y lo privado, de la prohibición de exponer directamente lo sexual, así como de la integración al relato personal de un exceso que en *Breakfast at Tiffany's* bajo la figura de Mr. Yunioshi, es externo. De esta manera se constituye en muestra del espíritu del aún naciente Posmodernismo, expuesto en el proceso de clausurado del individuo en su solipsismo; razón por la cual nos arroja a un final mucho más ambiguo y abierto que el del universo simbólico que plantea la película de Edwards. Veamos este segundo caso.

Todo inicia al igual que en la película anterior: con una llegada, pero esta vez de un joven transportándose en avión; la primera imagen que recibimos, es un primer plano del rostro lúgubre de este joven llamado Benjamin Braddock sobre un fondo blanco, mientras un altoparlante anuncia el arribo al aeropuerto de los Ángeles.

Esta historia recorre su vida, tras la culminación de los estudios y su regreso a casa, este se encuentra sin saber qué hacer, no obstante su vida cambiará tras verse de repente involucrado en un romance con la esposa de uno de los amigos de sus padres: la Sra. Robinson (Anne Bancroft), relación que se complicará cuando conozca a la hija de esta, Elaine (Katherine Ross) y termine enamorándose de ella; estos enredos lo llevarán a tomar algunas decisiones precipitadas con el objetivo de dar sentido a su vida, algo que causará mucho revuelo.

La perspectiva subjetiva de confusión, miedos e inseguridades que sufre Ben, están visualmente construida a través de una serie de imágenes que exacerban estas emociones. Lo primero en saltar a la vista es el uso continuo de colores, como el blanco principalmente (en la mayoría de habitaciones), o el negro que sirve de fondo para los primeros planos del rostro de Ben, y ahondan en la vacuidad de los espacios. Lo que confiere la posibilidad de saltar de un lugar a otro únicamente a través del movimiento de cámara. En este mismo sentido, hay un constante empleo de metáforas en relación a su soledad y cierto sentimiento de no pertenencia, lo que se evidencia desde la primera imagen descrita, en la que se encuentra en su cuarto únicamente con

el fondo de una pecera, previa a su entrada en la sala llena de gente que ha ido invitada para la fiesta en honor a su graduación.

El rostro de Ben con los ojos perdidos, sea en el fondo blanco del asiento del avión, o con el trasfondo de una pecera, como si se encontrase sumergido, es uno de los aspectos más recurrentes.

Lo mismo sucede más adelante en las secuencias en la piscina, tanto cuando flota en una boya como si estuviese a la deriva, como cuando se pone a bucear dentro de una especie de escafandra en la que los ruidos del exterior se diluyen y nos encontramos únicamente con los sonidos asfixiantes de su respiración.

Este film al igual que *Breakfast at Tiffany's* se sitúa en un momento de crisis personal de sus protagonistas, claro que, mientras Holly busca desprenderse de un pasado que ya no la representa, que le pesa y le distrae de la búsqueda del hombre adinerado que pueda sacarla de la pobreza; Ben, se enfrenta al vacío de no saber qué hacer con su vida, ha terminado los estudios y se halla totalmente confundido, muchos le preguntan qué va a hacer, unos le aconsejan que se dedique a disfrutar, que conozca mujeres, otros que piense en negocios, pero él no sabe qué responder. La única constante parecería en ambas vidas, la soledad y la búsqueda de algo que les otorgue un poco de orden y sentido a sus existencias.

Lo sintomático que encontramos aquí debe leerse precisamente desde la perspectiva a partir de la cual se representa esta crisis personal en ambas películas. Estas pueden ser asimiladas perfectamente como el cambio que se manifiesta socioculturalmente en el paso de lo simbólico-imaginario a lo real-simbólico, como registro último del orden social.

Por un lado tenemos el universo de *Breakfast at Tiffany's* en el que existe un claro sentido de futuro, por eso todo lo que hace Holly es en función de la felicidad que podrá conseguir una vez que encuentre al hombre que se case con ella y de esta manera apoyar también a su hermano que permanece en el ejército. Esto implica necesariamente que su universo social se articula a partir del paradigma de progreso a partir del cual ella actúa y se proyecta.

Por otro lado, en *El graduado* vemos exactamente lo contrario. Ben un joven acomodado que materialmente lo tiene todo, ha cumplido con las expectativas de sus padres, y tanto deportiva como académicamente ha sido excelente, no obstante y parafraseando la canción de los Rolling Stones, *no puede obtener satisfacción*¹²⁶; su vida parece no tener sentido más allá del goce inmediato. Está perdido y evidentemente ya no es interpelado por los valores que aun representan sus padres; esta crisis de la autoridad simbólica ha abierto un vacío que en este caso no ha sido mediado por un nuevo paradigma más allá de la transgresión del anterior orden.

¹²⁶ "I cant get no satisfaction" o "no puedo obtener satisfacción" es una canción lanzada en 1965 por la banda británica The Rolling Stones.

Sabemos que el mundo se encuentra en conflicto, pero se presenta como si fuera el mundo de Ben el que se diluye:

“No será usted uno de esos manifestantes. Los detesto y no los toleraré”, le pregunta y afirma el dueño de un edificio de apartamentos para estudiantes, cercano a la Universidad de Berkeley-. Él, tímidamente responde ¡O no!; probablemente sabe de qué le habla, pero no muestra el más mínimo interés.

Parecería claro que la articulación de los movimientos estudiantiles en las universidades, y la conflictividad social que se vive en la época, son cuestiones exteriores a las preocupaciones y la vida de Ben.

Aquí encontramos una muestra sintomática del cambio de discurso. La soledad y abandono que aqueja a Holly por ejemplo, es rota en la medida en que Paul entra a su vida, digamos que por la relación que hace de él con su hermano, pasa a ocupar un lugar fundamental en su fantasía, que se asienta cuando en el proceso de transferencia justamente se enamora de él. Precisamente, es en la afección de este encuentro, que en Holly se genera la ruptura consigo misma.

En cambio, en El Graduado la soledad y todos sus problemas, se expresan como puro individualismo, la crisis de Ben aparece como algo netamente personal, está preocupado por su futuro, pero no hace nada al respecto, esto plantea en general una especie de desconexión del contexto histórico en el que se desenvuelve.

La idea que ronda estos dos sentidos, puede entenderse en otro plano como la diferencia de la dirección en que se expresa el movimiento dialéctico entre: sociedad y sujeto. Entonces, el cambio de lógica va, de la crisis social como crisis individual, a la crisis individual como crisis social.

En el primer, caso tenemos una sociedad que apunta al desarrollo de las fuerzas productivas con la industrialización, ésta es la garantía del modernismo, del “desarrollo social”; por lo tanto hay un rechazo a todo lo que implican las formas tradicionales de producción por considerarlas ineficientes y arcaicas, y a la larga generadoras de pobreza.

Esto se asocia también con el campo y su estilo de vida, en contraposición a la modernización de la ciudad. Esta búsqueda es la que hace que Holly huya de Doc y de Texas. Digamos que en este contexto, los problemas en la distribución y escasez de alimentos, la falta de empleo, son problemas colectivos que se reflejan en el nivel individual. Podría leerse al respecto las películas del neorrealismo italiano, como *Ladrón de Bicicleta* (Vittorio de Sica, 1948).

En el segundo caso, tenemos una sociedad que pretende superar, gracias al desarrollo científico-tecnológico y una racionalidad instrumental, los problemas anteriores, desarrollándose fantasmáticamente como una economía de abundancia. Sin embargo, no es que los problemas de distribución inequitativa de la riqueza, la escasez, la polaridad de clases, la falta de empleo etc., se vean efectivamente

superados, sino más bien es la forma en que estos antagonismos son asimilados socialmente, lo que llama la atención.

Frente a esto, el individuo moderno por ejemplo, en su racionalidad ensimismada, es el que, en las crisis económicas se acusa de no ser lo suficientemente emprendedor, o frente a la violencia, de no ser precavido; para lo cual debe defenderse armándose, cercando su casa y en general buscando refugio en un espacio interior que aparece como la única posibilidad de alejarse de un mundo cada vez más agresivo. En El Graduado justamente, la forma en que el sujeto se construye, se dirige del individuo ensimismado, incapaz de lidiar con estas inconsistencias.

Inclusive nos atreveríamos a decir que cinematográficamente esto se articula en los movimientos de cámara que registran los rostros de Ben y de Holly.

Con Ben todo parte de un primer plano de sus expresiones, luego la cámara se aleja mostrando el lugar en el que este se encuentra: es él y luego el avión, o la habitación, o la fiesta, o la piscina o la boda, etc.

Holly por su parte se revela en un contexto particular, y de ahí la cámara se desplaza hacia sus reacciones de gozo o sufrimiento en primer plano: es Ella entrando en la calle, a una fiesta, o a la estación de tren etc. es decir irrumpiendo en un espacio ya enmarcado.

La diferencia entre estos dos movimientos va, de plano detalle o primer plano a plano general, y de plano general a primer plano.

Ben en todo el film aparece como un tipo incapaz de asumir su propio rol social, no toma decisiones, sino que es inclinado por las circunstancias a hacer una u otra cosa. Parecería castrado de voluntad por lo que simplemente es arrastrado a tomar una u otra decisión, únicamente cuando la misma ya está tomada, por “fuera de él”, caso contrario pulula por el espacio sumido en sus pensamientos. Inclusive en la secuencia inicial de los créditos, no camina, sino que es arrastrado por una banda mecánica afuera del aeropuerto.

El punto fundamental en esto es la posición de Ben frente a su contexto. Él se configura como el “sujeto vacío” que viene a ser llenado por la ideología de la época, expresada en una moral flexible, en una sexualidad no solo permisiva y experimental sino imperativa, y desde luego tolerante frente a la naciente diversidad. Así, ese Gran Otro de los sesenta y setenta, que retroactivamente pasa a ser restrictivo, moralista, sexista, discriminador, intolerante, etc., se configura en la causa de la conflictividad socio-cultural de la época, en un espacio que promete ser incluyente mientras incita a gozar desafortunadamente.

Recordemos que, en la época en que se estrenó esta película se convirtió en un éxito rotundo, por lo arriesgado de su planteamiento y su crítica a la clase burguesa (es una de las primeras obras del cine mainstream post-código), etc., al punto de ser

considerada ícono de muchas generaciones. Nuestra tesis es que lo aparentemente controversial del tema y la forma en que está manejada, es más bien un ejemplo de lo que pasó con los jóvenes de la época, desubicados después de las posibilidades abiertas tras la conquista de ciertas luchas sociales, evidenciando ese cambio de lo simbólico-imaginario a lo simbólico-real.

En la subversión de los códigos tradicionales, proceso que, lejos de hacer de esta una película transgresora, se elimina el papel activo del espectador; en la medida en que le “exponer todo”; clausura la posibilidad de abrirse a una dimensión más allá de la inmediatez de lo dicho ahí, cinematográficamente, lo que en términos sociales se traduce en la extinción de la utopía como motor social.

Es por esto que en la película hay muy pocas cosas que deben ser inferidas, su lógica de articulación es más bien explícita, y la información necesaria para entenderla nunca nos es esquiva. Esto no significa el planteamiento de las relaciones sexuales de manera explícita, eso es trabajo de la pornografía, que de hecho se establece como industria en esta época, el punto es que, ya no rechaza el mostrar cuerpos desnudos ni especificar cómo el acto sexual va a ocurrir.

La película es muy efectiva a la hora de retratar a la subjetividad social naciente, pues no se centra en los movimientos y sus discursos contestatarios, sino que da un paso más, y simplemente integra o naturaliza de una vez los códigos sociales adquiridos que rompen con la rigidez de lo permitido. Por ejemplo, una vez que Ben empieza a

frecuentar a Elaine y tras explicarle por que ha actuado en principio tan indiferente, también le confiesa que se ha estado viendo con una mujer casada, ella no parece inmutada, y no tiene la más mínima intención de reprocharle su comportamiento, claro que ella no sabe que la mujer casada es su madre.

Sabemos que parte del meollo general del film es la relación de carácter sexual que Ben mantiene con la Señora Robinson; sin embargo no es que Ben esté realmente interesado en ella, únicamente ella se encuentra en el momento adecuado, de tal modo que esta relación funciona como la posibilidad para salir del hastío de la vida ambigua en que vive, como único fragmento de consistencia.

Lo que se ve en una imagen en la que Ben esta flotando en la piscina, y luego al saltar sobre una boya aparece, por obra del montaje, en los brazos de ella y el la sujeta.

No obstante, el acostarse con la Sra. Robinson no es simplemente casual, ella lo busca y él termina respondiendo a su llamado cuando ella cuestiona su virilidad. Como una muestra entonces de una *liberación represiva*, en la que el dar paso al goce se constituye en una forma de reconocimiento dentro de las nuevas coordenadas de este Gran Otro permisivo. Por ello es que, la Sra. Robinson en tanto que personificación de los principios de otra generación, de los valores de los padres de Ben, da cuenta de esta alentada transgresión de la norma.

Este encuentro entre Ben y la Sra. Robinson, que en la película es presentado como sexual, es el que permite comprender que la lógica del posmodernismo no es una innovación, pero tampoco puede ser asumida como una continuación estricta, pues efectivamente se subvierte la manera como se configuraba la autoridad.

Ante esta desarticulación de la autoridad el sujeto pierde sus coordenadas de sentido, mas no construye unas nuevas.

Existe una escena perfecta, que retrata el sentido de toda la película y por ende el porqué de la desubicación de Ben. Esta se desarrolla en la boda entre Elaine y Carl Smith, un compañero de universidad. Tenemos como antecedente que tan pronto Elaine descubrió la identidad de la mujer casada con quien Ben estuvo, ella se marchó hacia Berkeley, su universidad; ahí la relación con este compañero se desarrolló, por lo que planearon casarse. Es en este momento cuando entra Ben, empeinado en evitarlo.

La escena en cuestión transcurre en la iglesia. Ben llega minutos después de que Elaine y Carl han pronunciado el clásico “si acepto”. Aquí radica el punto nodal de todo, a diferencia de la fórmula clásica tanto del cine, como de la novela.

El contrato simbólico del matrimonio que se hacía efectivo con el “acepto” y que les otorga a la pareja el estatus de casados, no tiene ya ninguna validez; el beso ya no cierra este hasta la muerte, convirtiéndose esta la fórmula “sí, acepto” en un puro acto

formal carente del más mínimo contenido. ¿No es esto acaso el sentido del sinsentido posmoderno?, donde la acción en “sí misma” es la que efectiviza el mandato simbólico.

Justamente cuando Ben se acerca a donde está Elaine y se produce una riña entre los padres de los novios contra Ben y ella, la señora Robinson le dice con tono sentenciador: “Es muy tarde”, refiriéndose a que ya no pueden hacer nada pues la boda ha sido consumada, a lo que Elaine responde: “no para mi madre”. Efectivamente en ellos la norma simbólica ya no tiene validez alguna.

Es en este sentido que aquellos que acusan a la película de cometer un sacrilegio, en tanto que Ben utiliza a la cruz como arma de defensa, no toman en cuenta que, para este momento la autoridad simbólica ha caído totalmente, ya no constituye el referente último que estructura las acciones, revelándose así la cruz como un objeto simple que ya no ocupa ningún lugar en el orden simbólico. El sacrilegio en realidad es el huir luego del “acepto”.

Lo mismo se visibiliza en al final. Aun cuando esta película recurre en última instancia a la clásica fórmula hollywoodense de la pareja como modo de redención de sus personajes, se plantea un giro inesperado, pues tras alcanzar su objetivo: escapar de los parientes furiosos, se embarcan en el primer transporte que se les cruza y del cual desde luego desconocen su destino. Lo particular es que al subirse al bus, toda la gente que viaja les regresa a ver y la cámara se fija en la cara de estas personas, que parecen cuestionarles, - pues bien, y ¿qué van a hacer, ahora que, efectivamente han

subvertido la norma social, que se han ido contra la iglesia, la familia y todo la tradición? Tras unas pocas risas, Ben y Elaine parecen quedar en blanco, con la sombra de una duda que tampoco han sabido responder. Así acaba el film, configurándose como una analogía de la sociedad posmoderna a la que asistimos en la actualidad, donde la alteridad en forma de vacío y apertura nos está arrojando a la muerte y no al deseo.

3.2 One Flew Over the Cuckoo's Nest y THX-1138: desde la transgresión a la autoridad y la resignificación del orden simbólico, hacia el simulacro de la transgresión en la invisibilización del Gran Otro.

Partiendo de la postura de la literatura y el cine, como grandes *textos sintomáticos* de la modernidad y postmodernidad, hemos escogido a *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, dirigida por Milos Forman en 1975 y *THX-1138* dirigida por George Lucas en 1971; las cuales cada una en su género fílmico, la primera como realismo y la segunda como ciencia ficción, dan cuenta no solamente de la contingencia e inconsistencia del modelo histórico hegemónico, sino que permiten visualizar la reconfiguración que comienza a gestarse del orden de lo simbólico, y por consiguiente de las coordenadas del espacio social bajo las cuales se busca desconocer, o transgredir la Ley.

En este sentido, ambas películas hacen una crítica directa hacia la lógica universalizante y que reprime a la alteridad. Por una parte, *One Flew Over the*

Cuckoo's Nest cuestiona la categorización normal-anómalo y el uso que hace la institución psiquiátrica de mecanismos psíquicos y fisiológicos para la "normativización"; y de otra parte, THX-1138 censura una sociedad totalitaria que para su reproducción se vale del control de lo privado y lo público, teniendo como eje a la razón pragmática objetivada.

Si bien ambas películas mantienen una narrativa diferenciada en cuanto al énfasis y posturas en determinados aspectos, ambas confluyen en el cuestionamiento de la universalidad de la Ley, y en la búsqueda de la Libertad; la misma que en ambas películas se alcanza solamente escapando de su universo diegético en una especie de acto heroico llevado por uno de los personajes. Presentándose como si existe un mundo más allá del rígido cuerpo social, como que si existe una realidad exterior que es la "verdadera", que al carecer de coerciones permite la "expresión real" del individuo. Mas este sentido desconoce la necesaria identificación en el significante que el individuo hace para su existencia social, es decir la imprescindibilidad de lo simbólico para la dotación de sentido al caos ontológico de la humanidad.

Ahora bien, ambas películas en tanto que productos culturales, evidencian la demanda social en ciernes de un orden simbólico que sea comprensivo de la diversidad y con apertura hacia los cambios, en contraposición a un orden basado en la univocidad de sentido y la represión de lo distinto.

De esta forma, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* y *THX-1138* al tiempo que son asimiladas como películas controversiales que ponen en cuestión los códigos sociales de la época, sientan los antecedentes para el posterior desplazamiento del Gran Otro tradicional, caracterizado por ser una autoridad que se impone coercitivamente sobre el individuo y responde a la dominación de clase, para la transformación en su inverso: la potenciación de la dominación ejercida por un Amo sin rostro.

Esta diferencia es la misma que existe entre *One Flew Over the Cuckoo's Nest* y *THX-1138*, películas que fueron creadas en tiempos inversos a los tiempos históricos a los que sus propuestas responden.

One Flew Over the Cuckoo's Nest, estrenada en 1975, tuvo una extraordinaria acogida en la taquilla, situándose actualmente en el puesto ochenta y dos de las películas con más espectadores de la historia de Estados Unidos¹²⁷, además de que ganó cinco Oscar: mejor Película, Guión adaptado, Director, Actor y Actriz¹²⁸.

No obstante, a pesar de haberse convertido en un referente de transgresión social a partir de los 70's hasta la actualidad, en la crítica que hace a una ideología excluyente y violenta, deja intacta las relaciones sociales de poder y con ello de forma indirecta, afirma la necesidad ontológica de la ideología como estructura social que permite instituir las coordenadas de sentido para afrontar la existencia.

¹²⁷<http://miguelcalvosantos.suite101.net/alguien-volo-sobre-el-nido-del-cuco-la-mejor-pelicula-de-1975-a44242>

¹²⁸<http://www.imdb.com/title/tt0073486/awards>

Por otra parte, THX-1138 estrenada en 1971, fue un fracaso en taquilla, siendo aclamada solamente dentro de los círculos estudiantiles de izquierda y en los círculos cinematográficos afines a la nueva ola de cine independiente de Estados Unidos, para en años posteriores convertirse en una película de culto¹²⁹. Cabe preguntarse si: su apoteosis posterior recae en la crítica frontal que hace al orden ideológico del capitalismo, o si efectivamente es una representación del escenario social que comienza a perfilarse a partir de los 70s, el cual luego de transformar a la inconsistencia del orden simbólico actual en una expresión trans-histórica de la incompletud ontológica de la sociedad, ha agotado toda posibilidad de construcción de mundo, es decir de lo simbólico.

De esta forma, la tesis que desarrollaremos en la lectura de estas películas tiene como punto de encuentro la concepción de la ideología como un aparato coercitivo externo, mas el punto diferenciador es la manera como se concibe a la Ley, lo cual determina la forma en que cada una plantea la transgresión a la misma.

Tanto *One Flew Over the Cuckoo's Nest* como THX-1138 conciben a la Ley como norma homogeneizante que violenta al sujeto desde afuera, alienándolo en la primera película, y a través de su coerción directa en la segunda. Mas el orden simbólico es concebido de forma diferente en cada una, en *One Flew Over the Cuckoo's Nest* se perfila hacia la consecución de un fin más allá del bien individual, pero concebido como el precio necesario para el establecimiento de las coordenadas sociales, a diferencia de

¹²⁹<http://capricornio-uno.blogspot.com/2011/02/thx-1138-directors-cut-1971-dual.html>

THX-1138, en la cual se plantea hacia la realización de un fin independiente al ser humano.

En la forma en que se trasgrede el control externo de este orden, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* se configura como modernista pues plantea escapar al psiquiátrico como universo particular de dominación, mas sin desconocer la necesidad de su papel como institución social; en contraparte, la propuesta postmoderna expresada en THX-1138, plantea la posibilidad de un espacio no dominado por la norma simbólica, el mismo que no se remite al espacio "a-simbólico" planteado al final de la película, sino que la misma sociedad totalitaria se desenvuelve como cuerpo autómatas, es decir desprovista de coordenadas de sentido, y por tanto ausente de la necesidad de subvertirla.

- **One Flew Over the Cuckoo's Nest, un cuestionamiento a la autoridad o el reacomodo de la institución**

One Flew Over the Cuckoo's Nest se desarrolla en un psiquiátrico de los Estados Unidos, al cual Randle McMurphy (Jack Nicholson) ha sido enviado para ser evaluado de su estado de salud mental; lo que según se sugiere es una estrategia planificada por el mismo para evadir la condena que cumplía en prisión.

En el psiquiátrico entra en conflicto con la jefa del departamento de enfermería: la enfermera Mildred Ratched (Louise Fletcher), una mujer bastante hostil y que mantiene

una postura distante, indolente, y siempre objetiva con respecto a los pacientes y a sus crisis.

La presencia de McMurphy en el psiquiátrico se convierte en un hito controversial, en la irrupción que causa tanto en las relaciones entre los pacientes, como en la relación que mantiene con la señorita Ratched. Llegando a cuestionar las normas de convivencia que permiten el correcto funcionamiento de la institución, es decir, el desenvolvimiento de cada integrante de acuerdo al lugar asignado: Yo o sujeto de normativización, y la extensión de esta conciencia hacia el Otro, convirtiéndolo en Mismo u objeto de normativización.

McMurphy en términos levinasianos encarna la figura del *extranjero* que *perturba nuestra casa*, ya que irrumpe tanto en los códigos instituidos entre los internos, así como en los que ha establecido el personal médico con los mismos. Su presencia incomoda la estancia de los internos o del personal médico en el Mundo, no formando totalidad con ninguno de ellos, lo que se ve a continuación.

Habiendo desarrollado los internos un lenguaje en el juego de barajas que desde la mirada de McMurphy es visto como absurdo, él se empeña en modificarlo, irrumpiendo en la forma en que hasta entonces habían venido relacionándose.

Por otra parte, McMurphy cuestiona la relación de dominio que mantiene el personal médico y específicamente la enfermera Ratched, frente a los pacientes, quien

concebida así mismo como portadora de un saber universal: el de la psiquiatría, se configura desde el *yo puedo* sobre el Otro, expresado en el poder que detenta para en actividades puntuales como la terapia grupal que la realizan cotidianamente con el fin de compartir sus malestares emocionales, estar en la capacidad inclusive de organizar el desplazamiento de los participantes en el espacio, determinando cuando incorporarse, los momentos de sentarse e inclusive haciendo un uso restringido de la palabra.

La forma como McMurphy irrumpe en cada uno de estos universos totalitarios da cuenta de la ruptura en la convivencia dialéctica que hay entre el Mismo y el Otro. Mientras en la “ingenua” ordenación del juego lo que está haciendo es, traduciendo el mundo creado por los internos al lenguaje oficial, es decir al lenguaje del Yo; en la relación con el personal médico cuestiona frontalmente la violencia ejercida hacia la alteridad, al provocar en los internos el cuestionamiento respecto al estado patológico bajo el cual son categorizados y por tanto tratados.

La indisciplina de McMurphy frente a las normas de comportamiento y la puesta en duda de la autoridad de la enfermera Ratched, se constituyen en las causas para la catalogación del Comité médico como psicópata. Hecho a través del cual se evidencia el afán de este *Yo pienso* que a través del *poner luz* sobre del Otro, es decir de su inscripción en una categoría de la razón universal, está en capacidad de aprehenderlo.

Si del saber médico se desprende la justificación para someter a McMurphy a la lobotomía, se comprende entonces porque *iluminar es quitar al ser su resistencia*, que en la medida en que se ha convertido en un objeto de conocimiento carente de presencia sensible, entonces es válido someterlo a cualquier acción en pos de la historia universal.

Al instaurar McMurphy la *novedad histórica*, es necesario que los individuos a viva voz callen para que la historia continúe con su tarea. Su presencia invoca al cambio en la concepción respecto a sí mismos como sujetos de creación de mundo. Si antes el señor Martini nunca había cuestionado la autoridad de la enfermera Ratched, no encontrando sus actos ninguna resistencia, ahora interroga su *libertad* en la disposición de los bienes individuales, como son los cigarrillos. Denunciando la infantilización que el personal médico hace de los internos.

Solamente cuando el psiquiátrico toma en cuenta la interpelación que ejerce el encuentro con McMurphy, percibe el cambio que ha generado en la autoconcepción de los internos como sujetos que están en capacidad de crear mundo, es decir de crear su propia vida, por lo que se torna necesario sacrificarlo en pos del continuo histórico.

No obstante, lo que el personal médico no sabe es la relación que ha entablado McMurphy con “El Jefe”, un indígena mutista, quien interpelado por este, finalmente escapará de la institución.

Así, la imagen que nos da la bienvenida es un paisaje natural constituido por un conjunto de montañas y donde los pájaros trinan, el cual nos genera una sensación de calidez y tranquilidad. Si bien, esta imagen no nos introduce a la escena siguiente, ni tampoco a ninguno de los momentos de la película, lo que la establecería a simple vista como una escena descontextualizada, funciona en la medida en que se la lee en conexión con la escena final y se vislumbra su importancia en la configuración del sentido de la película como una apelación a la necesidad de la institución social. Veamos.

One Flew Over the Cuckoo's Nest concibe a la ideología como la imposición de un orden que responde a los intereses de un limitado grupo social, por tanto parcial, pero que en su posicionamiento como universal, enajena a los sujetos para la reproducción de éste. Si inicialmente el orden de lo simbólico se muestra en su inconsistencia en la medida en que está parcializado por una delimitada visión de lo normal, la película tomada en su sentido global, en un segundo momento da cuenta de la necesidad de la ficción ideológica como la única forma de ser de lo humano, lo cual se evidencia en:

La articulación de la institución que ejerce la Ley,

La interiorización del mandato simbólico, en tanto que encarnación no solamente de la norma, sino de la fantasía subjetiva.

Entendemos que el universo simbólico de la película se maneja en una convivencia conflictiva entre el modernismo y postmodernismo, lo que es visible en cada uno de los aspectos anotados.

Este film da cuenta de la violencia que ejerce la ideología dominante en su forma moderna de operar, la cual se basa en la universalización manifiesta de un principio particular. El cual está en capacidad de totalizar el universo de sentido solo en la medida en que se autodefine como trascendental. Es por ello que, la película critica la arbitrariedad con la que opera el discurso de la normalidad y anormalidad psíquica, que diferencia lo humano en dos poblaciones muy bien definidas: “los cuerdos”, y “los locos”. Categorías que se desprenden de una negación por parte de una conciencia colonizante que, en el establecimiento de una subjetividad unívoca y cerrada como principio a-histórico de normalidad, excluye las diversas formas de ser de lo humano, castrando sus infinitas posibilidades de ser. Lo que se evidencia cuando McMurphy cuestiona lo que se concibe “normal”, y expone su carencia de un núcleo substancial.

En este sentido, en el film se muestran una serie de personajes cuya subjetividad no da cuenta más que de la forma como cada uno ha asimilado el núcleo traumático de su existencia. Por ejemplo, para Billy (uno de los pacientes del psiquiátrico) el síntoma que articula su relato de vida es la dificultad para establecer relaciones con las mujeres, por otro lado, para “El Jefe” es la denigración social sufrida por su padre. Evidenciándose que, la función de la institución psiquiátrica es negar la manera como

cada sujeto manifiesta lo Real, aquello que de forma no-consciente y no-identificable pone en duda el fluido simbólico, el orden codificado de toda sociedad.

Es por ello que, el psiquiátrico como institución de orden y control social implica la categorización de lo normal y anormal, que desde luego responde a una necesidad de diferenciar al sujeto funcional del no funcional. En esta diada pretende totalizar los comportamientos desde aquello que aparece como lo más subjetivo, definiendo de esta manera lo normal como la canalización de la energía de vida hacia el trabajo. Esto puede evidenciarse en la razón para la concepción de McMurphy como un sujeto potencialmente anómalo: la inoperatividad en las actividades fijadas en la prisión y la búsqueda constante de formas de evadirlas.

No obstante, ante la revelación de la arbitrariedad de la autoridad por McMurphy, cabe preguntarse si es posible una sociedad que escape a su articulación por un determinado significante amo, si es posible una sociedad en la que de forma armónica confluyan las diversas formas de significar el mundo, de abrirse al Otro en la anfibología del lenguaje y aun así estar en posibilidad de conformar sociedad.

Partiendo de la premisa de que lo humano nace como una herida de la naturaleza, es decir diferenciado de la naturaleza por la cultura, pero no por ello independiente, y las implicaciones de esto en su economía libidinal y la forma en que simboliza el mundo y construye realidad; es posible comprender porque lo humano no solamente es caos,

sino que solo a partir de ese principio es que se genera el orden, como articulación de sentido, alcanzado desde luego en la socialización.

Así pues, en tanto que el individuo existe solamente como sujeto social, la única forma bajo la que es posible el paso de su individualidad discontinua hacia un sujeto de unidad de sentido, que está en capacidad de aplazar su muerte, es a través de una matriz universal; la que dota de significado a su existencia, pero que también se construye en doble vía.

En este sentido, el orden simbólico para la efectivización de su mandato se vale de mecanismos que delimiten el desplazamiento del individuo de acuerdo a los códigos fijados. Los cuales no necesariamente se ejercen como una “fuerza bruta”, ni tampoco se desprenden de una argumentación minuciosa que dé paso a su comprensión lógica; sino que éstos independientemente de la forma que adopten siempre van a conservar un carácter traumático. Lo que, de acuerdo con el pensamiento de Žižek, no se constituye en un aspecto que le reste de potencialidad a la Ley.

Este carácter irracional de la Ley, en tanto que denota una distancia entre ésta y el sujeto, es una condición positiva de la misma, ya que solamente a través de ella uno se encuentra a merced del falso reconocimiento de la autoridad que está más allá de mi individualidad. Podemos ver esto en la forma como es presentada la Ley en la película, la cual fluctúa entre una autoridad que se configura como fuerza coercitiva, y una autoridad que no irrumpe violentamente sobre la subjetividad de los individuos. Lo que

denota la confluencia de las lógicas: modernista y postmodernista, como se había anotado inicialmente.

Así, la forma como la autoridad se configura en el espacio simbólico de la película será analizada a partir de la distribución de los personajes en los espacios, como metáforas que dan cuenta de la distancia o participación entre la Ley y los sujetos.

Remitámonos a la sala de enfermería como espacio de separación entre el personal médico que encarna a la Ley, y los pacientes, que se constituyen en sujetos de normativización de la misma. Así, la sala de enfermería es un lugar restringido al personal médico, el cual se configura de forma explícita, véase la anunciación que hace la Srta. Ratched respecto a la prohibición que tienen los internos para entrar; de igual manera se presenta una barrera de cristal que la separa de la sala general de pacientes, representando metafóricamente la sala de enfermería, la distancia insalvable entre el universo simbólico de la Ley y el de los sujetos.

De otro lado, está el espacio de la terapia, en el cual las enfermeras forman un círculo con los pacientes con el objetivo de generar un ambiente de confianza, en el que cada uno está no solamente en posibilidad de compartir aquello que le perturba, sino también de empoderarse de sus palabras y opinar respecto a lo que le sucede a los demás. En principio esto implicaría una ruptura en el movimiento de significación realizado desde el sujeto de saber: la enfermera Ratched, frente a la masa que conformarían los pacientes. No obstante, en el film se visibiliza la totalización de

sentido que ejerce la Ley encarnada en ella, en la medida en que si en primer momento el espacio de la terapia se muestra como un lugar en el que se borran las fronteras entre la autoridad del psiquiátrico y los pacientes. Éste, en un segundo momento devela la efectiva organización ejercida por la enfermera Ratched; quien es la que confiere el uso de la palabra y su alcance.

Es por ello que, se puede hablar de una convivencia conflictiva de las formas como se perfila la autoridad. Si en términos de contenido, la organización equidistante de los integrantes en el círculo supondría un paralelo posicionamiento en la configuración del orden simbólico, en términos de forma se da cuenta de la concentración de la autoridad en el personal médico. Por ello, las enfermeras no se encuentran entremezcladas entre los integrantes, sino que están posicionadas al frente de los pacientes y manteniendo una cierta distancia con respecto a ellos.

Aquí nos atrevemos a afirmar que el espacio de la terapia se configura como el campo de tolerancia por excelencia, en el cual si bien la enfermera Ratched no ejerce de forma directa la significación del mismo, es justamente a través de la disimulación de su autoridad, que está en posibilidad de interpelar con mayor eficacia. Es por este motivo que la organización y disposición de los espacios es fundamental, pues es la distancia que garantiza la seguridad y autoridad de unos frente a otros, o como diría Fanon, la diferencia entre los que ejercen la palabra y los que hacen uso de ella.

Podemos evidenciar esto en uno de los mensajes escritos en la pizarra colgada en el área de la terapia, este dice: *Si desea hablar con el director, solicítelo en la enfermería.* No encontrándose este cartel en un primer plano, expresa sin embargo la forma en que la ideología opera a través de los intersticios sociales, y es a partir de ellos donde se efectiviza el mandato simbólico, evidenciando esta escena a la ideología en su papel de articulador, y no solo de una representación parcializada de la realidad.

En el mismo sentido, tenemos a la enfermera Ratched en el espacio de la terapia como personificación del Mismo, en tanto que conciencia abstracta, está en posibilidad de comprender y representar el universo humano a la luz de la racionalidad del discurso de la ciencia. La falta de expresión en su rostro que pretende cierta neutralidad y calma en casi todo momento, constituye en la práctica la máscara de la investidura del poder, mima que le reprime e impide abrirse, no necesariamente más allá de su rol social (porque sabes que esa es la garantía de nuestra existencia), pero sí como algo más que un autómata, como un rostro que expresa.

Solo en la medida en que la enfermera Ratched ocupa el lugar de la autoridad en el universo simbólico, puede configurarse como la voz que determina lo válido, estableciendo frente a las experiencias emocionales y corpóreas que vive con los pacientes, una distancia racional que conjuntamente con los medicamentos, están en posibilidad de atenuar el impacto que implica el encuentro con el Otro.

Esto se evidencia en la inmutabilidad con la que se muestra Mildred respecto a las crisis en las que entran los pacientes, en las cuales siempre se mantiene con una actitud inmune hacia cualquier “desenfreno” emocional. Así, la enfermera continua en el mismo lugar de partida de la sesión, sentada en su silla, sin realizar ningún movimiento corporal o gestual para expedir una orden o para manifestar su malestar ante las situaciones de crisis, sino que la misma denota la represión respecto a su emocionalidad y con ello establece la supuesta neutralidad del encuentro y la forma de aproximación. Y ¿no es acaso la creencia en este espacio de neutralidad, el principio que rige el encuentro multicultural en nuestras relaciones efectivas actuales, es decir un elemento fantasmático que pretende apostar por un encuentro igualitario más allá de las diferencias insalvables que pueden existir entre los seres humanos y que adquiere materialidad paradójicamente en la virtualización de la vida?

Pues esto como se ha dicho es una de las trampas más comunes en las que una persona puede caer pues, contrariamente a lo previsible, esto en lugar de ser un espacio blanco, vacío, que puede ser significado por cualquier sujeto, da cuenta de la máxima expresión de la autoridad ideológica.

A la enfermera Ratched no le es necesario hacer uso de ningún recurso directo, ya sea físico o verbal, para apelar al orden en el espacio de la terapia cuando los pacientes entran en crisis, por el lugar privilegiado que ocupa, únicamente su presencia le basta. Por ejemplo, para recuperar el orden de la sala, luego de una de las escenas de conflictividad manifiesta continuamente en las reuniones, no le hace falta llamarles la

atención, ni menos aún la mediación de algún miembro del personal de control; solamente basta su presencia inalterada para que Harding, uno de los pacientes, recobre su lugar en su silla.

En esta línea, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, permite evidenciar como el Gran Otro, como eje articulador de la sociedad no representa únicamente la imposición violenta de una fuerza que viene exclusivamente desde el exterior, para manipularme como un pieza funcional al orden, sino que el mismo sujeto articulado por esta, contiene ya el deseo que vuelca en este Gran Otro para zurcir su fisura ontológica.

En el film, las pastillas administradas a los pacientes para su “estabilidad” se constituyen en una metáfora del Gran Otro, en tanto que dan cuenta de la necesaria posición de exterioridad en la que debe situarse éste para que la transferencia como sujeto supuesto del saber sea efectiva; pero además, dan cuenta de la encarnación de la fantasía del sujeto en estas. Así, al momento de convocar a los internos a la hora de la medicación, forman una fila y cada uno no cuestiona la validez de este acto que podría catalogarse como un mecanismo de dominio, sino que el mismo está ya inscrito en el universo fantasmático que cada uno ha creado: Si Harding ha estudiado psicología, recibe con agrado las pastillas e incluso las considera como parte del tratamiento psiquiátrico en el que ha decidido participar, Ellsworth (otro paciente) solamente puede ingerirlas acompañado de un cigarro, como si en última instancia este fuera su garantía de que todo está bien, y Sefelt por su parte, recibe la medicación como que si asiste a la sacristía cristiana, es decir es un momento de devoción.

Si partimos de la premisa de que no existe un paraíso perdido, o una esencia de lo “realmente humano”, sino que el núcleo mismo de lo humano reside en el antagonismo social, en la inconsistencia; se desprende entonces la imposibilidad de un mundo libre de coerciones, lo que sería un paraíso pre-edípico. Por ello, si bien la película finaliza con “El Jefe” escapando a través de una de las ventanas del psiquiátrico, la escena siguiente es la reiteración del paisaje natural presentado al inicio. Mas, una de las escenas que precede la finalización de la película es la muestra de todos los pacientes jugando “correctamente” barajas, a diferencia de cuando llega McMurphy donde el juego, bajo su mirada aparece imposible debido al poco interés o a la imposibilidad de poner y seguir las normas de participación. Se concluye pues, que la sociedad, solo existe como institución o totalidad, que funge de agente de control en pro de un mundo común.

- **THX-1138: una premonición de los 70's al *Desierto de lo Real***

THX-1138 nos muestra una sociedad futurística, la cual además de la tecnología desarrollada para la producción, ha desarrollado mecanismos de control para detectar, informar, y manipular cualquier actitud que entre en fricción con los estrictos códigos de comportamiento establecidos. Sociedad que para el direccionamiento de la energía de vida hacia el trabajo ha establecido la ingesta de estupefacientes, y por tanto estos mecanismos han sido diseñados también para detectar los desbalances químicos causados por omisión u exceso en la medicación establecida.

En este panorama, conviven las personas que para mayor facilidad de control y homogenización, han sido despojados de todo signo de diferenciación, como la ropa, el corte de cabello, y hasta sus nombres, los que han sido sustituidos por un número de control. En este contexto conocemos a THX-1138 al que la convivencia con su compañera de hábitat, LUH-3417, le ha generado un sentimiento inidentificable, como él lo dice, el cual ella ha tratado de liberarlo, optando por hacer un cambio en la medicalización.

A consecuencia de este acto THX-1138 y LUH-3417 son confinados a la prisión por violar los mandatos de la Ley, y LUH-3417, debido a que se encuentra embarazada es sometida a un proceso de expulsión de su hijo, que en tanto que vida nueva, aun no normada, podría desestabilizar el estricto orden en que se funda esta sociedad.

THX-1138 al igual que *One Flew Over the Cuckoo's Nest* nos muestra un orden de lo ideológico planteado como falsa conciencia que encubre las relaciones de poder que se tejen. No obstante, la diferencia con la propuesta modernista de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* recae en que, inconscientemente la incoherencia sobre la que se funda el orden de lo simbólico, totaliza al mismo, es decir que no existe una propuesta más allá de la sociedad considerada como incoherencia, esto se fundamenta en el:

El descentramiento y abstracción de la Ley,

La forma obscena con la que opera el mandato simbólico.

En esta sociedad que tiene como principios el ahorro, la producción y el consumo, las relaciones sociales están normadas para que los vínculos emocionales-afectivos no afecten la racionalidad económica hegemónica. Pero esta sociedad entra en desequilibrio cuando entre THX-1138 y LUH- 3417, compañeros de vivienda, además de la relación de convivencia que han venido manteniendo, se genera un sentido que pone en cuestión su relación y que posteriormente se transforma hacia un deseo de trascendencia en un nueva comunidad social. Esto lleva a que los mecanismos de control y re-establecimiento social se activen, lo que motiva a los personajes a escapar.

En este sentido, THX-1138 nos presenta un mundo futurístico donde los personajes conviven en un orden social que se desarrolla en términos individuales bajo el imperio del Mismo, y en términos sociales se estructura como Totalidad.

El telón se abre con una propaganda que hace referencia a una película de ciencia ficción, la cual presenta una sociedad *donde todo se hace realidad*, como nos dice su slogan. Y efectivamente THX-1138 nos introduce en un mundo donde el hombre está en posibilidad de evadir las condiciones naturales de su entorno, lo que supone su conquista. Si antes la naturaleza se presentaba como un Otro sobre el que *no puedo*, como un universo desconocido que escapa a mi posibilidad de domesticación; aquí parece ser que la naturaleza ha sido poseída de tal forma que el hombre está en capacidad de sobreponerse a ella.

En este escenario, todo lo que antes se posicionaba como desconocido, y por tanto como fruto de proyección fantasmática, ha sido conquistado por la tecnología. No existe intersticio no organizado por el tiempo de la Totalidad.

Habiéndose construido una sociedad artificial hacia el subterráneo de la Tierra, la vida del ser humano aparece disociada respecto al medio ambiente en el que se desarrolla. En este sentido, en ninguna escena se ve que los personajes tomen contacto con la tierra, el agua, o el aire, que son condiciones de vida básicas; visibilizándose además que han reemplazado a los alimentos por pastillas.

Esta sociedad futurística en ningún momento recurre a la naturaleza para hacer frente a su existencia. Entonces, si ontológicamente la primera alteridad a la que se enfrenta el humano es la naturaleza, en THX-1138 el encuentro con el Otro es anulado desde la producción de mundo.

El contacto entre el hombre y el mundo está mediatizado por la herramienta o la máquina. Debido a la minuciosidad técnica que requiere para crear mundo, este lo hace a través de una prótesis que se desenvuelven como una extensión del cuerpo: donde la mano es reemplazada por un mecanismo tecnológico. Luego que, el sujeto no tiene contacto directo con su creación sino que, se configura desde un inicio como sujeto alienado del mundo de vida creado.

En este sentido, los trabajos que desarrollan los integrantes de esta sociedad se concentran en el campo de control, como es la fabricación de robots para su incorporación al cuerpo policial que vigilará a los sujetos en el espacio público y privado, o que intervendrá fisiológicamente en aquellos integrantes peligrosos para el orden social. Por ello se puede afirmar que si *la economía es la primera salvación* en términos de construcción subjetiva, en esta sociedad, el individuo se configura como objeto de la Totalidad.

Esta sociedad supone la máxima de *poder sobre el Otro*, donde la técnica se especializa en la puesta a disposición del Otro al Mismo. El alcance de los mecanismos de control se desprende tanto de la especialización lograda por la tecnología, así como de la transformación de los individuos en sujetos de vigilancia y denuncia. Esto se evidencia en la situación de transgresión en la que se encuentran THX Y LUH, quienes no solamente han suprimido la ingesta reglamentada de estupefacientes, sino que han trascendido los límites fijados para su relación de compañerismo de vivienda, dando apertura a la puesta en común de mundo.

En esta situación, LUH le acusa a THX que si no habría hecho un cambio en la medicalización, con referencia a la sustitución de unos sedantes por otros, este le habría acusado de evasión de drogas. Evidenciándose por consiguiente la objetivación a la que se acomete al sujeto, convertido en instrumento del Gran Otro. Es por ello que, al ser la obra la primera forma de subjetivación del mundo, es decir de construcción simultánea del individuo y su mundo de vida, la forma en que los integrantes de esta

sociedad simbolizan mundo lleva inscrita su anulación en tanto que extensiones de esta conciencia del Mismo.

La economía se erige en eje articulador de la moral, por ello, la codificación de los comportamientos de los individuos está basada en la predisposición para el trabajo. Fundamentándose todo castigo o recompensa en la respuesta o ignorancia de la dinámica de trabajo. De esta forma, la primera causa por la que es acusado THX, luego de que se le ha detectado un desbalance químico en su organismo, es evasión de drogas, las cuales son fundamentales para responder a las demandas del mundo laboral.

Se puede decir que lo correcto e incorrecto se ha configurado en función de la economía. Por esta razón, los mandamientos de lo divino dan cuenta explícitamente de las normas sociales necesarias para mantenerla: “Demos gracias de que tenemos una ocupación que desempeñar. Trabaja mucho, aumenta la producción, prevé accidentes y sé feliz”, es una de las máximas del hombre de esta sociedad, expresada por la divinidad.

Es necesario tener en cuenta que toda construcción ética parte desde una significación de lo bueno y lo malo en base a las coordenadas históricas bajo las cuales se ha pensado sociedad. En este sentido, en la sociedad de THX 1138 se ha desplegado toda una serie de dispositivos tecnológicos y sociales para evitar la posibilidad del *cara-a-cara*, lo que se expresa en la segunda causa por la que se le acusa a THX:

“perversión sexual maliciosa”, ya que al haber establecido *relación social* con su compañera de vivienda, esta en tanto que revelación del Otro trasciende al Mismo. Es por esta razón que la relación es pensada como fuente de inestabilidad social, en tanto que conlleva a la ruptura de la historia como se verá a continuación.

Más que una prohibición del erotismo, esta sociedad reglamenta el *cara-a-cara*, en tanto que a lo que se teme no es al contacto sexual, sino a la posibilidad que abre esta *relación* de construcción de *mundo en común*. Se comprende porque el erotismo es calificado como una fuente de pecado que debe ser eliminada, como lo declara uno de los participantes del juicio que se acomete a THX, ya que siendo un peligro una vida nueva tomada como un nuevo ser humano o como la creación de un nuevo mundo, esta en tanto que innovación histórica debe ser eliminada.

El malestar que LUH causa a THX al poner en duda su existencia, implica la previa apertura de THX y LUH hacia el *encuentro con el Otro*. Solamente esta posición de apertura al Otro permite el fluído de sentido en este espacio *inter* que se genera, naciendo así entre ambos la proposición de escapar del mundo en el que viven.

La distancia a la que se mantenían THX y LUH como compañeros de vivienda, da cuenta del trabajo que realiza esta sociedad en la formación de individuos autosuficientes que se desplazan independientes de aquello externo a sus seres. Individuos indiferentes e incapaces de construir mundo a pesar de desplazarse en un espacio que les es común; lo cual es la problemática a la que nos enfrentamos en el

mundo actual de ciberespacio, en donde este se convierte ideológicamente en el espacio de la comunicación entre seres virtuales, por tanto seres sin *rostro* carentes de su infinitud.

THX es la expresión del Mismo, el cual se refiere a LUH como una compañera insignificante en tanto que solo comparten el espacio, mas es en esta declaración donde se evidencia su desplazamiento como consciencia libre, la cual puede ejercerse como tal solamente en la ignorancia de la presencia de LUH que, a pesar del malestar que genera su aparición material, su presencia es invisible a la mirada de THX.

A través de estos rasgos anotados, el hombre ha sido convertido en un *ya pasado* contado por la Historia; como nos dice Levinas *ha sido necesario que el sujeto a viva voz calle para que la Historia comience su labor*. El sujeto convertido en objeto, en una pieza funcional a la reproducción de esta maquinaria social.

Se ve un individuo estrictamente organizado por el tiempo y espacio de la Totalidad, que organiza su cotidianidad de acuerdo a los mandatos del Gran Otro: producir, ahorrar, y consumir.

En el film se muestran una serie de imágenes de masas de hombres de apariencia homogenizada que trabajan, y que posteriormente se movilizan hacia lo que parecen ser centros comerciales para su esparcimiento. No obstante, a pesar de que este movimiento implicaría un distanciamiento con el tiempo de trabajo, la forma en la que

se relacionan en la producción ha totalizado las relaciones sociales. De esta forma, si en el trabajo la posibilidad de apertura al Otro está constreñida, en los espacios de “esparcimiento” a pesar de carecer de mecanismos que regularicen directamente las relaciones sociales, la limitación en el contacto es asumida de forma implícita. Se comprende porque en los espacios por fuera del trabajo existen grandes conglomerados humanos que, a pesar de se encuentran en un tiempo distinto al tiempo del trabajo, sensiblemente su posibilidad para encontrarse con el Otro ha sido atrofiada, y por consiguiente su posibilidad de diálogo también anulada.

El orden de lo simbólico ha sido naturalizado de tal forma que ya no necesitan escuchar las órdenes emitidas por los audífonos utilizados en el trabajo, para desplazarse de acuerdo al mandato simbólico en otros espacios.

Así, lo que busca el film es motivar una censura radical hacia una sociedad donde el individuo como particularidad se ha extinguido. Los sujetos de esta sociedad futurista existen en la medida en que puedan fundirse con la masa, aquí radica su posibilidad de integración social, lo que se evidencia en la oración que resta a continuación:

“...Eres un verdadero creyente. El estado te bendice. Las masas te bendicen. Eres obra de la divinidad creada a imagen del hombre. Por las masas, para las masas...”

Como ya dijimos, se ha construido un individuo unificado que viste de pantalón blanco y camisa blanca, cuya cabeza está rapada, y que paradójicamente lo único que le

diferencia de los demás individuos es la portación de su identificación, consistente de un código numérico y su prefijo.

Se asiste entonces a una sociedad donde la colectividad articulada y controlada por el orden hegemónico es la que prima sobre el individuo, lo que se evidencia metafóricamente en la compactación del individuo con el entorno social.

Esto parece súper claro en los espacios de castigo y reforma social y en la manera en que están dispuestos los sujetos así como los colores. El hecho de que vistan de blanco, (el color que aparece como símbolo recurrente de la neutralidad) los funde con el espacio de máxima hegemonía de la norma: la cárcel, la cual también es blanca. Se configura entonces, una indistinción suprema del sujeto con respecto al orden simbólico.

No obstante, THX-1138 en la presentación de una sociedad totalitaria de extrema homogenización de los individuos, da pie a la generación de una paralela posición radical de defensa de la individualidad, que es la discusión que los presos mantienen en la cárcel. Desconociendo con ello que, el individuo en tanto que vacío, adquiere consistencia solamente a partir de la identidad generada reflexivamente en relación al Gran Otro. Por tanto, pensar en la posibilidad de desplazarse como entidad abstracta de su matriz significativa resulta paradójico.

En este sentido, la primera y única salvación del sujeto se produce como alienación en el Otro. Es por ello que, el individuo existe únicamente a partir del lugar que ocupa en la red estructurada del significante, en tanto que cuerpo social, lo cual es desconocido por THX-1138 y constituye desde luego una respuesta frente a la existencia de un Amo sin Rostro, que en la disimulación de sus características, se presenta como inexistente.

Si bien esta posición adoptada podría acusarse de ser arbitraria, en tanto que el film muestra un universo exacerbadamente totalitario de un control minucioso tanto en lo público, como en lo privado, no lo es. Si se analiza con minuciosidad la forma abstracta con la que la Ley se perfila, nos damos cuenta de la invisibilización de la misma como matriz hegemónica.

A pesar de que, en el film existe un cuerpo policial que ejerce de forma directa la violencia de la Ley sobre los sujetos, éste se configura solamente como necesario en tanto que materializa las órdenes de una red de poder que se estructura informáticamente; la misma que puede ser leída a través del análisis que Jameson hace respecto a la forma de operar del capitalismo multinacional tardío: como una red multinacional descentrada.

Así pues, la voz como expresión del mandato simbólico en el film, en algunos casos, da cuenta de la digitalización a la que ha sido sometida, o en otros, aparece como una voz automática la cual no se da cuenta del punto inicial de donde viene; más en cualquiera de sus dos variaciones, ésta tiene un carácter despersonalizado y anónimo. Lo que se

ejemplifica en las dos formas en las que se presenta el mandato simbólico: como orden de coerción, y como norma de interpelación.

En su primer sentido, en el trabajo, todos deben seguir minuciosamente cada una de las indicaciones que les son conferidas por una voz que viene de otra área, mas, en la medida en que ha sido digitalizada, el origen de la misma es desconocido. Mientras que, el segundo sentido se hace visible cuando los personajes abren el lugar donde colocan sus útiles personales y, una voz automáticamente les pregunta la razón de una sobredosis, o de un cambio en la dosis establecida. Momento en el cual es posible identificar el mandato simbólico, en términos de Žizek, como una *elección forzada*, la que significa que el mundo fantasmáticamente se me presenta como lugar para mi elección, no obstante la “decisión correcta” es parte de la “libre” e imaginaria significación que hago del mismo.

Así, en cuanto a la medicalización establecida, la transgresión a la misma, la cual podría leerse desde una sobredosis, o desde su cambio, está ya contemplada en las posibilidades que la Ley ofrece. Los integrantes de esta sociedad no solamente están llamados por el Gran Otro, a través de la norma de constricción, sino por la paradójica elección forzada. Lo que se ejemplifica en la disposición de un contingente de medicamentos, entre las cuales pueden optar, como LUH-3417, por hacer un cambio en su ingesta, o como THX-1138, por incurrir en una sobredosis. Se desprende entonces, un orden ideológico que da cuenta de una avanzada etapa de “deliberación

racional”, cuya posibilidad de desestabilización es parte ya del efectivo cumplimiento del mismo.

Retomando la discusión respecto al anonimato del mandato simbólico, la forma como este se perfila, implica la paralela sustracción del sujeto de su capacidad para ubicarse en la estructura social, en tanto que estructura de poder. En relación a lo que, Jameson concibe como la pérdida de las coordenadas de sentido en la era postmoderna, por consiguiente la difuminación de la matriz hegemónica.

Remitámonos al ritual de castigo al que se le somete a THX-1138. En una primera lectura da cuenta de la invisibilización de la matriz hegemónica, lo que se expresa en: la carencia de paredes de la cárcel, como metáfora de la ausencia de una constricción implícita, y en la dirección de la segunda etapa del castigo por una máquina, cuya violencia se distancia de la primera forma de castigo, que consistía en la administración de descargas eléctricas por la fuerza policial, sino que la misma radica en la intervención fisiológica que hace una máquina sobre el sujeto. La máquina incide directamente sobre el desbalance químico de THX-1138, focalizando su accionar en cada uno de los órganos sensoriales: los ojos, la nariz, la boca, y la piel, como puntos a través de los cuales se inyecta la medicación directamente hacia el torrente sanguíneo.

Aquí, cabe preguntarse si es posible un orden de lo simbólico que se ejerza como “fuerza bruta”, sin su movilización por una utopía. Por ello, se puede afirmar que, a lo que se asiste en la película es a la *obscenidad* de la ideología, la cual implica la

reproducción del orden simbólico no solamente a pesar de la inconsistencia que encierra éste, sino articulado alrededor de ella. Lo cual se afirma en el sentido de distopía, como sentido articulador conferido por George Lucas a su obra. Por ello la inyección directa de la medicina, debe ser asumida como una forma en la que opera el Gran Otro en su violencia obscena, respecto a lo que Zizek nos dice: “La violencia real es una especie de escenificación que surge cuando la ficción simbólica que garantiza la vida de una comunidad está en peligro”¹³⁰.

La vigilancia y el control de esta sociedad futurista, visible tanto en los mecanismos de castigo como en los mecanismos de supervisión del trabajo, se muestra en su exacerbación. Para garantizar el correcto funcionamiento de la producción, la Ley como *red virtual descentrada de poder* está en posibilidad de detectar si la medicación ha sido aplicada correctamente por THX-1138, a partir de los niveles de su respiración, a lo que responde con la inmediata intervención sobre sus células, como forma de acometer la manipulación mental necesaria para reintegrarlo a la producción. Iluminar, es violentar, yo pienso

Esto permite dar cuenta de un orden social cuyo sentido de reproducción es, tautológicamente la posibilidad de perpetuarse, con un objetivo que se remite al aplazamiento en el tiempo de sí mismo, más no en el planteamiento de un horizonte social de sentido, de la construcción de una propuesta de futuro.

¹³⁰ Zizek Slavoj. “El acoso de las fantasías”. Siglo XXI Editores. México, 1999. Pág. 109

Así, en la sociedad futurista que nos presenta George Lucas, no se evidencia en ningún momento actividad laboral relacionada con algo más que, la coerción social, por lo que la producción de mundo se reduce a la reproducción de su propia construcción.

En el film se asiste por tanto, a una sociedad que se ha fosilizado de tal manera que, el movimiento de la historia se configura como una objetividad independiente del sujeto, animada por él, pero que sin embargo se desenvuelve con miras al fortalecimiento de sí misma. Lo que haciendo una analogía con el pensamiento de Žižek, responde a la lógica del capitalismo tardío: “El verdadero horror no está en el contenido particular que se esconde tras la universalidad del capital global, sino en el hecho de que el capital efectivamente es una máquina global anónima que sigue su curso ciegamente, sin ningún agente secreto que lo anime.”¹³¹

En este sentido, la sociedad del capitalismo tardío planteada como una inconsistencia en sí misma, nos da cuenta del desenvolvimiento del universo simbólico con un carácter obscuro, lo cual se evidencia en el desarrollo social de lo Real en toda la sociedad.

En THX-1138 el símbolo de representación de la divinidad se constituye en una máquina, en una estructura cuadrada que tiene la ampliación de un rostro humano en su parte frontal, y la que ha sido construida para que de forma automática, cuando algún sujeto entra a estas “cabinas unipersonales”, semejantes a una especie de

¹³¹ Jameson, Fredric y Slavoj, Žižek. Estudios Culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo. Paidós. Argentina, 1998. Pág. 175

confesionario, se active inmediatamente una grabación que supone simular a una deidad (parece ser la cara de Jesús según su representación clásica), que escucha, que comprende y que aconseja, por tanto que se muestra como forma de reconfortación espiritual.

No obstante, a pesar de que durante las “conversaciones” que THX mantiene con esta divinidad, él es consciente del desfase de la grabación frente a la revelación de su sentimiento de incomodidad con LUH, pero igual continúa ejerciendo el ritual. Allí, la creencia de THX no se desprende de la dotación de la divinidad de un significado trascendental, sino de la práctica efectiva de lo que implica la creencia en ella, mas, la diferencia de ésta en el universo simbólico de la sociedad futurista, es que la misma no solamente se mantiene a pesar del conocimiento de la inconsistencia, sino que ésta se articula alrededor de ella. A la cual no está obedeciendo, en la forma de una *creencia interpasiva*, en la que la máquina cree por ti, sino que la creencia está vaciada con un carácter de inercia. De igual manera, el orden social en general no es reproducido en función de una consciencia cínica que sabe la estructura de poder a la cual alimenta, ni tampoco por la necesaria internalización que se ha hecho de una promesa de un futuro, sino como un orden que se mueve por sí sola, con el trabajo de los mismos sujetos, pero, sin embargo a independencia de los mismos.

Real totaliza el universo, el hombre en sus imperfecciones es considerado como sujeto de la perfección, como referente del mundo de lo sagrado, el hombre no se remite nada más que a sí mismo, más este no es romantizado, ni idealizado. No existe una

apoteosis del ser humano, este es concebido como un ser que necesita ser moldeado para su valorización, por lo tanto un ser imperfecto. La inexistencia de un referente de lo sagrado, da cuenta de la totalización de lo simbólico, de esta conciencia del Mismo que en la medida en que se pretende como una razón universal en capacidad de conocer todo, se desprende su pretensión para ejercer libremente su poder sobre todo.

Es por esto que la película en su exacerbación de lo que sería una sociedad de radicalización de la Ley y anulación del individuo, plantea como única forma de transgredir a este universo totalizante, el escape hacia un universo que en la práctica formal del film sería una especie de más allá del Gran Otro, siendo éste el espacio de lo Real, donde se muestra la inconsistencia no solamente de determinada “ficción ideológica”, sino de lo humano como tal, mas en ningún momento se pone en duda el universo simbólico de esta sociedad futurista. Por ello los personajes a pesar del malestar que les causa este orden social, nunca ponen lo ponen en duda.

Así, en la última escena tenemos a THX-1138 perseguido por los policías que buscan reintegrarlo a la máquina simbólica, y de los cuales logra huir solamente en el escape hacia la superficie de esta sociedad subterránea, mas el universo al que se enfrenta es un medio natural no amigable con el ser humano, sino desértico y agreste. En este escenario Zizek nos diría: ¡Bienvenidos al Desierto de lo Real!, en tanto que el planteamiento de dirigirse al mundo que está detrás de la “ficción ideológica” no es el mundo de la realidad en sí, libre del Gran Otro, sino que nos enfrenta a la

inconsistencia que supone la realidad sin la necesaria ficción ideológica que nos permita soportarla.

Por ello, parecería que a Lucas le es inconsciente que esta sociedad futurista se desarrolla ya como un universo que se produce y se reproduce en su propia fermentación, por tanto un universo articulado ya alrededor de lo Real, del horror de la existencia humana.

A través del análisis de esta selección de películas relevantes para la época, se ha identificado como la nueva subjetividad del individuo postmoderno fluctúa entre la puesta en vilo de los anteriores códigos morales de la modernidad, y la consecuente ambigüedad en la que se desenvuelve el nuevo sujeto en el abandono de un horizonte común de sentido, o analizado en otro nivel entre el cuestionamiento de un orden simbólico articulado por un Gran Otro restrictivo, excluyente, y violento, y la necesidad de configurar una identidad social que parta desde la particularidad, es decir desde la búsqueda de la gratificación individual en contraste con la gratificación socialmente construida.

En este sentido, hemos de afirmar que toda la crisis de identidad a la se enfrenta el sujeto postmoderno, puede resumirse en el hecho de que anteriormente la estrictez de los valores configuraba una identidad rígida, un imaginario en el que el sujeto tenía clara sus coordenadas de existencia. Por ello, en la ruptura con esta identidad afincada en lo social, se pierde la posibilidad de reconocer el contexto en el cual se genera.

De tal modo que esa búsqueda de identidad que apareció como una lucha por el empoderamiento y posicionamiento en el mundo como particularidad, en contraposición a la identidad generada en referencia a un rol social, deviene paradójicamente en una naturalización de las relaciones sociales. Las cuales en tanto que responden a un contexto social el cual es asumido como afuera, éste se configura como un espacio en que no se juega la verdadera lucha política: la lucha por una configuración autónoma de la identidad, de la posibilidad de expresar esta y por tanto como la única forma de *ser*. El espacio de lo público, de lo social aparece dislocado respecto al espacio de lo privado, de lo individual.

El espacio de lo público, como expresión de creación de mundo en común, aparece como una coerción necesaria, lo cual es así, más el problema es que la forma simbólica como se ha configurado la época actual –el paradigma liberal-capitalista– es percibido como la única forma de ser de lo social, por tanto tiene un carácter a-histórico, verdadero. No obstante, la diferencia con otras épocas recae en que este carácter no es producto de la dotación de un sentido de trascendentalidad, sino de su aceptación como un mal inevitable.

Vivimos en un orden social obscuro, el cual aun cuando hace una fijación de límites y aperturas para la reproducción social desde una determinada forma (como todo orden de lo social lo hace), no aparece articulado por una Ley visiblemente coercitiva que exponga estos límites ni aperturas, ni tampoco configurado por un “velo ideológico” que logre la necesaria identificación del individuo con éste para obviar su arbitrariedad, lo

que nos muestra *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, sino que se plantea en sí mismo como un orden de lo arbitrario, de lo insensato, cuya sola enunciación supone su obediencia.

La Ley es aceptada ya no como un mal necesario, mas sí como un mal inevitable (*la Ley es la Ley*), a través de la *ilusión de la ilustración*, la cual “consiste en la idea de que podemos conservar una simple distancia de la ‘maquinaria’ externa de las costumbres sociales y mantener así el espacio de nuestra reflexión interna impoluto”¹³². Así, en lo privado aparecemos fantasmáticamente libres mientras que en lo público necesariamente aparecemos sujetos a determinado mandato, como producto del desplazamiento del Amo de la producción material de mundo. Lo privado en la medida en que se configura como externo a lo público, pasa entonces a ser el espacio donde el Otro puede revelarse en sus infinitas formas de ser, en sus inconstancias con la historia, en contraposición con lo público donde sujeto se convierte en un sujeto de obras, en sujeto articulado por el Yo de la historia.

La relación *Amo-esclavo* en la producción aparece como el precio a pagar no solamente por la “liberación” del sujeto alcanzada en otros espacios sociales, sino por un generalizado acceso a una economía de la abundancia, para ciertos casos, o para otros, por una generalizada posibilidad simbólica de acceso a ella.

De esta forma, los 60 y 70 abrieron la discusión respecto a la forma en que inicialmente el Estado de bienestar, como institución articuladora del proyecto liberal-capitalista en

¹³²Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI Editores. Argentina, 2005. Pág. 117.

su respuesta a la distancia entre el discurso universalista y su aplicación concreta, conllevó a la anulación de la alteridad, en la dotación de iguales condiciones de vida y homologación desapercibida de los individuos, representado esto en THX-1138; mas no se evidenció que el planteamiento que hizo el Estado de bienestar de iguales condiciones de vida, se asentó sobre la promoción del “acceso universal” al mercado, y por consiguiente a la universalización de la aspiración a un mismo ideal de vida, bajo la apariencia del libre forjamiento del destino individual.

De ahí que, en un segundo momento ante la necesidad de flexibilización de un Estado de bienestar en sus códigos sociales –léanse patrones morales de comportamiento o destino universal-, la *tolerancia* se configura como una de las mayores virtudes que puede encarnar un sistema político, a diferencia de épocas anteriores, en las cuales el Estado se había desenvuelto con una lógica de represión hacia la diferencia. El Estado incluyente-tolerante de la postmodernidad tiene al Yo como contenido, aunque en su forma se muestre con apertura hacia el Otro. Lo que justamente se desarrolla a partir de la crítica hacia las pretensiones de universalidad de este Estado de bienestar.

Las luchas sociales de los 60 y 70 dejan intacta la condición de universalización del mercado, que comienza a forjarse en esta época, lo que implica la universalización de determinadas condiciones bajo las cuales subjetivizo mundo, por tanto desde las que configuro mi propia subjetividad. Aquí, el mercado, como espacio carente de Amo, se convierte en un espacio de lo neutro, no posicionado sino en función de la humanidad, donde lo que se ha forcluído es su sublimación en aras de la representación

fantasmática de una sociedad que en la infinitud de formas en las que se manifiesta el Otro, sin embargo se mantiene armónica, lo cual es elemento constitutivo de esta nueva fase del capitalismo.

Por ello, en este escenario donde el espacio público se convierte en un mal inevitable, en tanto que nadie quiere lidiar con el fantasma de la carencia o pobreza, lo privado se convierte en el espacio de *ser* del individuo, en el cual está en capacidad de configurarse de forma autónoma.

Convertido lo privado en el único espacio en el cual se juega la lucha por la hegemonía de la representación del mundo, se convierte en la trinchera política por excelencia a diferencia de otros tiempos, en los que la conflictividad política estaba direccionada por la dimensión político-económica. Cuando “Lo que emerge así no es meramente una heterogeneidad de niveles, emerge la idea de que la lucha apropiada para cada uno de estos niveles puede no tener una relación necesaria entre ellas (luchas puramente políticas, puramente económicas, puramente culturales, puramente ‘teoréticas’)”¹³³.

En este sentido, la inconsistencia del mundo es invisibilizada del plano material, de la dimensión política-económica, y concentrada en el plano cultural; *como que si* el antagonismo social propio de lo humano se reduce a la cultura, y por tanto *como que si* solamente en lo cultural estoy en posibilidad de posicionarme en términos zizeksianos a través de una *política del síntoma*, y en términos levinasianos de una política de la excepción, es decir de una subjetividad que excede al Gran Otro, al Yo de la historia universal.

¹³³Fredric Jameson. Periodizar los 60. Alción Editora. Argentina, 1997. Pág. 46.

La consecuencia necesaria es la multiplicación de los particularismos, y la *radicalización de la micro-política*, como lo afirma Eduardo Grüner. Entonces por un lado tenemos, su efecto reprimido: el aumento de los fundamentalismos, y por otro: la neutralización de lo cultural, como producto de la anulación del *encuentro cara a cara*.

La anulación del *cara a cara* es producto de la negación del Otro en un mundo articulado por una razón pragmática, el cual ante la naturaleza se plantea como un *yo puedo* que está en posibilidad de desarrollarse independiente o incluso gracias al medio natural, en su dominación. Pero además, de esta primera relación de totalización que el hombre establece con la naturaleza, la cual es parte del origen del capitalismo, en el capitalismo tardío ésta se extiende hacia su relación con otra existencia.

El desarrollo productivo y las nuevas formas de comunicación virtuales, han conllevado a una sociedad la cual para reproducirse materialmente se muestra *como que sí* está en posibilidad de hacerlo por sí sola, en la cual el individuo aparece con la capacidad para reproducir autónomamente su existencia.

Es por ello que, si el encuentro de los sujetos en su existencia solipsista supone el habla como forma de creación de mundo en común, para aplazar su muerte, en el capitalismo tardío el habla como comunión ha sido anulada.

Donde el individuo no construye mundo material con el Otro, la posibilidad de que me interpele desaparece.

En este contexto, las formas políticas-económicas de construcción de comunidad han sido cambiadas por formas culturales de construcción de la individualidad, las cuales en su mediación por una tolerancia ascética que mira al Otro a través del velo de la conciencia universal, y en su mediación por la virtualidad, no solamente han incurrido en la abstracción de los encuentros, sino en la asimilación de ellos por la razón, quedando así las alteridades traducidas a presencias sin rostros.

El rostro del Otro como suspensión de la Totalidad puede verse representado en *Breakfast at Tiffany's* a partir de la proyección existencial de la protagonista en un Otro, que lejos de ser una fantasía ingenua o idealista, es la única posibilidad de generar una distancia mínima con un orden social que aparece como decadente, violento, inequitativo, pero natural.

El sentido no es asumir ese ideal como un fin más allá, sino moverse con él, crear mundo y seguir constantemente re-simbolizándolo. Por otro lado, la aparente libertad generada por el no estar atado a nada, por no tener creencias que le condicionen a uno, lejos de ser el espacio mismo de las posibilidades arroja a los individuos a un nivel de incerteza que lo paraliza y desubica, pues está a merced de sus propios actos, es decir tiene que responsabilizarse de un universo el cual inconscientemente ha sido asumido como una cosa.

Se asiste entonces a una reificación de lo social, como que si las instituciones políticas y económicas estuvieran por fuera de la construcción y por tanto transformación humana. Así, lo social se asume como una verdad que se desenvuelve independientemente al individuo, donde el sujeto se convierte en un medio para el desarrollo de esta *máquina externa*, y donde es contado por una *historia* que lo convierte en un *pasado pasivo*.

Nos gustaría hacer una observación importante, en ningún momento hemos pretendido hacer una apología del modernismo frente al posmodernismo, simplemente hemos tratado de exponer la diferencia entre dos lógicas que en última instancia son formas ideológicas de lidiar con los antagonismo inherentes a la condición social. Hemos querido resaltar la falacia que se comete al plantear la supuesta libertad de los tiempos posmodernos “a-ideológicos”, donde lo que asumir mi forma de desplazarme en el mundo como una postura explícitamente política, se convierte en causa suficiente para ser acusados de fundamentalistas, y paradójicamente intolerantes, cuando lo que se desconoce es la funcionalización en que ha incurrido el capitalismo tardío de la ética.

Así, el sujeto tolerante aparece como el sujeto políticamente ético, lo que evidencia la transformación de la ética hacia la conservación de la Totalidad, desde una política de la objetivación, de la fosilización y por consecuente mortandad de mundo.

Este es el preciso sentido en que entenderemos lo conservador de Breakfast at Tiffany's como subversivo en un universo posmoderno frente a lo subversivo de El

Graduado que de hecho sería conservador en tanto que, con la individualización del relato, logra naturalizar y perpetuar las relaciones históricas.

Finalmente, es necesario remitirnos a Jameson, quien se refiere a un hecho fundamental en la mirada que genera ahora el cine, y es que tiende a la nostalgia de períodos que aparecen como una panacea perdida, que ideológicamente configuran un imaginario de bonanza y posibilidad, que funciona como referente para que las crisis sistémicas de la actualidad, sean asumidas como acontecimientos que pueden ser superados en el reacomodo de la Totalidad.

En este sentido, la función de este tipo de películas es fundamental en épocas de crisis, ¿o no son todas los films de los años 30 producidos al interior de Hollywood de los 60, una prueba de ello, y de forma análoga en la actualidad, películas ampliamente galardonadas como El Artista, una muestra de esa constante colonización del presente por parte de una nostalgia y desde luego de una estética de la nostalgia en contraposición a un presente distópico? Esta es una muestra de la imposibilidad vital actual de experimentar la historia de manera activa, y por tanto de que el sujeto se asuma en su infinitud, en su multiplicidad y posibilidad.

Así, la tolerancia ascética es la única forma bajo la que el sujeto postmoderno puede soportar la violencia de un marco ideológico que fantasmáticamente se presenta como una apertura a la construcción, pero que en su extensión va negando y transformando todo lo Otro en lo Mismo.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

Hobsbawm Eric. Historia del Siglo XX. Ed. Crítica. Buenos Aires, Argentina. 1998

Jameson Frederic. El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Ed. Paidós. España, Barcelona

Jameson Frederic. Ensayos sobre el Posmodernismo. Ediciones Paidós. Barcelona, España. 1991.

Jameson, Fredric. Periodizar los 60. Ed. Alción Editora. Córdoba, Argentina. 1997.

Jameson, Fredric y Slavoj, Zizek. Estudios Culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo. Paidós. Buenos Aires, Argentina, 1998

Levinas, Emmanuel. De Otro Modo Que Ser o Mas Allá de La Esencia. Ed. Sígueme. Salamanca, España. 1978.

Levinas, Emmanuel. Totalidad e infinito. Ed. Sígueme. Salamanca, España. 1977.
Pág.82.

Sadoul, George. Historia del Cine Mundial tomo 2. Ed. Siglo XXI. Madrid, España. 1972

Sierra, Natalia. Ética y Marginalidad: Una Mirada Desde América Latina. Tesis. Universidad Libre de Berlín. 2008.

Zizek, Slavoj. ¿Cómo leer a Lacan? Ed. Paidós. Buenos Aires, Argentina. 2008.

Zizek Slavoj. El acoso de las fantasías. Siglo XXI Editores. México DF, México, 1999.

Zizek, Slavoj. El sublime objeto de la ideología. Siglo XXI Editores. Buenos Aires, Argentina. 2005.

Zizek, Slavoj, ¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood, Ed. Buenos Aires, Nueva Visión, Argentina, 1994.

Zizek, Slavoj (comp.) Ideología. Un mapa de la cuestión. Fondo de cultura Económica. Buenos Aires, Argentina. 2005.

Zizek, Slavoj. Mirando al Sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular. Ed. Paidós SAICF. Buenos Aires, Argentina. 2000.

Zizek, Slavoj. La Crimae Rerum, ensayos sobre cine moderno y ciberespacio. Random House Mondadori Ediciones. Barcelona, España. 2006.

Artículos

Armstrong, Elizabeth, Crage, Suzanna (October de 2006). "Movements and Memory: The Making of the Stonewall Myth", American Sociological Review, 71 (5)

Chiaravalli, Verónica. En <http://www.lacan.com/zizek-cine.htm>. 26 de abril del 2012.

El mundo en los años 60, En <http://wazzo.tripod.com/epoca68.html>

Gil Jiménez, Paula. Teoría Ética De Levinas. En <http://www.filosofia.net/materiales/num/num22/levinas.htm>. 26 de abril del 2012.

Giddens, Anthony. Aquel Mayo del 68 en California. En <http://harendt.blogspot.com/2008/05/usa-mayo-del-68.html>. 26 de abril del 2012.

León, Javier. Economía de Estados Unidos (1960). En: <https://sites.google.com/site/elmundoactualhistoria4to/unidades-1/la-decada-de-los-60>. 26 de abril del 2012.

Levinas, Emanuel. Ética Como Filosofía Primera. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/lorca43.pdf>. 26 de abril del 2012.

Movimiento Hippie: Contexto Histórico. En: <http://hippiesxx.wordpress.com/contexto-historico>. 26 de abril del 2012.

Pride Marches and Parades", in Encyclopedia of Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender History in America, Marc Stein, ed. (2004)

Quintana Paz, Miguel Ángel. ¿Cuán Plural es el Pluralismo Posmoderno? En: <http://www.miguelangelquintana.com/zizek.pdf> 26 de abril del 2012.

Reseña de la Historia de Estados Unidos, "Capítulo 13: Décadas de Cambio: 1960 – 1980". En: http://www.salohogar.net/INDICE_EU/Historia/C13.htm. 26 de abril del 2012.

http://es.wikipedia.org/wiki/Sistema_de_estudios_de_Hollywood

http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_de_los_Estados_Unidos.

http://en.wikipedia.org/wiki/Pre-Code_Hollywood.

http://es.wikipedia.org/wiki/Disturbios_de_Stonewall

http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_de_los_Estados_Unidos

http://en.wikipedia.org/wiki/Classical_Hollywood_cinema.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Star-system>

Zizek, Slavoj. Occidente Práctica una Tolerancia Virtual. Entrevista para el País. En:

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Occidente/practica/tolerancia/virtual/elpepucul/20070323elpepucul_1/Tes. 26 de abril del 2012.

Zizek, Slavoj. El Cine, espejo de censuras e ideologías. Entrevista para la Nación por

De los Ríos, Valeria y Ayala, Matías. El cine según Slavoj Zizek. En: <http://lafuga.cl/el-cine-segun-slavoj-zizek/18>. 26 de abril del 2012

Zizek, Slavoj. Tu Puedes: Sobre el ego posmoderno. En: [http:// www.infoamerica.org /documentos_pdf/ zizek02.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/zizek02.pdf). 26 de abril del 2012

Zizek, Slavoj, Ideología y política, bajo la lupa... de Zizek. En: [http://soydondenopiense.wordpress.com /2007/04/03/ ideología-y-política-bajo-la-lupa-de-zizek](http://soydondenopiense.wordpress.com/2007/04/03/ideologia-y-politica-bajo-la-lupa-de-zizek). 26 de abril del 2012

Zizek, Slavoj. La Tolerancia Represiva del Multiculturalismo. En: [http://homepage .mac.com/ eeskenazi/ zizek_tolerancia. Html](http://homepage.mac.com/eeskenazi/zizek_tolerancia.html). 26 de abril del 2012

Zizek, Slavoj. Los órganos sin cuerpo de Hitchcock. En <http://www.lacan.com/zizek-hitchcock.htm>. 26 de abril del 2012

Zizek, Slavoj. El ambiguo legado del '68. En <http://www.13t.org/decondicionamiento/forum/viewtopic.php?t=1088>. 26 de abril del 2012

Zizek, Slavoj. Ocupemos primero, las demandas vienen después. En <http://lahipotesiscomunista.blogspot.com/2011/10/ocupemos-primero-las-demandas-vienen.html>. 26 de abril del 2012.

Zizek, Slavoj. Avatar o el retorno de los nativos. Tomado de <http://ardesodoma.blogspot.com/2010/03/el-retorno-de-los-nativos.html>. 26 de abril del 2012

Videos / Películas

Film. One Flew Over the Cuckoo's Nest (Atrapado Sin Salida en Español) Miloš Forman, 1975.

Film. Breakfast at Tiffany's (Desayuno con diamantes en español) Blake Edwards, 1961.

Film. THX 1138, George Lucas, 1969.

Film. El graduado, Mike Nichols, 1967.

Video. Revolución sexual: La Generación Beat. En:

http://www.dailymotion.com/video/xbxopi_revolucion-sexual-60-la-generacion_school#rel-page-6.

Video Documental. Bill Sam Green. The Weather Undergroud. Estados Unidos, 2009.

Video. Calvo Santo, Miguel. Alguien voló sobre el Nido del Cuco: la mejor película de 1975. En: <http://miguelcalvosantos.suite101.net/alguien-volo-sobre-el-nido-del-cuco-la-mejor-pelicula-de-1975-a44242>