

I Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología
XVI Jornadas de Investigación Quinto Encuentro de Investigadores en Psicología
del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos
Aires, 2009.

Cine y series de TV: los héroes al servicio de las identificaciones.

Tignanelli, Adrián.

Cita:

Tignanelli, Adrián (2009). *Cine y series de TV: los héroes al servicio de las identificaciones*. I Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVI Jornadas de Investigación Quinto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-020/722>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eYG7/5xE>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

CINE Y SERIES DE TV: LOS HÉROES AL SERVICIO DE LAS IDENTIFICACIONES

Tignanelli, Adrián
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

Tanto en el Cine como en las Series de TV, es posible concebir la noción de héroe y diferenciarla de la de superhéroe: allí donde el superhéroe aparece equiparado al falo -encarnando la potencia misma y ocultando cualquier marca que delate algo del orden de la propia castración-, la figura del héroe no sólo requiere de la falta para constituirse como tal, sino también la exige como presencia a lo largo de toda la aventura heroica del personaje. La hipótesis principal que orienta el trabajo sostiene que la anterior condición permite reducir las distancias entre el espectador y el héroe -cuyas capacidades y limitaciones se ajustan a las de cualquier ser humano-, propiciando el terreno para la emergencia de la identificación del público con la figura del héroe. Así, a la luz de estas consideraciones, se expondrá el análisis de dos personajes -Frodo Bolsón, tomado del film "El Señor de los Anillos", y Jack Shephard de la Serie de TV "Lost"-, ambos como soporte de lo desarrollado respecto de la figura del héroe y de las condiciones de identificación.

Palabras clave

Cine SeriesTV Héroe Identificación

ABSTRACT

CINEMA AND TV SERIES: THE HEROES TO THE SERVICE OF THE IDENTIFICATIONS

Both in the Cinema and in the TV Series, it is possible to conceive the notion of "hero" differentiated from the notion of "superhero": while the superhero is compared to the phallus -he is the power itself, and hides any mark that shows something about his own castration-, the figure of the hero not only needs the castration, but also it requires it as presence along the whole heroic adventure of a character, in order to reach the condition of hero. The main hypothesis that orientates the work, says that the previous condition reduces the distance between the spectator and the hero -whose capacities and limitations adjust to those of any human being-, propitiating the area for the emergency of the identification of the public with the figure of the hero. This way, there will be exposed the analysis of two characters -Frodo Baggins taken from the film "The Lord of the Rings", and Jack Shephard taken from the TV Series "Lost"-, both characters will be used as example of everything we have developed about the figure of the hero and of the conditions of identification.

Key words

Cinema TVseries Hero Identification

Ante todo cabe una aclaración: las reflexiones y análisis subsiguientes se restringen estrictamente a los personajes, films y series de TV mencionados en el trabajo; queda así desafectada cualquier pretensión de extender su aplicabilidad más allá de los límites que se indican en estas páginas.

SUPERMAN NO ES UN HÉROE

Desde la creación de *Superman* -hacia fines de la década del 30 y principios de los 40's- hasta nuestros días, hemos asistido a un sin fin de fenómenos que aún continúan cautivando por su carácter extraordinario: hombres que vuelan, cuerpos que resisten balas, ojos que emiten rayos x, saltos de proporciones impensadas, cuerpos elásticos, invisibles, capaces de desarrollar velocidades

que ningún humano podría alcanzar; todos ellos forman parte de una extensa serie de cualidades sobrehumanas proyectadas sobre distintos personajes que vienen a encarnar algo de aquello que se sanciona como *lo imposible* desde las limitaciones reales del cuerpo humano. Así, *Superman*, *Spiderman*, la *Mujer Maravilla*, los *4 Fantásticos* o *Hulk*, por mencionar algunos, podrían estar simbolizando una revancha para el ser humano que padece lo que Freud conceptualizó como una de las fuentes de las que proviene nuestro penar: la fragilidad del cuerpo[1].

En tiempos donde un desmedido avance tecnológico-industrial empuja a un desajuste climático global que potencia los efectos devastadores de una naturaleza cada vez menos dominable (poniendo en evidencia la fragilidad aludida), estaríamos habilitados a asociar esta situación con el hecho de que, en los últimos años, tanto las industrias cinematográficas como las más importantes cadenas mundiales de televisión, hayan retomado en sus películas y series a viejos superhéroes como los mencionados (tal vez, nuestro caso más representativo sea el film *Los 4 fantásticos y Silver Surfer* en el que el gobierno de los EEUU pide ayuda a los cuatro superhéroes para encontrar una solución respecto de los cambios climáticos actuales). Pero, tal vez, el dato más llamativo sea la masiva aceptación y fanatismo del público a nivel mundial, lo cual -y en sintonía con nuestra argumentación- podría dar cuenta de un intento por mitigar -por la vía de la identificación y la fantasía- ese sentimiento de fragilidad, hoy reforzado por la adversidad amenazante que implican nuestras circunstancias climatológicas.

Sin embargo, junto con esta vuelta eufórica de los superhéroes tradicionales, advertimos una tendencia que no se opone a la anterior pero sí, se diferencia marcadamente. Ya no se trata de fascinar con la completud de los personajes que logran alcanzar lo imposible, sino todo lo contrario: aquí, la figura del héroe -diferenciada de la del superhéroe equiparado al falo- viene a mostrarnos que la debilidad, la sencillez, la fragilidad, las limitaciones en las destrezas físicas, y hasta las lágrimas (*¿Alguien vió alguna vez llorar a Batman?*), también pueden ser una vía de acceso a la conquista de hazañas que, al brillar por la falta, pueden tornarse tanto o más heroicas que las de los propios superhéroes.

No faltará quien pueda objetar que, al igual que los héroes, los superhéroes también se muestran frágiles, especialmente cuando no llevan puestos sus trajes y caminan por las calles de cualquier ciudad con el peso de su propia castración, y por supuesto, tendría razón: sin ir más lejos, el hombre detrás de Batman, *Bruno Díaz*, presenció el asesinato de sus padres durante su infancia, una innegable impresión del horror que arrastrará por siempre; pero hay un dato que no debemos descuidar: la mayoría de los superhéroes usan trajes, capas, y sobre todo máscaras. Aquí, la identidad secreta no es más que el ocultamiento de la propia barradura, para mostrarse tan viriles como sea posible, y es allí donde ubicamos la castración como defecto a ser ocultado. En cambio, el héroe requiere exclusivamente de la falta para alcanzar su condición, y no sólo la requiere, también la exige como presencia en su aventura heroica.

En síntesis, allí donde el superhéroe salva al mundo con su potencia -con todo el peso fálico del término, en tanto él es la potencia-, el héroe debe hacerlo llevando a cuestras la evidencia de su castración.

Pero abandonemos por un momento las calles de *Ciudad Gótica*, e iniciemos un tour por La Comarca de *El Señor de los Anillos*[II], para luego tomar el vuelo 815 de *Oceanic Airlines* y estrellarnos contra la isla de *Lost*[III], oculta entre los mares del pacífico. Así, tanto del film como de la serie de TV, tomaremos dos protagonistas -*Frodo Bolsón* y *Jack Shephard*, respectivamente- quienes serán el soporte de lo que hemos desarrollado respecto de la figura del héroe.

Por último, también sería pertinente introducir la hipótesis inicial que orientará ambos análisis, cuya validez o invalidez se ceñirán estrictamente al material elegido para su desarrollo, a saber: que a diferencia del superhéroe, el fenómeno identificatorio vinculado a la figura del héroe en el cine y en las series de TV, estaría facilitado -entre otras condiciones- por el hecho de que el espectador encuentra en el héroe cualidades propias del ser humano -sean éstas tanto limitaciones como capacidades-, con las cuales, el personaje de la obra se embarca en su aventura heroica. De esta manera, al

quedar reducida la distancia entre el público y el héroe, se propicia el terreno para la emergencia de la identificación.

FRODO BOLSÓN: LA VOLUNTAD DE VENCER A DIOS

A la hora de recurrir a personajes pequeños con roles heroicos, Frodo Bolsón aparece como una opción inmejorable, sobre todo, si consideramos el gran contraste generado entre las características propias del personaje y el enorme papel que le toca desempeñar en la conocida epopeya de Tolkien.

Como todos sabemos, Frodo es un pacífico *Hobbit*[IV] que no sobrepasa el metro veinte de estatura y que tiene, entre sus aspiraciones más aguerridas, comer seis comidas succulentas por día y dedicarse a los cuidados del jardín que rodea su pequeña casa. Así, no es difícil advertir -tanto en la obra de Tolkien como en las películas de Peter Jackson- el empeño en hacer relucir en Frodo su nula disposición hacia conductas violentas o agresivas, siempre imprescindibles en cualquier tendencia bélica.

Ahora bien, considerando la riqueza y la cantidad de personajes con aptitudes infinitamente más belicosas que las de Frodo, no es ingenua la elección de que sea un Hobbit el personaje encargado de salvar la Tierra Media de la amenaza que implican el temible Saurón y compañía. Con semejante discrepancia entre lo que Frodo potencialmente puede dar y lo que se le exige, se evidencia su falta en tanto se invoca en él una medida fálica que lo excede en sus posibilidades.

Sin embargo, para alcanzar la condición de héroe se requiere de un giro que supere la fragilidad del personaje sin eliminarla, es decir, que se la sostenga como presencia a lo largo de la aventura heroica, y eso es lo que torna al Hobbit un héroe. Allí donde un superhéroe apelaría a sus poderes sobrenaturales para superar cualquier adversidad, Frodo decide asumir la propia castración y, sin desconocer sus limitaciones, recurrir a valores como la honestidad y la fuerza de voluntad para comenzar a escribir su hazaña.

En este punto, Freud aporta[V] un dato interesante: "*Los héroes son, sobre todo, rebeldes sublevados contra Dios o contra alguna divinidad*"[VI]; en este sentido, Frodo también se rebela contra un orden que puede enmarcarse dentro de una divinidad maligna, sobre todo, por la omnipresencia amenazante que emana desde *Mordor* hacia cada rincón de la Tierra Media.

Tenemos, entonces, dos elementos que proporcionan la base para la emergencia de la identificación del público con el héroe: por un lado, un personaje que, despojado de cualquier recurso de que se serviría sólo un superhéroe, apela a cualidades en común con el espectador reduciendo las distancias entre ambos; y por el otro, un movimiento de rebeldía contra una fuerza destructiva, que tal vez el espectador experimente como desagravio de la propia frustración, posiblemente generada por la impotencia inevitable que implica el enfrentamiento con cualquier divinidad.

Pero la rebeldía de Frodo no es gratuita, y allí donde toda promoción al heroísmo exige el padecer físico del personaje, el sufrimiento del espectador sólo debe restringirse -dice Freud, respecto del drama en el teatro- a lo anímico: "*El espectador tiene que extraer [de todas las variedades de sufrimiento del drama] un placer (...). Pero este sufrir se restringe muy pronto a lo anímico, pues, en cuanto a sufrir físicamente, no lo quiere quien sabe cuán rápido la sensibilidad corporal así alterada pone fin a todo goce del alma*"[VII]; y agrega como condición de identificación del público con el héroe en escena: "*El penar [del espectador] es amortiguado por la certeza de que, en primer lugar, es otro el que ahí, en la escena, actúa y pena, y en segundo lugar, se trata sólo de un juego teatral que no puede hacer peligrar su seguridad personal*"[VIII]. Así, con esta referencia al peligro de la seguridad personal, demos entrada a nuestro segundo personaje: un doctor permanentemente expuesto a los misterios de la isla más taquillera del mundo...

JACK SHEPHARD: LOS CIRUJANOS TAMBIÉN SON SUTURADOS

Un ojo se abre desesperadamente en medio de la selva. Así se inicia la serie *Lost*, con una escena que logra recortar el ojo de Jack, tal y como cualquier médico aísla como objeto de estudio la parte del cuerpo que constituye su especialidad. Segundos más tarde, se ve a Jack corriendo por entre la densidad de una arboleda interminable que concluye en las costas de una playa bellísi-

ma. Sin embargo, la ironía hiriente en que a veces puede incurrir la estética, le revela un panorama aterrador: las partes destrozadas del avión en el que viajaba junto a otros pasajeros se confunden con gritos desesperados de espanto, cuerpos sin vida distribuidos por la arena, y personas heridas que piden auxilio por doquier. Jack, reconocido médico especializado en cirugía medular, no duda en socorrer a un hombre atrapado entre los escombros, asistir a una joven embarazada que aguardaba temerosa en el suelo, hacer reaccionar a una señora agonizante, y finalmente, volver hacia la mujer embarazada para moverla del lugar donde se estaba derrumbando una de las alas del avión, lo que le hubiera provocado una muerte segura.

No es raro que desde el inicio el espectador se tope con la pregunta ¿qué sería de los supervivientes del vuelo 815 sin los cuidados del Dr. Shephard? Como es evidente a lo largo de la serie, Jack, asume sin vueltas el rol del líder redentor que orienta cuando existe confusión, e imparte vida allí donde sólo se espera la muerte; irónicamente, Freud comenta, a propósito del caso Schreber: "(...) responde a la esencia de Dios hacer milagros, pero también un médico los hace (...)"[IX]. En este sentido, el personaje de Jack aparece como centro de identificaciones en la medida en que representa una figura que logra vencer las adversidades que impone la jungla -eternamente comparables a las dificultades que ofrece cotidianamente la vida en la ciudad-, allí donde el espectador común muchas veces sólo encuentra frustración; en términos de Freud: *"El espectador [...] querría sentir, obrar, crearlo todo a su libre albedrío; en suma, ser un héroe. Y el autor-actor del drama se lo posibilitan, permitiéndole la identificación con un héroe"*[X].

Sin embargo, por lo expuesto hasta aquí, podría decirse que Jack, al mostrarse tan fálico cuanto se lo proponga, estaría más del lado de un superhéroe sin poderes sobrenaturales que de la figura misma del héroe; al menos, es lo que podemos conjeturar sobre un exitoso médico que no sólo revierte cuadros incurables en el quirófano, sino también vence a la muerte aún en las duras condiciones que impone la selva. No obstante, la falta de Jack no tardará en presentarse -y de múltiples formas-, delatando algo del orden de su castración...

Inmediatamente después de la enorme jugada heroica más arriba descrita, será el mismo Jack quien pasará a ser, esta vez, el personaje socorrido: imposibilitado de auto suturarse una profunda herida que sangra en su espalda, desesperadamente pide auxilio a una joven mujer que pasaba caminando cerca suyo, Kate, quien accede a la súplica del médico. Ahora bien, no es casual para la serie -ni tampoco para nuestro análisis- que sea Kate la encargada de cerrar la herida de Jack: este primer acercamiento será el anticipo de un amor a través del cual Jack intentará cerrar otra herida -quizás más profunda aún- vinculada a la reciente separación de su esposa, Sarah, quien había decidido abandonarlo por su amante.

Sin embargo, la herida de Jack que peor sangra no es ninguna de las anteriores: la fracturada relación con su padre, quien a raíz de un fuerte conflicto entre ambos, decide tomar distancia de su hijo para entregarse de lleno al alcohol y concluir con su propia muerte una tendencia evidentemente suicida, también marca algo del orden de lo irreparable para el doctor.

En conclusión, allí donde la figura del médico se inviste de un componente acentuadamente fálico, aparecen grietas que socavan cualquier ilusión de completud. Tal vez, a diferencia de Frodo, la decisión de Jack no sea justamente reconocer su falta, sino seguir alimentando la fantasía de un médico que todo lo cura (no hace falta más que mencionar el capítulo en que Jack quiere dirigir su propia operación de apendicitis a través del reflejo de un espejo, sin ser anestesiado y contando con una facultativa idónea para tal fin). Pero, desafortunadamente para la ilusión de Jack, un médico no siempre hace milagros; y esta es la condición que lo aleja de Dios y lo acerca al espectador, quien en su identificación con el héroe puede, como Dios, crear todo a su libre albedrío.

NOTAS

[I] FREUD, S. *El malestar en la cultura*. En Obras Completas. Vol. XXI. Capítulo III. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 2006. Pág. 85.

[II] Novela de J.R.R. Tolkien (*The Lord of the Ring*. Edición original en inglés, año 1954), sobre la cual se basaron los tres films dirigidos por Peter Jackson "*La Comunidad del Anillo*" (The Fellowship of the Ring) año 2001, "*Las Dos Torres*" (The Two Towers) año 2002, y "*El Retorno del Rey*" (The Return of the King) año 2003.

[III] Serie de TV creada por Jeffrey Lieber, J. J. Abrams y Damon Lindelof, producida por ABC Studios y Bad Robot Productions, y estrenada en EEUU el 22 de Septiembre de 2004.

[IV] Raza ficticia inventada por J. R. R. Tolkien para su novela. Si bien los Hobbits no son hombres, tienen un origen común y podrían ser considerados como una rama pigmea de la raza humana. Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Hobbits>.

[V] En un trabajo redactado en 1905-1906, *Personajes psicopáticos en el escenario*. En Obras Completas. Vol VII. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 1998.

[VI] Idem. Pág. 278.

[VII] Idem. Pág. 278.

[VIII] Idem. Pág. 277.

[IX] Freud, S. *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Schreber)*. En Obras Completas. Vol XII. Punto II. Intentos de interpretación. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 2005. Pág. 49.

[X] Freud, S. *Personajes psicopáticos en el escenario*. En Obras Completas. Vol VII. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 1998. Pág. 277.

BIBLIOGRAFÍA

FREUD, S. (1905 - 1906) *Personajes psicopáticos en el escenario*. En Obras Completas. Vol. VII. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 1998.

FREUD, S. (1910 - 1911) *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paraniodes) descrito autobiográficamente (Schreber)*. En Obras Completas. Vol. XII. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 2005.

FREUD, S. (1929 - 1930) *El malestar en la cultura*. En Obras Completas. Vol. XXI. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 2006.